

Culture simboliche e formazione. Le pratiche immaginali per le professioni sanitarie

MARINA BARIOGLIO

Assegnista di ricerca – Università di Milano Bicocca

Corresponding author: marina.barioglio@unimib.it

Abstract. Health Pedagogy is nowadays deeply contaminated by the ideas that psychological, social, and economic disciplines offer of its great topics. This has the great advantage to assure clear reference and useful operative protocols helping who works in sanitary services. But often the trend is to abuse of technical categories and languages reducing the sensibility of professionals. This essay shows how the approach of Imaginal Pedagogy uses symbolic art to enrich the educational and therapeutic imaginary of sanitary professionals and to increase their imaginative attitude.

Keywords. Health Pedagogy, Imaginal Pedagogy, symbolic art, art and education, symbolic Hermeneutics

Come hanno ampiamente messo in evidenza diversi filosofi dell'educazione¹, la cultura della formazione è profondamente contaminata dall'immaginario, dalle idee e dalle rappresentazioni che le discipline psicologiche, sociali, tecniche, giuridiche offrono dei suoi grandi temi e problemi. La presenza di questi saperi è naturalmente visibile anche nell'ambito della cultura e della pedagogia sanitaria, ove ha l'indubbio vantaggio di assicurare quadri di riferimento chiari, strategie operative e protocolli immediatamente applicabili a chi opera in questi servizi. Tuttavia spesso la tendenza è quella di abusare di categorie di tipo tecnico-scientifico e di produrre classificazioni e nomenclature di ciò che si dà nell'esperienza educativa, terapeutica e assistenziale attraverso linguaggi specialistici e astratti, avvalendosi di interpretazioni riduttive o patologizzanti, assopendo la capacità di percezione, di immaginazione e la sensibilità di chi opera in tali ambiti, spingendo medici, infermieri, ma anche formatori e tutor clinici a riconoscere la propria identità lavorativa unicamente in modelli basati sul sistema delle competenze o in rigide *job description* piuttosto che ricercare le radici profonde della loro vocazione professionale.

Lo sguardo, l'atteggiamento di cui molti saperi tecnico-scientifici sono portatori, o che assumono quando vengono introdotti nello sfondo dell'attuale cultura delle organizzazioni sanitarie, è inoltre oggettivante, giudicante, normativo e prescrittivo; mira a imporre un ordine, a impartire ai fenomeni una *disciplina*, una sorta di educazione i cui fini e valori sono sempre più riconducibili a logiche di mercato, di utilità, applicabilità, spendibilità, efficienza, efficacia rispetto a obiettivi di produttività aziendale o di razionalizzazione delle

¹ Su questo aspetto molto è stato scritto nell'ambito della cultura pedagogica. Si veda, ad esempio, l'opera di Riccardo Massa alle fine del secolo scorso. Per una critica dell'immaginario pedagogico si veda P. Mottana, *Miti d'oggi nell'educazione. E opportune contromisure*, Angeli, Milano 2000; Per una lettura critica dell'immaginario profondo di alcune importanti dimensioni dell'esperienza educativa come i luoghi, la manualistica, le procedure e gli strumenti di valutazione si veda anche la sezione *Muri, pagine, schede* nel volume di P. Mottana (a cura di) *L'immaginario della scuola*, Angeli, Milano 2009.

risorse. Uno sguardo che l'antropologo francese Gilbert Durand (cfr. Durand 1972) definirebbe "diurno"², cioè dominatore, chiarificatore e separatore ben incarnato dalla figura dell'Eroe solare, armato di spada e corazza, sempre pronto a combattere i nemici, a uccidere i mostri dell'ignoranza, dell'infermità, della malattia, ma inerme e atterrito di fronte all'inevitabile decadenza del corpo, al dolore irreversibile, alla sofferenza dell'anima e al sopraggiungere della morte. Questi saperi ci *educano* letteralmente e profondamente inducendoci, più o meno consapevolmente, ad assumere la loro stessa posizione nei confronti di ogni evento o problema, offrendoci i loro scudi di protezione, le loro armi per affrontare l'esperienza quotidiana. Armi certo utili, necessarie ed efficaci soprattutto se pensiamo a un contesto ospedaliero, a un Pronto Soccorso, a una sala operatoria, a un reparto di emergenza, a uno scenario di soccorso preospedaliero dove è necessario agire, rapidamente, in modo adeguato, preciso e mirato, nel rispetto di linee guida e protocolli di intervento, ma che si dimostrano inevitabilmente spuntate davanti all'inguaribile, alla fine inevitabile e ai grandi misteri della vita. Si pensi per esempio all'esperienza del dolore e della sofferenza, sempre presenti nell'ambito della quotidianità di chi opera nei servizi sanitari e che raramente trova spazi e tempi per una riflessione approfondita. Al di là delle rilevazioni di intensità e durata, delle misurazioni, delle operazioni di monitoraggio e degli interventi farmacologici, al di là delle strategie operative e comunicative e dei protocolli medico-assistenziali il dolore, nelle sue innumerevoli forme e manifestazioni, nelle sue dimensioni più diffuse e profonde disorienta, coinvolge la nostra sensibilità, sfida le nostre capacità di comprensione e costantemente interroga coloro che ne sono colpiti o sono chiamati a trattarlo. E in questi casi l'Eroe, anche se dai mille volti, non è sufficiente, soprattutto supportato solo da strumenti di *governance* o dalla cultura del *Risk management*, od orientato solo dagli *standard* di qualità di un sistema ISO o di una qualche *Joint Commission*.

Perché un progetto di formazione (di aula e sul campo) di operatori sanitari competenti e sensibili alle dimensioni del dolore o alle richieste di "umanizzazione delle cure", di cui oggi tanto si parla, sia davvero efficace abbiamo bisogno di ritrovare uno sfondo immaginativo, un sostrato di miti e simboli più ricco rispetto a quello che la cultura in cui siamo immersi ci offre. Uno sfondo entro cui collocare, riconoscere e restituire senso al negativo, alle ferite, alla caduta, alla morte, entro cui ritrovare le radici più profonde,

² Durand assume l'immaginario mitico-simbolico come sostrato profondo e primario, come dimensione antropologica fondante di ogni manifestazione culturale ed educativa, di ogni discorso e agire umano. Da questo punto di vista l'immaginario non è un derivato del pensiero razionale, ma è il tessuto costitutivo, il modo originario di conoscere e fare esperienza del mondo, l'arredo mentale primario attraverso cui diamo forma a qualsiasi esperienza. Da ciò deriva non solo la centralità, la necessità di esistenza e proliferazione delle forme simboliche per la sopravvivenza e la vitalità di qualsiasi cultura, ma anche la possibilità di leggere e comprendere in profondità ogni produzione culturale, letteraria, artistica, filosofica, ogni forma comunicativa, ogni azione o gesto attraverso un raffinato schema di simboli, archetipi e miti che Durand ci consegna a seguito di un censimento delle *Strutture antropologiche dell'immaginario*. Da questa vasta ricerca emerge che le immagini che costituiscono e continuamente rigenerano questo tessuto mitico comune all'umanità intera, tendono ad addensarsi intorno a tre grandi regioni denominate regimi: il regime diurno (che raccoglie le immagini a dominante luminosa e ascensionale, che evocano e determinano movimenti, operazioni, atteggiamenti di separazione, astrazione, distinzione, controllo, antagonismo che si addensano in simboli come la spada, lo scettro, nei rituali di purificazione, nei miti eroici ecc.), il regime notturno mistico (entro cui si collocano le immagini a dominante intima e contenitiva evocate da simboli come la coppa, il ventre, la caverna, dai movimenti di discesa, mescolamento, intimità) e notturno sintetico (che annovera immagini a dominante ciclica e progressiva che mirano ad addomesticare il tempo attraverso i simboli del calendario, la ruota, le azioni della filatura, i movimenti copulativi, quelli di morte e rinascita, le grandi immagini della ciclicità cosmica, e così via).

la *mission*, la vocazione, o anche le contraddizioni, delle professioni sanitarie. Per entrare in questi territori abbiamo bisogno anche di altre guide, altri maestri, altre figure tutelari: da Dioniso a Chirone, il guaritore ferito, dal mentore alla maga alla strega guaritrice; abbiamo bisogno della complicità di Ermes e della mediazione di Persefone, benevola regina degli abissi. per avere l'accesso ai misteri del *mondo infero* di Ade; ci servono altri specchi di riflessione per non restare pietrificati dallo sguardo di tutte le Meduse che popolano l'orizzonte delle professioni della cura e dell'educazione.

