

Luciano Caramel - Cieli Alti e Codici per un'arte di cuore e di mente.

Cieli Alti and Codici - an art nurtured in the heart and mind.

L'espressività strutturata

La documentazione di questo volume punta soprattutto, nell'attenzione precipua al colore, primaria nel lavoro di Silvio Gagno, sugli ultimi due decenni dell'artista, dal ciclo Cieli alti, avviato nel 1987, ai recentissimi Codici. Opportunamente ci offre tuttavia anche una ricca antologia di riproduzioni di opere del pittore degli anni precedenti, a partire dal 1975, corredata, oltre che da apparati puntuali quali è difficile trovare nelle monografie di autori contemporanei, da una "silloge critica" che dà conto dell'interesse continuo e avvertito che ha sempre accompagnato il cammino di Gagno. Del quale è così possibile non solo conoscere l'intera vicenda creativa, ma anche meglio comprendere le più recenti stagioni, certo autonome e nuove, oltre che di speciale interesse, però tutt'altro che prive di radici, al di là del cliché di matrice avanguardistica, non di rado riaffiorante, anche in critici attestati su posizioni antiavanguardistiche, di un Gagno artista generosamente proteso tutto e sempre a rinnovarsi sulla direttrice di una improbabile libera e vergine espressività.

Non è ingiustificato che l'anamnesi (mi si scusi il termine apparentemente crudo, peraltro non di esclusiva pertinenza medico-diagnostica, visto che lo si ritrova in tutt'altra accezione fin nel Fedone di Platone a proposito dell'anima che, incarnata nel corpo, riconosce e recupera in sé le idee acquisite nello stadio

Structured Expressiveness

The contents of this book concentrates above all on the past two decades in Silvio Gagno's oeuvre, from the Cieli alti cycle, starting in 1987, to the very recent Codici, paying particular attention to his use of colour, a key facet of the artist's work. But it also appropriately provides a rich anthology of reproductions of the painter's works from the years after to 1975, accompanied by a "critical silloge" illustrating the constant and well-informed interest which Gagno's development as an artist has always attracted, together with detailed supporting material, such as is hard to find in monographs on contemporary artists. In this way it is possible to appreciate not only his entire development as an artist, but also to have a fuller understanding of his more recent works. These undoubtedly signal a fresh departure and are of especial interest, although they are in no sense lacking roots, beyond aside the avant-garde cliché, not rare even among critics taking a stand against avant-garde positions, which goes that Gagno is an artist impelled towards constant self-renewal in pursuit of an unlikely free and virgin expressiveness.

That the critical anamnesis (if you will pardon this apparently crude term, though incidentally not applicable only in a medical context, since it can be found with an entirely different purport as far back as Plato's Phaedo in reference to the soul, which, taking

prenatale) critica di questa “silloge” muova da un testo di Mariano Missaglia, di Gagno maestro nella Scuola libera del nudo “Ettore Tito” all’Accademia di Belle Arti di Venezia, che lo scrisse nel 1975 presentando la prima personale del giovane allievo, a La Marinella di Jesolo Lido. Riconosce fin da allora, Missaglia, che “Gagno dipinge spinto da una passione che non conosce ostacoli, da una carica sempre nuova dove fantasia e creazione certamente non difettano”. Ma subito aggiunge che, “innamorato di Rouault, di Léger e dello studio dei Maestri delle ‘Vetrate’, egli cerca di personalizzare la sua pittura contornando ogni pennellata con un segno nero, riducendo la composizione in tanti ‘intarsi’.” un procedimento verificabile nelle due riproduzioni stampate nella medesima pagina di questo volume, accanto alle affermazioni di Missaglia e a quelle, dell’anno successivo, di Gianmaria Fonte Basso, per il quale “la cifra più significativa di questa operazione si scopre quando l’artista punta decisamente a ridurre l’immagine, frazionandola e corrompendola per poi risolverla in una struttura resa salda da linee, che non sono più residuo delle sue esperienze ma la protezione di una interiorità poetica”.

