

Nel paese di Flatlandia. Antonio Passa, 1969-2019

di Antonello Tolve

«Every reader in Spaceland will easily understand that my mysterious Guest was speaking the language of truth and even of simplicity. But to me, proficient though I was in Flatland Mathematics, it was by no means a simple matter»¹.

Edwin A. Abbott

1969-1979. Sin dalle sue prime comparse sulla piattaforma dell'arte, Antonio Passa (Cava de' Tirreni, 1939) ha mostrato la volontà di attraversare il campo di una pittura intesa come *fatica mentale*, come filologica e fisiologica riflessione sullo stato del dipingere («da quando fa pittura Antonio Passa si è dato un compito di sperimentazione e di verifica», ha puntualizzato Argan)², come territorio necessario che *vi passa per il vedere* (Leonardo)³.

Tra il 1959 e il 1962⁴, durante gli anni trascorsi a Napoli – all'Istituto e Magistero di Belle Arti (che conclude nel 1961) e all'Accademia di Belle Arti dove segue i corsi di Emilio Greco (scultura), Giuseppe Capogrossi (decorazione) e Domenico Spinoza (pittura) –, Passa elabora un discorso serrato sul Lebenswelt e dei mille significati che lo riguardano per esaminare *en profonheur* le linee più vivaci della pittura e spingere lo sguardo al di là dell'informale, con la consapevolezza di riesaminare alcuni stilemi visivi di natura pompeiana o di rileggere tra le righe dell'atmosfera neocubista possibili vie di fuga dalla rappresentazione. I paesaggi della costiera amalfitana, le scene di interni architettonici o i disegni come *Le amiche* (1966), mostrano infatti una temperatura creativa che non vuole semplicemente repräsentieren ma – memore della lezione messa in campo da Cézanne (ripresa a largo raggio tra i venti d'avanguardia) – orientare il discorso sul colore, sulla luce, sulla forma geometrica, sulle forze e sugli strumenti primari della pittura. Si tratta di un primo, e anche essenziale, attraversamento di stili e di quote linguistiche che portano l'artista a leggere teoricamente i procedimenti pittorici ma anche a sperimentare praticamente le tecniche adottate, quasi a evidenziare una volontà di trasformare la pittura in discorso lucido sulla pittura, di fare dell'opera un luogo di verifica.

Nel 1970, proprio quando si trasferisce a Roma per iscriversi all'Università La Sapienza e seguire i corsi di Argan (che conosce dal 1967), l'artista mette definitivamente da parte il capitolo figurativo – «per quanto molti dei motivi poi sviluppati fossero già presenti, vi era ancora un forte interesse per il dato percettivo e per una certa problematica di tipo gestaltico» rileva Paolo Balmas⁵ – e apre una nuova stagione, più strettamente analitica, maturando una visione del fare pittura che si identifica con la riflessione sulla pittura. Passa sfugge così alla presa di distanza (tipicamente

¹ E. A. Abbott, *Flatland. A Romance of Many Dimensions*, Seeley & Co., London 1884, p. 72.

² G. C. Argan, *Antonio Passa. La geometria del gioco*, in «leArtiNews», a. III, n. 2-3 (doppio), marzo/aprile | maggio/giugno 1984, p. 71.

³ *Trattato della pittura di Lionardo Da Vinci*, Giacono Langlois, Paris 1551, p. 53. (L'editore Raphael Trichet du Fresne lo stampò contemporaneamente nell'originale italiano e in traduzione francese, accompagnandolo con una *Vita* di Leonardo scritta di suo pugno e con i *Tre libri della pittura* e il *Trattato della statua* di L. B. Alberti nel classico volgarizzamento di C. Bartoli).

⁴ Sempre nel 1962 l'artista è invitato al IV Premio Nazionale Carlo della Penna. La giuria è composta da R. Biordi, G. Chiodi e A. De Angelis, mentre gli artisti selezionati sono G. Alberini, N. Andreoli, M. Arpaia, E. Arlini Di Brigida, M. Bartolomei, A. Battaglia Carter, C. Benedetti, V. Braccioni, M. Caligiuri, E. Camplone Migliori, E. Canalini, P. Capone, N. Cardona, N. Casella, A. Cassia, R. Collura, S. Colombo, A. D'Amato, R. D'Ambros, M. D'Armenio, U. De Palma, A. Di Girolamo, G. Di Marino, M. Di Palma, L. Di Scipio, P. Errico, A. Fasolato, F. Favale, W. Bavero, R. Fontanarosa, P. L. Galliano, F. Grezzi, F. Ghilardi, D. Giarretta, B. Greco, C. Lepre, M. Lupo, O. Manzi, R. Gazzella, L. Miotto, L. Novigno, A. Passa, A. Pavan, R. Perisano, A. Piantanida, A. Pifferi, G. Prosdocini, M. Puopolo, L. Rago, C. Ravere Oneto, R. Ravinetti, L. Ricci, B. Rudatis, R. Saglietto, G. Sandi Lovadina, V. Sarodi, C. Savastano, D. Scopino, C. Sgangero, S. Spilimbergo, O. Serra, M. Suriani, E. Toccoltelli, A. Vaninetti, N. Vespa, E. Villani, G. V. Antisari, R. Zanutto, G. Nicelli, C. D'Alesio, D. Serenari, U. Fumo.

⁵ P. Balmas, *Antonio Passa: la costruzione logica del quadrato - caso e necessità in pittura*, in P. Balmas, B. Tosi, a cura di, *Antonio Passa: la costruzione logica del quadrato caso e necessità in pittura*, cat. della mostra tenuta a Macerata (10 ottobre | 11 novembre 1983), negli spazi della Pinacoteca comunale, Coopedit Macerata, Pollenza 1983, p. 10.

concettuale)⁶ dai tradizionali mezzi espressivi dell'arte, per disegnare una nuova pratica della pittura che si concentra sulle sue definizioni interne, sui suoi procedimenti, sul suo aspetto e assetto grammaticale.

Pitture, i primi lavori presentati alla galleria Il Traghetto (Venezia, 1973), seguono questo andamento riflessivo. «Un anno dopo (Galleria Il Diagramma 32, Napoli), Passa abbassa l'effetto pulsante delle forme geometriche e spaziali», avvisa Italo Mussa. «In alcuni casi, riduce la virtualità geometrica, in altri, individua una bidimensionalità nuova, che si costituisce all'interno della superficie pittorica medesima. È come se l'artista seguisse più le regole del quadro che l'impulso della sua immaginazione»⁷. Nello stesso anno, con il *Quadro quadrato*, una personale organizzata alla Galleria della Trinità (Roma, 1974), l'artista propone una propria essenziale teoria della pittura organizzata nell'arco d'un quinquennio (dal 1969) per puntare l'attenzione sulle figure, sulle unità minime di senso, sui morfemi e sui cromemi. L'idea di «partire da un dato di ordine assiomatico da cui dedurre logicamente il processo»⁸ è adesso per Antonio Passa orizzonte primario di riflessione e di investigazione, parametro critico e pratico che porta l'artista a vaporizzare la finzione pittorica per optare sul sentiero dell'aniconico⁹ e rivalutare le esperienze guida di Malevič, Mondriaan, Ad Reinhardt.

