

ASTRATTA TRE

Alan De Cecco
Alessandro Fabbris
Maria Elisabetta Novello
Salvatore Tulipano
Giorgia Zanuso



ASTRATTA TRE

8 marzo - 23 maggio 2014

A cura di

Paolo Bolpagni, Francesca Guerisoli, Flavia Montecchi, Alberto Rigoni, Federico Sardella

Ringraziamenti

Anto Milotta, Arianna Pezzoli, Cecilia Napoli, Zlatolin Donchev per la collaborazione al wall drawing di Alessandro Fabbris



© Fondazione Zappettini
per l'arte contemporanea

corso Buenos Aires, 22
16043 Chiavari (Genova) Italy
tel. +39 0185 324524
fax +39 0185 1871220
info@fondazionezappettini.org
www.fondazionezappettini.org

Dieci anni fa – era la primavera del 2004 – la Fondazione Zappettini aprì i battenti con una mostra sulla pittura degli anni Settanta, seguita in quell'autunno da una ricognizione sulle ricerche legate alla monocromia. Le mostre, curate dall'allora direttore Giorgio Bonomi, indicavano fin da quella prima stagione espositiva il duplice filone su cui si sarebbe mossa questa istituzione negli anni successivi: una stringente analisi storica della pittura e una funzione di osservatorio sull'astrazione contemporanea, in particolare quella sostenuta dalle nuove generazioni.

Nel 2011 è nato Astratta, un ciclo di esposizioni collettive che ha riunito nella sede di Chiavari artisti differenti per percorso e per linguaggio, ma con il comune scopo di trovare risposta alla domanda: “Che cos'è oggi l'astrazione?”, tema a noi tanto gradito. Intensi progetti si sono succeduti in questi dieci anni alla Fondazione Zappettini, ma dare un corretto inquadramento storico alla Pittura Analitica e fornire un riferimento sull'indagine aniconica dei giovani artisti restano oggi obiettivi primari.

Con questo terzo capitolo di Astratta abbiamo esteso ancora il punto di osservazione, coinvolgendo alcuni tra i più attenti critici dell'ultima generazione e chiedendo a ciascuno di loro di presentare, a noi e al pubblico della mostra, un artista il cui lavoro fosse in sintonia con l'ambito di interesse della Fondazione.

Ne è sortita un'operazione non scevra di difficoltà, che tuttavia ha permesso alla Fondazione di aggiornare ulteriormente le proprie conoscenze sulla situazione italiana. Un prospettiva in cui l'astrazione esiste e resiste. Per portarla alla scoperta del grande pubblico occorrono operazioni “panoramiche” e un grande lavoro da parte di curatori, critici e artisti.

Il risultato è questa mostra collettiva – sia per gli artisti sia per i curatori – il cui giudizio lasciamo sicuramente al visitatore, ma che già nell'impostazione e nella freschezza delle soluzioni proposte presenta elementi meritevoli di certa attenzione. Astratta TRE può rappresentare un inizio, una tappa o una svolta della parabola professionale e artistica di ciascun invitato; ancora più interessante sarà controllare in quale direzione e a che velocità questa traiettoria si svilupperà.

In ogni caso, questo catalogo rimane a testimonianza dell'operato dei cinque autori – Alan De Cecco, Alessandro Fabbris, Maria Elisabetta Novello, Salvatore Tulipano, Giorgia Zanuso – così come a supporto delle immagini restano i testi dei critici – Paolo Bolpagni, Francesca Guerisoli, Flavia Montecchi, Alberto Rigoni, Federico Sardella – che hanno aderito all'iniziativa con passione e generosità.

A tutti va il ringraziamento della Fondazione Zappettini e mio personale nell'auspicio che, visitata la mostra, anche il pubblico si unisca al nostro entusiasmo.