Attenzione quindi, in quei dipinti, al linguaggio derivante dalla tecnica della legatura con piombo dei frammenti di vetro delle vetrate, in qualche misura avvicinabile a quello della pittura a smalto in alveoli (cloisonné) su supporto metallico. E perciò controllo e progettualità, tuttavia da Gagno coniugati con la carica, la passione, la fantasia e l’interiorità poetica, seppur “protetta” dalla “struttura resa salda”, di cui scrivono Missaglia, Fonte Basso e, nello stesso 1976, Sandro Marini. Secondo il quale “le immagini della realtà naturale e la figura umana, innestate e amalgamate in simbiosi di grande fascino rappresentativo, sono scomposte e ricomposte, all’origine di un processo creativo, per definirsi infine sulla tela in tutta la pregnanza psicologica di un’intensa carica interiore di chiara ascendenza espressionistica. La suggestione maggiore delle sue libere figurazioni deriva dalla convergenza dei vari elementi lessicali in una unitaria espressione pittorica: il segno e la forma, lo spazio e la luce, il colore e il ritmo dinamico dei trapassi tonali”. Non quindi solo una creatività romanticamente primigenia. Invece una espressività strutturata, dove ragione ed emotività, affondo analitico e liberazione si correlano, si integrano e si potenziano. Come, per rimandare ancora a quelle iniziali, illuminanti testimonianze critiche, evidenzia Ottorino Stefani, sempre nel 1976, ribadendo da un canto che “in talune opere la struttura lineare appare fortemente rilevata e incisiva, quasi che il pittore senta il bisogno di scomporre il quadro in tessere cromatiche chiaramente definite nel loro valore geometrico come in certe vetrate delle chiese romaniche o gotiche”, e dall’altro affermando

bodily form, recognizes and acts upon ideas acquired in its prenatal state) of this “silloge” should be based on a text by Mariano Missaglia, Gagno’s master at the “Ettore Tito” free school of the nude at the Accademia delle Belle Arti in Venice is not unwarranted. He wrote it in 1975 when presenting his young pupil’s first one-man show in La Marinella in Jesolo Lido. Missaglia realized even then that “Gagno paints urged on by a passion which knows no obstacles, by an ever fresh impulse which is never short of fantasy and creativeness”. But he immediately added that “in love with Rouault, Léger and with the studio of the Masters of the ‘Stained-glass windows’, he tries to personalize his painting by outlining each brush stroke in black, reducing each composition to a series of ‘inlays’”. The procedure can be seen in the two reproductions on the same page of this book, next to Missaglia’s comments and those of Gianmaria Fonte Basso the following year, remarking that “the most significant aspect of this operation comes to light when the artist aims directly at reducing the picture, breaking it up and disintegrating it, only to draw it together again within a structure held together by lines that are no longer the residue of his experiences, but the protection of a poetic inner life”.

Careful attention should therefore be paid in these paintings to the style derived from the technique of binding the stained-glass in the windows with lead, which is in a sense comparable to enamel painting in self-contained cells (cloisonné) on a metal base. This takes control and planning, although Gagno combines them with energy, passion, imagination and an inner poetics, “protected” though it is by the “structure held together”, mentioned by Missaglia and Fonte Basso and taken up by Sandro Marini, also in 1976. In Marini’s view, “the pictures of nature and the human figure, grafted and symbiotically amalgamated with great representational allure, are broken up and recomposed at the outset of the creative process, until they meld at last on the canvas with the full psychological import of a powerful inner impetus clearly owing much to expressionism. The greater impact of his free figuration comes from the convergence of the various lexical elements to create a uniform style of painting: the brushwork and form, space and light, colour and dynamic rhythm of the tonal transitions”. So, not a romantically primal creativeness, but rather a structured expressiveness, where reason and emotiveness, analytical depth and freedom are correlated, integrated and empowered. To stick with the early, illuminating critical appreciations, this was further underlined by Ottorino Stefani, once again in 1976, who points out on the one hand how “in some works the linear structure appears heavily stressed and incisive, almost as if the painter feels the need to break

che invece in altri lavori [contemporanei, aggiungo: si veda *Riposo nel verde*, del 1976] “l’artista appare fortemente attratto dal ritmo fluido della vegetazione”, anch’esso d’altronde strutturato e strutturante, anche se in diverso modo, nelle “nervature sottili ed avvolgenti delle foglie, le quali sembrano imprigionare tutta la superficie del quadro in una fitta ragnatela di segni fino a scandire uno spazio rarefatto e quasi misterioso”.