«Il quadro quadrato», suggerisce Filiberto Menna, «è [...] il vero punto di partenza dell'operazione di Passa, ne costituisce il fondamento come una sorta di a-priori mentale». Nel contempo «il quadro quadrato stabilisce, in partenza, una struttura ortogonale, all'interno della quale telaio, tela e colore esibiscono se stessi e nello stesso tempo enunciano il codice di riferimento per le operazioni successive. La diagonale segna questo momento di successione, inducendo nella stabilità del sistema di base una funzione variabile e aprendo così il processo alla singolarità del discorso delle singole opere»¹⁰. La pittura al quadrato proposta da Passa è, nello specifico, un procedimento di sovrimpressioni, di stratificazione cromatica che mediante una teoria dei giochi linguistici e dei rapporti diretti tra campo cromatico, superficie e supporto porta a una processualità che implica l'immissione di un ulteriore ingrediente fondamentale, il tempo (il tempo di esecuzione e il tempo di riflessione), inteso come uno svolgersi i cui stadi stanno heideggerianamente in rapporto fra loro come il prima e il poi.

Immediatamente dopo il *quadro quadrato*, Passa è alla Galleria Unimedia (Genova, 1975) con un nuovo progetto che mantiene il formato quadrato e punta l'indice sulla *dimensione del quadro*. «Mi sono posto [...] il problema di stabilire in anticipo una regola che mi desse una dimensione del quadro logicamente dedotta dagli elementi di base (telaio, tela e colore), o, meglio, dal loro rapporto proporzionale. Il punto di avvio è lo spessore del telaio e la prima incognita da trovare è la

⁶ Come procedono le coeve esperienze del parigino gruppo *B.M.P.T.* (1966) e in zona provenzale del gruppo *Support/Surface* (1970) legato anche alla rivista *Peinture. Cahiers théoriques* uscita in 9 numeri fino al 1978.

⁷ I. Mussa, *Intervista con l'artista*, in Id., a cura di, *I colori della pittura. Una situazione europea / Colours in painting. A european situation*, cat. della mostra tenuta all'Istituto Italo-Latino Americano di Roma (8 luglio | 10 settembre 1976), Stilgraf, Roma 1976, p. 46.

⁸ A. Passa, *La dimensione del quadro*, un dialogo con F. Menna organizzato in occasione della omonima mostra alla Unimedia – Galleria d'Arte Contemporanea di Genova (11 novembre | 11 dicembre 1975), manca editore, Genova 1975, s.p.

⁹ Sulle questioni teoriche legate al versante aniconico si vedano almeno C. Cerritelli, *Pittura aniconica, Arte e critica in Italia 1968-2007*, Mazzotta, Milano 2008, Id., *Il corpo della pittura. Critici e nuovi pittori in Italia 1972-1976*, Martano, Torino 1985, G. M. Accame, G. Vismara, a cura di, *Parola d'artista. Dall'esperienza aniconica: scritti di artisti italiani 1960-2006*, Charta, Milano 2007, K. Honnef, C. Millet, *Analytische Malerei - Analytic Painting - Peinture Analytique - Pittura Analitica*, Edizioni Masnata / La Bertaccia, Milano 1975, F. Menna, *La Nuova Pittura*, vol. 110, Fratelli Fabbri Editore, Milano 1975, K. Honnef, *Geplante Malerei*, cat. della mostra tenuta a Milano negli spazi della Galleria del Milione (19 novembre 1974 | 8 gennaio 1975) Galleria del Milione, Milano 1975, I. Mussa, a cura di, *La riflessione sulla pittura*, cat. della mostra tenuta a Acireale negli spazi del Palazzo Comunale (29 settembre | 15 ottobre 1973), con testi di F. Menna, I. Mussa, T. Trini, Palazzo Comunale Editore, Acireale 1973, G. Celant, D. Crimp, C. *Arte come arte*, cat. della mostra tenuta a Milano negli spazi del Centro Comunitario di Brera (aprile e maggio 1973), Centro Comunitario di Brera, Milano 1973.

¹⁰ F. Menna, intervento senza titolo, in *Antonio Passa. Quadro quadrato*, cat. della mostra tenuta a Roma alla Galleria della Trinità (11 giugno | 12 luglio 1974), manca editore, Roma 1974, s.p.

larghezza della fascia dello stesso telaio, larghezza che viene ottenuta moltiplicando la misura dello spessore per quattro. La seconda incognita – la superficie del quadro – si risolve mediante un processo di addizione di un numero di bande disposte verticalmente e orizzontalmente pari al numero della larghezza della fascia. Vorrei insistere su questo aspetto del procedimento che fonda la costruzione del quadro su una regola data convenzionalmente in anticipo. Il colore entra in gioco a questo punto costruendo fisicamente le bande attraverso una serie diversificata di pennellate (orizzontali e verticali), mentre la tela contribuisce autonomamente alla definizione del campo pittorico e della presenza stessa del telaio in quanto libera dal colore in corrispondenza delle direttrici del telaio medesimo»¹¹. Non si tratta naturalmente di presentare il telaio o il retro della tela come ha formalizzato Giulio Paolini negli stessi anni, ma di costruire una figura che non è data nell'immediato mediante se stessa ma conciliandola con un'altra presenza che, nel caso di Antonio Passa, è il telaio, l'armatura, l'ossatura, la struttura.

Telaio, tela e colore sono e restano per lui una trinità di termini, un triumvirato primigenio che mostra in sé i caratteri essenziali del discorso (riferiti alla pittoricità pura) che si situano d'un colpo di fronte allo spettatore invitato a riflettere, ad avviare un nuovo processo di lettura, anche a ritroso perché come si diceva entra il tempo inteso come *il prima e il poi*, che parte dall'intenzionalità figurale e, grazie all'artista, liquida la materialità del quadro tramite una rinnovata attenzione sul processo esecutivo, sul momento in cui il fare coincide col pensare. *Quadro quadrato giallo* (1973), *Diagonale n. 2* (1974), *Normale 10 n. 2* (1974), *Spessore 2 n. 4* (1974), *Normale n. 3* (1974), *G e B 8/1* (1976) e *G e B 8/5* (1976) sono esempi d'un percorso che corrode lo spazio, che decostruisce, che procede destrutturando il linguaggio pittorico riconducendolo «alle unità di base del campo cromatico e della forma geometrica»¹², alla struttura primaria.