La formazione immaginale³ si propone perciò di arricchire l'immaginario degli operatori sanitari (e dei loro formatori) sollecitandoli a leggere i fenomeni con cui essi si misurano, anche alla luce di altri importanti orizzonti di sapere e di senso: per esempio, quelli che provengono dalle narrazioni, dai miti, dalle elaborazioni artistiche, dal grande giacimento simbolico che la nostra tradizione ci offre. Parallelamente (ed è questo il suo autentico fine pedagogico) intende sovvertire, o almeno mitigare, la posizione eroica, dominatrice e antropocentrica che il soggetto intrattiene con il mondo e l'esperienza attraverso il potere educativo e trasformativo dei saperi immaginativi delle arti: saperi *indisciplinati*, pre-logici, pre-categoriali, simbolici e allusivi che, usando ancora la terminologia di Durand (1972), possiamo anche definire *notturni, infantili o femminili*.

Concretamente si tratta di meditare immagini ricche di significato, capaci di vitalizzare uno scenario di senso entro cui reimpaginare a vedere, ascoltare, percepire e nominare, ancor prima che trattare, i fenomeni complessi ma anche affascinanti con i quali le pratiche educative, terapeutiche e assistenziali entrano in contatto.

Molti sono i percorsi possibili nei contesti sanitari e, in questa sede, mi limiterò a fornire ai lettori una descrizione dell'approccio della pedagogia immaginale, il suo sfondo teorico e la sua metodologia rendendo più concrete le mie parole attraverso il riferimento ad alcuni degli itinerari formativi attuati negli ultimi anni, tra cui quelli realizzati per il Corso di Laurea in Infermieristica dell'Università di Torino intorno alla figura del mentore, all'esperienza della ferita e della guarigione e a quella del dolore. Cercherò di offrire le indicazioni necessarie per la costruzione di un percorso di educazione immaginale e qualche suggerimento per guidare un gruppo attraverso questo viaggio, nella speranza che la nostra esperienza possa alimentare l'interesse per la cultura simbolica e per questo approccio e favorirne la diffusione, affinché altri formatori possano avvalersene e un numero sempre maggiore di operatori ne possa beneficiare.

1. L'orizzonte teorico

L'approccio immaginale nel campo dell'educazione nasce all'inizio del XXI secolo dall'*Opera dello sguardo* di Paolo Mottana (2002), che rintraccia le radici teoriche di una Pedagogia immaginale, e dalla conseguente *Visione Smeraldina* (Mottana, 2004) che ne distilla la prassi, quella che potremmo chiamare la sua metodologia. La giovane età di questo orientamento pedagogico è tuttavia solo apparente perché la sua matrice culturale è

³ Per una più ampia e approfondita ricostruzione dello sfondo teorico della pedagogia immaginale e della sua metodologia si vedano Mottana 2002, 2004, 2010; Barioglio 2014; per esempi dettagliati di percorsi di ricerca e formazione immaginale si vedano Barioglio-Mottana 2005, Barioglio 2010, 2011;. Si visiti anche il sito www.immaginale.com

riconducibile a una tradizione antichissima,⁴ riscoperta e valorizzata nel corso del '900 da pensatori come Carl Gustav Jung, Henry Corbin, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, James Hillman, Jean Jacques Wunenburger. Si tratta di una corrente di pensiero che riconosce nell'immaginazione creatrice⁵ una modalità di conoscenza integrale, delicata e partecipativa capace di connettere chi la pratica a una realtà animata e affettivamente carica, a quel reticolo di corrispondenze simboliche che, per le filosofie ermetiche, è il cosmo tutto, in cui la nostra personale esistenza si radica e alle cui sorti è indissolubilmente legata. L'immaginazione simbolica non può essere confusa con la "creatività" o con la "fantasia", perché non è la cognizione antropocentrica di un soggetto che ordina e dispone, che governa l'esperienza, controlla i fenomeni e risolve i problemi, che considera tutto ciò che lo circonda una sua personale risorsa o proiezione. Si tratta, piuttosto della particolare sensibilità che accomuna il mistico, il poeta, il sognatore (Cfr. Mottana, 2010) e che riconosce ogni realtà come primariamente simbolica, che media l'accesso ad un reale de-letteralizzato, a quella condizione che Jung (2000) e Hillman (1983) chiamerebbero *esse in anima* e che un poeta come Rilke (1990) riconosceva come *Weltinneraum*, lo spazio interiore del mondo. Nel mondo immaginale, in questo regno terzo, intermedio e intermediario tra i sensi e l'intelletto ogni esperienza, fenomeno, oggetto è animato. Anche un sasso è dotato di un cuore, d'interiorità, intenzionalità e vocazione; è vivo e si innerva nella vita di tutti e di ciascuno, non può essere né sfruttato né usato senza compromettere anche la nostra sopravvivenza.

Scopo della pedagogia immaginale è allora sovvertire la posizione razionalizzante, letteralizzante, antropocentrica e utilitarista della cultura dominante educando all'immaginazione simbolica, sollecitando in tutti i campi del sapere e dell'esperienza una diversa comprensione, da cui possa scaturire una più intensa e appassionata consapevolezza della propria appartenenza al corpo animato della Terra e un atteggiamento più responsabile e rispettoso nei confronti di tutti i suoi fenomeni.

Medium di questa operazione culturale, sorgenti di sapere sono opere d'arte di tipo poetico, filmico, plastico, musicale o coreutico potentemente simboliche entro cui immergersi e sostare, orientati da un'ermeneutica cauta e dislocativa che è il cuore pulsante di ogni pratica immaginale.

Si tratta di uno sfondo insolito, estraneo alla cultura della formazione dominante, distante dalle pedagogie tecnico-scientifiche come da quelle umanistiche e non assimilabile all'approccio clinico⁶. Uno sfondo che qualifica questo orientamento e che è importante conoscere e rispettare qualora si voglia proporre un percorso di questo tipo, alle-

⁴ La valorizzazione dell'immaginazione creatrice come facoltà conoscitiva e la fiducia profonda nell'integrità di un cosmo, in cui un'animazione diffusa determina un reticolo di corrispondenze vitali e simboliche in continuo divenire, si ritrova nella filosofia antica come in quella medievale e rinascimentale.

⁵ Altri nomi dell'immaginazione creatrice possono essere "immaginazione attiva", "immaginazione mitopoietica", "immaginazione simbolica" o *imaginatio vera*, che qui verranno usati come sinonimi.

⁶ Uso questa distinzione di Riccardo Massa elaborata in un tempo in cui l'approccio immaginale non si era ancora affacciato sulla scena pedagogica. I tre modelli formativi che negli anni '90 Massa individuava sono denominati *tecnologico*, *pratico* e *clinico*. Il primo privilegia il momento della progettazione didattica e i suoi riferimenti teorici sono riconducibili alle teorie comportamentiste e cognitiviste; il secondo è di matrice aristotelica e ha come dottrine di riferimento l'attivismo, le psicologie umaniste, il personalismo, la fenomenologia e l'ermeneutica; infine il modello *clinico*, creato da Massa, è di orientamento materialista, privilegia la rielaborazione affettiva e cognitiva dell'esperienza in senso psico-sociale e mira ad individuare le "latenze" pedagogiche sempre presenti in qualunque processo di formazione. Cfr. G. Bertolini, R. Massa, *Clinica della formazione medica*, Angeli, Milano 1997, pp. 24-25.

stirne lo scenario di formazione, scegliere le mosse più opportune e assumere uno stile di conduzione che favorisca il più possibile l'esperienza immaginale di un gruppo.

2. Bacini simbolici e opere immaginatrici

Prerogativa dell'approccio immaginale è la rinuncia a ciò che è noto, la messa da parte dei saperi di cui siamo soliti avvalerci per interpretare e comprendere l'esperienza, per tuffarci in un immaginario mitico-simbolico ricco e denso che consenta di smarcarsi dalle usuali categorie e dalle nomenclature tecniche in relazione a temi e problemi di attualità e rilevanza educativa, politica, sociale, terapeutica o assistenziale. Così, per esempio, piuttosto che affidate al solo controllo delle discipline mediche e igienico-sanitarie, delle psicologie scientifiche, della biologia, della morale, o della cultura della prevenzione alcune aree dell'esperienza che interessano gli affetti e il corpo, l'educazione sessuale, esse possono invece essere re-immaginate attraverso le poesie di Garcia Lorca e Pablo Neruda, i dipinti di Balthus o Masson, i disegni di Bellmer, alcuni film di Tsukamoto, Resnais, Almodovar. La riflessione sulla stagioni della vita come l'infanzia, l'adolescenza, la maturità, la vecchiaia, così necessaria a chi si occupa di educazione, ma anche di assistenza e di cura, può trarre nuova linfa simbolica dall'opera di Birkin, Ann Wildt, Lucien Freud e così via.