I “Cieli alti”

Non deve quindi sorprendere, essendo esso connaturato alla polidimensionalità di Gagno, il passaggio (non la svolta), nel 1987 come s’è detto, da una pittura di immagine più serrata entro griglie geometriche – maturata soprattutto dall’inizio degli anni ottanta, con caratterizzante attenzione alla scansione della superficie dipinta, anche con raccordi con l’antico (la partizione delle pale d’altare e dei polittici, anche in restauro, qui con la dialettica introdotta dalle più mosse ed effuse parti in lavorazione: cfr: *Racconti di terra e di mare: pala in restauro*, del 1985) – alla fluente, centrifuga e insieme centripeta energia informaleggiante dei *Cieli alti*. Che hanno oltre tutto un loro sotteso rigore compositivo, nei pur soffici tagli orizzontali che spesso attraversano il dipinto, non più tuttavia con una secca definizione, prospettica e quindi spaziale. Come recita il titolo di uno dei primi esiti di questa nuova via, *La linea di orizzonte si annulla in un incontro cielo-spazio-vento*. Quella “linea di orizzonte” che ancora appare, ma interrotta, in due dei primi quadri di questa serie: *Cieli alti: genesi 2*, qui riprodotto, e in *Cieli alti: trittico*, entrambi del 1987. Per converso i dipinti della fase precedente, e non solo gli ultimi (i qui riprodotti *Colori della sera n. 3* del 1984, *Amore n. 2*, *Favole d’estate n.7*, *Amore e poesia per una sera d’estate*, tutti del 1985 oppure *Finestre nel cielo n. 2* del 1984) sono spesso carichi di energia repressa e no, talora drammaticamente tesa, come nell’eccezionale *Bolero* del 1986, con una natura di cielo, terra e mare evocati in una condizione di forte perturbazione evidenziata, non negata, dalla divisione in trittico e dai tagli lineari orizzontali.

A constatazioni analoghe, seppur in senso inverso, conducono del resto i *Cieli alti*, nel loro dialogo tra forma e informe, che giustificatamene ha fatto mettere in discussione l’attribuzione ad essi della qualifica di *informale*. Da richiamare in ogni caso tra virgolette. Perché, innanzi tutto, non si tratta mai di una ripresa, né manieristica né intenzionalmente citazionista o anacronista, dell’informale storico degli anni quaranta-cinquanta. Quindi per il sostanziale, sempre, rapporto con la natura, per cui si potrebbe semmai parlare di “naturalismo padano”, nel senso teorizzato, difeso e promosso negli anni cinquanta da Francesco Arcangeli.

the painting down to clearly defined geometric tesserae of colour, like the stained glass found in Romanesque or Gothic churches”, while on the other noticing that in other works [contemporary ones, I should add: see Riposo nel verde, 1976] “the artist appears to be strongly attracted by the fluid rhythm of vegetation”, which after all is also structured and structuring, although in a different way, in the “subtle and enveloping veins of the leaves, which seem to enwrap the whole surface of the painting with a dense web of brushstrokes, producing a rarefied and almost mysterious space”.