Riccardo Zelatore
Direttore

OPERE

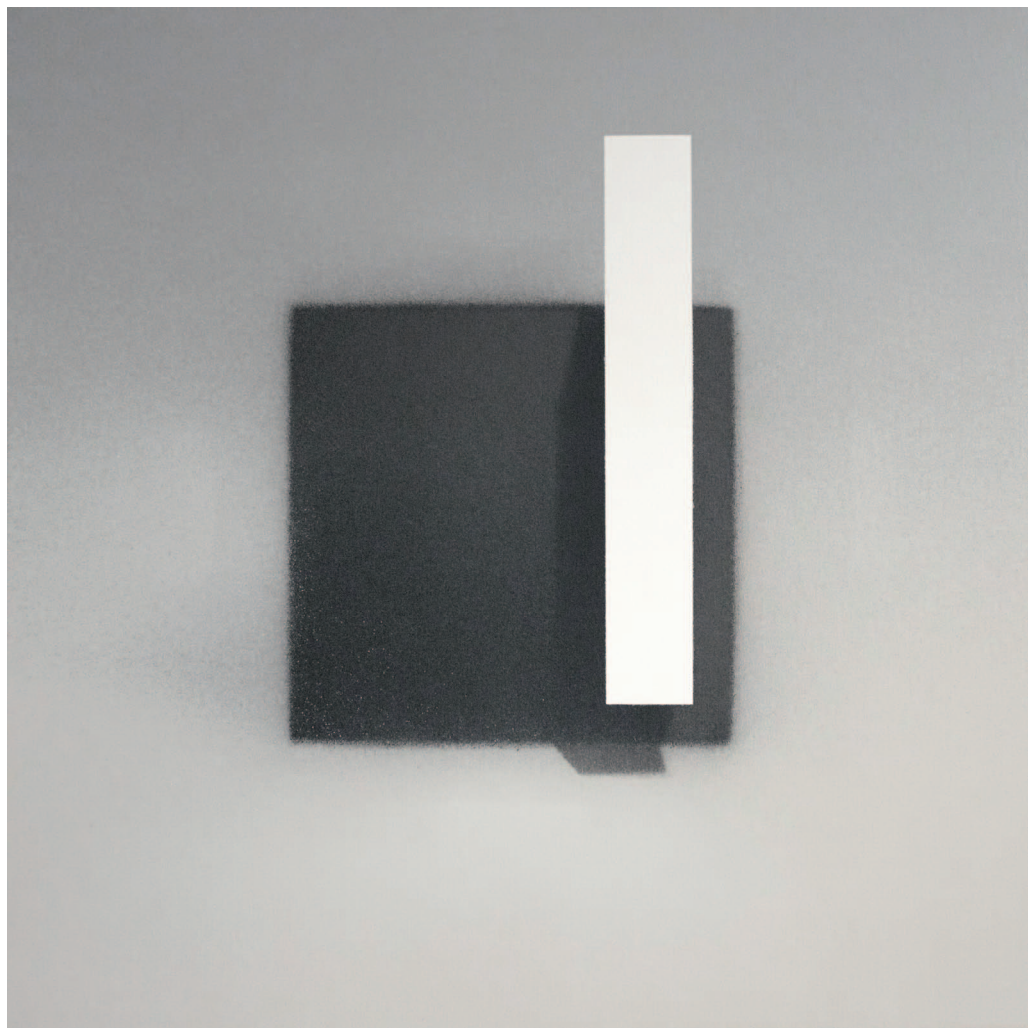
NW

La ricerca di Alan De Cecco muove dalle relazioni tra pittura, progettazione grafica 3D e suono. La cifra stilistica unificante è la creazione di strutture geometriche aniconiche, algide, immerse in spazi dalle atmosfere che negano qualsiasi rapporto con un tempo e uno spazio definiti. Se da un lato De Cecco priva l'immagine di una identificazione con la realtà sensibile, dall'altro imprime alla composizione le leggi della fisica, piegando gli oggetti al funzionamento dell'ambiente naturale. Ne scaturisce un connubio tra astrazione delle forme e dimensione fisica del moto, del comportamento dell'oggetto nello spazio fissato in un istante.

L'immagine è frutto di una selezione e di una semplificazione estrema degli elementi, ridotti in solidi essenziali. Ogni lavoro – sia esso spray su tela o muro, grafica, video o video-installazione – mira a creare un ambiente immersivo, che colloca il pubblico in un preciso punto di osservazione, trasportato nello spazio generato nella tela per mezzo di costruzioni prospettiche più o meno ardite. La definizione delle figure e la loro resa volumetrica avviene unicamente attraverso gradazioni di grigio. Come istantanee fotografiche che congelano il movimento nello spazio, De Cecco genera dunque realtà oggettuali che seguono le regole di esistenza della realtà sensibile. L'effetto dinamico viene impartito agli elementi attraverso l'ausilio delle tecnologie più attuali, facendo ricorso al motion graphic dei video bi e tridimensionali. Alla base dei lavori del designer si rintracciano le ricerche della fotodinamica, di suprematismo e costruttivismo e, infine, i lavori optical degli anni sessanta, di cui egli assume il disturbo percettivo accanto al dinamismo e all'interdipendenza tra due e tre dimensioni.

De Cecco realizza inoltre serie di lavori in cui all'immagine corrisponde il suono. Si tratta di opere che generano uno stato di equilibrio/disequilibrio che altera la normale percezione dello spazio visivo dell'osservatore. Il suono si visualizza come concezione geometrica, traducendo dunque in forma acustica l'immagine attraverso errori analogici e digitali come "click", "glitch" e interferenze. Tra queste serie di opere, nel 2005 il progetto audio-video *Papiers Collés*, realizzato con Lorenzo Commisso e Stefano Giust, è stato segnalato al Premio Nazionale delle Arti Multimediali del Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca, Dipartimento per l'Università, l'alta formazione artistica, musicale e coreutica. La musica elettronica realizzata sull'immagine rimanda ad atmosfere algide, eteree e fuori dal tempo e a figure geometriche che rivelano un forte ancoraggio all'architettura.

