

I MOSTRI DI DORFLES:
DALLA PERCEZIONE VISIVA ALLA PSICANALISI.
UN'ESPERIENZA DIDATTICA AL MACRO

SIMONETTA BARONI

Tutto è legato ad una prospettiva cosmica. L'universo emerge in me come un bisogno, come un progetto, come una via nella quale può procedere e nella quale, in quel punto focale di cui l'uomo costituisce la tensione e l'intenzionalità, pone in gioco tutto se stesso. L'uomo che si riconosce investito del significato del cosmo, che sente la propria responsabilità per il senso del processo universale, riconosce la dignità di ogni prospettiva e di ogni forma, dei minerali, dei vegetali, degli animali, delle cose e delle persone. È questa la pietas verso l'intenzionalità, l'accettazione del misterioso piacere che ci lega alle cose, nel quale vibra sempre la ricerca dell'essenza, della continua correzione, dell'armonia¹²¹.

Questo brano del filosofo Enzo Paci, estrapolato dalla lettera del 15 aprile 1956 pubblicata nel *Diario Fenomenologico*, coglie efficacemente alcuni elementi del linguaggio pittorico di Gillo Dorfles: i richiami agli aspetti filosofici, fenomenologici e gestaltici –

¹²¹ PACI 1974, p. 14.

senza trascurare i contatti con il mondo antroposofico steineriano – e l'attenzione alle implicazioni psicologiche nel processo creativo.

Nel 1951 Dorflies proprio con l'amico Enzo Paci, che lo nomina unico redattore della rivista "Aut-Aut"¹²², condivide l'interesse per «la filosofia di Husserl, di Heidegger, quindi praticamente una filosofia post-idealistica vicina alla fenomenologia da un lato e, per conto mio, vicino anche alla psicologia e alla psicanalisi»¹²³.

Dorfles, attento al dibattito culturale sulla fenomenologia, nella prefazione del libro *Arte e percezione visiva* (1954) di Rudolf Arnheim ripercorre alcune tappe salienti della diffusione in Italia di questo pensiero filosofico introdotto dal maestro di Pace, Antonio Banfi, sottolineando il contributo sul tema della psicologia della percezione dato da Franz Brentano, Alexius Meinong e l'imprescindibile confronto con le teorie gestaltiche di Wertheimer, Köhler e Koffka¹²⁴ da parte di Cesare Musatti e Vittorio Benussi a cui si unisce con le sue sperimentazioni Gaetano Kanizsa¹²⁵: «Un mio amico e forse anche il più grande percettologo italiano [...] che è stato anche mio collega a Trieste», che «ha influenzato il mio sistema critico: e cioè quello di dare importanza all'aspetto percetto logico»¹²⁶.

Bisogna però considerare che il rapporto tra fenomenologia e la metodologia gestaltica rimane a tutt'oggi una questione ancora molto dibattuta, un quadro articolato che si complica inserendo gli aspetti psicanalitici di matrice freudiana, presenti nel pensiero di Arnheim.

Forse la posizione di Paci con l'approdo al relazionismo fenomenologico, «che ricomprende la realtà come organismo e

¹²² Rivista filosofica fondata da E. Paci nel 1951 e dal 1976 diretta da Pier Aldo Rovatti. Cfr. anche DORFLES 2018, p. 11: «Per circa 30 anni egli (Dorfles) collabora assiduamente con la rivista occupandosi di pittura, architettura, musica, teatro ed estetica».

¹²³ TOLVE 2008, p. 1.

¹²⁴ *LA MIA AMERICA* 2018, pp. 271-273.

¹²⁵ Per approfondimenti: KANIZSA 1980.

¹²⁶ TOLVE 2008, p. 1.

processo»¹²⁷ in cui «in ogni fatto, in ogni cosa isolata, si rivelano legami con tutte le cose, con tutti gli altri fatti»¹²⁸, potrebbe rappresentare un interessante contatto tra il mondo fenomenico e quello gestaltico.

È certo che uno tra i più importanti contributi per la diffusione dei principi della «Psicologia della forma»¹²⁹ rimane il libro di Rudolf Arnheim¹³⁰ *Arte e percezione visiva*¹³¹ del 1954, tradotto da Dorfles, nel 1962, che ne sottolinea il carattere innovativo,

¹²⁷ In <http://www.filosofico.net/taiolipaci.htm>.

¹²⁸ PACI 1974, p. 11.

¹²⁹ Per approfondimenti: RUDOLF ARNHEIM *ARTE E PERCEZIONE VISIVA* 2005.

¹³⁰ Interessante la riflessione di FERRARIS 2005, pp. 81-97. Rispettivamente a pp. 89 e 96 Ferraris sostiene: «[...] nell'arte abbiamo a che fare con una prestazione estremamente sofisticata e non con un puro vedere. Con una creazione come recita il sottotitolo del libro che, stranamente, non compare nella traduzione italiana: “Una psicologia dell'occhio creativo”». «La morale, secondo me, è presto tratta. Come gestaltista e percettotilo, Arnheim difende l'autonomia del visivo (e per questo scarta il logocentrismo *medium*, l'azione dell'abitudine). Come estetologo ed estetofilo, come storico e amante dell'arte, tuttavia, non esita ad abbracciare la tesi del logocentrismo *large*, l'idea che le intuizioni senza concetto siano cieche». «[...] Spiega per quale motivo Arnheim oscilli, per così dire, tra Kanizsa e Gombrich, tra l'autonomia del vedere da una parte, e il ruolo determinante dell'espressività artistica sin nella percezione ordinaria dall'altra».

¹³¹ ARNHEIM 1954. PIZZO RUSSO 2005, pp. 15-16. L. Pizzo Russo spiega come nasce il libro di Arnheim: «Un primo tentativo di scrivere questo libro risale agli anni 1941-1943, quando ebbi ad ottenere un sussidio dalla Fondazione John Simon Guggenheim per questo fine». «Durante il lavoro dovevo convincermi – confessa Arnheim – che gli strumenti a quel tempo disponibili nel campo della psicologia della percezione non erano sufficienti per trattare alcuni dei più importanti problemi visivi riguardanti le arti. Perciò, anziché scrivere il libro, intrapresi una serie di studi particolareggiati, specialmente nei settori riguardanti spazio, espressione e movimento, che dovevano permettermi di colmare alcune lacune». Per ulteriori approfondimenti su questo libro cfr: BARTOLI 2005, pp. 170 e 172-173.

soprattutto perché ha posto «il fatto percettivo come base della comprensione e della creazione artistica»¹³², fino ad allora sconosciuto in Italia, secondo un metodo che ha influenzato e radicalmente trasformato la visione estetica.

Nel dicembre del 1955, a New York, durante l'inaugurazione della mostra alla libreria-galleria Wittenborn¹³³, Dorfles incontra la psicanalista viennese Margaret Naumburg e grazie a lei conosce lo scrittore, storico dell'arte e psicologo tedesco Rudolf Arnheim, i cui lavori, secondo Dorfles, «[...] già a partire dal suo antico saggio 'italiano' sul cinema – erano quelli che più mi parevano decisivi per uno svecchiamento della nostra estetica. Il fatto che Arnheim – partito dalle più ortodosse dottrine della *Gestalt* (era stato allievo di Wertheimer, a sua volta discepolo di Brentano come Hasserl) – non ne fosse rimasto totalmente succube, mi sembrò l'aspetto più significativo del suo operare [...]»¹³⁴.