“Cieli alti”

Gagno’s transition (not upheaval) in 1987, mentioned earlier, from a style of painting employing a tight geometric grid – which began to blossom especially in the early Eighties, with a typical attention to the partitioning of the painted surface, and with an eye on its links with ancient art (the separations of altarpieces and polyptychs, including those under restoration, here with the dialectics provided by the more dynamic and vibrant sections being worked on: cf: Racconti di terra e di mare: pala in restauro, 1985) – to the fluent, centrifugal and at the same time centripetal information-providing energy of Cieli alti, should therefore come as no surprise, since it is ingrained in Gagno’s multi-faceted nature. These works have their own underlying compositional rigour in the admittedly soft horizontal breaks which often traverse the paintings, but no longer in a clearly defined, perspectival and therefore spatial direction. As the title of one of the first works in this new departure says, La linea di orizzonte si annulla in un incontro cielo-spazio-vento (the line of the horizon is cancelled in the sky-space-wind encounter). This “line of the horizon” still appears, interrupted, in two of the first paintings in this series: Cieli alti: genesi 2, shown here, and in Cieli alti: trittico, both dating from 1987. In contrast, the paintings throughout the earlier phase, not only the last ones (Colori della sera n.3, 1984, Amore n.2, Favole d’estate n.7, Amore e poesia per una sera d’estate, all 1985, or Finestre nel cielo n.2, 1984, reproduced here) are often filled with energy that is repressed or otherwise, sometimes dramatically taut, as in the exceptional Bolero, of 1986, conjuring up a nature made up of sky, earth and sea depicted in a highly agitated state, which is pointed up, rather than denied, by being divided up into a triptych and by the horizontal breaks.

Similar, though opposite, comments are elicited by Cieli alti, in their dialogue between form and formlessness, which have justifiably put a question mark over the use of the qualification informal in their

Riferimento peraltro, anch'esso, tutt'altro che pacifico, sia per i dipinti più astratteggianti e "spazialisti" di Gagno, sia per quelli più direttamente agganciati alle sensazioni, atmosferiche, visive e persino, virtualmente, sonore dei fenomeni naturali, esplicitamente richiamate nei titoli medesimi, in quello generale *Cieli Alti* e in quelli specifici che distinguono ciascun dipinto (*Prima che cali la notte*, del 1987; *La notte di San Lorenzo n. 1*, *Nella nebbia*, *Volo di colombe nell'aurora*, *Volo di gabbiani nell'aurora*, *Risveglio in pineta* del 1988; *Armonie d'estate n. 3*, *Armonie d'estate: suadenti sensazioni del giorno n. 3*; *Armonie d'estate: grande sinfonia d'amore* del 1989 e simili). "Sensazioni", ed emozioni, che vanno gradualmente accentuandosi tra i finali anni ottanta e i primi novanta, anche per lo stimolo di suggestioni musicali dichiarate e liberamente "visualizzate" (*Armonie d'estate: La musa della musica*, *Sinfonia rossa*, *Ascoltando Beethoven*, *Ascoltando Chopin* del 1989; *Echi del concerto dei Simple Minds* del 1991), già attivo dagli anni settanta, in connessione fin da allora con la natura, come nel 1978 (nella presentazione ai cataloghi delle personali di Gagno all'Hotel Quisisana di Abano Terme e alla Galleria Città di Padova) segnalava Flavia Casagrande, dall'inizio tra i critici più attenti e fedeli al lavoro del pittore, che scriveva, in relazione ovviamente alle sue opere del tempo: "Le vere fonti della sua ispirazione, la natura e la musica, si traducono nei segni, talvolta surrealistici o dadaisti, di grandi grembi di donna-madre-terra e di figlio-albero, ali e voli di uccelli esotici o immaginari, gracili forme di giovani ermafroditi in boccio: segnali di una nascita, o di una rinascita che riporta alla musicalità atmosferica di Vivaldi e, di qui, a Rossini e Musorgskij, Wagner e Mahler, Ravel e Stravinskij".