Francesca Guerisoli



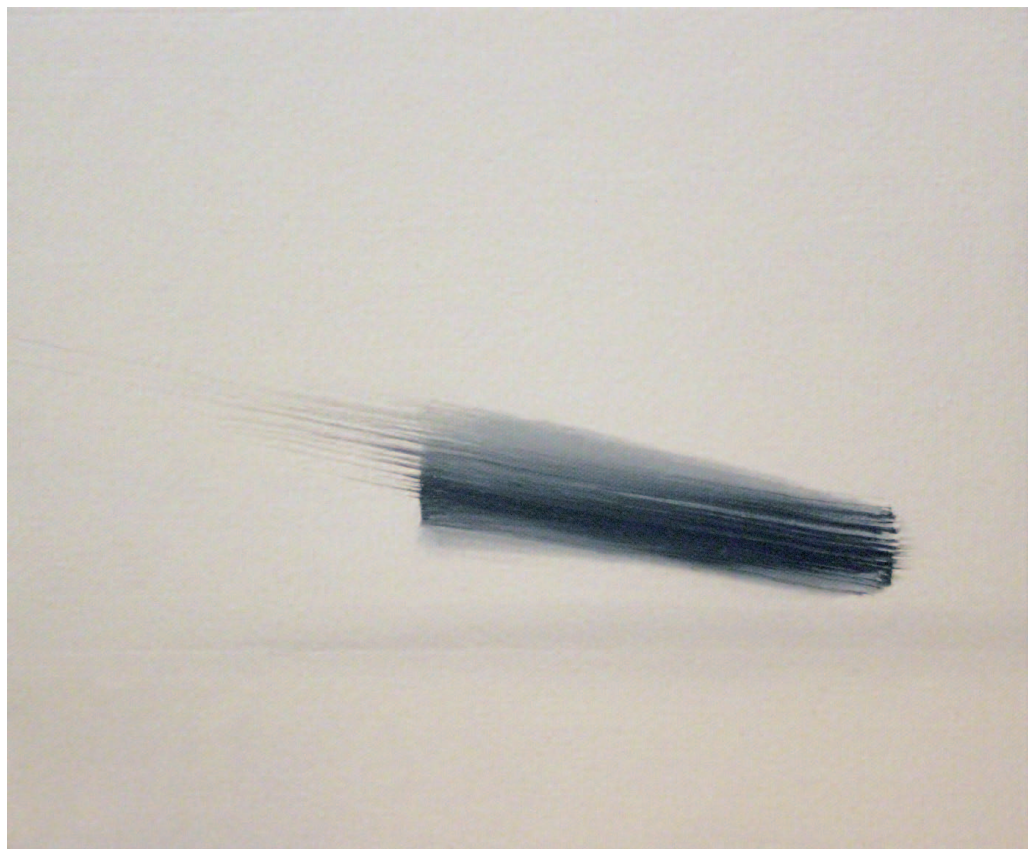
NW, 2014, pittura a spray su tela, 76,2 x 76,2 cm



NW2_b, 2014, pittura a spray su tela, 152,5 x 76,2 cm



NW2_c, 2014, pittura a spray su tela, 152,5 x 76,2 cm



Stroke Motion, 2012, olio su tela, 25,5 x 30,5 cm

Il linguaggio di una struttura pittorica non solo astratta

Nel campo dell'arte visiva non sempre ciò che stiamo osservando trova subito una collocazione storica nella nostra memoria. E quando questo accade è perchè il nostro sguardo riconosce dei pattern di riferimento che attingono a forme e concetti grafici immagazzinati dal nostro cervello tempo addietro.

La struttura pittorica di Alessandro Fabbris realizzata sulle pareti della Fondazione Zappettini, snellisce la maestosità figurativa della decorazione rinascimentale e dopo averne eliminato il contenuto, ne conserva la forma e le tonalità cromatiche.

L'occhio dello spettatore è affascinato dall'assetto geometrico iridescente dei walldrawing e mentre cerca di dare una forma ai pigmenti su acetati, sente che c'è qualcosa che manca: lo spazio vuoto tra un intervento e un lavoro a parete scandisce il ritmo dell'intera composizione, che parte da suggestioni rinascimentali per raggiungere la pittura analitica e lasciare che venga influenzata da pratiche di concetto. Ma a Fabbris non soddisfa il citazionismo, si evolve autonomamente per vendicare quindi l'utilizzo di una pittura naturale che con il gesto si fa architettonica e insieme murale.

Nel 2011 l'Istituto Nazionale della Grafica di Roma ospitò alcune poesie d'amore di Alfonso Gatto graffite da Giuseppe Caccavale. L'artista napoletano con la tecnica dello spolvero aveva ricoperto il soffitto della Sala delle Adunanze: la parola primeggiava sulla forma, ma la forma conservava ben salda la sua struttura di partenza.

Nel lavoro di Fabbris avviene esattamente il contrario ed è proprio dove non si vede che il linguaggio assume nella sua pittura una componente strutturale di legame: è l'armonia che tiene il ritmo tra i vuoti e i pieni, tra la luce e l'ombra, tra il riflesso e la presenza. Un "chiasmo astratto" che nell'apparente frammentarietà installativa, trova una sua posizione e grazie all'utilizzo del colore, supera il concetto.