Ciò che è importante tener presente è che ogni percorso o semplice esercizio⁷ gravita intorno a una particolare regione del mondo immaginale, a un tema, o a un aspetto dell'esperienza vitale riconducibile ad una categoria dell'immaginazione come un archetipo, un mitema, un bacino simbolico. Gli esempi possono essere infiniti,⁸ anche se nella maggior parte dei casi la scelta è orientata dal contesto culturale o professionale e da specifici interessi di particolari gruppi di partecipanti.

Come si è detto, in ambito sanitario si sono dimostrati particolarmente fecondi i luoghi simbolici riconducibili all'esperienza della ferita, del dolore, della perdita, della mancanza, della morte e della rinascita, della discesa o del corpo; In diversi percorsi immaginali realizzati negli ultimi anni medici infermieri, operatori sanitari sono stati invitati a meditare l'esperienza del dolore, della malattia, della morte attraverso alcune opere di corpi in dissipazione di Bacon, i dipinti di Music, i paesaggi contorti o le crocifissioni animali di Soutine, la pittura di Dino Valls e alcune sequenze fotografiche di Serrano, la poesia di Sylvia Plath o di Antonia Pozzi, la musica di Sofia Gubaidulina, i filmati di Bill Viola; psicologi, educatori e assistenti sociali possono beneficiare di uno sguardo rinnovato sulla ferita, sulla perdita, sulla morte grazie agli scritti di Etty Hillsum, dei dipinti di Music o di un film come *La leggenda del Re Pescatore* di Terry Gillian.

⁷ L'itinerario più completo di "pratiche immaginali" prevede l'attraversamento di almeno tre o quattro opere (una pellicola cinematografica, un testo poetico, un brano musicale e/o una serie di dipinti) che gravitano intorno al medesimo bacino simbolico. Tale percorso si articola di solito su tre o quattro giornate complete e, con particolare beneficio, può attuarsi con una formula residenziale. Sono comunque possibili altre formule che prevedono una diversa distribuzione temporale delle attività o esercizi più brevi, che prevedono l'attraversamento di due o anche di una sola opera d'arte.

⁸ Gli esempi possono spaziare dagli orizzonti simbolici della materia come gli elementi (acqua, aria, fuoco, terra), alle figure della natura come il sole, l'albero, la luna; dalle metafore della discesa e dell'elevazione, all'esperienza della ferita, della caduta dell'eros, del dolore, del male e della morte; dalla figura mitica del maestro o del mentore a quella del fanciullo, del briccone, del mostro, del mago o della guaritrice; dalle età della vita come infanzia, l'adolescenza, la vecchiaia ai mille volti dell'eroe o del potere.

Altrettanto benefica è stata la ricerca delle figure mitiche sottese all'immaginario delle professioni sanitarie come quella del guaritore o della guaritrice, del mago, dello stregone o di alcuni *outsider* dell'educazione molto evocativi e densi di significato come il *mèntore*⁹. Una figura dall'illustre genealogia, di grande tradizione e spessore simbolico per quanto riguarda il significato iniziatico, trasformativo e rigenerativo nel percorso di formazione di tutti noi e che oggi vediamo riaffiorare in lingua inglese, come *mentor* o *coach* in versione addomesticata e spesso piegata alle logiche dell'organizzazione, in molti contesti professionali come guida e riferimento per la formazione sul campo di medici, infermieri, e altri operatori sanitari. Una figura che è stata con successo *rianimata* nel percorso riservato ai tutor clinici del corso di laurea in infermieristica dell'Università di Torino (e altrove), grazie al film *Gli anni luce* di Alain Tanner e all'opera letteraria *Staccando l'ombra dalla terra* di Daniele del Giudice, ma che può ugualmente dispiegarsi nel film di Mel Gibson *L'uomo senza volto*, mostrare altre sfaccettature in *Scoprendo Forrester* di Gus Van Sant, riprendere corpo in alcune poesie di Garcia Lorca, in diversi personaggi incarnati da Robin Williams, nella poetica di Pasolini, in alcune opere di Balthus e in molti miti e fiabe della nostra tradizione.

Come molte altre proposte educative, quindi, le pratiche immaginali aprono la scena della formazione alle immagini del cinema, dell'arte, della poesia, della musica e della danza ma, proprio nel rispetto dello sfondo teorico delineato, sono necessarie alcune distinzioni che riguardano, sostanzialmente, la *qualità simbolica* delle opere d'arte prescelte e il *ruolo* che esse assumono all'interno di un percorso di formazione immaginale.

In un percorso immaginale le opere d'arte non sono al servizio del formatore, non sono "supporti audiovisivi", non sono *strumenti* da utilizzare come esempi per facilitare la comprensione di concetti o comportamenti, non sono pre-testi da cui partire per sollecitare un dibattito, per fare emergere vissuti, ricordi, emozioni, idee o pregiudizi dei partecipanti. Non sono ricettacolo di latenze¹⁰, non sono sintomi da smascherare né testi da interpretare secondo le categorie di una qualche ermeneutica critica. Le opere sono sorgenti vitali, vive e vivificanti, sono *i* testi, i libri di testo. Libri "muti" ma eloquenti, autentiche fonti di un sapere oracolare, pre-discorsivo, allusivo, magico, simbolico e *trasmutativo*, cioè capace di favorire l'accesso, non teorico quanto esperienziale, a una diversa comprensione.

Mediatrice, guida, fonte sapienziale, l'opera non può che essere assunta nella sua interezza, senza tagli, senza contaminazioni, come una presenza, testimonianza vivente del mondo immaginale, di una realtà terza posta tra i sensi e l'intelletto, e *nel* mondo immaginale deve poterci ricondurre.

Per assolvere a questo scopo deve essere simbolica, visionaria, *immaginatrice* secondo una bella espressione di Corbin. Come in un dipinto di Morandi la realtà abituale, letterale, materiale deve essersi dissolta e una semplice bottiglia deve poter riapparire materia spiritualizzata, un "corpo di luce", ponte tra visibile e invisibile. Come nei *Campi di grano con corvi* il pennello di Van Gogh sembra voler riunire simbolicamente il cielo e la terra, la vita e la morte, l'opera immaginale è capace di tenere in tensione ciò che la

⁹ Sulla figura del *mèntore* in ambito pedagogico si veda Mottana P. *Il mèntore come antimaestro*, Clueb 1996; dello stesso autore si veda anche *Saggi ipocriti mèntori in Antipedagogie del piacere*, Angeli, Milano 2008 pp. 53-61;

¹⁰ In questo senso, l'approccio immaginale non deve essere confuso con quello della Clinica della formazione fondato da Riccardo Massa.

nostra cultura razionalista separa: il visibile e l'invisibile, l'eroticismo e la santità, il giorno e la notte, il presente e l'eterno. Come accade in molte scene, situazioni, personaggi dell'opera filmica di Tarkovskij, Herzog, Wenders, Von Trier, Kim Ki-duk, Almodovar l'immagine vivifica, riattualizza l'archetipo, per usare una terminologia junghiana, cioè ripropone, in una combinazione sempre nuova di forme e significati, il radicamento profondo, il volto mitico di ogni cosa proprio come i Clown tragici di Rouault rinviano «alla maschera di Arlecchino, il buffone, il briccone che confonde tutti i giochi, inafferrabile ed ermetico, la cui veste è fatta di brandelli [...] ennesima incarnazione di Dioniso, il dio dell'ebbrezza e delle regioni buie dell'anima» (Mottana, 2010a, p.16).

Né segno né allegoria: l'opera prescelta è enigmatica, non afferma e non prescrive, semplicemente indica, segnala, allude. Per essere simbolica deve aver dissolto i pregiudizi e gli stereotipi del suo tempo, dissipato le ideologie, le convinzioni più radicate di ogni visione ingenua, personale o socialmente accettata, deve aver scardinato un ordine senza imporre alcun riordino, alcun dogma, alcuna "evidenza", senza fornire alcun ammaestramento, alcun protocollo o istruzione operativa.

Epifania del mistero e sempre vedova di significato, secondo una bella espressione di Gilbert Durand, l'opera simbolica è il miglior modo di dare un volto a qualcosa di sconosciuto ma «è iconoclasta persino di sé stessa, frantuma la crosta della falsità dei suoi significati allegorici e libera continuamente nuove e sorprendenti intuizioni» (Hillman, 1983, p.41). Come la tela di Penelope è quindi anche la migliore soluzione – antieroica e femminile – per difendersi dai quei pericolosi pretendenti che vorrebbero costringere ogni comprensione ad accasarsi e mantenere una relazione stabile con un significato unico e definitivo.