In una lettera del 17 febbraio 1960, Arnheim si rivolge a Dorfles con queste parole: «Senza dubbio lei è l'unica persona in Italia che ha la conoscenza psicologica, estetica e linguistica per far la traduzione»¹³⁵ e nell'augurarsi che si concretizzi la stesura dell'edizione italiana di *Art and Visula Perception*, dichiara la sua preoccupazione riguardo alla sua accoglienza: «l'atteggiamento più o meno universale sarebbe quello solito, espresso in una breve recensione che vidi su "SeleArte", dicendo che Arnheim parla di roba di psicologi, che ha niente da fare con l'estetica. Pazienza»¹³⁶. Ancora prima della pubblicazione in un'altra lettera

¹³² GILLO DORFLES. *ESSERE NEL TEMPO* 2015, p. 41.

¹³³ *LA MIA AMERICA* 2018, pp. 46-47.

¹³⁴ Lettera alla moglie, non datata, probabilmente del 18 settembre 1953 [p. 54, nota n. 8]; *LA MIA AMERICA* 2018, p. 47.

¹³⁵ *LA MIA AMERICA* 2018, p. 48 e nota n. 84 p. 55: lettera di Arnheim a Dorfles, Tokyo, 17 febbraio 1960, Archivio Università di Parma. Data la stima e il rapporto di amicizia che durerà nel tempo, Arnheim invita Dorfles a curare anche la seconda edizione del libro (1974), a cui ha apportato degli approfondimenti e aggiornamenti grazie alle indicazioni di Dorfles.

¹³⁶ *LA MIA AMERICA* 2018, p. 48 e nota n. 83 a p. 55: In questa lettera (New York, 28 aprile 1958, Archivio Università Parma) è espressa la

dell'aprile 1960, Arnheim conferma le sue perplessità: «Temo che questa traduzione sia destinata ad essere accolta con una certa prevenzione in Italia, dove – se ho ben compreso – l'approccio alle teorie estetiche è ancora subordinato ad una distinzione filosofica tra materia e spirito; distinzione che sembra escludere decisamente i metodi e le scoperte della scienza esatta dai recinti sacri, nei quali è concesso soltanto alla *Geisteswissenschaft* di dimorare»¹³⁷. Preoccupazioni smentite, perché il libro pubblicato nel 1962 dall'editore Feltrinelli venne accolto con grande entusiasmo, forse anche perché, come sottolinea Angelo Trimarco¹³⁸, negli anni Sessanta in Italia già C. Brandi e G. C. Argan affrontano il tema dell'arte gestaltica.

Nell'articolato processo della visione, la percezione: «[...] strutturata, autonomamente configurata, non atomistica», non derivata «da sensazioni particellari e distinte attraverso un ipotetico processo associativo [...], ma come costituita da degli insiemi percettivi, già in certo senso precostituiti e organizzati in maniera significante»¹³⁹, non si risolve in una «registrazione meccanica di elementi»¹⁴⁰, in quanto «vedere e percepire sono un attivo e creativo comprendere»¹⁴¹.

Lo sviluppo di questa teoria percettivo-formale, strettamente connessa all'esperienza corporea-sensoriale, trova un suo sostegno anche nel pensiero psicanalitico di Freud¹⁴², di cui Arnheim è un attento studioso e critico soprattutto per quanto riguarda il

stima di Arnheim verso Dorfles, oltre che per la traduzione del libro, anche per aver accettato di scrivere l'introduzione: «Sono contento anche che lei voglia contribuire con una introduzione. Mi importa anche qui il fatto che lei, meglio di ogni altro, abbia capito quel che cerco di fare [...]. Grazie di tutto, caro Dorfles, per tutto quel che sta facendo per me e mi scriva di nuovo presto». Inoltre, Dorfles ha tradotto anche un altro libro di Arnheim: *Guernica. Genesi di un dipinto* (1964).

¹³⁷ *LA MLA AMERICA* 2018, p. 228.

¹³⁸ TRIMARCO 2005, p. 226.

¹³⁹ ARNHEIM 1954, p. 11.

¹⁴⁰ ARNHEIM 1954, p. 17.

¹⁴¹ Affermazione di Arnheim tratta da SCHARMANN 2005, p. 156.

¹⁴² Cfr.: ARGENTIERI 1990.

suo approccio all'arte¹⁴³, che, pur rivendicando la necessità di questa pratica psicanalitica, deve rimanere subordinato all'opera considerata l'oggetto primario dell'indagine.

Molti sono gli elementi di vicinanza di Dorflès al pensiero di Arnheim, le cui categorie percettive possono essere applicate per l'interpretazione delle «composizioni visive realizzate nello spazio sia bidimensionale che tridimensionale»¹⁴⁴ della sua produzione pittorica e scultorea.

Le prime esercitazioni artistiche di Dorflès sono affidate all'espressività ingenua e istintiva del disegno. Egli racconta che i primi 'scarabocchi' nascono al ginnasio: «[...] ho sempre amato il ghirigoro astratto, un tipo di figurazione spontanea che probabilmente ho ereditato da mio padre, ingegnere navale formato alla tecnologia avanzata, che però si divertiva a fare continuamente questo tipo di disegni. Potrei definirla una tipologia espressiva autoctona, familiare, che ho sviluppato fin dai tempi del liceo»¹⁴⁵. Per Dorflès queste sue creazioni hanno sempre avuto un chiaro valore artistico, confermato quando, nel suo viaggio nel 1929-1930 in Germania, a Berlino e Dresda, conosce i lavori di Klee e di Kandinskij, le cui modalità figurative erano vicine al suo linguaggio.

La tecnica di registrazione dei segni organizzati casualmente sul foglio ricordava proprio il procedimento creativo di Klee, molto

¹⁴³ PIZZO RUSSO 2005, p. 259, Arnheim dichiara: «La psicoanalisi dell'arte non arriva a rendere conto dell'esperienza artistica. Consideriamo, ad esempio, il simbolo nell'arte: inteso in senso freudiano, è un modo di nascondere la realtà, mentre per me il simbolo è la rivelazione della realtà. Vale a dire, i simboli artistici non sono un espediente per camuffare il contenuto reale di un'affermazione, quanto piuttosto uno strumento estremamente efficace per dare alle idee un aspetto tangibile. Resuscitano e chiarificano i temi dell'esistenza umana. La psicoanalisi pone come una barriera tra conscio e inconscio, mentre nell'attività artistica c'è un passaggio, un'interazione continua fra i due reami. La psicoanalisi dell'arte, insomma, è un modello molto limitato di applicazione».

¹⁴⁴ PIZZO RUSSO 2005, p. 252.

¹⁴⁵ GILLO DORFLES. *ESSERE NEL TEMPO* 2015, p. 37.

amato da Dorfles¹⁴⁶: «Comincia a disegnare senza avere in mente alcun soggetto preciso, lasciando che il segno si muova liberamente finché non dia luogo ad accidentali rassomiglianze che vengono a mano a mano sottolineate ed elaborate [...]. É come se il pittore operasse per far sopraggiungere un senso che lui stesso non ha concepito prima [...].»¹⁴⁷. Questa a-progettualità riporta anche all'automatismo praticato dai surrealisti, un processo inconscio dal quale Freud non si lascia coinvolgere, mostrando una particolare diffidenza nei confronti di André Breton¹⁴⁸. Dopo la laurea in medicina¹⁴⁹, Dorfles inizia i suoi studi specialistici in neuropsichiatria (scelta forse anche favorita dal clima culturale di Trieste, che nei primi anni del Novecento «è stata una delle prime città a interessarsi di psicanalisi»¹⁵⁰) spinto da un costante interesse verso la natura della mente umana, che lo porta a esplorare anche il pensiero antroposofico. Nel 1934, dopo un

¹⁴⁶ Nel 1951 Dorfles scriverà una monografia su Klee edita dalla Galleria Il Milione (vedi GILLO DORFLES, *ESSERE NEL TEMPO* 2015, p. 290).