Flavia Montecchi



Memorie di un simbolo/oltre il concetto. 2014, pigmenti interferenti su muro e acetati e pastelli su lucidi, installazione site specific



Memorie di un simbolo/oltre il concetto. 2014, pigmenti interferenti su muro e acetati e pastelli su lucidi, installazione site specific



Memorie di un simbolo/oltre il concetto. 2014, pigmenti interferenti su muro e acetati e pastelli su lucidi, installazione site specific



Memorie di un simbolo #2, 2011, pigmenti su acetati, pastelli su lucidi, walldrawing, 200 x 320 cm (sede della Regione Piemonte)

La verità nella cenere

La ricerca di Maria Elisabetta Novello ha a che fare con la memoria e con la sua conservazione; già nella scelta del materiale unico che impiega: la cenere, questo risulta evidente.

La cenere, come lei stessa sottolinea, è una sostanza che traduce qualcosa in qualcosa di altro... è polvere e residuo svuotato della propria fisicità, traccia fine, quasi impalpabile, di qualcosa di andato, colto nel momento del suo ultimo alito eppur capace di germinare nuovamente.

Il procedere dell'artista, che lavora per gruppi di opere e che sconfinava nell'installazione e in azioni o performance delle quali lei stessa è protagonista, prevede una continua, incessante rilettura delle tracce che restano di un qualche cosa ormai ritornato al suo stato originario: la cenere.

Il suo raccogliere ceneri e carboni, altrimenti in balia di non so quale notte, in grandi teche, antichi vasi di vetro, tubi trasparenti, provette o bustine di plastica è un gesto di compassione verso un materiale che diversamente sfuggirebbe, abbandonandoci per sempre, come il corpo che lo ha generato, del resto, svaporando in silenzio in una nuvola grigiastra sino ad affondare di nuovo nel grembo ignoto dal quale Maria Elisabetta Novello lo aveva estratto, lasciandoci addosso l'impotenza della nostalgia.

La cenere è un materiale che mai più potrà perire o essere incenerito, ma destinato a concimare, nutrire ed accarezzare l'idea di un nuovo inizio. Eppure, non posso fare a meno di domandarmi: come è possibile iniziare di nuovo dopo essere stati inceneriti? Con un gesto di ultima, grande generosità; con la tragica consapevolezza che tutto si trasforma e che nulla scompare; con la profonda convinzione che anche nella più semplice delle creature della fauna e della flora l'attaccamento alla vita è, in ogni caso, più forte di qualsivoglia desiderio di distruzione.

La scelta della cenere prevede, infine, la consapevolezza scontata e profonda che noi siamo cenere, che anche moribondi continueremo a fare progetti per un futuro che non vedremo e che non troveremo formula di conoscenza più lucida e radicale se non nella cenere stessa.

Non a caso, molti dei titoli delle opere di Maria Elisabetta Novello hanno a che fare con la questione della visione, del punto di vista, dell'orizzonte, della volontà o dell'affermazione di sé.

Non a caso, la coscienza di sé rispetto al proprio essere ed in funzione del proprio divenire ci vede impegnati in un requiem infinito che tenta di vincere il tempo di una fuggitiva bellezza, anche essa destinata a passare.

Maria Elisabetta Novello cerca, con il suo fare, di interrompere questo processo crudele, tutelando i resti e le spoglie oggetto della sua compassione, tentando di salvaguardare quel tanto di sacro che ancora tenta di vivere la sua impossibile, ultima alba.

La cenere è, insomma, il segreto, la fine e l'inizio di tutto. Il fremito infinito del possibile, l'urlo smorzato ma mai messo a tacere, mai zittito sino a perire, del tutto.

La cenere è racconto puro, privato di viscere e corruzione. Immagine nitida di una storia sia individuale sia collettiva, forse universale, i cui colori hanno i toni pacati del nero assoluto, del nerofumo, di tutti i possibili grigi sino ai bianchi più puri... Nella sua inconsistenza fatale, sviluppa un racconto smisurato privo di connotazioni e appigli, dove le parole, le immagini, i sapori e gli umori del passato si mescolano, proiettati oltre i propri limiti, fusi e confusi in una amalgama grigiastra dove si incastrano mille destini e nella quale tutto quanto abbiamo abitato ed amato, sfiorato e sfiorito, indossato ed inzuppato tornerà a germogliare.

Le "Collezioni di cenere" di Maria Elisabetta Novello esprimono, nell'implacabile esattezza delle ripetute e ripetibili misure, la coscienza del mistero e del tempo perduto. La definita armonia di una struttura, di una superficie più o meno ampia o di un'opera costituita da elementi pressoché identici che si ripetono, come quelli che costituiscono i lavori esposti in questa rassegna ospitata negli spazi della Fondazione Zappettini, altro non è che un tentativo logico e inevitabile di spingersi verso l'infinito, mosso dal naturale, lucido bisogno di assoluto che ci anima. Un diario, un almanacco intimo fatto di piccole quantità di tempo incastonate nelle caselle di un registro che le trattiene ordinatamente e gelosamente, oltrepassando l'opacità della vita e delle sue ombre.