Considerati questi prerequisiti, è evidente che le opere immaginatrici sono rare, frutto di un lungo e sofferto approfondimento della visione da parte di chi le ha realizzate, opere di artisti spesso poco conosciuti, solitari e controcorrente, accomunati da una particolare sensibilità "ermetica" che consente di considerarli gli ultimi alchimisti della nostra era (Cfr. Bonardel, 1993, Mottana, 2002); *mèntori immaginali* (cfr. Barioglio-Mottana, 2005), ostinati proscrittori di un'arte dalla vocazione simbolica che *non muore* (cfr. Mottana, 2010), impegnata a rivelare il volto animato di ogni cosa attraverso l'opera dell'*imaginatio vera*. Se è frutto di un'autentica trasmutazione della materia prima in oro, ogni opera d'arte di questa forgia è pietra alchemica, non *vil* moneta di cui appropriarsi né pillola da inghiottire, come pensavano avidi e imbroglioni, ma *elisir* di lunga vita, pietra preziosa, *lapis* in cui è inscritta la ricetta, la via da seguire per guarire.

Oltre agli esempi sopra forniti, certamente molte altre opere potenzialmente ricche e adeguate ancora giacciono nell'ombra in attesa di un occhio sensibile e devoto; il ritrovamento di queste *perle*, il riconoscimento della giusta pietra per ciascun percorso fa parte dell'opera di ricerca che ogni formatore immaginale deve affrontare prima di ogni attività didattica.

3. La formazione immaginale all'opera

3.1 Nella radura

Entrare in contatto con immagini simboliche dell'arte, lavorarle ed esserne trasformati non è cosa semplice né scontata. La pratica immaginale richiede un luogo e un tempo propizio, particolari condizioni, una specifica processualità, una disciplina, una metodologia.

Una metodologia *immaginale* che non è una tecnica, una procedura da applicare a un'area di indagine per far presa sull'oggetto, garantire il risultato o la ripetibilità del processo, ma semplicemente un modo di procedere o meglio di *accedere* al mondo simbolico delle opere d'arte e sostarvi a lungo, arretrando da tutto ciò, deponendo ogni presunzione conoscitiva, rinunciando persino al proprio mondo interiore, per riconoscere quello dell'oggetto, per adeguarsi alle sue esigenze, aderendo senza riserve alle immagini lasciandosi «plasmare dall'opera come essa ha plasmato l'artista», come suggeriva Jung. (cfr. Barioglio, 2008, p.171).

Perché ciò possa accadere, il primo aspetto che il formatore immaginale deve preoccuparsi di curare riguarda lo spazio, il *luogo* entro cui propiziare un'esperienza immaginale.

L'immagine simbolica è sempre sacra, come afferma Nancy (2002) e, per la pedagogia immaginale, anche la formazione lo è. Alle sue origini, l'educazione è un atto iniziatico e, come l'alchimia, è *opus contra natura*. Il termine "e-ducere" significa anche "condurre altrove" e, nel caso specifico di una pratica immaginale, strappa chi vi partecipa dal luogo dello sguardo "naturale", usuale, letterale, per dislocarlo in quello della visione simbolica; lo sottrae alla postura antropocentrica, categorizzante e ordinatrice per ricondurlo a quella poetica, contemplativa, partecipativa, consapevole dell'appartenenza al tessuto simbolico del mondo e dell'esperienza.

Immagine e formazione richiedono uno spazio altrettanto "sacro", cioè separato, un luogo fisico e simbolico appositamente costruito e immaginato che possa ospitare quest'esperienza e contribuisca a renderla possibile. Da molti anni nella pratica immaginale questo luogo, questa dimora ha preso le forme di una "radura". Radura come immagine metaforica capace di evocare la condizione di una sosta felice anche se provvisoria, eccezionale e transitoria; come luogo speciale di riposo e ristoro culturale che diviene possibile in uno spazio protetto, ma pur sempre circoscritto da un bosco, dalla selva intricata degli impegni, delle frenetiche attività quotidiane e della cultura dominante, dalla immensa "foresta dei segni" (cfr. Baudrillard, 1979) entro cui siamo immersi. Radura come luogo intermedio e intermedio tra quotidiano e mitico, tra ordinario e straordinario, tra sensibile e intelligibile, tra materiale e spirituale. Radura imprescindibile dall'immagine mitica del bosco, come un'area di illuminazione nell'oscurità della foresta, come luogo di apertura dello sguardo a una diversa conoscenza, come simbolo che incarna l'ambivalenza tra luce-ombra dell'esperienza immaginale e dell'ermeneutica simbolica cui si viene iniziati: «l'ambivalenza bosco-radura, e al loro febbricitante alternarsi si ispira l'esercizio ritmato di annodamento e scioglimento (*solve et coagula*) che caratterizza la prassi immaginale» (Mottana, 2004, p. 94).

La trasformazione dell'aula spesso grigia, asettica, infestata da inquietanti fantasmi di valutazione, tipica di molti luoghi della formazione istituzionale, in una radura non è un'operazione letterale e cosmetica, ma è soprattutto un'operazione culturale: la radura deve essere immaginata, evocata, esplicitata, condivisa con i partecipanti come luogo di una riflessione immaginale. Come luogo in cui, nel pensiero di Heidegger (2006), "le cose vengono all'essere", la radura è metafora viva dell'atteggiamento necessario per l'accesso a una conoscenza rivelata, perché le cose mostrino il loro volto, le loro connessioni, il loro radicamento simbolico e ci consentano di parteciparvi. Non è il luogo della convivialità, delle relazioni sociali, né della nostra personale intimità. Prossima agli spazi boschivi, nel mito la radura si colloca fuori dalle mura delle città, al di là delle istituzioni, delle relazioni sociali e familiari, personali umanisticamente intese. Appartiene ai territori di Artemide e dei suoi animali, di selvatiche divinità silvestri, di Pan inseguitore di

ninfe, di tutte quelle creature che distinguono *l'esercizio d'anima* (come può anche dirsi la pratica immaginale) da altre pratiche poste sotto la tutela di Era o Demetra, più umanistiche e più attente a prendersi cura dei rapporti sociali e a tessere legami significativi tra i partecipanti. Per la sua estraneità rispetto al regno degli umani la radura ci ricorda anche la selvatichezza, il carattere indomito, riottoso e straniante delle immagini che i partecipanti incontreranno, il tratto non istituzionale dell'esperienza immaginale, l'umore animale della conoscenza intuitiva che sollecita e così via.

Naturalmente, per circoscrivere il luogo dell'esperienza immaginale, è possibile ricorrere ad altre metafore, evocare altri paesaggi mitico-simbolici. La metafora della radura non è una scelta obbligata per il conduttore, ma lo è la sensibilità mitopoietica, il rispetto, la passione per le immagini simboliche e la consapevolezza dell'estrema precisione di cui, pur nella costitutive ambiguità e inesauribile ricchezza di senso, ciascuna di esse è portatrice. L'immagine della radura ha allora una sua necessità e una sua precisione. Non solo è meglio dell'"aula" perché neutralizza un immaginario scolastico carico di fantasmi e ombre valutative, ma è migliore della casa perché nel mondo immaginale non siamo a casa nostra, siamo ospiti in una dimora altrui e dobbiamo muoverci di conseguenza; è anche meglio di una sala che raccoglie i invitati impegnati nei loro discorsi o in una discussione perché non è a questo che mira la pratica immaginale; è meglio di un guscio, di un nido, di un eremo, della cella di un convento ove si è soliti meditare in solitudine per entrare a contatto con la propria interiorità, con le proprie fantasie e i propri sogni.

In ogni caso l'accesso alla radura non è scontato e il risveglio della sensibilità immaginale non è ovvio, avviene a seguito di una lunga e protratta disciplina. Il formatore non è che un guardiano della soglia, un umile custode della radura, anche se fin dall'inizio ha il compito di favorire l'iniziazione immaginale curando, nutrendo, alludendo all'immaginario profondo di questa prassi, facendo risuonare il tessuto mitico-simbolico su cui si radica, avvalendosi di un linguaggio poetico e metaforico corrispondente alla natura dell'esperienza, onorando "l'anima del luogo" con opportuni gesti simbolici, scandendo l'entrata (e l'uscita) nella radura con opportuni rituali.

Il rituale può sostanziarsi in diverse forme simboliche e dar luogo a diverse pratiche in relazione al tema, al tipo di materia trattata, ai partecipanti, al luogo, al tempo a disposizione. Tra i rituali più sperimentati e ben rispondenti allo scopo di traghettare i partecipanti nella radura possiamo annoverare l'ascolto di una musica appositamente scelta per gravidanza simbolica, intensità allusiva e risonanza con il tema del percorso e con le pratiche in procinto di verificarsi. Non ci sono repertori musicali obbligati, la scelta è affidata alla sensibilità del formatore e orientata dal principio di analogia, di affinità, di corrispondenza simbolica. Per fare qualche piccolo esempio un brano di Bryan Eno può simboleggiare con un dipinto di Rothko e far oltrepassare la soglia, far scivolare i partecipanti verso la simbolica del dissolvimento o del morire; le musiche di *Cello blue* di David Darling hanno avuto il benefico effetto di entrare in risonanza con un film come *La foresta di Mogari* di Naomi Kawase e aprire ad un gruppo di medici, e infermieri¹¹ la via all'immaginario profondo del dolore e della sofferenza; una musica di Zanesi ha avuto il pregio di alludere alla figura mitica del mentore nel percorso attuato per i tutor clinici.

