

L'ISOLA DEI MORTI E LA PERCEZIONE ASSOLUTA

PIERLUIGI TOMBETTI

Esiste una condizione ineffabile, forse stendhaliana, una sorta di sintonizzazione artistica che permette di entrare *letteralmente* nell'opera d'arte. Essa implica e assimila la totalità dei sensi e, se vissuta con il pieno coinvolgimento che si conviene a chi desidera fruirne completamente, è in grado di aprire porte insospettate su un universo inedito, su un nuovo modo di osservare e conoscere, nonché una metodologia alternativa, di cui Wolfgang Pauli e Carl Gustav Jung si occuparono a più riprese tra gli anni '30 e '50 del secolo passato.

1. SINCRONICITÀ

Tali protagonisti del Novecento misero a confronto psicologia e fisica quantistica, nel tentativo di trovare una soluzione a un enigma affascinante, il *déjà vu* e le cosiddette “coincidenze significative”, giungendo a elaborare il concetto di *sincronicità*. Tralasciando l'oggetto del loro studio, che meriterebbe senz'altro una indagine più approfondita, attingiamo al lavoro di Jung e Pauli perché mette in risalto un aspetto poco considerato e certamente poco noto ai più: l'approccio *olistico* – aggettivo, quest'ultimo, che ora diviene parte integrante dello stesso campo semantico di “quantistico”. In sostanza, la capacità e la curiosità straordinarie dei due scienziati portò alla comprensione della possibilità di esistenza di differenti livelli di

realtà, coesistenti e sincroni ma in spazi diversi, manifestantisi spesso con eventi di coincidenza.

Quando, nel 1952, uscì il volume *Naturerklärung und Psyche*, gli studiosi proposero due personali visioni che tentavano, attraverso il concetto di sincronicità, di dimostrare l'esistenza (come teorizzato dalla meccanica quantistica, di cui Pauli era uno dei 'padri fondatori') di una matrice di universi *multilivello*, interagenti con la nostra realtà a livello percepibile e di cui è possibile scorgere, in alcuni eventi o in momenti particolari, la connessione e la trama.

2. UNA NUOVA METODOLOGIA

La metodologia che impiegavano è applicabile all'approccio all'opera d'arte, andando *oltre ciò che si vede*, e utilizzando non tanto la mera astrazione – o una personale interpretazione atta a estrapolare un “semantema” artistico – quanto un'insolita piattaforma di osservazione, più elevata di quella ordinaria e fondata sulla percezione sensoriale e su una conoscenza tecnica relativa all'opera e alla personalità dell'artista, mescolata alla visione quantistica dell'universo *multilivello*. Si tratta di un osservatorio speciale, privilegiato, che rivela molto più quanto normalmente si veda.

Un forte, inobliviabile suggerimento in tal senso mi venne, qualche tempo fa, durante una visita al Musée d'Orsay. Di fronte a un autoritratto di Van Gogh, ricevetti un'intensissima sensazione, non emotiva ma potentemente fisica, simile a una lancia che, partendo dai blu e dagli azzurri intensi del quadro, parevano raggiungere direttamente il mio cuore. Ebbi la precisa sensazione che l'arte figurativa racchiudesse in sé ben più di una semplice immagine e che, viceversa, fosse in qualche modo collegata all'universo, al macrocosmo che ci circonda.

In verità, il lavoro di Pauli e Jung ci ha mostrato come il nostro universo – ciò che vediamo, *grosso modo* – sia assimilabile a un'opera d'arte di straordinaria vastità

e portata, tanto da un punto di vista scientifico quanto da un punto di vista estetico. Ma ciò che si vede è una parte infinitesimale di ciò che esiste. Soprattutto la fisica dei quanti ci ha mostrato un cosmo pulsante, la cui la vibrazione (o meglio l'onda) è la costituente fondamentale. Le radiazioni cosmiche sono onde a differenti frequenze, come lo sono la luce, i colori e, in ultima analisi, le emozioni. La materia non è altro che vibrazione solida, a livello atomico e subatomico e, più in profondità, a livello quantistico.