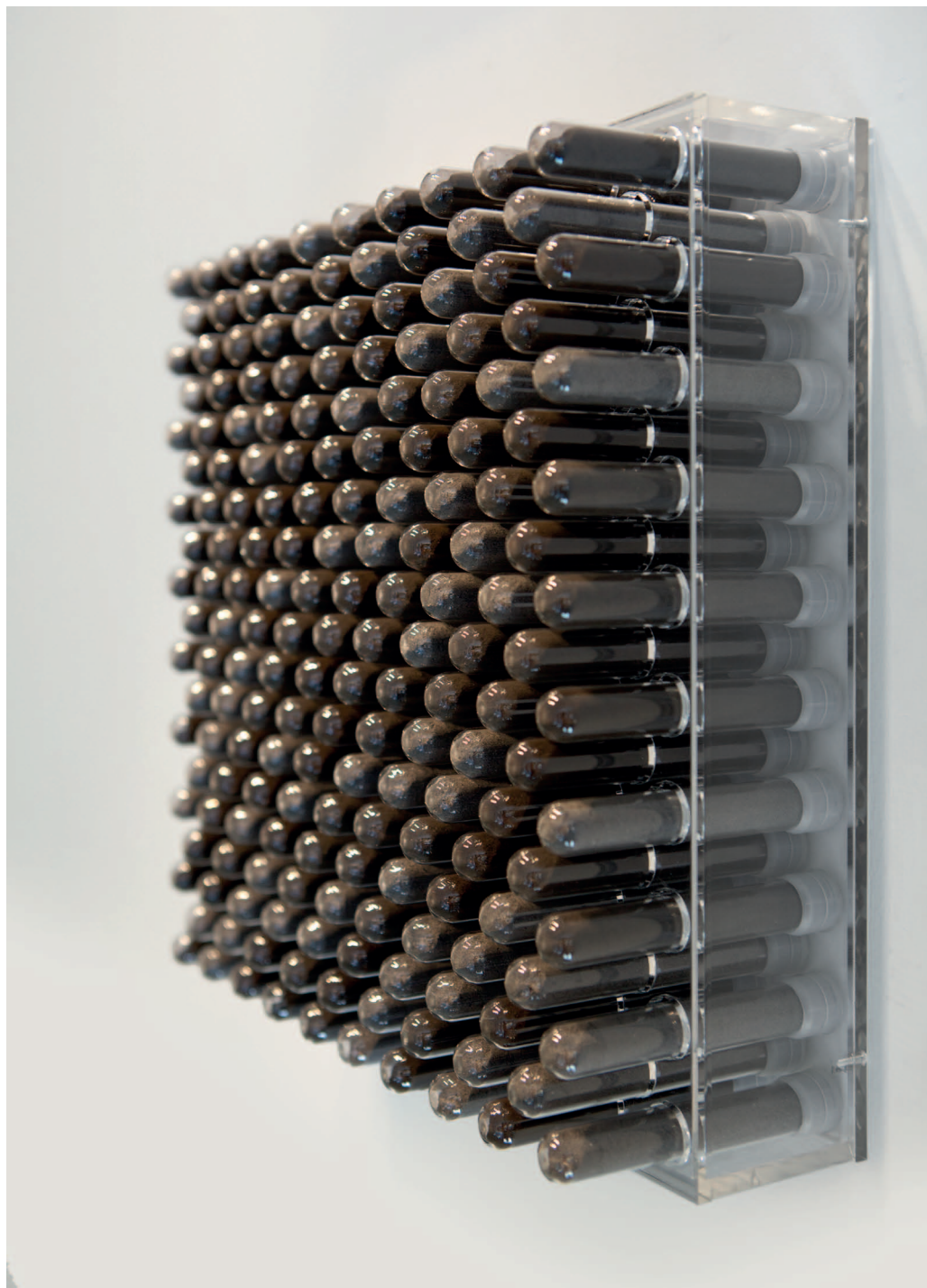
Federico Sardella



Bianco, collezione di cenere, 2009, sacchetti contenenti cenere, 180 x 180 cm



Senza titolo, 2011, cenere in vetrino, ø 20 x 3,5 cm



Nero – 180 campionature di cenere e carbone, 2011, tubi di vetro contenenti cenere, 30 x 30 cm