Nella seconda metà degli anni Settanta, accanto alla direzione della Galleria d'Arte Lastaria (Roma), Antonio Passa adotta una nuova forma che richiama il rettangolo aureo: utilizza l'icona della bandiera per arrivare, *attraverso il meccanismo geometrico dello slittamento, ad una puntualizzazione del concetto universale di quadro*. L'ulteriorità, sul finire del 1976, è data appunto dall'immissione di una figura che porta l'artista a elaborare una nuova proporzione tra grandezze, una serie aritmetica che interrompe la linearità della forma e rompendola concepisce una struttura inedita che precede e presuppone la tela e il colore.

... *quadro o quadrato interrotto*. è, nel 1978, subito dopo la personale allo Studio Soldano (Milano, 1977), il titolo che l'artista sceglie per una mostra alla Numerosette di Napoli dove invita a riflettere sull'articolarsi della figura elementare, su un nuovo esperimento – e questa è la carta vincente di Passa, quella di sperimentare e di non fossilizzarsi – intrapreso per verificare, per ricercare, per spingere l'acceleratore sulla regione aperta dell'*остранение*¹³, di un processo narrativo in cui la struttura viene ribaltata da un punto di vista inconsueto. «Lo scarto dalla ricerca precedente» avvisa Filiberto Menna nel testo che accompagna la mostra, «appare nondimeno sensibile in quanto l'opera non si definisce, ora, dentro i confini di una pittura analitica che fa tabula rasa della rappresentazione [...] ma attinge dichiaratamente da un livello iconico mediante l'assunzione di un soggetto pittorico ben preciso costituito dalle bandiere, trasferito dal contesto della iconografia popolare o dalla tradizione araldica degli stemmi e degli emblemi nel contesto della pittura»¹⁴.

I vari *quadrati interrotti*, ritmicamente estranianti, slittati in un nuovo regno algebrico – *Quadrato interrotto n. 2* (1976-1977), *Quadrato interrotto n. 3* (1977), *Quadro interrotto n. 5* (1977) o

¹¹ A. Passa, *La dimensione del quadro*, cit., s.p.

¹² F. Menna, *Antonio Passa: il colore-matrice*, in «Il Mattino», 8 febbraio 1974, ora anche in F. Menna, *Cronache dagli anni Settanta Arte e critica d'arte 1970-1980*, a cura di A. Tolve e S. Zuliani, introd. di A. Trimarco, Quodlibet, Macerata-Roma 2016, p. 44.

¹³ V. B. Šklovskij, *Iskustvo, kak priëm. Sborniki po teorii poetičeskogo jazika* (1917), in Id. et al., *Poëtika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, Gos. izd-vo, Pétrograd 1919, poi anche in Id., *O teorii prozy*, Moskva / Leningrad, Krug 1925. Ora in (trad. fr.) T. Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Édition du Seuil, Paris 1965; trad. it., *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, pp. 7-23.

¹⁴ F. Menna, intervento senza titolo, in *Antonio Passa ... quadro o quadrato interrotto*, pieghevole della mostra tenuta a Napoli, negli spazi della Galleria Numerosette (29 maggio | 20 giugno 1978), A.G.D.A., Napoli 1978, s.p.

Quadrato interrotto n. 6 (1977) segnano, sul finire degli anni Settanta, l'approdo a un intrattenimento infinito, a una riflessione le cui problematiche interne porteranno, via via, all'assunzione del 七巧板 (qī qiǎo bǎn) e alle complesse strutture geometriche che fanno uso della costante ϕ .

1980-1999. All'angolo degli anni Ottanta, mentre si delineano gli scenari di quella che Lyotard ha definito essere la fine delle *grands récits* aprendo il discorso alla *condition postmoderne* (1979), Antonio Passa matura l'idea – avvertita ad onor del vero nel decennio precedente – di elaborare un *giuoco dei giuochi*¹⁵ e di impiegare il tangram per riflettere su un processo relazionale tra alcune forme geometriche elementari (5 triangoli di cui 2 grandi, 1 medio e 2 piccoli, 1 quadrato, 1 parallelogramma) e i sette colori fondamentali dello spettro visibile.

Liquidando definitivamente l'antica discordia tra Mondriaan e Theo van Doesburg sulla diagonale¹⁶, segmento congiuntivo già presente in alcuni lavori del 1974 (si pensi almeno a *Diagonale dieci n. 5*), Antonio Passa assorbe infatti nel suo apparato riflessivo una nuova *ars combinatoria* morfocromica che è, prima di tutto, elevazione del discorso alla geometria totale, processo plastico autodefinitesi e autodeterminantesi a partire da un sistema linguistico prestabilito, il tangram appunto, conosciuto anche come *Il quadrato delle sette astuzie* o *Le sette pietre della saggezza*.

«Il gioco cinese» adottato da Antonio Passa, suggerisce Argan in un testo del 1984, «è tutto impostato sul sette, numero cabalistico perfetto: ma sette sono anche i colori dello spettro per cui ogni “opera” consta di una serie di sette quadri, uno per colore, più un ottavo in cui coesistono tutte le qualità degli altri sette. Dunque la specificità della pittura si fonda sull'oggettualità della tettonica del quadro immedesima col colore e sull'oggettualità del colore immedesima con la tettonica del quadro: e poiché ogni quadro è una percezione costruita e la percezione è percezione del colore, il quadro quadrato è percezione al quadrato»¹⁷.

Si tratta di un rapporto direttamente proporzionale tra morfemi e cromemi¹⁸, di una corrispondenza ideale tra figure¹⁹, ma anche e soprattutto di una vivacità del pensiero che elude elegantemente la stagnazione per compiere un passaggio successivo, un lavoro di destrutturazione linguistica del quadro quadrato mediante *una modularità ludica invece che logico-matematica*²⁰. Con i *Tangram* Antonio Passa apre così nel 1980 – *Tangram A. n. 1* e *Tangram A. n. 2* sono tra i primissimi esemplari monocromi, rispettivamente bianco e nero – un capitolo decisivo della sua produzione artistica che se da una parte non ammette alcun cinetismo se non nell'azione di lettura e di destrutturazione dell'opera da parte del fruitore, dall'altra porta a una riflessione incalzante su un sistema che dal quadrato porta a ottenere sempre nuove figure e dunque a toccare con mano, mediante un infinito movimento delle parti in gioco (assenze o presenze, vuoti o pieni), il concetto stesso di infinito – legato però a quello di tempo, inteso come gesto, come esecuzione, come elaborazione, come estensione e articolazione del pensiero, del processo logico, formale, manuale.