Il radicamento nel naturale tende anche in Gagno, negli anni novanta, ad una dimensione di primordialità, nell'accezione però ancora fenomenica, non filosofica, né tanto meno trascendente, entro cui l'artista evoca aggregazioni, trasformazioni e pulsioni. Anche con un' "accelerazione del tempo [che] conduce verso il vuoto spaziale, verso la solitudine e il silenzio", come nota Luigina Bortolatto (*Silvio Gagno: Fosfeni*, in *Silvio Gagno*, catalogo della mostra, Istituto italiano di cultura, Amburgo, 30 gennaio-1 marzo 1996), che scrive di "una 'astrazione' che si oppone a gestualità violente", ma che pure, ci permettiamo di aggiungere, sa attingere una carica energetica cosmica, negli stessi *Silenzi*, nelle *Pulsioni* e in altre pitture dei primi anni del nuovo millennio, come, esemplarmente, anche nel titolo, *Genesi*, del 2002. Sintesi maestosa nella sua quasi monocroma essenzialità, che ci innalza a immensità e temporalità incommensurabili come, per contrasto, altre, differenti pitture si piegano sulle quote frequentabili dei processi di *Fotogenesi*, ossia di generazione di fenomeni

*regard. At all events the term needs to be put between inverted commas. Because in the first place at no point can we be said to be dealing with a revival of the informal art of the Forties and Fifties, either manneristically or with a deliberately referential or anachronistic intent. If anything, the always substantial relationship with nature might suggest a "naturalism of the Po basin", in the sense theorized, defended and promoted in the Fifties by Francesco Arcangeli. This reference is anything but self-evident as regards both Gagno's more abstract and "spatialist" works and those more directly connected with the atmospheric, visual and even virtually aural sensations associated with natural phenomena, explicitly suggested by the titles themselves, whether the overall title *Cieli alti* or the specific name of each work (*Prima che cali la notte*, 1987; *La notte di San Lorenzo n.1*, *Nella nebbia*, *Volo di colombe nell'aurora*, *Volo di gabbiani nell'aurora*, *Risveglio in pineta*, 1988; *Armonie d'estate n.3*, *Armonie d'estate: suadenti sensazioni del giorno n.3*; *Armonie d'estate: grande sinfonia d'amore*, 1989 and similar works). These "sensations" and emotions gradually increase between the late Eighties and early Nineties, thanks partly to acknowledged and freely "visualized" musical inspirations (*Armonie d'estate: La musa della musica*, *Sinfonia rossa*, *Ascoltando Beethoven*, *Ascoltando Chopin*, 1989; *Echi del concerto dei Simple Minds*, 1991). This facet can be traced back to the Seventies and was connected even then to nature, as Flavia Casagrande, from the start one of the painter's more acute and constant critics, wrote in 1978 of his works of the time (in the foreword to the catalogues of Gagno's one man shows at Hotel Quisisana in Abano Terme and in Galleria Città di Padova), "The true sources of his inspiration, nature and music, are translated into his forms, at times surrealist or Dadaist, the ample laps of a woman-mother-earth and a son-tree, the wings and flights of exotic or imaginary birds, the frail forms of budding young hermaphrodites: the signs of a birth, or of a rebirth recalling the atmospheric melodiousness of Vivaldi, and thence, Rossini, Mussorgsky, Wagner, Mahler, Ravel and Stravinsky".*

*His rootedness in the natural tends to lead Gagno in the Nineties towards a primordial dimension, in a phenomenal rather than philosophical, and still less transcendent, sense, in which the artist conjures up agglomerations, transformations and primal urges. Even through an "acceleration of time [which] leads towards a spatial void, towards loneliness and silence", as remarks Luigina Bortolatto (*Silvio Gagno: Fosfeni*, in *Silvio Gagno*, exhibition catalogue, Istituto Italiano di Cultura, Hamburg, 30 January-1*

luminosi da parte di piante e animali, e dei *Fosfeni* (plurale “libero” da “fosfene” utilizzato da Gagno nei titoli di queste immagini), bagliori, scintille, lampeggiamenti percepiti dall’occhio umano in alcune condizioni patologiche o quando l’occhio è compresso, che trasferiscono la rappresentazione su di un piano visionario.