Vuoti, 2012, tubi di vetro contenenti cenere, 150 x 150 cm

La scultura architettonica di Salvatore Tulipano

Salvatore Tulipano è un artista giovane, ma già pienamente consapevole nell'utilizzo del medium e nella padronanza dei codici formali ed estetici. La sua ricerca, aniconica e votata a un severo rigore analitico, verte sul tema dello spazio, inteso come campo di interazione di volumi e vettori. Il risultato visivo consiste in oggetti tridimensionali cavi, improntati a una forte vocazione speculativo-progettuale, in cui l'eredità minimalista si innesta su riferimenti al Decostruttivismo, ma con esiti lontani da compiacimenti tecnicistici (o viceversa estetizzanti), e così pure da atteggiamenti epigonali. Si tratta, in fondo, di sculture, realizzate con materiali inusuali (cartone pressato e pistolegno, in questo caso su struttura portante in legno), ma pensate anche per un possibile sviluppo su ampia scala, in ambito architettonico. I due stadi si illuminano a vicenda, ma sono perfettamente a sé stanti, dotati di autonomo senso e valore; né è lecito considerare l'uno nella sola prospettiva dell'altro. Il significato, nelle opere di Tulipano, coincide col significante. Gli elementi sono accostati e assemblati con calibrata attenzione, in un gioco ben calcolato di pieni e vuoti, luci e ombre, colori e non-colori, sulla base di un lessico di evidente matrice geometrica. Costante è il rifiuto della linea curva e dei principi di simmetria e ortogonalità; il che contribuisce a produrre una sensazione anti-euritmica, di instabilità, progressione e movimento irregolare.

Per la mostra alla Fondazione Zappettini Tulipano ha elaborato due progetti plastici distinti (non un dittico, insomma), che mirano a inserirsi nello spazio come segni denotativi: non soltanto presenze oggettuali, quanto "strumenti" atti a conferire una precisa impronta all'ambiente che li accoglie. Entrambi i lavori si sviluppano, pur con dinamiche differenti, a partire da uno spunto dialettico: la sovrapposizione/incastro di due elementi, uno dei quali rimane in cartone grigio a vista, mentre l'altro è rivestito di pistolegno di colore giallo paglierino.

ArchSculpt13, come rivela il titolo stesso, verte esplicitamente sul concetto di ibridazione tra il linguaggio della scultura e quello dell'architettura: una voluta ambiguità che interroga lo spettatore sul senso della visione e sull'autentica teleologia dell'oggetto. La parte anteriore è costituita da una "parete" inclinata che lascia scorgere i punti di appoggio del conglomerato plastico, mentre sul lato opposto una vera e propria "apertura" allude alla possibilità di esplorare gli spazi interni dell'opera. Peraltro il punto di osservazione può variare, suggerendo direzionalità diverse e letture anche contrastanti sul piano formale.

Plastic sign ha una struttura maggiormente univoca: il notevole oggetto dell'elemento rivestito in pistolegno rispetto a quello in cartone grigio pressato crea un effetto di slancio obliquo di grande impeto. La scultura si caratterizza per le linee ben definite, trasposte dall'impulso grafico nell'attuazione volumetrica, e proiettate in uno sviluppo inclinato che non stempera l'ascensionalità, ma le conferisce peso e sostanza. Si ripropone inoltre l'espedito delle "aperture" trasversali, che invitano a scandagliare con lo sguardo ciò che "sta dentro". In effetti una costante, nel giovane lavoro di Tulipano, è il desiderio di "far entrare" l'osservatore nell'opera: sia metaforicamente, a livello concettuale, sia in senso proprio, nella possibile concretizzazione monumentale della scultura.



ArchSculpt13, 2014, cartone pressato, pistolegno, legno, 77,7 x 70,7 x 98 cm



Plastic sign, 2014, cartone pressato, pistolegno, legno, 80,5 x 101,5 x 135,8 cm



Plastic sign, 2014, cartone pressato, pistolegno, legno, 80,5 x 101,5 x 135,8 cm
ArchSculpt13, 2014, cartone pressato, pistolegno, legno, 77,7 x 70,7 x 98 cm



Pittura plastica progetto 1-2, 2012, cartone pressato, cartone alveolare, legno, stucco, cementite, ducotone, 139 x 103 x 6,2 cm

Luce, con tutto ciò che ne consegue

Che cosa fa più clamore oggi, nel mondo dell'arte? Poco, se si eccettuano i record delle battute d'asta. Quello che c'era da provocare è stato provocato, quello che c'era da sperimentare sperimentato, quello che c'era da sovvertire sovvertito. In questa corsa a urlare più forte, il pubblico è ormai assordato, non più capace né interessato a prestare orecchio a una voce ferma e seria o a un poetico bisbiglio. Quelli che reggono ancora l'urto dei decibel sono sempre meno, e non si può dire se questo assordamento sia reversibile o meno, se gli interessati all'arte un domani torneranno a sentire: è possibile ed è probabile, ma non certo. Nel frattempo, dare conto di ricerche artistiche più meditate, rigorose, riflessive è un'attività che non può cessare, avendo come duplice scopo in primo luogo tenere aperto il canale di comunicazione con chi è ancora in grado di intendere e in secondo luogo registrare la traccia a futura memoria di quanto sta avvenendo in questi anni lontano da palcoscenici e amplificatori.

Quel che è certo è che andare a seminare nel solco tracciato dai grandi di cent'anni fa è un'attività che qualcuno si ostina a fare, con la consapevolezza di giocare in un ruolo poco appariscente nel contesto odierno, ma con l'intenzione di trovare ben altro, in questa ricerca, oltre all'approvazione o all'attenzione altrui. Per esempio, Giorgia Zanuso ha trovato la propria strada nella lezione di Kazimir Malevic, Joseph Albers, Piet Mondrian e Theo Van Doesburg, ovvero coloro che all'inizio del Novecento diedero alla geometria una nuova ragione di esistere sulla tela, recuperandone il valore simbolico di origine ancestrale e sviluppandone la possibilità non tanto di definire spazi, bensì di riferire mondi.