¹⁴⁷ DI GIACOMO 2005, p. 197. Per approfondire DI GIACOMO 2003.

¹⁴⁸ In <http://www.psychiatryonline.it/node/7227>: «Ad esempio per Breton, padre del surrealismo, ha avuto un'importanza enorme; se non fosse stato interessato alla psicoanalisi, forse molte opere di Dalí, di Ernst e di molti altri artisti di quel periodo non si sarebbero sviluppate in quel senso. A questo punto, tuttavia, si può ricordare l'episodio ben noto di Breton che va a Vienna e viene trattato malamente (non dico cacciato!) da Freud per la poca comprensione e fiducia da parte di Freud negli addentellati del surrealismo. Ma questi addentellati c'erano e penso che a metà del ventesimo secolo la psicoanalisi ebbe una grande influenza sull'arte». STEDANI 2002, p. 17, sostiene: «Ci sembra oggi evidente che l'attività surrealista era più orientata verso gli stati di coscienza 'accesa' (gli *altered states of consciousness*) che non verso l'inconscio, nel senso freudiano del termine [...]» (da LAPASSADE 1997, pp. 35 e 214).

¹⁴⁹ Dorfles si è laureato a Roma nel 1935.

¹⁵⁰ In <http://www.psychiatryonline.it/node/7227> Dorfles risponde a G. Bedoni che «In quegli anni Trenta era presente (a Trieste) Edoardo Weiss, allievo di Freud [...]».

breve soggiorno a Dornach, in Svizzera, dove segue le conferenze di Rudolf Steiner¹⁵¹, inizia a dipingere trovando ispirazione nella suggestiva formula espressiva elaborata negli affreschi nel centro studi del *Goethenaum* e riportata sulle 'lavagne'¹⁵² su cui Steiner tracciava «la propria idea di mondo»¹⁵³. Dorfles dichiara che, pur evidenziando il discutibile valore artistico di questi lavori steineriani, «a livello di figurazione il risultato è sempre stato modesto»¹⁵⁴; ne apprezzava l'uso e la funzione del colore¹⁵⁵ in una felice continuità con le ricerche di Goethe, argomento affrontato da Dorfles in un articolo giovanile del 1933, *Goethe. Un grande disegnatore*¹⁵⁶.

«Ogni singolo colore» afferma Goethe «stimola nell'occhio mediante una sensazione specifica l'aspirazione alla totalità [...], cerca accanto ad ogni zona di colore una zona incolore sulla quale produrre il colore richiamato dalla prima. Questa è la legge fondamentale di ogni armonia cromatica»¹⁵⁷, uno scambio sensoriale che si applica all'intero organismo vivente, che in R. Steiner si traduce in un equilibrio spirituale tra l'uomo, la natura e l'universo.

Dorfles sente il bisogno di trasformare i suoi 'scarabocchi' in figure larvali, entità 'benefiche' e 'malefiche', che fluttuano in un

¹⁵¹ Sul tema colore si sono svolte a Dornach tre conferenze tenute il 6, 7 e 8 maggio 1921, con l'aggiunta di altre nove conferenze sull'argomento, tenute tra il 1914 e il 1924.

¹⁵² I disegni alla lavagna di Steiner sono stati esposti alla 50^a Biennale di Venezia del 2003 curata da Massimiliano Gioni. Per approfondire: STEINER 1996.

¹⁵³ GILLO DORFLES. *ESSERE NEL TEMPO* 2015, p. 38.

¹⁵⁴ GILLO DORFLES. *ESSERE NEL TEMPO* 2015, p. 38.

¹⁵⁵ STEINER 1929.

¹⁵⁶ DORFLES 1933; GOETHE 1810; SCHOPENHAUER 1816. Sempre con riferimento agli studi di Goethe: WITTGENSTEIN 2000. Importante è anche il lavoro di ITTEN 1965, la cui ricerca è stata analizzata da DORFLES 1961, p. 27.

¹⁵⁷ GOETHE 1810.

paesaggio naturale, altamente simbolico¹⁵⁸, dove la materia cromatica, pura e diluita in acqua – tecnica scelta da Steiner per decorare lo spazio del *Goethenaum* – scivola sulla tela, che diventa spazio dinamico in trasformazione: stratificazioni, velature e trasparenze cromatiche servono a creare una profondità latente, senza ricorrere a costruzioni prospettiche, mentre affiora la forza vitale delle presenze umane, circondate da un'aura di luce o avvolte da ombre.

Terminata la parentesi staineriana, Dorfles, sia come teorico che come artista, contribuisce alla nascita nel 1938 a Milano del Movimento di Arte Concreta, MAC, insieme a Jean Monnet, Mario Soldati e Bruno Munari. Si tratta dell'unico momento in cui le sue scelte pittoriche si confrontano con il suo pensiero critico. Conclusa questa esperienza nel 1958, Dorfles decide di interrompere ogni partecipazione a mostre ufficiali per dedicarsi esclusivamente alla sua attività di critico, estetologo, semiologo. Tra le motivazioni vi era la consapevolezza «di non poter fare cose analoghe alla Pop Art» e solo vent'anni dopo, quando «l'Informale è stato affondato e la Pop Art era ormai declinata»¹⁵⁹ riprende pubblicamente l'esposizione delle sue opere, esordendo nella mostra personale del 1986 allo Studio Marconi di Milano, trovando forse un contatto con le nuove esperienze degli anni Ottanta caratterizzate dal recupero delle avanguardie e delle tecniche artistiche tradizionali.

In realtà Dorfles non aveva mai abbandonato la pittura, il suo unico desiderio è sempre stato quello di essere un pittore¹⁶⁰: dalla forma-colore «del tutto non geometrica, ma piuttosto organica, vagamente surreale»¹⁶¹ degli anni Cinquanta matura in lui una

¹⁵⁸ GILLO DORFLES. *ESSERE NEL TEMPO* 2015, pp. 174 e 185, nota n. 2. Dorfles afferma: «Non è che mirassi a dire qualche cosa di preciso. Allora mi interessavano alcuni simboli già preesistenti, quindi, la croce, la luna, il sole erano delle forme archetipe che mi parevano particolarmente suggestive, ma anche questo in maniera del tutto occasionale».

¹⁵⁹ GILLO DORFLES. *IL PITTORE CLANDESTINO* 2001, p. 197.

¹⁶⁰ GILLO DORFLES. *ESSERE NEL TEMPO* 2015, p. 174.

¹⁶¹ GILLO DORFLES. *ESSERE NEL TEMPO* 2015, p. 178, e nota n. 13 a p. 186.

maggiore libertà compositiva: la dinamicità della linea sembra contenere l'esplosione cromatica data dalle larghe campiture dai toni accesi e brillanti e le forme-figure appaiono e scompaiono sulla superficie della tela, come soggette ad un processo organico autogenerativo.

Lo spazio della composizione può essere considerato un campo di forze: luogo privilegiato delle relazioni tra le parti e il tutto, dove il pieno e il vuoto, le asimmetrie e la pluricentralità, i contrasti tra colori puri e complementari, creano un movimento instabile e incerto. Dall'astrazione casuale nascono esseri informi, maschere grottesche, robot antropomorfi, microrganismi ed embrioni: «forme che mi ossessionano, che mi si agitano dentro»¹⁶², rivela Dorfles, intrecciate con immagini ricorrenti (occhi, mani e orecchi) allusive di una sensorialità di chiara impronta fenomenologica.