I “Codici”

“L’opera [di Gagno] è ogni volta frutto di un binomio, un’area dove il cuore e la mente si confrontano, anche il colore”, ha felicemente osservato Enzo Demattè (in E. Buda, E. Demattè, *Gli incontri de “La Vernice”, “Fra il reale e il fantastico”*, Silvio Gagno, La Vernice, 1981, p.46). La constatazione vale anche per la produzione ultima del pittore trevisano, quale chiave di lettura del nuovo cambiamento di direzione, ma non, neppure qui, di sostanza: dalla libera, elastica effusione dei *Cieli alti* e delle altre opere di cui s’è appena detto a una formalizzazione più stretta del linguaggio, ora esclusivamente di segno-colore. Elaborato e trattato con rigore quasi scientifico, nella creazione-ridefinizione di un inedito alfabeto visivo, come da molti è stato già riconosciuto, a cui concorrono una volta di più cuore e mente, per riprendere il giudizio succitato di Demattè: ossia sentimento e ragione, invenzione e ricerca. Con l’accento, forse, sulla ragione e sulla ricerca. E con la conseguente intenzionale rinuncia ad una più immediata presa emotiva, che si coglie, oltre che nel ricorso ad una metrica calcolata, nell’adozione, spesso, del monocromo. A tale maturo traguardo, al quale ci introduce specificamente in queste pagine Flavia Casagrande, curatrice del presente volume, Gagno è pervenuto come sempre per graduali avvicinamenti, e precorrimenti, fino ad approdare al fondamentale fattore del ritmo. Che già affiora, ma nella successione di una sorta di serie di “fotogrammi” pittorici quadrati separati, in *Fotogenesi n. 7*, del 1994, e quindi, con maggior fusione e col risolutorio concorso delle tonalità del colore, oltre che dei pigmenti stesi con larghe pennellate, in un quadro come *Sublimanti fantasie: volo sul campo*, ormai già del 2001, alla vigilia delle *Tecnoarchitetture canoviane*, del 2003. Nel cui pur pausato intreccio di elementi orizzontali e verticali, secondo, quasi, moduli tessili di incrocio tra trama e ordito, si esprime con chiara determinazione la componente analitica e programmata che attraverso i *Pentagrammi*, del medesimo anno, sfocerà nei *Codici*. Termine, questo, che rimanda in prima istanza, almeno diacronicamente, alle tavolette lignee rivestite di cera su cui nell’antichità si scriveva, alle quali i *Codici* di Gagno in senso materiale si avvicinano, con cui però certo non si identificano. Ma anche parola perentoria e forte e insieme sfumata e polisensa: che designa raccolte di norme giuridiche precise e insieme principi e comportamenti etico-sociali, e anche religiosi, legati a culture e gruppi definiti, e quindi vincolanti, ma non per tutti, né sempre, né nella stessa misura. Ci sono poi i codici convenzionali, oggi

March, 1996), who writes of “an ‘abstraction’ set against violent gestures”, but which, it should be said, can nonetheless tap a cosmic energy in Silenzi, Pulsioni and in other paintings of the early years of the new millennium, such as paradigmatically in the title Genesis, of 2002. A majestic synthesis in its almost monochrome succinctness, raising us to incommensurable immensity and temporality, while in contrast other different paintings adapt to the more familiar tones of the processes at work in Fotogenesi, in other words the generation of light by plants and animals, and in Fosfeni (the “loose” plural of “fosfene” used by Gagno in the titles of these pictures), flashes, sparks, gleams perceived by the human eye in certain pathological conditions or when the eye is compressed, transferring the representation onto a visionary plane.

“Codici”

“[Gagno’s] work is always the result of a binomial, an area where the heart and the mind meet, including colour”, Enzo Demattè shrewdly remarked (in E. Buda, E. Demattè, Gli incontri de “La Vernice”, “Fra il reale e il fantastico”, Silvio Gagno, La Vernice, 1981, p. 46). This comment also applies to the latest work by this painter from Treviso, as the keynote of the new change of direction, but not, once again, of substance – from the free, elastic effusion of Cieli alti and the other works mentioned above to the stricter stylistic formalization, now involving form-colour exclusively. This is processed and refined with almost scientific rigour, in the creation-ridefinition of a fresh visual language, as many have already recognized, to which, to return to Demattè’s abovementioned assessment, the components of heart and mind once again make their contribution: i.e. feeling and reason, invention and exploration. With the stress perhaps falling on reason and investigation. And with the consequent intentional rejection of a more immediate grip on the emotions, noticeable in the frequent use of monochrome, as well as in the application of a calculated metrics.