Nelle opere di Zanuso, la geometria appare né come un fine né come un mezzo, bensì come un'inevitabile "ordine delle cose" in cui si sistema quanto avviene all'interno dell'opera. E quello che avviene è generato da elementi anch'essi di estrema valenza simbolica. Il filo, sia esso trasparente o nero, è considerato dalla stessa autrice un riferimento ai legami della vita, e ciò è indubbiamente vero se si considera il filo come portatore di nodi o intrecci, ma lo è ancora di più se esso è preso come simbolo della vita stessa (non occorre tornare ora sulle valenze dei più celebri fili della Tradizione, da quello filato e reciso delle Parche a quello di Arianna). La luce, poi, qui utilizzata con strisce di LED disposte in modo ortogonale o diagonale, diventa elemento vivificatore dei filamenti e al contempo ordinatore dello spazio – una tela intonsa – su cui agisce. Appare comunque nell'operare di Giorgia Zanuso una razionalità sempre allerta grazie alla quale elementi dalle così alte valenze vengono amministrati con rigore e fermezza.

I suoi lavori possono anche essere fruiti al buio, ma in tal caso al loro significato intrinseco si aggiungerebbe quello dato dall'ambiente e da una certa "spettacolarità", possibile anche se non cercata. Ecco perché essi sono più adatti alla visione a piena luce, in cui ogni elemento appare per quello che è in sé e non per una sinergia con l'ambiente, e il filo si presenta perfetto nel suo essere filo, e la luce non solo fonte di luminosità per uno spazio buio, ma semplicemente – o meglio, "difficilmente" – luce, con tutto ciò che ne consegue.