«Il primo dei Tangram è bianco», a registrarlo è Barbara Tosi, «e si presenta come un quadrato ortogonale in cui i sette elementi si distanziano sia graficamente con una linea scura, sia per la direzione della stesura pittorica, in cui la pennellata risulta essere sempre in diagonale. Blu è il secondo in cui il movimento di uno degli elementi compositivi dà il massimo della velocità della

¹⁵ Richiamo qui alla memoria del lettore il romanzo filosofico di H. Hesse, *Das Glasperlenspiel*, Fretz & Wachsmuth, Zürich 1943.

¹⁶ P. Mondriaan, *Tutti gli scritti*, a cura di H. Holtzman, Feltrinelli, Milano 1975, p. 398: «Doesburg, nelle sue opere più tarde, tentò di distruggere l'espressione statica mediante una disposizione diagonale delle linee della composizione. Ma a causa di una tale insistenza sulla diagonale va perduto quel senso di equilibrio fisico che è necessario per il godimento estetico di un'opera d'arte. Il rapporto con l'architettura e con le sue dominanti verticali e orizzontali è spezzato».

¹⁷ G.C. Argan, *Antonio Passa. La geometria del gioco*, cit., p. 72.

¹⁸ Cfr. L. J. Prieto, *Principi di noologia. Fondamenti della teoria funzionale del significato*, trad. it., Ubaldini, Roma 1967.

¹⁹ Cfr. F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1975.

²⁰ Ibid., p. 72.

figura del quadrato ortogonale. Nel terzo, interamente rosso, le dimensioni sono come nei precedenti di due metri e quattro centimetri per 204 cm. e il movimento degli elementi si articola in una sorta di roteazione. Dal quarto in poi le dimensioni saranno per tutti le stesse, ovvero 153x153; in questo verde si introduce all'interno l'assenza di un triangolo, creando un piccolo vortice, che nel quinto nero acquista forza e le assenze diventano due in una sorta di simmetria opposta. Un elemento, anche esso di assenza, ma dalla forma definita nei tre lati come una losanga smussata alla punta, penetra nel quadrato grigio. Sulla superficie gialla del settimo il vuoto penetra sotto forma di freccia, diventandone così il soggetto, in quanto non più solo forma, ma simbolo [...]»²¹.

Nel 1981, proprio quando è invitato tra gli artisti delle *Linee della ricerca artistica in Italia*²², nascono le *Trabeazioni*, risultato naturale delle sette forme che dal quadrato porta al triangolo isoscele e dunque a una acquisizione di quella linea che va dalla tavoletta babilonese *Plimpton 322* al teorema di Pitagora, dalle dimostrazioni di Liu Hui (Cina, III sec. a.C.) a quelle di Henry Perigal, processuando finanche nell'organizzazione regolare della trabeazione i paradossi a cui portano le sette forme elementari del tangram.

La successività è data tra il 1982 e il 1983 dall'introduzione di due tecniche, l'affresco e il mosaico, che portano l'artista a rivalutare alcuni codici della tradizione e a sperimentare nuove vie di un discorso sulla pittura il cui volto si fa più accogliente, integrante, matericamente coinvolgente.

Rispondendo a un discorso che attraversa i vari linguaggi dell'arte e che elogia la sincronicità – un territorio aperto che «si muove a ventaglio con una torsione della sensibilità che permette all'arte un movimento in tutte le direzioni, comprese in quelle del passato»²³ – Antonio Passa abbraccia a largo raggio il ritorno del decorativo, i territori del magico e del mitico, le declinazioni più interessanti del postmoderno e i lineamenti del multiculturalismo, la fine dell'avanguardia e le spinte teoriche verso la post-avanguardia (il dibattito moderno-postmoderno)²⁴, per concepire un progetto che non rinuncia alla analiticità ma la asseconda immettendo nell'opera direttive linguistiche prese a prestito dal mondo della storia dell'arte: ma mai come mera citazione, piuttosto come richiamo e rimando glottologico, accenno intellettuale, sensazione percettiva. *Trabeazione n. 2* (1982), *Oro* (1982) e *Affresco* (1982) sono infatti chiari esempi di un procedere uroboreo, di una investigazione mai paga, di un congegno visuale che assorbe e assorbendo produce nuovi significati, nuovi scenari costruttivi, nuovi effetti speciali.

Nel 1983, accanto a una intensa attività espositiva – sfilano le personali alla Galleria Tommaseo di Trieste, al Castello Ducale de Riseis d'Aragona di Crechchio, alla Galleria Plurima di Udine e alla Pinacoteca e Musei Civici di Macerata dove è organizzata la sua prima retrospettiva – l'artista dilata il ciclo dei tangram aprendo il discorso all'architettura, all'alchimia, al meraviglioso e a un originario che si fa discorso puntuale, originale.

Dopo un viaggio di tre mesi in Spagna e dopo aver letto *Tales of the Alhambra* (1832), bestseller di Washington Irving desunto da una serie di visite che lo scrittore statunitense organizzò in compagnia d'una guida di nome Mateo Ximenes, nasce l'idea di elaborare un attraversamento linguistico sull'architettura andalusa e di spingere la procedura tangramea tra i territori dell'architettura agarena. Sedotto dall'Alhambra (Qalat al-ḥamrā), la cittadella andalusa detta الحمراء per il colore che troneggia, Antonio Passa avvia infatti nel 1984 un ciclo di opere dedicate all'ornamento moresco e si interroga sulle costanti dei pattern architettonici per recuperare una linea analitica della decorazione. L'impostazione linguistica e strutturalista, legata al peso del monocromo porta l'artista a raccontare i disegni della geometria andalusa, le sue cadenze interne e i suoi ritmi decorativi, per concepire un nuovo ciclo che torna questa volta alla pittura a olio, che

²¹ B. Tosi, *I Tangram: sette cavalieri di una apocalisse pittorica*, in P. Balmas, B. Tosi, a cura di, *Antonio Passa: la costruzione logica del quadrato caso e necessità in pittura*, cit. pp. 17-18.

²² N. Ponente, a cura di, *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-80*, cat. della mostra tenuta a Roma negli spazi del Palazzo delle Esposizioni (14 febbraio | 15 aprile 1981), con saggi di G. C. Argan, M. Calvesi, V. Fagone, F. Menna, A. C. Quintavalle, F. Solmi e C. Dardi, De Luca, Roma 1981.