Tutta questa stupefacente metafora vibrante, che esiste ed è percepibile nell'universo grazie alle interazioni con la materia visibile, è connessa, nei suoi vari strati, a moltissimi livelli sia di materia sia di pensiero¹, ci rende consapevoli che tutto, nella natura in cui siamo immersi, è interconnesso e raggiungibile, secondo modalità complesse ma, allo stesso tempo, fruibili.

Applicando questa sorta di metafora-matrice semantica, cioè la consapevolezza che esistiamo in un universo multi-forma e multi-onda, posti di fronte all'immagine, diviene possibile la percezione assoluta, ovvero la possibilità di studiare un quadro non solo da un punto di vista estetico e filosofico, ma anche da un punto di osservazione *de facto* geografico. Se i colori sono onde a diversa frequenza e ampiezza, così lo sono i pensieri e le emozioni: se il colore influisce sulle emozioni percepite da un osservatore, siamo di fronte a un processo di *feedback* artistico, che rivela la possibilità reale dell'approccio quantistico.

Si sta suggerendo un modo insolito per fruire l'arte, che riesce a elevarne la percezione, poiché coinvolge più sensi e rende consapevoli di dimensioni ulteriori e interconnesse fra loro. È un modo nuovo e interessante di porsi di fronte all'opera, simile a un'elaborazione tridimensionale computerizzata, in grado di rivelare "cosa c'è dietro" sulla base di studi prospettici – un processo molto simile a quello che compie il cervello normalmente, durante la fase di interpretazione del significato dell'opera, su un piano differente, più astratto e teorico. Come una TAC dell'opera d'arte.

Così, di fronte ad alcuni quadri, che ben si prestano a tale indagine, come *L'isola dei morti (Die Toteninsel)* dello svizzero Arnold Böcklin (1827-1901), diviene possibile non solo sentire la tristezza dell'anima che giunge alla sua definitiva destinazione, a causa dell'onda-colore che attraverso gli occhi giunge al cervello provocando l'onda-pensiero, ma è altresì possibile riceverne una visione a tre dimensioni e oltre, e cioè esplorare l'isola, salire sulla sua superficie, o addirittura girarvi intorno con la barca, e osservare così quanto l'artista non desidera o non può mostrare. Tale decisa impressione di multi-spazialità che il dipinto emana è una delle ragioni del suo immenso successo, che spinse, fra il resto, l'autore a dipingerne ben cinque versioni per compiacere altrettanti committenti.



3. DI FRONTE ALL'IMMAGINE, LA PERCEZIONE ASSOLUTA

L'isola dei morti è una delle opere in grado di aprire questa porta sull'universo quantistico *multilivello* esplorato da Pauli e Jung, nonché di rivelare il ponte interpretativo su cui camminare, un ponte che, illuminato da questa luce coerente e rivelatrice, si manifesta e conduce fisicamente all'interno dell'opera. Questo modo di sentire l'arte, in qualunque forma essa si manifesti, può giustamente definirsi "olistico" (dal greco ὅλος, cioè la totalità): una percezione assoluta, totale, che tiene conto non solo di ciò che *si vede*, ma anche di ciò che *non si vede*, la cui informazione è presente a livello prospettico, anche se non visibile.

È un po' come un'immagine fotografica in formato digitale RAW: è più pesante (nel senso digitale del termine) di una normale immagine JPEG, perché contiene molte più informazioni, che un esperto può filtrare ed estrapolare con un *software* specifico. Grazie a questo sistema, un'immagine normalissima può rivelare elementi solitamente invisibili. Non pare errato un paragone del genere, in quanto i computer e la tecnologia informatica sono costituiti sul modello funzionale umano – in particolare su quello del cervello.