Le urgenze interiori, patologie latenti e istintualità sopite trovano conferma anche nei titoli delle opere: *Le radici dell'ansia* (1999), *L'incubo cornuto* (1999), *Spirali del desiderio* (2001), in cui evidente è la capacità di contrapporre al dramma interiore sempre quella dose di ironia che gli permette di porre tra sé e il mondo quel giusto intervallo, quella pausa di decantazione e di contemplazione, oggi purtroppo perduta, che diventa argomento per una trattazione estetico-sociologica e antropologica nel saggio *L'intervallo perduto*, del 1980, titolo ripreso anche per denominare un dipinto del 1996.

La capacità di Dorfles di relazionarsi con i complessi meccanismi dell'inconscio deriva dalle sue conoscenze psichiatriche e soprattutto dalla sua esperienza di diversi anni in alcuni ospedali prima a Genova, Pavia e infine a Milano¹⁶³. Di questo breve periodo

¹⁶² GILLO DORFLES. *ESSERE NEL TEMPO* 2015, p. 173.

¹⁶³ Dorfles racconta: «Mi ero dunque iscritto a Genova dove allora insegnava Cerletti, persona molto affascinata e ben noto per l'uso dell'elettroshock, ma già dal primo anno ho dovuto interrompere gli studi per via della guerra. Dopo la guerra mi sono trasferito a Pavia, dove insegna il professor Riquier [...]. Finita la specializzazione vivevo a Milano e per due anni ho frequentato l'ospedale Maggiore, dove il

resta una serie di ritratti¹⁶⁴, dal 1940 a 1947, in cui le diagnosi cliniche sembrano trovare forma nei volti dei pazienti raffigurati. Sul rapporto tra Psicanalisi e Arte, un tema tutt'oggi ancora molto dibattuto, Arnheim ha un'opinione precisa: «La psicoanalisi pone come una barriera tra conscio e inconscio, mentre nell'attività artistica c'è un passaggio, un'interazione continua fra i due reami»¹⁶⁵. Coerentemente al suo pensiero estetico, dunque, Arnheim privilegia l'arte, in quanto rompe gli schemi: un'arbitrarietà necessaria per garantire quella libertà all'artista, al bambino e alla persona con disagi psichici per esprimere la propria creatività.

Proprio gli aspetti della ricerca di Arnheim finora analizzati, con particolare attenzione alle implicazioni sensoriali e l'uso emotivo, simbolico ed evocativo del colore, sono le basi teoriche su cui si è costruito il progetto didattico del MACRO destinato a classi della scuola dell'infanzia ed elementare¹⁶⁶ dell'Istituto Statale per Sordi di via Nomentana di Roma, che prende in esame le opere pittoriche di Dorfles, esposte in occasione della mostra “Gillo Dorfles. Essere nel tempo”, che si è svolta dal 27 novembre 2015 al 30 marzo 2016.

L'obiettivo è quello di sperimentare durante l'osservazione delle opere le diverse fasi della visione applicando la griglia interpretativa di Arneheim: un processo attivo in cui gli

professor Medea dirigeva un padiglione. Qui è terminata la mia attività psichiatrica [...]».

(da <http://www.psychiatryonline.it/node/7227>).

¹⁶⁴ I ritratti di persone con disturbi psichiatrici sono esposti alla mostra “Dorfles-Testori. Matti. A 40 anni dalla legge Basaglia” (Novate Milanese, Casa Testori, 20 maggio-1 luglio 2018) curata da F. Francione e D. Dall'Ombra.

¹⁶⁵ PIZZO RUSSO 2005, p. 259.

¹⁶⁶ Il progetto didattico ha coinvolto tutte le classi elementari dell'Istituto Statale per Sordi di via Nomentana di Roma. L'attività proposta ha permesso ai bambini di conoscere le opere dell'artista e di tradurre le loro impressioni riportandole su delle magliette bianche, dove le forme e i disegni colorati creavano delle originali e spontanee pitture ‘da indossare’.

elementi formali sono sorretti dall'intuizione che completa il percorso cognitivo.

Proprio lo studio del colore che, come dichiara Dorfles, «dovrebbe trovare spazio in tutte le scuole elementari, proprio come base formativa dell'individuo»¹⁶⁷, diventa il tassello fondamentale per potenziare i meccanismi relazionali legati alla percezione sinestetica che coinvolge l'intero organismo e i sensi ordinari, senza trascurare gli altri sette sensi¹⁶⁸ classificati da Steiner.

«Dare forma all'emozione» suggerita dalle impressioni visive è il fine dell'attività laboratoriale in cui si privilegia l'atto manuale, inteso come esercizio che mette in relazione occhi e mani¹⁶⁹, entrambi recettori pensanti, che collaborano per favorire sia la comprensione dei significati dell'opera che la loro autonoma e personale ri-creazione; a quest'ultimo aspetto Dorfles ha sempre dato una particolare importanza in quanto è la base della creatività e per molti artisti contemporanei diventa, a suo parere, il recupero «della traccia umana nell'opera d'arte»¹⁷⁰.

Così oltre alla pittura, dove usa la tradizionale tempera grassa e uovo e successivamente colori acrilici, Dorfles realizza, nel 1944, grandi sculture in resina, tratte da piccole opere in argilla realizzate, negli anni della guerra, durante il suo soggiorno in Toscana nel paese di Lajatico: le forme colorate bidimensionali diventano

¹⁶⁷ Da GILLO DORFLES. *ESSERE NEL TEMPO* 2015, p. 38. Dorfles aggiunge «Alcune scuole, a cominciare da quella antropofosica, fanno elaborare al bambino il colore in forma elementare, al di fuori di ogni figurazione che non sia emanata direttamente dal colore – *aus der Farbe heraus* come avrebbe detto Goethe – affinché si impadroniscano delle diverse tonalità».

¹⁶⁸ Cfr.: STEINER 1921; cfr. DORFLES 1996-1997, pp. 34-45.

¹⁶⁹ Cfr. FOCILLON 1939.

¹⁷⁰ TOLVE 2008, p. 5, n. 2.

corpi ‘malfatti’¹⁷¹, che giocano con il ‘pieno e il vuoto’¹⁷² di uno spazio questa volta reale, particolarmente apprezzate dai bambini, in quanto permetteva loro di misurarsi fisicamente con l’oggetto artistico.

Di nuovo importante il contributo di Arneheim che nelle vesti di pedagogo chiarisce che «l’arte è una maniera di conoscere il mondo, di capire che cosa è il mondo, di rendersi conto di quello che è il mondo»¹⁷³, fondamentale per contribuire allo sviluppo cognitivo e ‘sentimentale’¹⁷⁴ del bambino che si avvicina empaticamente all’opera.

Oltre alle finalità educative l’Arte, secondo Dorfles, interviene anche nei processi riabilitativi e terapeutici legati alla cura delle persone con disagi psichiatrici¹⁷⁵, tema illustrato in alcuni articoli pubblicati sul “Corriere della Sera” tra il 1975 e il 2013¹⁷⁶, tra cui: *Poetica schizofrenica* (15 maggio 1988); *La creativa follia dei pittori di Gugging: ma è arte o no?* (18 ottobre 1993); *Uno studio sulle forme deliranti della schizofrenia. Ai confini della ragione Dove la coscienza tramonta*

¹⁷¹ Dalla storia di Beatrice Alemagna dal titolo *I cinque malfatti*, l’insegnante della scuola dell’infanzia dell’Istituto Statale per Sordi di via Nomentana di Roma, Giorgia Bonatti, ha elaborato un racconto adattandolo alle opere esposte e in particolare alle sculture in resina di Dorfles. È una riflessione sulla bellezza dell’imperfezione, sulle possibilità di guardare il mondo con occhi liberi da pregiudizi estetici e culturali.