¹¹ Per la descrizione di un percorso immaginale proposto a medici, infermieri e altri operatori sanitari dell'Azienda ospedaliera della Provincia di Lodi intorno al tema del dolore si veda Barioglio 2011.

In senso più ampio, l'ascolto attento di un brano di musica immaginale, proposto come momento iniziale senza preamboli, senza alcuna introduzione, senza alcuna premessa o spiegazione, prima delle presentazioni, prima di ogni discorso, prima di ogni altra parola, produce un'esperienza molto coinvolgente, intensa e dall'indubbia pregnanza simbolica. La musica chiede ascolto, fa tacere, disorienta, sollecita la nostra sensibilità immaginativa, favorisce una postura ricettiva; con violenza o per seduzione ci strappa dal mondo del discorso logico e razionale come da quello della vita usuale, materiale, letterale, *normale*, personale e ci trasporta altrove. Per quanto inafferrabile e incorporea la musica tocca il nostro corpo, sollecita la nostra sensibilità, ci coinvolge emotivamente, completamente, integralmente. Nel mito e nella fiaba la musica ipnotizza, se-duce, induce il sonno o l'oblio e il tuffo nella materia sonora è come l'immersione nelle acque di un mitico Lete purificatore. Abbandonarsi all'ascolto di un brano di musica simbolica allora è già una pratica di iniziazione e, nel parteciparvi, la nostra sensibilità mitopoietica sopita è sollecitata, risvegliata, la nostra psiche profonda comprende immediatamente ciò che all'intelletto sfugge e coglie allusivamente il percorso formativo da compiere, le sue condizioni, le sue pratiche, il senso e la meta.

L'apertura musicale infine è anche un momento celebrativo, è un atto dovuto, un riconoscimento e un risarcimento. E' un tributo all'immaginazione e ai suoi saperi simbolici da sempre esclusi dalle pratiche culturali e formative, un modo per riconoscere loro la precedenza, l'inevitabile presenza in ogni nostro atto conoscitivo e la nostra appartenenza ad esse.

Per tutti questi motivi, la musica può essere un buon traghettatore e un buon viatico per l'entrata nella radura e per l'avvio di una pratica immaginale.

3.2 Sulla soglia: precondizioni, indicazioni, raccomandazioni

Una volta entrati nella radura, compito del formatore è presentare la proposta immaginale delineandone brevemente lo sfondo teorico, rendere noto ai partecipanti in modo allusivo ma preciso il senso, lo scopo, la meta del viaggio e le indicazioni di percorso, evocando gli opportuni scenari immaginativi. Data la natura e le caratteristiche del viaggio che si propone è ovviamente necessario rinunciare all'usuale vocabolario impiegato per aprire i corsi di formazione in ambito aziendale e sanitario, per rivolgersi a linguaggi più evocativi e rispondenti al tipo di esperienza che si intende sollecitare. Non sono gli *obiettivi* (strategici, aziendali, di processo, di risultato, di apprendimento e così via), formulati in termini didatticamente ineccepibile e valutabili attraverso specifici indicatori come spesso richiede la formazione sanitaria, a orientare la formazione e le mosse dei partecipanti. Ogni percorso immaginale è iniziazione a una diversa conoscenza, a un diverso sguardo e atteggiamento nei confronti dell'esperienza e, in particolare, nei confronti del soggetto prescelto: sia esso il dolore, la morte, il mentore, l'Eros o il potere. E questa meta è come il *lapis* degli alchimisti, sempre anelata e mai completamente raggiunta, una condizione tendenziale che tuttavia innesca l'opera e ogni volta muove la ricerca dell'oro filosofale. Sarà importante che, nel delineare la meta del viaggio immaginale, il conduttore non induca i partecipanti a confondere l'oro filosofale con l'oro comune, la *vil* moneta come dicevano gli alchimisti: la pietra filosofale non è una pietra comune, è un *simbolo* e non è riconducibile a uno *strumento*, una procedura o un proto-

collo, a una formula magica per risolvere i problemi. Piuttosto, offre uno sfondo simbolico diverso entro cui collocare, dissolvere, re-immaginare e ricomprendere i “problemi” alla luce di una diversa sensibilità, ed è importante che i partecipanti ne siano informati ancor prima di partire, perché saranno più disposti ad abbandonare gli aneliti utilitaristi, le pretese di dominio e controllo, gli atteggiamenti letteralistici che caratterizzano la postura della cultura abituale e ostacolano la visione immaginale. Diverse e varie sono le forme e i modi di condurre i partecipanti oltre la soglia, e il formatore potrà fare appello a un linguaggio metaforico, potrà appoggiarsi alla musica appena ascoltata, avvalersi di riferimenti artistici, esempi e molto altro ancora, ma è fondamentale comunicare che lo scopo non è quello di offrire teorie, procedure o strumenti operativi immediatamente applicabili bensì sensibilizzare, problematizzare e arricchire l’orizzonte simbolico immaginativo di ciascuno, in relazione per esempio alla sofferenza, alla figura del maestro, del mentore, della morte, in senso ampio, multiforme e articolato.

Parallelamente, è opportuno indicare che il tipo di sensibilità, la modalità conoscitiva che si intende sollecitare e far germinare non è assimilabile a un’operazione cognitiva di tipo oggettivo, scientifico-razionalistico o critico, ma che si tratta di una modalità di conoscenza delicata, affettiva e partecipativa, basata sull’ascolto protratto e decentrato da sé, sul rispetto e sulla fedeltà agli oggetti di ogni esperienza terapeutica, assistenziale e sociale, da attuarsi attraverso la sosta, il riguardo e l’attenzione rigorosa nei confronti delle immagini artistiche in cui la vita di tali esperienze si è incarnata rendendole incandescenti e generatrici di senso.

Occorre precisare che l’*esercizio* proposto assume l’opera d’arte come testimonianza vivente, presenza animata del mondo immaginale, entro cui è necessario introdursi ermeneuticamente e ripercorrere lo stesso tragitto del gesto dell’artista che l’ha compiuta, con la stessa disposizione paziente e devota. Non il conduttore ma l’opera è la guida da seguire, il mentore, e ciascuna immagine con la sua particolare fisionomia e personalità è di volta in volta il nostro precettore, il nostro *spiritus rector*. Sarà lei ad istruirci, a indicarci la via, a mostrarci come vuole essere letta e a condurci fin dove le è possibile e fin dove ciascuno sarà disposto a seguirla. Così la lentezza fluviale di un film di Tarkovskij inviterà a rallentare, sostare ammutoliti davanti a un mistero, le fibre sottili intrise di materia spiritualizzata di una maestosa tela di Rothko potranno farsi coppa, cavità, vaso invitando l’osservatore a dissolversi ed esserne inglobato; le distorsioni della materia di un dipinto di Bacon o la potenza perturbante delle immagini di un film di Lynch o di un dipinto come *Baratrum* o *Unciae Oblationis* di Dino Valls potranno disorientarci o agire violentemente e immediatamente sulla nostra postura, incenerendo le nostre abitudini percettive e le nostre convinzioni.

L’unico compito del formatore è favorire la postura ricettiva e l’atteggiamento necessario per introdursi nell’opera e “abitarela poeticamente”, custodendo la radura, esplicitando e garantendo il rispetto delle condizioni di *fedeltà all’immagine, eterocentratura e sospensione del giudizio*, da intendersi come le tre modalità di orientamento dell’artista nel mondo.

Così scrive Rilke: «voi dovete prendere una cosa, perché vi parli, come l’unica che esista, durante un certo tempo come l’unica apparizione, che dal vostro amore attivo ed esclusivo si trova collocata nel centro dell’universo e a cui in quel luogo incomparabile servono in quel giorno gli angeli» (Rilke, 1999, p. 84). Già queste poche righe potrebbero essere sufficienti per comprendere l’indicazione della *fedeltà all’immagine* che è, in

realtà, la più importante, forse l'unica condizione necessaria, e da cui dipendono tutte le altre, per avere accesso al mondo immaginale. Essere fedeli all'opera d'arte che viene presentata significa innanzitutto mantenerla al centro di tutta la pratica, riservarle un'attenzione costante, particolare e unica, uno sguardo devoto, rispettoso e curioso, come si trattasse di una apparizione, di una creatura vivente molto affascinante che desideriamo conoscere. Fedeltà come "certezza mitica", come fiducia infantile e ostinata nella particolare realtà dell'immagine, nel suo potenziale trasformativo, nella sua pregnanza simbolica, nel suo sapere e ricchezza significante. Una fedeltà esclusiva che ci sollecita a dedicarci a lei a lungo con pazienza, perseveranza e dedizione, come Rilke suggerisce e come Cezanne ha fatto per molti anni della sua vita, quando ogni giorno, con qualsiasi condizione atmosferica, si poneva in adorazione della montagna *Sainte Victoire*. Si tratta di una fedeltà gratuita, incondizionata come quella che tutti noi sperimentiamo quando siamo perdutoamente innamorati di qualcosa o di qualcuno e perdiamo ogni capacità critica, e non vogliamo ascoltare *ragioni*. Una fedeltà all'immagine che, con il procedere della prassi immaginale, si manifesta anche in termini di corteggiamento, accoglienza, rispetto, ri-guardo, riconoscimento, precisione e assoluta precedenza e richiede un'importante *eterocentratura*, una sorta di sacrificio di sé.