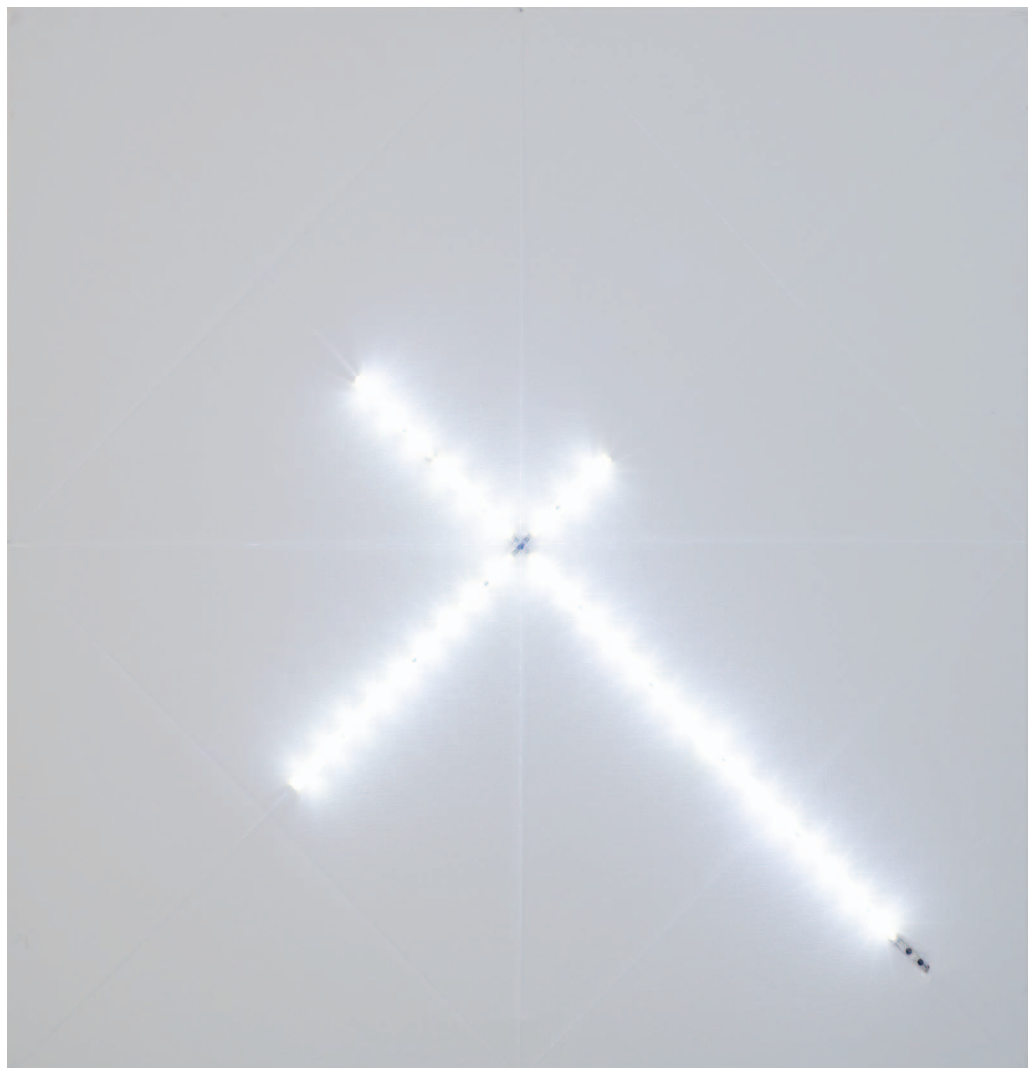
Alberto Rigoni



Unione Divisione, 2013, fili trasparenti, fili neri, LED, 100 x 100 cm



Cielo stellato, 2013, tecnica mista foto e LED, dittico, ciascuno 45 x 30 cm



Infinito, 2013, fili trasparenti e LED, 100 x 100 cm



Dall'ordine al disordine, 2014, specchi e LED, 200 x 50 cm

Alan DE CECCO (Palmanova, 1977) vive e lavora a Londra come Principal Designer. Dal 2006 realizza live-media performance per *Papiers Collés*, progetto audio-video con Stefano Giust e Lorenzo Commisso, segnalato al Premio Nazionale delle Arti Multimediali 2005, che ha avuto luogo in spazi espositivi come Galleria Neon (Bologna, 2005), Villa Manin (Passariano, UD, 2005), Sound Metak (Milano, 2006). Tra le ultime mostre collettive, live painting e live-media performance a cui ha partecipato vi sono: Red Gallery Shoreditch (Londra, 2013), Bricklane (Londra, 2013), Garden Walk (Londra, 2014). Dal 1994 realizza inoltre graffiti con lo pseudonimo Soda.

Alessandro FABBRIS è nato nel 1977 a Torino, dove vive e lavora. Docente presso l'Accademia Ligustica di Belle Arti e allo IED Torino. Tra le personali segnaliamo "Anatomia di un processo narrativo", alla Galleria Arte Giovane – Palazzo del Collegio di Asti (2007). Tra le più recenti collettive vanno ricordate nel 2010 "Tempi precari – In sede", nelle sedi del Comune e della Provincia di Torino e "Centro Periferia" nell'area archeologica "La Città dell'Acqua", Roma, e nel 2012 "ArtMob" in collaborazione con la Fondazione Pistoletto.

Maria Elisabetta NOVELLO si diploma in pittura nel 1998 all'Accademia di Belle Arti di Venezia. La cenere è la componente materica con cui si contraddistingue. Con le sue installazioni e performance, collabora e interagisce con musicisti e ballerini di danza contemporanea. Tra le sue ultime importanti collettive ricordiamo nel 2011 "Round the Clock", evento collaterale della 54° Biennale di Venezia, Spazio Thetis, Venezia. Vive e lavora a Udine.

Salvatore TULIPANO è nato a Milano nel 1985. La sua ricerca indaga il rapporto tra Scultura e Architettura con progetti plastici che non sono semplici "maquette" ma sculture concepite per lo sviluppo spaziale. Ha partecipato a numerosi premi per giovani artisti e ha vinto il Como Contemporary Contest 2013 con la scultura "Pavilion". Ha preso parte anche alla biennale della Jeune Création Européenne. Vive e lavora tra Milano e Londra.

Giorgia ZANUSO è nata a Savona nel 1985. Vive tra Genova e Bergeggi, dove lavora come architetto e interior designer. Cresciuta tra opere d'arte contemporanea e design, dopo la laurea sui sistemi museali, da alcuni anni progetta e realizza lavori su tela utilizzando luci al led e nuove tecnologie, di forte impatto neo-costruttivista.

Paolo BOLPAGNI (Brescia, 1979) è storico dell'arte, critico e curatore indipendente, docente all'Università Cattolica, direttore della Collezione Paolo VI - arte contemporanea. Coltiva molteplici ambiti d'interesse inerenti all'arte tra la fine dell'Ottocento e l'oggi.

Francesca GUERISOLI (Genova, 1980) è storica dell'arte e curatrice, docente presso l'Università degli Studi di Milano-Bicocca, specializzata sulla museologia e sull'arte come intervento critico sul presente.

Flavia MONTECCHI (Roma, 1985) è scrittrice e curatrice indipendente. Lavora nell'ambito dell'arte contemporanea e della comunicazione e collabora con spazi pubblici e privati.

Alberto RIGONI (Lavagna, 1974) è specialista in storia dell'arte contemporanea ed esperto di cinema e comunicazione. Ha curato mostre in spazi pubblici e privati in Italia e all'estero, e collabora con la Fondazione Zappettini dal 2004.

Allievo di Giovanni M. Accame, **Federico SARDELLA** è storico dell'arte e curatore, specializzato nella gestione di archivi di artisti contemporanei. Ha realizzato centinaia di interviste ad artisti e personalità del mondo dell'arte, organizzato mostre in spazi pubblici e privati, in Italia e all'estero, e curato monografie dedicate a maestri del Dopoguerra e ad artisti delle generazioni successive.