²³ A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1980, p. 54.

²⁴ Ho trattato queste tematiche nell'ormai introvabile *Gillo Dorfles. Arte e critica d'arte nel secondo Novecento*, La Città del Sole, Napoli 2012.

mostra la cremosità della pennellata, che fa vibrare le forme. *Boabdil, La Silla del Moro, Zaida, Zorayda e Zorahayda, Lindaraja, El Ghalib, Avenserragi* sono alcuni dei lavori sull'Alhambra realizzati tra il 1984 e il 1986 (anno in cui la produzione si estende anche alle tele ovali, simbolo di purezza e di assolutezza) per combinare la trama architettonica della decorazione araba a una geometria – inquadrata nel quadrato o nella struttura – che si incastra all'infinito. «Anche ora Passa non rinuncia» però «a un impianto rigoroso del quadro e alle sue predilette partiture geometriche» appunta Filiberto Menna, «ma questa volta egli non muove da una idea a priori, da regole di base, bensì dalle suggestioni delle grandi realizzazioni decorative del passato, in questo caso dagli esempi prestigiosi dell'Alhambra. Ne deriva una pittura che si affida a schemi geometrici mutevoli immersi in una densità di pittura che non disdegna [...] di mostrare, con l'evidenza delle pennellate e degli impasti, il movimento stesso del suo farsi»²⁵. Il recupero della pennellata, il prelievo del pattern, l'attenzione per la memoria e la storia, diventano negli anni Ottanta fanalino sempre più avvertito di un interesse che abbraccia l'antico, che fa i conti con i materiali della tradizione, con il mitico e il rituale, ma senza mai cadere nella morsa della iconicità. Non potendo più continuare con un procedimento riduttivo della pittura e onde evitare di entrare nell'*impasse* concettuale Passa recupera, ad esempio, la lastra marmorea – a questa produzione appartiene *Piuomeno* (1989) – con lo scopo di giocare una partita serrata con i luoghi canonici della pratica e della teoria dell'arte, ma procedendo sempre con una morfologia che pone al centro dell'attenzione i tre elementi generali della pittura (telaio, tela, colore) uniti allo splendore di un materiale appiattito, traslitterato, trasformato via via in telaio, in tela, in colore, in cornice o in forma primaria.

Nel 1989, dopo aver esaminato il quadro da latitudini differenti e aver declinato il tangram in mille forme diverse, Antonio Passa allarga il proprio campo d'indagine registrando contemporaneamente le coeve esperienze di un'arte babelica, aperta a una poliglottia integrante dove il marmo (marmo nero del Belgio) è preso a prestito dalla tradizione e inserito nella bidimensionalità della pittura. *Zeroventi*, la sua personale del 1993 alla Fundacion Kingman di Quito (Ecuador), è un viaggio tra queste opere giocate sulla discesa nella pittura, sulla composizione riduttiva di 0,20 che procede verso l'azzeramento, il prosciugamento, la scala in discesa, la plasticità pittoscoltorea, parallela a quella degli spessori realizzati in precedenza col solo ausilio dell'acrilico. Richiamando alla memoria *0.10*, l'*ultima mostra futurista* organizzata da Ivan Puni e Xenia Boguslavskaja ma voluta e progettata da Malevič il cui *Quadrato nero* è appeso nell'*angolo di dio* (il posto che nelle case contadine era riservato alle icone sacre), Antonio Passa mostra un nuovo inizio²⁶, una nuova ipotesi di verifica del piano (della struttura, della combinazione cromatica e materica) e contestualmente un nuovo giuoco inteso, per dirla con Leibniz, come *calcolo universale della conoscenza*.

Il ritaglio filologico del mosaico ravennate, trasposto in un ambiente raffreddato (esegetico) è, negli anni Novanta riflessione che segue il lavoro logico dell'intelligenza per riarticolare la tessera tradizionale del manto musivo in un ragionamento visivo dove – e basta guardare opere come *S. Apollinare Nuovo, Prato di S. Apollinare in Classe, Galla Placida, Cielo stellato di Galla Placidia e Teodorico*, tutte del 1995 – la pratica canonica della pittura si fa investigazione plasticamente aperta al gioco, a fattori linguistici sovrasesgmentali che diventano pause, interstizi, cadenze ritmiche, stratagemmi d'una modulazione luminosa che chiama in causa la musica. Appena un anno dopo, nel 1996, entrano nel percorso di Passa ulteriori materie: e queste materie non sono soltanto il neon, il sale e il bronzo, ma anche il mistero, l'alchimico e il quintessenziale (*lapis philosophorum*), le dottrine dell'uno e del molteplice. Così, se da una parte l'artista torna ancora una volta al mosaico per avviare un corpo a corpo con gli splendori di Ravenna, dall'altra volge lo sguardo alla statuaria greca e all'astronomia, all'antropologia e alla mitografia, assecondando le linee teoriche di Mircea Eliade, secondo cui il mito «è tale per il suo modo d'essere»²⁷, è sempre come una narrazione,

²⁵ F. Menna, presentazione senza titolo, in L. Luisi, a cura di, *Un panorama di tendenze. 40 pittori scelti da 40 critici*, cat. della mostra tenuta a Castel Sant'Angelo nel 1986 (mancano dati e date), Newton, Roma 1986, p. 137.

²⁶ Non si dimentichi che 0.10 è un codice: secondo l'idea di Malevič lo zero doveva simboleggiare la distruzione del vecchio mondo (anche quello artistico) e significare al tempo stesso un nuovo inizio. Il 10 si riferisce invece al numero di artisti che in origine dovevano partecipare all'evento.

²⁷ M. Eliade, *Mythes, rêves et mystère*, Gallimard, Paris 1957, p. 109.

come una *creazione*. Con *Le nove muse*, la personale organizzata negli spazi dell'Art Gallery Banchi Nuovi, l'artista espone infatti un progetto che recupera l'idea originaria dell'eliconia (colei che medita, che crea con l'ausilio della fantasia) per immetterla in un circuito geometrico teso a riscatta i due triangoli maggiori del tangram – in questo caso i triangoli evocano il volo della conoscenza e il rigore progettuale – unendoli però a una materia immateriale, la luce, il neon, fuoco liquido che è per l'artista sentiero di appropriazione dello spirituale nell'arte.