¹⁷² Da <http://www.psychiatryonline.it/node/7227>: «Nel mio libro *L’intervallo perduto* parlo di questa dialettica tra ‘pieno e vuoto’, che naturalmente riguarda anche la psicologia. Questo discorso del pieno e del vuoto mi ha sempre affascinato. In un certo senso riguarda non solo l’arte, ma la stessa essenza umana dalle origini [...]».

¹⁷³ PIZZO RUSSO 2005, pag. 253.

¹⁷⁴ Interessante il confronto con le teorie didattiche del pedagogo fenomenologo Marco Dallari, di cui si segnala il libro *Le stanze dell’anima. L’arte come educazione sentimentale*, Art’è, 2002.

¹⁷⁵ Il tema arte e psichiatria è trattato nell’intervista di Giorgio Bedoni, “Conversazione con Gillo Dorfles”

in <http://www.psychiatryonline.it/node/7227>.

¹⁷⁶ I due articoli di Dorfles, pubblicati sul “Corriere della Sera”, indicati nel testo sono stati forniti cortesemente dal dott. Alessandro Frangi.

(11 febbraio 1995), di cui alcuni presentati in occasione della mostra “Dorfles-Testori. Matti. A 40 anni dalla legge ‘180’. Un omaggio a Franco Basaglia” nella sede della fondazione culturale Casa Testori a Novate Milanese, dal 20 maggio al 1 luglio 2018; per completezza bisogna anche aggiungere il più recente, l’articolo del 4 maggio 2013 dal titolo: “Esame neurologico di arte e inconscio”.

In questi scritti, che rivelano come gli aspetti psico-antropologici¹⁷⁷ siano al centro di un suo costante percorso di ricerca, intrecciandosi non solo con la produzione pittorica, ma anche con le speculazioni estetico-critiche, Dorfles analizza i processi creativi e la schizofrenia¹⁷⁸, «citando le ricerche dello psichiatra Eugenio Borgna, che derivano dalla fenomenologia applicata alla pratica psicanalitica, e il rapporto tra Arte e Follia¹⁷⁹, in cui mette in guardia dall’equivoco» di «scambiare per fantasia a contenuto artistico quello che è soltanto assenza di quegli schemi percettivo-motori, di cui l’individuo normale può valersi¹⁸⁰, pur sostenendo che possono «esistere forme artistiche ‘autentiche’ realizzate da psicotici»¹⁸¹.

¹⁷⁷ TOLVE 2008, n. 2: «[...] è fondamentale una base psicologica, antropologica, per l’approccio all’opera d’arte. Non c’è dubbio che, sia creativamente che tecnicamente, un’opera d’arte ha bisogno di uno strumento psico-antropologico».

¹⁷⁸ Nell’articolo DORFLES 1995, Dorfles afferma: «Tropo spesso con questo abusato termine si indica soltanto l’inconscio messo in luce dalla psicanalisi, quasi fosse un’entità dai precisi confini e dalla immutabile configurazione; mentre non si tiene conto di quanti altri aspetti, significati e connotazioni esso possiede e presenti. Si consideri, ad esempio, quel tipo di inconscio che nulla ha a che fare con quello freudiano, ma che esiste e si manifesta ogniqualvolta si abbiano delle percezioni vive e vigili, d’un fenomeno di cui, però, non si sia coscienti [...]»; inoltre cita il libro BORGNA 1995.

¹⁷⁹ Per approfondire: ARTE E FOLLA 2002.

¹⁸⁰ Dall’articolo DORFLES 1995.

¹⁸¹ Vedi articolo DORFLES 1995.

Inoltre, Dorfles riporta alcune significative esperienze ricordando l'impegno di Jean Debuffet¹⁸², che consacra e istituzionalizza «l'arte dei folli»¹⁸³ con il nome di *Art Brut*, grazie alla donazione della sua ricca collezione di opere di malati psichiatrici al Museo di Losanna¹⁸⁴, fondato nel 1976. Queste «irregolari» espressioni artistiche, facendo sempre attenzione a distinguere tra opera d'arte e manifestazione creativa, nell'ambito psicanalitico possono rappresentare secondo Dorfles un «test psicologico o addirittura un ottimo mezzo diagnostico»¹⁸⁵. Numerosi sono gli artisti che nei primi anni del Novecento si sono interessati a questa produzione extra-artistica, come Klee¹⁸⁶, che nel 1912 scrive un importante saggio sull'argomento, e Breton¹⁸⁷, anch'egli medico, che con Duchamp inizia a frequentare ospedali psichiatrici per entrare in contatto con gli aspetti più visionari e misteriosi dell'inconscio. Lo stesso Dorfles nel riportare l'esperienza

¹⁸² Vedi <http://www.psychiatryonline.it/node/7227>. G. Patella riferisce che «Debuffet era solito dire che l'arte non va mai a dormire nei letti che le si apparecchiano. La vera arte [...] è sempre là dove non la si attende. Là dove nessuno pensa a lei, né pronuncia il suo nome» (da *ARTE E FOLLA* 2002, p. 26).

¹⁸³ ARGENTIERI 2017, pp. 11-14.

¹⁸⁴ Per ulteriori notizie: <http://www.psychiatryonline.it/node/7227>; FICCO 2012-2013.

¹⁸⁵ Dall'articolo DORFLES 1993.

¹⁸⁶ «Già nel 1912 Paul Klee, in occasione della prima mostra del movimento artistico *Der Blaue Reiter* alla Galleria Thannhauser di Monaco, aveva pubblicato un articolo sulla rivista "Die Alpen", individuando nelle culture altre, nei disegni dei bambini e in quelli dei malati mentali, le sorgenti della creatività» da

<http://www.psychiatryonline.it/node/7227>.

¹⁸⁷ G. Bedoni, (in <http://www.psychiatryonline.it/node/7227>) riporta che Breton e Duchamp ebbero «frequenti incontri con lo psichiatra Gaston Ferdière, che sarà a Rodez il medico di Antonin Artaud. In quegli anni l'ospedale parigino di Sainte-Anne divenne luogo di incontri tra i surrealisti e quegli psichiatri che incoraggiavano l'utilizzo del medium artistico».

dell'*Haus der Künstler* (della Casa degli artisti) di Gugging¹⁸⁸, nei pressi di Vienna, centro sociale per l'attività artistica di individui per lo più 'disturbati psichici' nato nel 1981 con la collaborazione di artisti quali l'austriaco performer, pittore e fotografo Arnulf Reiner, dichiara: «Non si può rimanere non affascinati (o anche – come accade in questi casi – 'divertiti') di fronte ad alcune di queste opere: soprattutto a quelle di August Walla¹⁸⁹, cariche di simboli sessuali intrecciate a emblemi politici, a quelle di Johann Gaber, sature fino all'inverosimile delle sue micrografie, o a quelle di Johann Fischer¹⁹⁰, che tesse lunghe filastrocche scritte intersecanti le sue figurazioni ingenuie tracciate con matite colorate¹⁹¹». Nella sua trattazione menziona anche altri casi di artisti schizofrenici come Adolf Wölffli¹⁹² e Carlo Zinelli¹⁹³, a cui si possono aggiungere, sempre indicati da Dorfles¹⁹⁴, il pittore Oreste Fernando Nannetti¹⁹⁵, il più noto Ligabue e lo sconosciuto

¹⁸⁸ «“Haus der Kunst” di Gugging – una località nei pressi di Vienna – dove da una decina d'anni, per iniziativa dello psichiatra Leo Navratil, e oggi del dottor Johann Feilacher, è sorto un centro sociale per l'attività artistica di individui per lo più “disturbati psichici” che vi operano attivamente». Dall'articolo DORFLES 1993.