As always, Gagno has achieved this mature goal, specifically introduced in these pages by Flavia Casagrande, this book’s editor, by gradual stages and roundabout routes, until at last coming upon the fundamental factor of rhythm. This is already detectable in the succession of a sort of series of separate, square, painted “photograms” in Fotogenesi n.7, 1994, and then with a greater fusion and the defining contribution of colour tones, together with pigments applied with broad brushstrokes, in a painting like the more recent Sublimanti fantasie: volo sul campo, 2001, just before Tecnoarchitetture canoviane, executed in 2003. This work’s cadenced web of horizontal and vertical elements, almost following the weft and weave of some fabric, expresses with

larghissimamente diffusi nella teoria della comunicazione e nell'informatica per gli usi e gli scopi più diversi. E infine il codice genetico che determina e controlla i caratteri di ogni organismo.

È proprio questa definitività non univoca che caratterizza i *Codici* del nostro artista, che, ora in una vera e propria texture, elabora incontri segnici e cromatici regolati nel processo operativo da una razionale, e financo meccanica, sistematicità, che ordina la struttura, peraltro aperta a variazioni infinite nel posizionamento dei segni e dei colori sul campo della superficie, oltre che nella scelta della loro misura e peso, diversamente calibrati con la libertà dell'orchestrazione pittorica. Quindi non conclusivi, senza incrinare la natura dei presupposti, veicolo, anche, di comunicazione, fuori tuttavia da qualsiasi preconcetta assertività. Un modello, quindi, però non assoluto, ossia sensibile e ricettivo al divenire e al variare del contesto, naturale e culturale, individuale e sociale, e anche quotidiano, senza però rinunciare al suo ruolo, incarnandolo invece nella realtà. Presupposti che determinano la peculiarità e l'originalità dei risultati. Che nulla hanno a che spartire con l'astrazione geometrica tradizionale, così come i *Cieli alti* erano estranei alla divulgazione informale. Fuori da meri criteri deduttivi, ma anche non appiattiti su quelli induttivi, i *Codici* di Gagno danno forma nella libertà organizzata dell'arte alla libertà finalizzata del pensare e del vivere.

Luciano Caramel
dicembre 2005

clear determination the analytical and programmed component which by way of Pentagrammi was to break through in Codici. First off, at least diachronically, this term recalls the wax-covered wooden tablets used for writing in ancient times and Gagno's Codici resembles these in a material sense, although not in any other. But the title is also a strong and forceful term in its own right, while still being nuanced and retaining multiple meanings, denoting as it does collections of precise legal rules and ethical, social and religious, principles and conduct linked to defined cultures and groups, and are thus binding, although not for all, nor always, nor to the same extent. Then there are conventional codes, today extremely widespread in the theory of communication and computer science and used for the most diverse purposes. Lastly, there is the genetic code determining and controlling the features of every organism.

*It is precisely this quality of non-exclusive definition that characterizes Gagno's Codici. Acting on the texture, he works up encounters of form and colour controlled on the canvas by a rational, and at times even mechanical, orderliness, which arranges the structure, retaining an openness to infinite variations in the positioning of forms and colours on the surface and in the choice of size and weight, variously calibrated with the freedom of a pictorial orchestration. They therefore never constitute a final destination, but avoid undermining the nature of the premises, which among other things are a vehicle of communication, and at all events remain outside any preconceived assertiveness. In other words a model, albeit not absolute, but sensitive and receptive to the development and variations in the context, whether natural and cultural, individual and social, or everyday, but without ever rejecting its role, and instead embodying it in reality. These premises determine the peculiarity and originality of the results, which have nothing in common with traditional geometric abstraction, in the same way that *Cieli alti* had nothing to do with informal popularization. Eschewing criteria that are merely deductive, but also those relying on induction, through the organized freedom of art Gagno's Codici give form to the purposeful freedom of thinking and living.*

Luciano Caramel
December 2005