La seconda indicazione da seguire è allora una richiesta anti-umanista di arretrare da sé, dalle proprie emozioni, dai propri vissuti personali e professionali, dalla propria biografia esistenziale. E questo è un aspetto fondamentale e dirimente, che differenzia la pratica immaginale da altri metodi formativi che utilizzano le immagini o si rivolgono ai saperi artistici e di cui il formatore deve essere ben consapevole, pronto a sostenerle e paziente nell'accettare e contenere la difficoltà e la fatica di un gruppo, che si confronta con questa indicazione. Rispettare questa raccomandazione significa sottoporsi a una umiliazione dell'umano e della sua auto-centratura, sottoporsi a un progressivo sradicamento dal nostro terreno abituale, alimentato dal *nostro* personalismo, da quelle che riteniamo essere le *nostre* emozioni, la *nostra* storia, il *nostro* mondo interiore in cui la *nostra* cultura antropocentrica, personalistica e letteralista ci ha immerso, in vista di una dislocazione e di un nuovo radicamento nel corpo simbolico del mondo che l'opera rappresenta, entro cui l'umano occupa una posizione meno dominante. Di ciò sono ben consci artisti come Morandi o Bonnard o poeti come Eliot – per cui la vera poesia «non è espressione della personalità ma un modo per sfuggire dalla personalità» (Eliot, 2001 401) – o come il vecchio e scontroso Cezanne che, come ben nota Rilke, seppe reprimere il *suo* amore per ogni mela, ponendolo nella mela dipinta. Di ciò sa l'alchimista, la cui fatica sta «nell'assecondare secondo un'educazione che non abusa della propria autorità, né proietta sulla materia i propri propositi particolari, ma che viceversa custodisce e sorveglia il progredire di un processo endogeno di formazione, la vocazione delle sostanze» (Mottana, 2004, p. 79). La semplice adesione protratta a questa indicazione, quindi, ha in sé un alto potenziale trasformativo.

L'ultima preconditione di una pratica immaginale è la *sospensione del giudizio* nei confronti delle immagini che ci si appresta ad abitare. In quanto presenza vivente dotata di una autonoma soggettività e personalità, l'opera d'arte non tollera pregiudizi. Come ogni *amico*, per usare una bella espressione di Hillman, chiede di essere vista, riconosciuta e compresa e non ama essere giudicata. Non vuole essere rinchiusa in gabbie concettuali né imprigionata nelle categorie dei saperi disciplinari che non le appartengono, che sono estranee all'*humus* delle culture simboliche da cui essa è germinata. Saranno

banditi non solo i commenti sul valore estetico di un'opera dalla pratica immaginale, non solo i giudizi morali, politici, ideologici, ma anche le nomenclature, tipiche categorie dei saperi specialistici, e tutto ciò che non ci consente di riconoscere l'opera nel suo mondo e ci riconduce al nostro. Affermare, per esempio, che un dipinto di Bacon è inquietante, che una poesia di Nerval è deprimente o che una fotografia di Serrano ci urta, ci indispetta, ci disgusta non ci aiuta a riconoscere il volto simbolico e significativa delle ferite che in essi si manifestano, non ci aiuta a comprendere l'autonomia dell'immagine né l'istanza che ci porge, e ci riporta inevitabilmente a parlare di noi, del nostro mondo interiore ferito da quella presenza, dei nostri pregiudizi e timori.

3.3 Le fasi

Ogni pratica immaginale è un esercizio di ermeneutica simbolica che richiede l'attraversamento di alcune fasi denominate *visione, meditazione, circolazione e restituzione* che mirano a ripetere, ripercorrere il tragitto compiuto dallo sguardo dell'artista che ha realizzato l'opera, assimilandone gradualmente la disposizione, la modalità riflessiva. Si tratta di un percorso che, per analogia, ricalca *l'opus* alchemico, si ispira alle sue metafore, alle sue operazioni, alla sua terminologia e ai colori delle sue tinte ed è regolato dall'indicazione *solve et coagula*¹²

Il compito del conduttore sarà sempre di presiedere al processo e favorire l'esplorazione immaginale custodendo la radura, garantendo il rispetto delle raccomandazioni, scandendo i tempi e le fasi del percorso, evocando le operazioni simboliche più opportune per proseguire.

Ogni esercizio immaginale inizia con una *visione*, con un momento di incontro accogliente e appassionato con l'opera d'arte prescelta: sia essa un film, un'opera letteraria o poetica, un dipinto o un brano musicale. Durante la visione l'immagine deve *imporsi* all'attenzione dei partecipanti con la sua presenza e la sua potenza come un'apparizione, come un messaggero, come un *démone* o come l'angelo della visitazione. Essa stessa è mediatrice di una comprensione simbolica e non ha bisogno di alcun intermediario. Si potrebbe dire che le regole per una buona conduzione sono simili a quelle dell'esplorazione immaginale: fedeltà all'immagine, eterocentratura, sospensione del giudizio. Ciò che occorre propiziare è la possibilità di un accesso il più possibile diretto al potere trasformativo dell'arte, favorendo un affidamento, una ricezione passiva, uno sguardo accogliente, una lettura felice e disinteressata come direbbe Bachelard. Nessuna introduzione storica o biografica allora, nessuna contestualizzazione, nessun commento e nessuna spiegazione, nessun sapere specialistico che possa fraporsi tra l'opera e il partecipante. Solo un rispettoso e solenne annuncio dell'opera, qualche piccolo richiamo che favorisca la postura ricettiva e incantata con cui si conviene accogliere l'ospite di riguardo. Il formatore può svanire, farsi da parte e lasciare che l'opera si dispieghi e *agisca*. Ciò che occorre "lasciare accadere" in questa fase è l'avvio di quella fase che gli alchimisti chiamavano *nigredo*, una sorta di discesa *ad inferos*, una con-discendenza nel corpo magmatico e vibrante dell'opera. Come artisti e alchimisti non prendono le distanze dai

¹² Dissolvi ciò che è fisso, materico, concreto e addensa ciò che è volatile, astratto e spirituale. E' questo il motto della prassi alchemica, che l'ermeneutica immaginale assume come principio regolatore di ogni pratica e che, a seconda del momento, potrà assumere diversi significati e orientare diverse operazioni simboliche.

loro oggetti e dalle esperienze che sono chiamati a elaborare, ma discendono, si rannicchiano e partecipano all'esperienza viva delle materie, chi si sottopone a un esercizio di ermeneutica immaginale deve calarsi con tutto il suo corpo, con tutta la sua sensibilità nel corpo simbolico dell'immagine, immergersi nel vaso alchemico dell'opera, sprofondare senza riserve nella *visione* di un film, nella contemplazione di un dipinto, calarsi nella lettura assorta e appassionata di una poesia o farsi avvolgere, lasciarsi penetrare, invischiare, trasportare da un ascolto musicale. A contatto con l'immagine "nuda" (cfr. Mottana, 2010) il suo sguardo non può evitare di spogliarsi, non può evitare di attraversare la notte oscura della confusione, dell'incomprensione, del disorientamento, della dissoluzione dei riferimenti noti e dei propri pregiudizi, della propria prospettiva concretistica o intellettualistica, concettuale, pragmatica o sentimentale, della postura ordinaria, antropocentrica e utilitaristica, sempre impegnata a inglobare, afferrare, appropriarsi. E il primo contatto epidermico con l'immagine è spesso avvertito come un urto, uno spiazzamento, non solo cognitivo, ma anche fisico e affettivo che incide sulla nostra postura, dissolve il corpo rigido delle certezze dei nostri riferimenti teorici, colpisce i nostri sentimenti, ci costringe a fermarci, a rallentare, a sostare e tacere, a restare immobili e attendere sulla soglia che qualcosa accada. Proprio per il suo immediato potenziale trasformativo, a questa prima visione è opportuno concedere il tempo, che spesso è inscritto nell'opera stessa e corrisponde alla durata di una pellicola filmica o di un brano musicale, alla lunghezza di una poesia o di un racconto. L'unico caso in cui il tempo di apparizione dell'opera simbolica è regolato dal conduttore riguarda l'immagine plastica, la riproduzione di un dipinto, di un disegno o di una scultura¹³.