¹⁸⁹ August Walla (1936-2001).

¹⁹⁰ Johann Fischer (1919-2008).

¹⁹¹ Dall'articolo DORFLES 1993.

¹⁹² Adolf Wölffli (1864-1930) è stato ricoverato nella clinica di Waldau, vicino Berna. Sul lavoro dell'artista viene pubblicato il libro di MORENTHALER 1921.

¹⁹³ Carlo Zinelli (1916-1974). La produzione artistica di Zinelli è stata studiata da Vittorino Andreoli, che realizza in collaborazione con Sergio Marinelli: *Carlo Zinelli. Catalogo generale*, 2000. Si segnalano anche altre due pubblicazioni di V. Andreoli: *Il linguaggio della follia*, 2009; *I miei matti. Ricordi e storie di un medico della mente*, 2008. Importante ricordare la mostra “Tra arte e follia. Carlo Zinelli” all'American Folk Art Museum di New York del 2017.

¹⁹⁴ In <http://www.psychiatryonline.it/node/7227>.

¹⁹⁵ Oreste Ferdinando Nannetti (1927-1994).

scultore Filippo Bentivegna¹⁹⁶, mentre in Francia all'inizio del Novecento sorprende la storia del postino Fernand Cheval¹⁹⁷. Tra le sue recensioni delle Biennali di Venezia¹⁹⁸, Dorfles sottolinea come in quella del 2013 il direttore Massimiliano Gioni abbia voluto confrontarsi con espressioni artistiche 'altre'¹⁹⁹ tanto da esporre nel Padiglione Italia, ad accogliere e introdurre il pubblico alla visita, il *Libro rosso* di Jung (1913-1930) che colpisce per le sue illustrazioni: immagini visionarie e patologiche espressioni dell'inconscio collettivo. Questa indagine sulla natura più profonda e nascosta dell'uomo continua con l'esposizione dei disegni alla lavagna di R. Steiner. Ma già nel titolo dell'Esposizione internazionale, "Il palazzo enciclopedico"²⁰⁰, si annuncia questo percorso utopico e artistico 'irregolare', in quanto puntuale è il richiamo all'opera architettonica, mai realizzata (di cui resta solo il brevetto registrato nel 1955), dell'artista autodidatta Marino Auriti²⁰¹.

In questo percorso non si può dimenticare l'esperienza fondamentale e rivoluzionaria di Hans Prinzhorn²⁰², psichiatra, psicanalista e storico dell'arte tedesco, al quale si deve il saggio *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, del 1922 che, oltre ad analizzare i lavori dei pazienti della clinica tedesca di Heidelberg, giunge all'interessante conclusione: «La malattia non dà

¹⁹⁶ Filippo Bentivegna (1888-1967).

¹⁹⁷ Ferdinand Cheval (1836-1924).

¹⁹⁸ Vedi: *INVIATO ALLA BIENNALE VENEZIA 1949-2009* 2010.

¹⁹⁹ Già nel 1972 Harald Szeemann alla mostra "Documenta 5" aveva esposto opere della cosiddetta «Arte Irregolare».

²⁰⁰ In <http://www.artribune.com/2013/05/viaggio-al-centro-dellimmagine-gioni-racconta-la-sua-biennale>.

²⁰¹ Il progetto di Auriti è conservato al Folk Art Museum di New York.

²⁰² Hans Prinzhorn (1886-1933), fondatore della disciplina Arte Psicopatologica, ha pubblicato *L'attività plastica dei malati mentali. Un contributo alla psicologia della Gestalt* (1922). Si tratta di una raccolta di opere dei pazienti della clinica di Heidelberg e di altre strutture psichiatriche europee (da ARGENTIERI 2017, p. 12).

talento»²⁰³ e l'opera non è la manifestazione di psicopatologie, tanto che non si trovano differenze interpretative tra queste «forme d'espressione 'inconsapevoli'»²⁰⁴ e l'arte contemporanea. Per cercare di dirimere alcune contraddizioni e ambiguità nel rapporto tra Arte e Follia diventano utili le considerazioni di Giuseppe Patella che definisce l'opera d'arte come un prodotto nato «da una de-soggettivazione dell'esperienza, una dis-locazione del sentire, uno spostamento affettivo, un superamento dei confini tra Io e non Io, tra il proprio e l'estraneo»²⁰⁵, quindi l'opera d'arte non è il racconto di «un'esperienza vissuta, un moto interiore»²⁰⁶, aspetto quest'ultimo che invece caratterizza le manifestazioni di *Art Outsider* o *Art Brut* in quanto frutto di ossessioni e deliri patologici, ma manifestazione di un distacco ed un'estraneità con la propria soggettività²⁰⁷.

Dorfles precisa che bisogna non fare l'errore di «vedere elementi patologici, laddove sussistono invece delle vere e proprie invenzioni creative [...]»²⁰⁸ e «di ammettere che anche un ammalato mentale possa essere un autentico artista, senza tuttavia entusiasarsi ad ogni sgorbio prodotto da un *naïf* o da un ebefrenico soltanto perché si scosta da una presunta 'norma' estetica»²⁰⁹.

Riguardo al ruolo del 'fare artistico' in ambito psicanalitico, per Dorfles il dipingere «corrisponde a una indiscutibile e benefica funzione terapeutica e catartica, fatto del resto ormai convalidato da parte di tutti coloro che si sono interessati all'«arteterapia»²¹⁰ e

²⁰³ ARGENTIERI 2017, p. 12.

²⁰⁴ Così Dorfles definisce l'*Art Brut* in <http://www.psychiatryonline.it/node/7227>.

²⁰⁵ ARTE E FOLLIA 2002, p. 32.

²⁰⁶ ARTE E FOLLIA 2002, p. 30.

²⁰⁷ Per approfondire questo argomento si segnala il libro di SCHREBER 1902 (in ARTE E FOLLIA 2002, p. 32).

²⁰⁸ In <http://www.psychiatryonline.it/node/7227>.

²⁰⁹ Dall'articolo DORFLES 1993.

²¹⁰ Dall'articolo DORFLES 1993. Inoltre, Dorfles critica la posizione dello psichiatra Johann Feilacher, direttore dopo Leo Navratil dell'ospedale psichiatrico di Gugging, che affermava come «l'arte non ha niente a che fare con la terapia».

riguardo a ciò ricorda il lavoro della psicanalista americana Margaret Naumburg²¹¹, allieva di Freud, fondatrice insieme a Edith Kramer²¹², negli Stati Uniti, dell'arte terapia, che sollecitava i suoi pazienti a esprimersi attraverso un 'disegno spontaneo'²¹³, lo scarabocchio, attività creativa a sostegno del lavoro analitico. Alla luce di queste considerazioni diventa interessante riflettere su un'altra esperienza didattica organizzata sempre al MACRO che ha coinvolto un gruppo di persone adulte con disagi

²¹¹ Nel novembre del 1957 su "Aut-Aut" Dorfles farà pubblicare l'articolo di Naumburg: *Portata e funzione della terapia artistica*. (*LA MIA AMERICANA* 2018, p. 46).

In <http://www.psychiatryonline.it/node/7227> sono riportate alcune considerazioni di Dorfles su M. Naumberg e cita il più noto libro della psicanalista: *Psychoneurotic Art: Its Function in Psychotherapy*, 1953.