Depositarie della memoria e del sapere (nelle accademie dei pitagorici si celebrava il culto delle muse perché all'origine la parola indica il luogo in cui si impartiva l'educazione e si elaborava la ricerca), le Muse di Passa sono «come farfalle gigantesche, o apparecchi in volo giunti da altri pianeti»²⁸ – così sono parse a Marisa Volpi – che si appropriano dello spazio circostante e risucchiano al loro interno lo spettatore per offrire una sintassi spigolosa, cromaticamente croccante. «Da alcuni anni, una parte del mio lavoro è dedicato a quella che si potrebbe definire come un'analisi creativa e linguistica del mito (come è noto, sono moltissime le connessioni tra *Mythos* e *Logos*)», dichiara l'artista. «Il mito è strettamente legato ad un'idea demiurgica dell'arte, tanto che Mircea Eliade, massimo storico delle religioni oltre che raffinato scrittore, ha ben notato che “il mito è sempre la narrazione di una creazione: riferisce come una cosa è stata prodotta, ha cominciato ad essere”. Quando ho affrontato nelle mie opere il motivo delle Muse, sono voluto risalire alle origini stesse del concetto che si lega a queste presenze mitiche, superando il tradizionale limite della rappresentazione iconografica, che ha trovato espressione in semplici figure femminili, identiche l'una all'altra e differenziate solo dai reciproci attributi (nella statuaria greca e nella pittura storica tra XVI e XX secolo). Così, dopo aver studiato alcuni testi di alchimia ed astronomia, ho messo in rapporto i colori delle singole Muse con i rispettivi metalli e pianeti di riferimento, ed ho recuperato l'idea originaria delle Muse come fanciulle alate che potevano volare. Perciò nella serie di opere ad esse dedicate, i triangoli evocano l'idea del volo: viceversa, elementi di arte analitica sono richiamati dal rigore progettuale fondato sul motivo del quadrato tagliato in diagonale. In tal modo», conclude Passa, «l'elemento centrale del neon, simbolo dello spirito e dell'arte, si coordina con gli altri dando immagine ad una nuova iconografia delle Muse intese come coloro che ispirano e donano agli uomini linfa creativa»²⁹.

Dello stesso periodo in cui nascono le muse, «grappoli di geometrie, colori all'insù»³⁰ (Trini), è l'introduzione del bronzo che l'artista assorbe per unire il passato e il presente, l'arcaico e l'attuale, il ricordo del passato e la nostalgia del futuro, il ciò che si sa e il ciò che si ignora. *Aglai*a (lo splendente, l'ornamento), *Eufrosine* (la gioia, la letizia) e *Talia* (la prosperità, la portatrice di fiori), le tre grazie, diventano luogo d'una riflessione su quella che Gabriele Simongini ha individuato come *Grande Memoria* borgesiana distesa sulla piattaforma d'una dura *geometria del Tempo*. Con una mobilità del segno che permette l'estendersi dalle cose alle idee, Antonio Passa aggiunge ai nove punti cardinali del pensiero umano (le muse) le *tre doti celesti*³¹ (le grazie) indicandole mediante colori ben precisi (il giallo, il rosso e il blu) e segni caratteristici per avventurarsi così «in una individuazione precisa della triade di figure, correlando i rispettivi nomi alle caratteristiche simboliche che la mitologia a loro attribuisce e al *pattern* formale diretto e fisicamente coinvolgente»³². Geometricamente brillanti e sonore, le tre Grazie sono tutte giocate all'interno degli ordini discorsivi, Passa perviene alla formulazione di un principio di identità toccando lo

²⁸ M. Volpi, *Le Nove Muse*, in Antonio Passa «*Le nove muse*», cat. della mostra tenuta alla Art Gallery Banchi Nuovi (18 dicembre 1997 | 20 gennaio 1998), Roma 1997, s.p.

²⁹ Dichiarazione inedita dell'artista, datata marzo 1997.

³⁰ T. Trini, testo senza titolo, in F. De Filippi, A. Passa, *Il Gatto e la Volpe*, pieghevole della mostra alla Galleria Pio Monti (20 dicembre 1996 | manca data di chiusura).

³¹ U. Foscolo, *Le Grazie*, in Id., *Opere, I. Poesie e Carmi*, a cura di F. Pagliai, G. Folena, M. Scotti, Le Monnier, Firenze 1985.

³² G. Simongini, *Antonio Passa: dalla “Grande Memoria” alla “geometria del Tempo”*, in Antonio Passa. *Bronzi*, pieghevole della mostra tenuta all'Accademia d'Europa (22 maggio | 20 giugno 1997), Roma 1997.

scheletro delle cose, investigando i nessi mentali che legano i segni, gli oggetti e definiscono la stessa determinazione *noologica*³³ dell'arte.

Strutture che ricordano la ricerca mistica di Hugo Ball, *I tre Principi del sale* sono poi, nel 1998, piramidi irregolari che fanno pensare ai corpi dei Magi, ma (e qui l'artista gioca sull'omografia, evitando l'accentazione sdrucchiola o piana) anche al corpo dei tre principi filosofici: il sale infatti è *l'Unione dei due Principi*, il collante tra lo zolfo (*Il principio Maschile*, l'anima) e il mercurio (*Il principio Femminile*, lo spirito). Steso sulle strutture di legno con bicomponente epossidico, questo nuovo ciclo *I tre principi del sale* è un lavoro sulla materia, sul minerale e sulla sua aderenza, sul terreno vago, assorbente, traslucido del chicco di sale che non solo «è il punto geometrico di partenza, capace di racchiudere in sé la forza plastica del tassello e la forza pittorica della tessera musiva», ma anche «principio potenziale di ogni forma e di ogni colore» poiché, e lo rivela Monica Torrusio, «diventa esso stesso la sostanza cromatica della forma»³⁴.

2000-2019. Visitata mediante la scomposizione in sedici elementi, in sedici monomi che corrispondono esattamente all'unità primaria e che con questa dialogano per concepire un movimento determinato dalla immissione (al suo interno) di una forma che ruota e che si riconosce dualmente nell'altra per complicità cromatica e figurale, *Le coppie*, nel 2001, è una nuova riflessione sull'articolarsi della figura quadra nel suo perimetro. Si tratta di un unico quadro quadrato polimero presentato in occasione della mostra *La terra ha bisogno degli uomini*³⁵, le cui disposizioni interne richiamano costantemente la matrice originaria e costruiscono una mobilità roteante combinando dei triangoli immobili (scaleni e rettangoli acutangoli) ricavati dalla sezione interna del singolo quadrilatero che coincide naturalmente con il quadrato del primo termine³⁶.