Alla visione segue la *meditazione*, cioè un momento di condiscendenza, di digestione, di innervamento e poi di rievocazione delle immagini vedute dai partecipati al fine di renderle nuovamente presenti, richiamarle sulla scena, invitarle a ricomparire per essere meglio riconosciute. L'esercizio meditativo è un lavoro individuale da svolgersi in solitudine nella radura o in qualsiasi spazio prossimo a essa, che ogni partecipante potrà scegliere liberamente. Anche in questo caso il conduttore non potrà fare altro che presentare la pratica, invitando i partecipanti a mantenere la postura assunta durante la visione, a rispettare le indicazioni rievocando le immagini con la maggior cura a precisione possibile, rimanendo fedeli alla loro fisionomia, al modo in cui hanno voluto manifestarsi senza distorsioni, invitandoli a fissarne i tratti su un foglio di carta attraverso la scrittura, lasciandole riapparire nella loro veste fenomenica, decantandole dalle reazioni immediate di ciascuno, dai ricordi che avranno favorito, dai vissuti personali che avranno suscitato, senza lasciarle evaporare in descrizioni concettose. La presentazione della pratica meditativa può essere intensificata dall'impiego di esempi e di metafore, che consentano ai partecipanti di collocarsi in un luogo simbolico coerente all'esercizio richiesto. Così può essere d'aiuto rievocare il modo in cui un artista come Bonnard tratteneva a lungo

¹³ In questo caso sono possibili molte soluzioni come, ad esempio, presentare una sequenza di immagini pittoriche, lasciando che ciascuna di esse si imponga all'attenzione dei partecipanti per alcuni minuti, e far seguire a questa prima visione una breve meditazione e un primo momento di circolazione; riproporre poi la sequenza intera oppure subito le immagini ad una ad una per l'approfondimento immaginale. L'unico consiglio che possiamo fornire al conduttore è di tenere conto della potenza di ogni opera e della fatica che una visione protratta di un dipinto provoca nei partecipanti, che possono essere "alleggeriti" alternando momenti di lavoro in presenza dell'opera a momenti in sua assenza.

le immagini degli oggetti che avrebbe dipinto nell'alambicco della sua memoria, lasciava che esse si cuocessero nel calore della sua immaginazione e riaffiorassero gradualmente nel suo sguardo per prendere forma sulla tela. Può essere opportuno evocare un immaginario di tipo materico e viscerale, carnale, animale che implichi operazioni di cottura, digestione, impastamento come primo momento di assorbimento delle immagini nel proprio corpo per suggerire che la meditazione non è un esercizio intellettuale di astrazione e concettualizzazione, ma ancora pratica di partecipazione all'esperienza viva del fenomeno, integrazione organismica in cui «l'immagine deve entrare a contatto con le fibre del soggetto, con i suoi processi viventi, circola, si infonde nelle sue fibre muscolari, si fa sangue, si articola, si innerva [...] la meditazione è con-discendenza [...] partecipazione integrale» (Mottana, 2004, 110). E' possibile evocare le operazioni alchemiche che riguardano la *nigredo* come la *mortificatio*, la spoliatura, atti come tritare o dissolvere, decantare, distillare, calcificare. Così che chi partecipa all'esercizio possa sensibilmente immaginarsi parte di questo impasto, possa avvertire l'aderenza del suo corpo con quello dell'immagine, sentirsi penetrato da essa fino al midollo, sentirne entrare, come per osmosi, la sua carica ignea e, a contatto con essa, sentir bruciare i propri pregiudizi e la propria ordinaria postura, partecipare al dissolvimento di ogni stereotipo cognitivo e percettivo, sentire il consolidarsi di una visione ripulita, subire la lenta e sofferta decantazione delle proprie emozioni immediate... finché tutto non è divenuto acqua e, proprio dall'acqua, possano cominciare a riaffiorare frammenti di una visione purificata.

Ciò che conta è, ancora, la corrispondenza simbolica dell'immaginario evocato con il compito assegnato, con la specificità della riflessione che si vuole sollecitare. La pratica immaginale è un *esercizio d'anima* più che spirituale e richiede di essere descritta con il linguaggio immaginoso di un sapere dell'anima, che non è «una scienza di cose fisiche né una metafisica di cose spirituali» (Hillman, 1983, p.132). E' necessario che l'immaginario richiamato evochi i luoghi dell'anima, alluda alle sue dinamiche, corrisponda alla sua logica. Come ci ricorda Hillman *anima* preferisce le valli, i labirinti, l'oscurità, gli angoli, parole come "chiuso", "profondo", "discesa" perché alludono all'intensità dell'esperienza, al coinvolgimento. Il mondo dello spirito è diverso, è pieno di immagini sfolgoranti di fuoco, di vento, di sperma. Lo spirito è rapido, verticale, ascendente; diretto come una freccia, affilato come un coltello e, nella nostra cultura, è perlopiù legato alla sublimazione apollinea, alla mente intellettuale, agli stati di perfetta purificazione (ivi, p. 133). Soprattutto in questa fase è meglio evitare lumi, fiaccole e lanterne, eroi, spade, scettri e tutti i loro parenti e affini, sublimazioni o evaporazioni, metafore ascensionali e astrattizzanti ed evocare un immaginario più tellurico, intimo e materico.

Se la meditazione è un compito individuale che si svolge in solitudine, la successiva *circolazione* è un momento collettivo. I partecipanti sono invitati a contribuire nel ridare forma, corpo e voce alle immagini incontrate offrendo gli esiti delle loro meditazioni.

Ricordando che questa fase non è assimilabile a una *discussione* o a uno scambio di opinioni, il conduttore può darne avvio con la semplice domanda: «Che cosa avete visto? Cosa avete udito? Cosa avete avvertito?». Una domanda che sottolinea la qualità sensibile della circolazione che, almeno all'inizio, è un puro esercizio fenomenologico. Se l'opera in questione è un film riaffioreranno descrizioni di immagini, scene, colori, suoni, personaggi, oggetti, musiche, rumori, ma anche brandelli di significato, intuizioni, embrioni di interpretazione. Se si tratta di un dipinto probabilmente sarà più viva la memoria delle

forme, dei colori, delle posizioni degli oggetti sulla tela, così come di una poesia riappariranno le metafore, i suoni e i simboli e le figure del linguaggio. Compito del conduttore è lasciare che la materia immaginale così riattinta dalla memoria fluisca, si diffonda, circoli nella radura e si depositi lentamente nel vaso, in un simbolico crogiolo collettivo, garantendo una ricostruzione fedele anche se non oggettivante, aiutando i partecipanti a stare presso le immagini, a non perdere il contatto con esse, e a rispettare le indicazioni che regolano l'esercizio, applicando il *solve et coagula*. Davanti a osservazioni troppo volatili, che si allontanano dalla materia sensibile dell'opera e tendono all'astrazione, alla concettualizzazione o alla generalizzazione come, ad esempio, «ho visto tristezza, debolezza, senso di rassegnazione, morte ... ho visto una tensione tra gli opposti, il femminile... la ciclicità del tempo», il formatore ricondurrà il partecipante a terra e lo riavvicinerà alla materia chiedendogli di indicare "dove", in quale scena del film, in quale luogo del racconto, in quale verso della poesia, in quale forma dell'immagine pittorica si rende manifesta quella sua osservazione; suggerirà di sciogliere affermazioni troppo cristallizzate come "tensione degli opposti" nelle immagini che le hanno sollecitate e così via. Qualora appaiano giudizi di valore o morali, libere espressioni di emozioni, il conduttore richiamerà al rispetto delle raccomandazioni, frenerà i tentativi di fuga tipici di quelle "libere associazioni" che spostano l'attenzione del gruppo su altre opere, su altri oggetti, su eventi estranei all'opera simbolica proposta con semplici richiami come: «torniamo a questo film, torniamo a questa poesia, torniamo a questa immagine; come era fatta l'immagine, cosa mostrava, cosa diceva, su quale musica si innervava?». Allo stesso modo aiuterà i partecipanti a bruciare i residui di saperi disciplinari non pienamente dissolti durante la meditazione, invitandoli a rinunciare a una terminologia specialistica o patologizzante, per trovare la parola più adeguata, più rispettosa e aderente alla natura e alla personalità delle immagini entro cui si trovano. Parallelamente, accoglierà e raccoglierà ogni osservazione astenendosi dal pronunciare giudizi e commenti, evitando valorizzazioni, elogi diretti ai partecipanti o al loro personale contributo.