²¹² Edith Kramer ha contribuito alla fondazione del Dipartimento di Arteterapia della New York University, dove negli anni Settanta insegnò anche M. Naumburg. E. Kramer si avvicina agli insegnamenti dell'artista viennese Friedl Dicker-Brandeis – studentessa del Bauhaus – seguendo i suoi laboratori artistici con i bambini tedeschi rifugiati nel ghetto di Praga. Nell'esperienza di Dicker-Brandeis, durata due anni, sono stati prodotti circa 4500 disegni conservati nel Museo ebraico della città. Nel 1942 l'artista venne internata con i "suoi bambini" nel campo di concentramento di Terezín, dove continua a lavorare con loro; muore nel 1944 ad Auschwitz, dove venne trasferita. La sua attività ha anticipato le pratiche dell'Arte Terapia, in quanto il suo lavoro con i bambini si è mostrato un efficace strumento per aiutarli a superare la tragedia della deportazione.

²¹³ E. Kramer riporta che «Il metodo di Margaret Naumburg, detto degli scarabocchi, è ancora la via migliore per raggiungere il contenuto latente. È un esercizio che in un primo momento consente di creare segni informali, successivamente di scoprire una forma in queste configurazioni caotiche e quindi di trasformarle in figurazioni che costituiscono già il primo sbocco di contenuto nascosto. Questo metodo ha molti punti in comune con la libera associazione usata in psicanalisi, ma è anche significativamente diverso».

(In http://service.istud.it/up_media/pw_scientiati/arteterapia.pdf).

psichici²¹⁴ dell'Associazione Assohandicap di Marino, le quali si sono confrontate con alcune delle grandi tele di Dorflies degli anni Ottanta e Novanta.

Davanti alle opere ognuno di loro si è lasciato guidare da «le ragioni del cuore»²¹⁵: l'emozione e il sentimento prendono forma nei colori e nei 'mostri', che si liberano sulla superficie del dipinto; i loro racconti sono abitati da immagini inconse, da richiami a figure archetipiche e simboliche e da collegamenti con il personale substrato mnestico: un immaginario frutto di quel processo spontaneo di conoscenza che passa attraverso il riconoscersi nell'opera.

Nessuna angoscia o sofferenza o disagio emergono dai lavori del gruppo, ma quella 'leggerezza', caratterizza il sentire artistico di Dorflies, che descrive una realtà composta da colori e forme, elementi quest'ultimi che ribadiscono il forte contatto con l'esperienza gestaltica.

Anche per Edith Kramer l'arte nella «ricerca del nascosto, dell'informe, del represso, del bizzarro» non abbandona «la spinta verso la forma», che considera «la veste della verità»²¹⁶, facendo così coincidere forma e significato. Proprio quest'ultimo aspetto, secondo Dorflies, è importante puntualizzare, in quanto il processo gestaltico si sarebbe esaurito, ridotto ad una sterile

²¹⁴ Il gruppo di pazienti, che fa parte del centro riabilitativo Assohandicap O.n.l.u.s di Marino, ha visitato la mostra e continuato negli spazi laboratoriali del Centro il progetto "Noi e Gillo Dorflies", ideato e condotto da Marialuisa Trinca, musicarteterapeuta, realizzando disegni e dipinti, che sono stati pubblicati sul loro calendario del 2017 accompagnati da alcune immagini della mostra, la cui pubblicazione è stata autorizzata da Dorflies, sempre sensibilmente attento ad accogliere e interagire con queste realtà.

²¹⁵ Frase estrapolata dai pensieri di Blaise Pascal.

²¹⁶ In http://service.istud.it/up_media/pw_scienziati/arteterapia.pdf.

manipolazione formale, se non venisse attivato «da un profondo innesto semantico-simbolico»²¹⁷.

Nei lavori del gruppo lo slancio immaginativo è anche il risultato di una relazione, o meglio, di una reazione collettiva innescata da un sentire sinestetico, alimentata dal «pensiero per immagini» che aiuta a superare l'ostacolo del linguaggio verbale.

Questo contatto ravvicinato con l'Arte, inteso sia come visione dell'opera che come creazione personale, può risolversi in un progetto di cura per il paziente? Dalle parole della psicanalista S. Argenterieri: «l'esprimersi, il dare una forma comunicabile ai propri contenuti inconsci di conflitto o di deficit» non coincide «con un percorso di cura»²¹⁸, in cui intervengo molti fattori anche quelli medico-clinici. M. Naumburg dichiara: «l'arte, dunque, come strumento ai fini della terapia e non come arte terapia»²¹⁹, un'affermazione che contribuisce a orientarsi nel proliferare di artiterapie che distraggono dal significato vero del termine e del suo corretto utilizzo.

L'avventura artistica con Dorfles è un viaggio psicanalitico attraverso la complessità della natura umana, in cui l'esperienza creativa rimane un potente mezzo sia per scoprire la realtà intorno a sé, che per trovare strade sempre nuove e inedite per entrare nel proprio mondo interiore, purché si sia disposti ad accettare l'imprevisto e la sorpresa, animati da una insaziabile curiosità, che ha caratterizzato la ricerca e la vita di Dorfles.

Si può concludere citando un'altra immagine filosofica di Enzo Paci che sembra cogliere la sostanza dell'esperienza estetica frutto di un intimo 'ascolto visivo': «Risvegliare le cose, diventare noi stessi questo risveglio nel quale tutto si risveglia, è ritornare alla vita autentica dell'Io, al suo continuo trascendersi [...]» per «svegliarsi continuamente nello stupore del paesaggio del

²¹⁷ Per approfondire: *L'AMMA AMERICA* 2018, pp. 171-211, con particolare attenzione al paragrafo: *Simbolo e Gestal secondo Arneheim*, pp. 183-185.

²¹⁸ Da ARGENTIERI 2017, p. 15.

²¹⁹ In http://service.istud.it/up_media/pw_scienziati/arteterapia.pdf.

SIMONETTA BARONI

mondo»²²⁰, che come un processo iniziatico di svelamento e trasformazione sembra trovare nell'ultima opera di Dorfles, *V.I.T.R.I.O.L.*²²¹, la sua forma più compiuta.

²²⁰ PACI 1974, pp. 41-43.

²²¹ Si tratta di un acronimo: *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occulum Lapidem*. Per ulteriori informazioni: *VITRIOL-DISEGNI DI GILLO DORFLES* 2016.