Secondo questo modo innovativo d'interpretare l'arte, essa non si può spiegare esclusivamente con le singole parti di un'opera, ma va colta nell'insieme, oltre che nelle singole unità costituenti. Ciò genera una percezione *multilivello*, che ingloba piani interpretativi legati a campi di studio affatto diversi, eppure (a ben vedere) molto vicini, a tratti intersecantisi e inframmezzati, come una matrice o una maglia di tessuto, dalla psicologia alla fisica quantistica, alla simbologia, alla semiotica. L'essenza dell'interpretazione non riposa quindi più nell'ammirazione – ermeneutica ed esegesi insieme – di una forma fisica, bensì nella percezione e nell'assimilazione di punti di vista diversi dall'ordinario sull'opera: come fari puntati da varie direzioni su una statua, possono mettere in luce elementi di solito trascurati.

Ecco quindi che può aver luogo la “percezione assoluta” dell'arte: partendo dalla conoscenza biografica dell'autore dell'opera e dalla conoscenza dei suoi principi artistici fondamentali, essa astrae il pensiero ed eleva la percezione.

È un po' il senso del labirinto nella simbologia ermetica: nella consuetudine del quotidiano, siamo immersi e vaghiamo in un labirinto che non permette, se non a pochi e per cause fortuite, di trovare l'uscita. È allora necessario un percorso alternativo, in cui non si è più all'interno ma si cammina sulle pareti del labirinto: è un punto di vista elevato e, come la visione quantistica, occupa lo stesso tempo, ma in spazi/livelli diversi. Da questo punto di osservazione, è dato scorgere immediatamente l'uscita dalle trappole della vita e afferrarne la vera essenza. Una

metodologia interpretativa, insomma, che è possibile utilizzare con successo nella fruizione dell'opera d'arte.

4. *L'ISOLA DEI MORTI*

Ho potuto fare esperienza diretta di tale approccio pochi giorni fa: mi trovavo a Berlino e non potevo in nessun modo, viste le tematiche di cui mi occupo², mancare di ammirare, presso la *Alte Nationalgalerie*, il quadro preferito di Hitler, un quadro che esercitò su di lui – e, a dirla giusta, su un'intera generazione di appassionati di pittura – un fascino per più versi straordinario. *L'isola dei morti* assunse nel tempo tonalità e sfumature diverse, cangianti dall'intrigante al morboso, in cui l'atmosfera, sospesa nel tempo e nello spazio, recava le brume e le rugiade di Germania – il più gelido ghiaccio delle montagne del Nord mescolato al freddo abbraccio della morte, e il più intenso bisogno esplorativo nei confronti della morte, dell'oblio. Tale necessità di conoscere, come un sacro fuoco di autentica scienza, sa sciogliere il gelo del dubbio e dell'oscurità, ed è capace di illuminare, seppur debolmente, la realtà, nella strenua ricerca delle risposte alle domande più inquietanti che l'uomo possa porsi.

L'oscura e morbosa potenza espressiva di Böcklin era di certo in armonia con la *Weltanschauung* wagneriana, che costituiva parte considerevole del sostrato ideologico nazista. Le umide nebbie che avvolgono le foreste in cui si muovono Sigfrido, Brunilde, Hagen, il respiro dei draghi, la tumida potenza dei drammi germanici, la mistica grandiosità della saga dei Nibelunghi, la grandezza tragica degli Asi e dei Vani e lo scontro finale di *Ragnarøkkr* per la rigenerazione del mondo, tutto questo sembra ritrovarsi nell'*Isola dei morti*, che può dunque essere percepita come l'essenza della cultura pittorica tedesca di fine '800.

Si è parlato di “peso onirico” dell'*Isola*, in quanto essa ha molto a che fare con la psicoanalisi, pur precorrendola, ed è in grado di offrire una veduta d'insieme della *Terra dell'Ombra* junghiana: i moti interiori che coinvolgono l'inconscio, il sogno e la parte oscura della personalità umana. Per tutti i suoi misteriosi richiami, l'opera

colpì personaggi del calibro di Georges Clemenceau, De Chirico, D'Annunzio, Dalì. Hitler non poté sottrarsi al suo ineffabile fascino e, nel 1936, ne acquistò la versione che è ora possibile ammirare alla galleria nazionale di Berlino. Come testé accennato, Böcklin dipinse cinque differenti versioni dell'*Isola*, in sei anni, dal 1880 al 1886.