I sedici triangoli prodotti dalla scomposizione interna del singolo quadrato, divisi in quattro gamme cromatiche (giallo, rosso, blu e verde) ognuna delle quali è a sua volta scissa in due triangoli formalmente corrispondenti e amicali, producono inoltre una espressione lineare la cui somma totale è un quadrato ideale, perfetto, mentale, psicologico che porta il fruitore a intuire la perfezione di un teorema, quello di Pitagora, centrale in molti lavori dell'artista.

Con questo nuovo progetto Antonio Passa insegue ancora una volta la dimensione assiologica, legge gli standard e approda nel 2009 a un ciclo che attraversa la storia della ritrattistica, di un genere artistico rivisitato mediante quesiti cromatici, musicali, lirici. *Il ritratto di Antonio*, organizzato negli spazi della galleria Hybrida Contemporanea di Roma, è il risultato di queste ricerche che investono il primo decennio del XXI secolo e che pongono al centro dell'attenzione, e con maggiore insistenza, una funzione del progetto nella sua rappresentazione estetica e nella sua visione totale.

«Per la galleria Hybrida» l'artista «realizza un progetto site specific», annota Martina Sconci: «dopo aver preso le misure della parete di fondo dello spazio, suddivide la superficie in sessanta tele quadrangolari e, utilizzando» i quattro colori primari dello spettro visivo già presenti e dominanti nelle *coppie*, «ne studia le varie combinazioni e i rapporti interni, cercando di capire il movimento e la logica dell'opera. [...]. Per l'allestimento l'intera opera è stata scomposta in quattro figure architettoniche primordiali: il dolmen, la porta, la scala e la pianta a forma T dell'edificio greco, elementi che vivono lo spazio della galleria e dialogano con esso rendendolo perfettamente parte integrante del lavoro»³⁷.

³³ Cfr. L. J. Prieto, *Principi di noologia. Fondamenti della teoria funzionale del significato*, trad. it., Ubaldini, Roma 1967.

³⁴ M. Torrusio, *La danza del sale*, in *Antonio Passa. I tre principi del sale*, cat. della mostra tenuta ai Magazzini del Sale / Sala Rubicone di Cervia (maggio 1998, mancano date esatte), Essegi, Ravenna 1998, p. 10.

³⁵ F. Ruggiero, a cura di, *La terra ha bisogno degli uomini. Artisti delle Accademie di Belle Arti d'Italia*, cat. della mostra tenuta negli spazi della Reggia di Caserta (26 giugno | 20 luglio 2008), La nuova stampa, Camerino 2008.

³⁶ Cfr. G. G. Joseph, *C'era una volta un numero. La vera storia della matematica*, trad. it., il Saggiatore, Milano 2012.

³⁷ M. Sconci, *Il suono / silenzio della pittura*, in *Antonio Passa. Il ritratto di Antonio*, cat. della mostra tenuta a Roma (18 febbraio | 10 marzo 2009) negli spazi della Galleria Hybrida Contemporanea, Grafica Metelliana, Cava de' Tirreni 2010, p. 5.

In questa occasione la forma diventa un problema basilare, un gusto estetico che si inserisce nell'architettura per dialogare con la struttura, per modificarla o esaltarla mediante una visione percettiva, segnaletica e sincronica il cui volto interno rimanda ai due grandi compagni di strada con i quali Antonio Passa dialoga da sempre (Malevič e Mondriaan) e contemporaneamente a una storia dell'arte intesa come storia delle idee, storia delle composizioni, storia dei risultati ottenuti grazie alla costante riflessione, alla sperimentazione, all'intuito, alla curiosità.

Nato come analisi grammaticale del volto e dei suoi sviluppi, *Il ritratto di Antonio* è un complesso pittorico che segue la linea filogenetica del ritratto dove ogni gamma cromatica richiama la ritrattistica rinascimentale e barocca, dove il verde incontra per contrasto le venature di rosa, l'azzurro guarda da lontano il giallo limone, l'arancione tocca con mano il violetto minerale chiaro.

«Il ri-tratto di Antonio non è un ritratto», avverte Giuseppe Pansini, «è il ri-tratto che istante per istante, frammento per frammento, tre per quattro, ad uno ad uno, senza tempo, riflette l'immagine di ognuno ma è pur sempre lo stesso viso, perché il quadro è l'anatomia del numero e la geometria dinamica dell'Anima». Il *ri-tratto* è dunque la ritrattazione di un tema classico, «è l'architettura genetica» dell'uomo e della natura umana, «è lo spazio di un punto nello spazio»³⁸, è, in ultima istanza, la struttura di un'algebra musicale, di una composizione esoterica, di un racconto nascosto sotto i segni, sotto gli ingranaggi, sotto le qualità e le quantità di un colore categorico, deciso, esclusivo.

La complessità e il discorso sull'infinito articolarsi della forma, la macchinosità delle bandiere e il principio secondo cui gli elementi si autorigenerano nel progetto, la fiducia nella triarticolazione telaio-tela-colore, portano via via l'artista sull'*essence Pythagoreanism*³⁹ e a concepire un nuovo ciclo, densamente filosofico, sulla figura sacra della tetrade⁴⁰, rappresentata dal numero 10 e disegnata come un triangolo fatto di punti: quattro per ogni lato, un punto al centro (oppure, un punto sul livello più alto, due immediatamente sotto, poi tre, ed infine quattro).

Come fonema il quadrato è stato per l'artista il luogo dal quale partire per organizzare un ordine discorsivo sulla funzione isostatica del quadro (sul rapporto funzionale tra tela, telaio e colore, più precisamente), ora è la *Tetraktis*, il *Triangolo nel Quadrato* – il doppio simbolo del *Tetragrammaton* di quattro lettere nel cosmo manifesto e del suo triplo raggio radicale (il suo *Noumeno*) nell'immanifesto – a farsi spazio nel pensiero di Antonio Passa per dar vita a una avventura mentale dove il punto viene dilatato, diventa anch'esso un fonema che messo insieme agli altri fonemi produce la catena sintagmatica, il discorso sull'uno e sul tutto, sull'*infini et infiniment divisible*⁴¹, sui *rizomata*, le radici o principi di tutti i corpi composti.

Realizzato nell'arco di cinque anni, dal 2009 al 2014, *Tetraktis. Ritratto a tuttotondo di Pitagora* è, infatti, lavoro di scavo nella completezza e nella complessità della tetrade, osservazione e decifrazione dei 10 punti, innovati, immessi nel linguaggio della pittura, tradotti esteticamente in dieci tele circolari dal diametro di 40cm (perché 4 sono i punti che si vedono su ciascun lato della tetraktis) e con la fascia del telaio di 10cm: «questo mio lavoro muove da un pattern (losanga) formato da cerchi impiantati su una costruzione di due triangoli abbinati, di cui uno di essi è capovolto», riferisce l'artista in una conversazione con Giuseppe Pansini tenuta in occasione della personale organizzata nello spazio elastico e immateriale della Widget Art Gallery. «Questa composizione trasforma il rendimento percettivo da una visione verticale ad un movimento continuo orizzontale»⁴².