Bibliografia

- ANDREOLI 2009 = V. ANDREOLI *Il linguaggio grafico della follia*, Milano 2009.
- ANDREOLI 2008 = V. ANDREOLI, *I miei matti. Ricordi e storie di un medico della mente*, Milano 2008.
- ANDREOLI, MARINELLI 2000 = V. ANDREOLI, S. MARINELLI, *Carlo Zinelli. Catalogo generale*, Venezia 2000.
- ARGENTIERI 1990 = S. ARGENTIERI, *Introduzione all'edizione italiana di Freud e l'Arte. La collezione privata di arte antica*, Il pensiero scientifico editore, Roma 1990.
- ARGENTIERI 2017 = S. ARGENTIERI, *L'esperienza artistica come patologia e come cura: dall'Art Brut all'Arteterapia*, in «Psicoanalisi», 1, 2017.
- ARNHEIM 1954 = R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, prima edizione 1954, seconda edizione 1974.
- ARNHEIM 1964 = R. ARNHEIM, *Guernica. Genesi di un dipinto*, Milano 1964.
- ARTE E FOLLIA 2002 = *ARTE E FOLLIA*, a cura di S. Guerra Lisi, G. Stefani, Armando Editore, Roma 2002.
- BARTOLI 2005 = G. BARTOLI, *Ambiguità e contraddizioni in Rudolf Arnheim*, in «Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva», atti del seminario (Palermo, 19-20 novembre 2004), a cura di L. Pizzo Russo, 2005.
- BORGOGNA 1995 = E. BORGOGNA, *Come se finisse il mondo, il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano 1995.
- DALLARI 2002 = M. DALLARI, *Le stanze dell'anima. L'arte come educazione sentimentale*, Villanova di Castenaso 2002.
- DI GIACOMO 2003 = G. DI GIACOMO, *Introduzione a Klee*, Roma-Bari 2003.
- DI GIACOMO 2005 = G. DI GIACOMO, *Visione, forma e contenuto in Arnheim e Wittgenstein*, in «Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva», atti del seminario (Palermo, 19-20 novembre 2004), a cura di L. Pizzo Russo, 2005.
- DORFLES 1933 = G. DORFLES, *Goethe. Un grande disegnatore*, in «Le arti plastiche», 1933.
- DORFLES 1961 = G. DORFLES, *La dottrina dei colori di Itten*, in «Domus», n. 380, Luglio 1961.
- DORFLES 1988 = G. DORFLES, *La poetica schizofrenica*, in «Corriere della Sera», 15 maggio 1988.
- DORFLES 1993 = G. DORFLES, *La creativa follia dei pittori di Gugging: ma questa è arte o no?*, in «Corriere della Sera», 18 ottobre 1993.

SIMONETTA BARONI

- DORFLES 1995 = G. DORFLES, *Uno studio sulle forme deliranti della schizofrenia. Ai confini della ragione Dove la coscienza tramonta*, in «Corriere della Sera», 11 febbraio 1995.
- DORFLES 1996-1997 = G. DORFLES, *Cinque (o sei) sensi*, in «Ottagono», dicembre 1996-feb 1997.
- FERRARIS 2005 = M. FERRARIS, *Logocentrismo: 3 o 4 taglie*, in «Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva», atti del seminario (Palermo, 19-20 novembre 2004), a cura di L. Pizzo Russo, 2005.
- FICCO 2012-2013 = G. FICCO, *Arte irregolare: analisi e proposte per una considerazione espositiva*, tesi di laurea, corso di laurea magistrale in Storia dell'Arte e Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2012-2013.
- FOCILLON 1939 = H. FOCILLON *Vita delle forme*, 1939.
- GILLO DORFLES. IL PITTORE CLANDESTINO 2001 = GILLO DORFLES. *IL PITTORE CLANDESTINO*, catalogo della mostra (Milano, PAC-Padiglione d'Arte Contemporanea, 1 marzo 2001-22 aprile 2001), a cura di M. Corgnati, Milano 2001.
- GILLO DORFLES. ESSERE NEL TEMPO 2015 = GILLO DORFLES. *ESSERE NEL TEMPO*, catalogo della mostra (Roma, Museo MACRO, 27 novembre 2015-30 marzo 2016), a cura di A. Bonito Oliva, Milano 2015.
- GOETHE 1810 = J. W. GOETHE, *La teoria dei colori*, 1810.
- INVILATO ALLA BIENNALE VENEZIA 1949-2009 2010 = INVILATO *ALLA BIENNALE VENEZIA 1949-2009*, a cura di A. De Simone, Milano, 2010
- ITTEN 1965 = J. ITTEN, *Arte del colore. Esperienza soggettiva e conoscenza oggettiva come vie per l'arte*, Milano 1965.
- KANIZSA 1980 = G. KANIZSA, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt*, Bologna 1980.
- LA MIA AMERICA 2018 = *LA MIA AMERICA*, a cura di L. Sansone, Milano 2018.
- LAPASSADE 1997 = G. LAPASSADE, *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla trace*, Milano 1997.
- MORENTHALER 1921 = W. MORENTHALER, *Ein Geistkrank als Kuenstler*, Bern 1921.
- NAUMBURG 1953 = M. NAUMBURG, *Psychoneurotic Art: Its Function in Psychotherapy*, New York 1953
- NAUMBURG 1957 = M. NAUMBURG, *Portata e funzione della terapia artistica*, in «Aut-Aut», novembre 1957.
- PACI 1974 = E. PACI, *Diario fenomenologico*, Milano 1974.

- PRINZHORN 1922 = H. PRINZHORN, *L'attività plastica dei malati mentali. Un contributo alla psicologia della Gestaltung*, Berlino 1922.
- PIZZO RUSSO 2005 = L. PIZZO RUSSO, *Media e processi cognitivi*, in «Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva», atti del seminario (Palermo, 19-20 novembre 2004), a cura di L. Pizzo Russo, 2005.
- PIZZO RUSSO 2005 = L. PIZZO RUSSO, *Conversazione con Rudolf Arnheim*, in «Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva», atti del seminario (Palermo, 19-20 novembre 2004), a cura di L. Pizzo Russo, 2005.
- RUDOLF ARNHEIM ARTE E PERCEZIONE VISIVA 2005 = RUDOLF ARNHEIM ARTE E PERCEZIONE VISIVA, atti del seminario (Palermo, 19-20 novembre 2004), a cura di L. Pizzo Russo, 2005.
- SCHARMANN 2005 = I. SCHARMANN, *Ordine, espressione e media nella teoria estetica di Rudolf Arnheim*, in «Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva», atti del seminario (Palermo, 19-20 novembre 2004), a cura di L. Pizzo Russo, 2005.
- SCHOPENHAUER 1816 = A. SCHOPENHAUER, *La vista e i colori*, 1816.
- SCHREBER 1902 = D. P. SCHREBER, *Memorie di un malato di nervi*, 1902.
- STEDANI 2002 = G. STEDANI, *Coscienza accesa*, in *Arte e follia*, atti del 6° convegno Nazionale della Globalità dei Linguaggi (Riccione, ottobre 2001), a cura di G. Stefani, S. Guerra Lisi, Roma 2002.
- STEINER 1929 = R. STEINER, *L'essenza dei colori*, 1929.
- STEINER 1996 = R. STEINER, *Uomo e cosmo. Disegni alla lavagna*, Milano 1996.
- STEINER 1921 = R. STEINER, *Il divenire dell'uomo, l'anima e lo spirito del mondo. Parte II. L'uomo quale essere spirituale nel divenire storico*, atti della 14° conferenza "I dodici sensi dell'uomo" (Dornach, 22 luglio 1921).
- TOLVE 2008 = A. TOLVE, *Gillo Dorfles, un flâneur della contemporaneità*, in «Quaderni d'Altri Tempi», marzo-aprile 2008.
- TRIMARCO 2005 = A. TRIMARCO, "Arte concettuale", "pensiero visivo", in «Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva», atti del seminario (Palermo, 19-20 novembre 2004), a cura di L. Pizzo Russo, 2005.
- VITRIOL. DISEGNI DI GILLO DORFLES 2016 = VITRIOL. DISEGNI DI GILLO DORFLES, catalogo della mostra (Milano, Triennale di Milano, 13 gennaio- 5 febbraio 2016), a cura di A. Colonetti, L. Sansone, Milano 2016.
- WITTGENSTEIN 2000 = L. WITTGENSTEIN, *Osservazioni sui colori*, Milano 2000.
- BORGNA 2008 = E. BORGNA, *Come se finisse io il mondo, il senso dell'esperienza schizofrenica*, 2008.

Sitografia

SIMONETTA BARONI

<http://www.filosofico.net/taiolipaci.htm>

<http://www.psychiatryonline.it/node/7227>

<http://www.artribune.com/2013/05/viaggio-al-centro-dellimmagine-gioni-racconta-la-sua-biennale>

http://service.istud.it/up_media/pw_scientiati/arteterapia.pdf