In tutte le versioni, che differiscono *de facto* per piccoli particolari, è presente l'isola, attorniata da rocce e in mezzo a un mare (o a un fiume) d'acqua scura. Il protagonista, attivo all'interno del fotogramma, che pare annullare il tempo, è una figura vestita di bianco che accompagna una bara, anch'essa bianca, verso l'isola. Un personaggio di spalle, un timoniere, conduce la barca verso la mèta. L'isola è dunque una sorta di palcoscenico dell'inconscio, un anfiteatro naturale in grado di mostrare l'identità oscura della morte e dell'individuo? Alte rocce – fra il resto – la delimitano e, al suo interno, si ergono cipressi, tradizionale simbolo associato ai cimiteri.

Durante il lungo soggiorno a Firenze, l'artista aveva lo studio in prossimità del Cimitero degli Inglesi, dove lavorò alle prime tre versioni: sembra possibile che ne abbia tratto spunto per i cipressi e l'architettura interna, mentre l'isola è di incerta attribuzione; secondo la moglie, si ispirò a una fotografia di Ischia, ma è altrettanto probabile ch'essa sia un *collage* di paesaggi (naturali e dell'anima).

L'isola dei morti non è un luogo effettivo, ma una metafora vitale. Parla della morte ma è un'opera che vive di vita propria, che esprime, ammalia, e sospira una verità che non si può dire ad alta voce. Ci sono aperture nelle rocce laterali, che si rivelano sepolcri. Tutto è ipnosi onirica, silenzio, sussurri. Questo è “un quadro per sognare”, come ebbe a dire la seconda committente di Böcklin, Marie Berna, che era rimasta affascinata a tal punto dal primo quadro della serie (ora al *Kunstmuseum* di Basilea) che gliene commissionò un altro, chiedendogli qualcosa che la facesse sognare. L'artista ne dipinse quindi una seconda versione, aggiungendo la figura vestita di bianco e la bara.

Böcklin le scrisse il 29 giugno 1880: «Mercoledì scorso ho terminato *L'isola tombale*³. Lei vi si immergerà sognando, in questo oscuro mondo di ombre, fino a credere di aver sentito il soffio lieve che increspa la superficie del mare, fino a voler distruggere il solenne silenzio con una parola detta ad alta voce». Questa seconda versione è esposta al *Metropolitan Museum* di New York. A ogni modo, grazie a *Die Toteninsel* l'artista acquisì velocemente fama europea e gli fu così commissionata la terza versione: da questo quadro in poi, aggiunse le iniziali AR in una delle camere sepolcrali nella roccia.

Nel 1933 Hitler acquistò la terza versione, che divenne il suo dipinto prediletto, soprattutto per la tematica centrale della morte, che riveste un ruolo predominante anche nella visione hitleriana e wagneriana. Dopo la requisizione, da parte dei russi, nel 1945 e la successiva restituzione alla Germania, l'opera fu esposta alla *Alte Nationalgalerie* di Berlino.

Böcklin ricevette poi altri ordini: il quarto, che era esposto alla Berliner Bank, andò perduto durante il secondo conflitto mondiale, mentre il quinto si trova al *Museum der bildenden Künste* di Lipsia. Curiosamente Arnold Böcklin, due anni dopo l'ultima versione, decise di dipingere *Die Lebensinsel* (*L'isola dei vivi*, 1888, esposta al *Kunstmuseum* di Basilea), tesa a controbilanciare l'oscuro messaggio del suo capolavoro precedente e a lanciarne uno assai più positivo.