³⁸ G. Pansini, *Il ri-tratto di Antonio*, in *Antonio Passa. Il ritratto di Antonio*, cit., p. 6.

³⁹ B. Russell, *History of Western Philosophy*, Simon and Schuster, New York 1945, p. 52.

⁴⁰ T. Dantzig, *Number. The Language of Science* (1930), Doubleday Anchor Books, New York 1954, p. 42: «Bless us, divine number, thou who generatest gods and men! O holy, holy *tetraktys*, though that containest the root and the source of the eternally flowing creation! For the divine number begins with the profound, pure unity until it comes to the holy four; then it begets the mother of all, the all-compromising, the all-bounding, the first-born, the never-swerving, the never-tiring holy ten, the keyholder of all».

⁴¹ H. Bergson, *L'évolution créatrice* (1907), Les Presses universitaires de France, Paris 1959, p. 111.

⁴² G. Pansini, *Antonio Passa. Artificio*, installazione site-specific di Antonio Passa organizzata alla Widget Art Gallery (30 Gennaio | 1 Marzo 2015), web-app multi piattaforma in «chiarapassa.it/wag/», linkato l'1 giugno 2018, ore 18:54.

Muovendo dal duplice sistema pitagorico del triangolo (concezione del divino manifesto) e del quaternario (il numero perfetto, la radice ideale, noumenica, di tutti i numeri e di tutte le cose sul piano fisico), e contemporaneamente dalla conformazione binaria della tetrade – quella superiore detta *quaternario del mondo intellettuale*, legata al mondo di Mahat (T'Agathon, Nous, Psiche, Ilo), e quella inferiore detta *quaternario del mondo sensibile*, ovvero il mondo della materia (Fuoco, Aria, Acqua, Terra) – l'artista elabora un proprio personale dialogo con l'essenza delle cose, realizzando, stratificando i quattro metalli del sapere (ferro micaceo, bronzo, argento e oro) su tele circolari che costruiscono un magico ponte fra il pensiero e i concetti pragmatici delle leggi naturali. Se il primo triangolo è rappresentativo e imperiale, plastico nella sua forma di triangolo e legato a uno dei quattro specifici metalli⁴³ dell'antica alchimia greca, il secondo, capovolto e collocato accanto, quasi a creare una continuità rispetto al vertice del triangolo primario che rappresenta il punto più in alto (il *λόγος*) e a generare un romboide, è la somma cromatica direttamente proporzionale tra alcune parti del metallo e i quattro colori, basilari per l'artista sin dalle *coppie*. Accanto alla Tetraktis argento è collocata, ad esempio, una ulteriore Tetraktis dove, dall'alto, l'artista mescola 1 parte di argento a 4 di giallo primario, 2 parti di argento a 3 di verde permanente, 3 parti di argento a 2 di ciano e 4 parti di argento a 1 di magenta.

Avviata nel 2014 e tutt'ora in dirittura d'arrivo, *Stella pitagorica* è conseguenza di questo progetto celeste legato all'aritmogeometria e dunque a una visione algoritmica consistente nel rappresentare i numeri naturali con configurazioni geometriche di punti, dette numeri figurati o poligonali. Ascoltando il cuore della tetraktis, Antonio Passa entra nel vivo del mistero pitagorico – «poiché ogni cosa nella natura appariva loro simile ai numeri, e i numeri apparivano primi tra tutto ciò che è nella natura, pensavano che gli elementi dei numeri fossero elementi di tutte le cose che sono, e che l'intero mondo fosse armonia e numero»⁴⁴ ha avvisato Diogene Laerzio nelle sue *Vite dei filosofi* – per organizzare un nuovo ciclo sul pentacolo, che trattiene in sé i cinque elementi che compongono il mondo: la terra, il fuoco, l'aria, l'acqua e lo spirito. Considerato magico e a forma di stella il pentacolo diventa per Passa struttura archetipica raccontata con una terminologia personale, con un linguaggio segnico primario, essenziale, immediato. Sintatticamente coerente e autosignificante, la *Stella Pitagorica*, forma geometrica su cui si può calcolare in primis la sezione aurea, è un ciclo di cinque strutture realizzati dall'artista in creta refrattaria e rivestiti ognuno con i cinque elementi metallici dell'ascensione al sapere umano (ferro micaceo, rame, bronzo, argento e oro). In questi ultimi tre anni di esperimenti sullo splendore e sulla chiarezza cromatica degli smalti, l'artista ha realizzato – e continua a realizzare – uno scenario unico e enigmatico che, se da una parte è movimento costante verso la vertigine assoluta del centro (indice d'infinito, di uroboreo rotare del tempo su se stesso), dall'altra è riflessione sulla forma pentagonale, principio della creazione umana e contenitore stesso dell'uomo. «Si descriva ora a partire da questo centro un cerchio che passi appena sopra la testa» avvisa Henrici Cornelii Agrippae nella sua *Occulta Philosophia*, «si allarghino le braccia finché le punte delle dita non tocchino la circonferenza, mentre la distanza che separa i piedi deve essere uguale a quella che intercorre tra la sommità del capo e la punta delle dita, in modo che il cerchio risulti suddiviso in cinque parti uguali e dia luogo a un pentagono così come la linea che unisce i due piedi sarà la base di un triangolo equilatero il cui vertice è situato all'altezza dell'ombelico»⁴⁵.

L'ultimo lavoro di Antonio Passa, il lavoro non ancora realizzato e realizzabile soltanto con l'accesso alla finitudine umana, è un lascito testamentario dell'artista che vuole le sue ceneri trasformate in opera, in essenza primaria del lavoro dove l'arte combacia definitivamente con la vita e con quello che vita non è, con la fiducia di costruire il nuovo sul nuovo che avanza senza sosta.

⁴³ Cfr. M. Berthelot, *Collection des anciens alchimistes grecs*, Steinheil Éditeur, Paris 1887, vol. I, pp. 73-85.

⁴⁴ Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, trad. it. a cura di M. Gigante, Laterza, Bari 1962, p. 74.

⁴⁵ Agrippa di Netteshein, *De Occulta Philosophia* (1533), trad. it. di A. Fidi e introd. di A. Reghini, *La filosofia occulta o la magia*, Edizioni Mediterranee, Roma 2015, p. 156.