5. CAMMINANDO SULL'ISOLA DEI MORTI

Tornando a quel pomeriggio alla Pinacoteca nazionale di Berlino, per la seconda volta, dopo l'esperienza parigina, acquisii consapevolezza dell'esistenza di un ponte fisico, che collega la metafora alla sua rappresentazione fisica, l'idea di un pittore al suo quadro. Posto di fronte ad esso, ne ricevetti un'intensa emozione, insieme a un potente messaggio geografico – come se ne scaturissero coordinate e dati precisi, che il cervello stava interpretando. Mi resi conto, quindi, dell'avvenire

possibile di tale approccio olistico, e afferrai in pieno la visione quantistica *multilivello* di Pauli e Jung.

Ciò che avvenne, in quella sala semideserta, mentre mia moglie seguiva altri autori nella sala adiacente, ha a che fare con quegli incroci o crocevia della vita che Jung chiamava “coincidenze significative”, eventi di *déjà vu* o, comunque, momenti assoluti in cui vari piani di esistenza, o multimatrici quantistiche, giungono a toccarsi, a conoscersi e, subito dopo, ad allontanarsi, lasciando nel fruitore un insolito sentimento di qualcosa di straordinario appena avvenuto, una finestra su un nuovo universo *multilivello*.

In questo momento/memento, un lampo, un attimo di luce illumina una sorta di ponte fisico attraverso il quale è possibile camminare, annullando il tempo, come Böcklin voleva, utilizzando differenti piani di spazio sincroni e casualmente coincidenti, in un fantastico evento di sincronicità.

Ora psicanalisi, arte, storia, tecnica, scienza e arte, coincidevano, ora divenivano improvvisamente visibili le trame e le maglie del tessuto del reale, che collegano la metafora al suo modello e all'idea di essa. Si tratta di un'esperienza ineffabile, stendhaliana, dalle conseguenze così intense e affascinanti da far girare la testa; ho così acquisito consapevolezza (capito non è proprio il termine giusto) dell'esistenza di un ponte, che collega gli elementi costitutivi della materia, del pensiero e dell'esistere: le onde, poiché tutto è onda e vibrazione, e quindi il pensiero, dell'artista e di chi osserva, il colore, l'emozione, la materia della tela, tutto non è altro che vibrazione solida, o vibrazione pulsante. E lo stesso vale per il tempo: per questo i tempi dei verbi che utilizzo in questa descrizione sono al presente e al passato insieme. Potrei usare anche il futuro, se non fosse per l'impossibilità e l'inadeguatezza di questo tempo per una narrazione del genere. Passato, futuro e presente si toccano, si toccarono e si toccheranno ancora, e diventano *per qualche attimo eterno* una sola cosa.

In questo momento assoluto, passato, presente e futuro, come queste onde di interferenza di varia natura, coincidono, come pure gli universi in cui le azioni sono state, saranno e sono compiute. Sono spazi differenti ma sincroni, con un tempo che, come ne *La persistenza della memoria* di Dalì, viene annullato: spazi che vengono a contatto e permettono ora di camminare su quel ponte giungendo all'Isola. In sintesi, una sintonia e sincronia totali, che permettono la ricezione delle onde del passato, del pensiero dell'artista (le sue emozioni, i suoi colori, il pensiero tramutatosi nel quadro).

E la stessa tecnica pittorica comunica questa sinestesia totale. *L'isola dei morti* è mito classico, è romanticismo nordico, è natura mediterranea toscana, è filosofia greca, è sepolcri etruschi, che divengono tutto e uno allo stesso tempo, perché vi confluiscono idee del passato, del presente e del futuro, in una comunicazione istantanea del senso dell'arte.

Camminando nel silenzio del ponte, riuscivo a sentire il rumore lieve dell'increspatura dell'acqua su cui la barca si stava muovendo: una vasta distesa d'acqua scura che divide la Vita e la Morte, la più efficace immagine (forse) della separazione. Ho visto la barca giungere all'isola, e i due occupanti consapevoli compiere uno strano lavoro con la bara dell'unico passeggero inconscio. Non ho avuto tempo di parlare con loro, poiché stavo giungendo anch'io sull'isola, ma in una zona differente. Questa è un'isola per sognare, ma non è un sogno: è una manifestazione fisica dell'inconscio.

E io stavo camminando sulle rocce bagnate dall'acqua, stavo percependo il lieve rumore ritmico di questa. Tutto qui era pace, ma una pace che non dona gioia, anzi, una mesta, melanconica tristezza. Stavo esplorando il luogo del problema finale, il luogo dove il mistero della morte può essere rivelato.

È così: è il luogo dove la Morte racconta i suoi segreti e narra la sua storia, ma bisogna entrare all'interno delle tombe, afferrare una torcia presente all'interno e

illuminare la verità. Quest'isola è l'allegoria del regno dei morti, ma di morto ve n'è uno solo, quello nella bara, mentre le due figure che stanno compiendo il lavoro non sono morte – o forse non sanno di esserlo. Tutto però qui indica un luogo di riposo consacrato ai morti, simboli che richiamano un cimitero, dai cipressi agli altri elementi, naturali ed umani.

Un'atmosfera solenne, ipnotica: la stessa fredda sensazione che si prova all'interno di grandi e antiche chiese, ove il freddo dei marmi e delle colonne, unito al forte aroma di cera e incenso, infonde sensazioni piacevoli.

Avvertivo il freddo del crepuscolo. Il sole era già tramontato e, mentre spostavo i rami dei cipressi, ne percepivo il profumo. Mi addentrai così all'interno dell'isola, dietro agli alberi, e potei osservare qualcosa che giaceva al centro prospettico dell'area, qualcosa che non avrei dovuto vedere. L'isola era molto più ampia di quello che sembrava: dietro ai cipressi, lo spazio si estendeva all'infinito e vi era qualcosa che giaceva nascosto. Qualcosa che non mi fu permesso raccontare.

Un'immagine, una realtà in frantumi: frammenti di specchio che riflettevano qualcosa di grande e potente, ma comunque frammenti di specchio. Era una visione capace di spaventare chiunque.

Sapevo di non poter rimanere lì e tornai indietro. Osservando i due personaggi che trascinarono tristemente la bara sulle rocce, sulla strada in salita verso i sepolcri laterali scavati nelle rocce, salii sulla barca e cominciai lentamente a remare, per osservare cosa mai giacesse dietro l'isola. Uscii dalla zona di luce flebile per entrare nella penombra e, infine, nell'ombra. Di nuovo potei vedere, o sentire. La cosa era la medesima: dietro l'isola non c'era tenebra, come poteva sembrare, ma la prospettiva si allargava all'infinito, come un riflesso in uno specchio, capace di moltiplicare più e più volte le dimensioni di un'area.

E anche lì esisteva qualcosa, qualcosa che non avrei dovuto vedere, qualcosa che normalmente esisteva in un altro universo, casualmente a contatto con il mio e con quello delle figure che trascinarono il morto.

È così. Tutto è un attimo e dura per sempre, tutto è *qui* ed è tutto *allo stesso tempo*, un tempo che perde il significato usuale per divenire differente e molto più complesso. Nel freddo dell'isola ho potuto esplorare, gustare, soffrire i profumi della terra e dei cipressi, percepire la brezza del vento sulla barca, osservare il rituale della morte, la collocazione di una bara nel suo posto definito di quel cosmo onirico e reale insieme. Sentivo, però, che il tempo era finito, pur essendo infinito. Riportai così la barca al suo porto, dirigendomi verso il ponte.

Osservando le due figure ridiscendere dal sepolcro per riprendere la loro via sulla barca, mi fu suggerito (non so bene da chi: si trattava di percezioni chiare ma non di voci) che il morto era stato depositato temporaneamente in un'area precisa. In quella sinestesia di suoni e odori, di tempi e spazi diversi e uguali, ebbi la risposta alla domanda, e ricevetti la consapevolezza che quel luogo numinoso era qualcosa di simile (antropomorfizzo perché non avrei altro modo di descrivere l'ineffabile) a un deposito di dati in una regione della memoria del tutto particolare. A suo tempo sarebbe stata riutilizzata.

Entrando nello stato alfa⁴ della mente dell'artista, vi fu la possibilità di sintonizzarsi sulle sue lunghezze d'onda, ricevendone informazioni *multilivello*.

Dietro ai cipressi, dietro l'isola, c'era forse la soluzione di un processo millenario: nel momento in cui le onde del pensiero dell'artista venivano a coincidere con le mie, ne potei avere consapevolezza. Poi, come d'improvviso si era creato, l'attimo assoluto ebbe fine, e tutto tornò alla normalità. Era stata una trentina di minuti? Nella realtà del tempo, si trattava di un atto contemplativo durato meno di un battito di ciglia.

Ma sono sicuro di quello che ho visto, di ciò che ho sentito. Si è trattato di un evento di *sincronicità*, come era accaduto tempo addietro a Parigi, di fronte a un Van Gogh. Ora ne ricevevo la conferma.

Tale approccio olistico, quantistico e multidimensionale all'arte dovrebbe essere studiato e praticato, poiché può illuminare verità e sensi altrimenti destinati a rimanere nell'oblio.

Attendo con ansia un nuovo momento di percezione assoluta: ci sono altre opere d'arte in grado di suscitarsela – e non solo nelle arti dell'uomo. Chiunque vorrà sperimentarla ne trarrà – credo – giovamento: l'orizzonte da esplorare vi si rivela assai più vasto e interconnesso di quanto potessimo immaginare, e i messaggi che vi si ricevono sono intensi e importanti.

Certo, questo è un mio personalissimo approccio all'arte. Pur agli antipodi di quello adottato da altri, potrebbe rivelarsi fruttuoso ed efficace. Se utilizzato insieme ai consueti metodi d'indagine, saprebbe aprire porte luminose su un universo straordinariamente interconnesso: in verità, sono persuaso che fra gli individui, le menti, le opere d'arte e l'universo intero sussistano interazioni stupefacenti. E, naturalmente, se l'universo è un'opera d'arte, riflette la personalità dell'Artista che l'ha generato.

¹ Lo stesso pensiero umano è identificato fundamentalmente da onde a frequenze definite, rilevabili da un normale dispositivo di registrazioni EEG. Le onde elettromagnetiche, che il cervello emette nei vari stati della vita umana, dal sonno alla veglia, ai momenti di gioia o di tristezza, sono vibrazioni allo stesso modo delle radiazioni discernibili dai nostri strumenti. La fisica astronomica ci ha mostrato che il 90% circa della materia e dell'energia dell'universo è formata da qualcosa che non possiamo vedere e che è stata chiamata *dark matter* e *dark energy*, che a livello subatomico interagisce con ciò che vediamo e con la nostra stessa vita. Si tratta di una sorta di *universo nell'universo*, costituito da materia ed energia pulsanti: la visione junghiana concepisce un mondo del genere anche per la vita spirituale, che – a ben vedere – sembra essere lo stesso mondo, in tempi sincroni ma in universi, o livelli, differenti, secondo il concetto di Sincronicità.

² Pierluigi Tombetti è storico contemporaneo e studioso del nazionalsocialismo, in particolare della sua parte oscura: l'ideologia occulta alla base del nazismo.

³ Il primo titolo del quadro.

⁴ Stato Alfa = il cervello umano emette vari tipi di onde tra cui le onde Alfa, che presentano una frequenza di 8-13 Hz con un'ampiezza media sui 40-50 microVolt. Viene registrato dall'EEG ogniqualvolta il soggetto è estremamente rilassato, nel pre-sonno profondo, negli stati intensi di contemplazione o preghiera e nell'estasi creativa, quando un artista è completamente preso dalla sua creazione.