Si tratta di piccole mosse che hanno innanzitutto lo scopo di tutelare le immagini¹⁴, proteggerle dagli inevitabili tentativi di incorporazione o di riduzione a categorie note e che, allo stesso tempo, favoriscono la *nigredo* di ogni postura ego e antropocentrica dei partecipanti che lentamente si consuma nell'aderire fedelmente alla fisionomia sensibile dell'opera, ai suoi movimenti e al suo ritmo; nel riguardarla e meditarla ripetutamente secondo il motto alchemico *lege, lege et re-lege*, approfondendo la visione perché si faccia sempre più intensa; nel mantenerla al centro dell'attenzione, nel corteggiarla girandole intorno con interesse e curiosità per invitarla a rivelarsi; nell'arretrare rispettosamente quando essa si sottrae e si fa ritrosa, consentendole di rifugiarsi nell'ombra, per non offenderla con una di quelle chiarificanti interpretazioni che appagano sempre solo il desiderio dell'interprete.

Fedeltà all'immagine, eterocentratura e sospensione del giudizio durante la *circolazione* corrispondono allora alla cura della descrizione, alla centralità riservata all'immagine che non deve mai essere abbandonata, al rispetto e al ri-guardo con cui è trattata, alla pazienza di guardare più volte, ancora e ancora e con sempre maggior attenzione, con

¹⁴ L'adesione del conduttore alle precondizioni di *fedeltà, eterocentratura e sospensione del giudizio* si rende manifesta anche nella precedenza accordata al benessere delle immagini piuttosto che alla gratificazione dei bisogni di riconoscimento e valorizzazione dei contributi personali che ciascun partecipante porta con sé nell'esperienza formativa.

uno sguardo sempre più curioso e appassionato, per metterla a fuoco meglio, per riconoscerne le forme precise, le peculiarità al di là di ogni generica descrizione.

Perché tutto ciò avvenga sarà cura del conduttore sospendere di tanto in tanto la *circolazione* per lasciare lo spazio e il tempo a ulteriori momenti di visione: la re-visione di alcune scene del film, la rilettura del brano letterario, di ogni strofa di una poesia e la sosta nei pressi di alcune particolari metafore, il riavvicinamento di un'opera pittorica e l'esplorazione più ravvicinata delle sue forme, degli oggetti, delle figure che la compongono, il riascolto di un brano musicale e così via. Il ritorno dell'immagine nella radura vuole propiziare l'effetto di un nuovo e sempre più intenso contatto con il suo universo simbolico, un progressivo inoltrarsi con soste sempre più protratte nel suo paesaggio mitico-simbolico affinché esso si manifesti e avvolga lo spettatore, affinché la materia dura di uno sguardo letterale si possa sciogliere e compaia l'*albedo* di una visione rinnovata. Ritornare alle immagini dopo lunghi momenti di *circolazione*, inoltre, risponde a una opportuna logica di *solve et coagula* e può contribuire a sciogliere riconoscimenti e significazioni troppo unilaterali, troppo letterali, che il gruppo potrebbe aver coagulato e intorno ai quali potrebbe essersi eccessivamente *fissato*.

Nel corso di questa lunga¹⁵ *reiteratio alchemica*, l'esercizio immaginale transita lentamente dal "che cosa" al "quale" al "chi"¹⁶. Le domande cui il conduttore potrà affidarsi per favorire questo approfondimento della visione potranno essere: «come è presentato questo personaggio nel film? Come viene descritta quella casa? Quali sono le caratteristiche di quell'immagine, di quel suono? quali sono i tratti peculiari di quel volto?». E poi ancora: «chi è quel personaggio? A chi rimanda quell'azione? chi anima quel paesaggio, chi si incarna in quell'evento? chi produce quell'effetto? ». E così via per successive approssimazioni, in un progressivo riconoscimento del tessuto mitico-simbolico dell'opera, seguendo quel procedimento che gli alchimisti chiamavano *obscurum per obscurius, ignotum per ignotius*, dal noto all'ignoto, dal visibile all'invisibile, dal naturale, letterale, fisico al simbolico, al mitico.

Come accade nell'alchimia e nell'arte, se sopportata con pazienza, la *nigredo* gradualmente dissolve buona parte dell'atteggiamento letteralistico, utilitaristico e antropocentrico della comprensione. Lo sguardo dei partecipanti comincia ad acquistare sensibilità simbolica e l'opera libera dalle proiezioni soggettive, dagli stereotipi del veder comune o scientifico, dai moralismi, dai tecnicismi e dai giudizi estetici, dai desideri di appropriazione, comincia a emanare nuove figure di luce: metafore, analogie, paesaggi mitici già presenti in essa ma prima invisibili, e il suo corpo letterale si apre a nuove significazioni.

¹⁵ In linea teorica ogni pratica immaginale potrebbe protrarsi quasi all'infinito, perché se l'opera è davvero simbolica non smette mai di rivelare nuova materia e alludere a nuove possibili significazioni. Allo stesso modo anche lo sguardo di chi si rivolge all'opera dissolve solo gradualmente le sue rigidità e deve attraversare le stesse fasi più e più volte. In questo senso, la pratica immaginale offre ai partecipanti un "modo di lavorare" con la materia artistica che può trovare continuazione ben oltre il percorso formativo proposto. Nel corso di una pratica immaginale di media lunghezza, tuttavia, un tempo ragionevole da riservarsi alla meditazione si aggira intorno ai 30-40 minuti; il tempo complessivo di una circolazione può andare da 2 a 6 ore comprensive di opportune pause. Anche in questo caso però non esistono regole fisse e, a seconda del contesto e della situazione, i tempi possono essere più lunghi o più brevi. In linea generale, soprattutto nelle prime fasi della circolazione, è opportuno procedere con lentezza e tollerare anche lunghi momenti di silenzio per concedere ai partecipanti il tempo di assimilare la disciplina immaginale e all'opera di rivelarsi

¹⁶ Queste mosse trovano corrispondenza nel "metodo immaginale" descritto da Hillman nella sua *Re-visione della Psicologia*. Si veda Hillman 1983 e, in particolare, pp. 241 e ss.

Così nel paziente riguardare le scene lente e densissime di una pellicola come *Mogari No Mori* può accadere di trovarsi nel paesaggio di un mito di iniziazione, di discesa *ad inferos*, di morte e rinascita come hanno sperimentato alcuni partecipanti. Nel dissolvere lo sguardo nel lento fiume della filmografia di Tarkovskij possiamo partecipare ad un mondo animato in cui ogni oggetto è strappato all'uso, al tempo, alla storia, all'abitudine, al nostro personale gusto o disgusto e ci sollecita, ci riguarda, ci interroga, ci invita a sostare ed appagarci di quella condizione, a giocare con le sue forme, a procedere per intuito, per analogia, a nutrirci e irradiarci del suo corpo irriducibile di significati, molteplici e ambivalenti. Nella paziente re-visione di alcune sequenze del film *Anni luce di Tanner* alcuni partecipanti del corso per tutor clinici dell'Azienda Ospedaliera di Torino hanno riconosciuto nella figura ispida e scostante di Yoshka la figura iniziatica del mentore.

Questa condizione partecipativa, questa esperienza dell'immagine *nell'*immagine è parte di ciò che una pratica immaginale si prefigge: può raggiungere momenti di particolare intensità in un qualche punto del percorso anche se non è mai un traguardo raggiunto, una condizione stabile e definitiva. Il formatore non può che accogliere questi istanti come momenti di grazia arretrando ai margini della radura, lasciando che i partecipanti si intrattengano sempre più autonomamente con l'opera, permangano nel flusso delle metafore e analogie che essa dischiude avendo solo cura di regolare l'esercizio invitandoli ora a dirigere lo sguardo verso zone meno esplorate dell'opera, ora a concentrarsi su altre, ora ad approfondire qualche immagine, ora a distillare qualche significato, avvalorare qualche ipotesi interpretativa e così via.

Anche in questo caso non ci sono mosse preordinate, si tratta sempre e solo di presiedere all'*opus*, rispettandone i tempi e favorendone il corso, tenendo conto che, come in ogni laboratorio alchemico (e in ogni cucina che si rispetti), ci sono fasi che non si possono evitare e operazioni che vengono prima di altre. Non si può congiungere niente che non sia prima stato separato e non si può coagulare se prima non si è dissolto. Come la *solutio* è necessaria così è necessaria la visione diffusa, spiritualizzata di ogni cosa che l'*albedo* ci regala, ma anche questo stato di incanto così appagante è precario. Se da una parte potrebbe fissare i partecipanti su una posizione di pura contemplazione, eludere il confronto con il corpo significante dell'opera, dall'altra rischia di sollecitare una comprensione disincarnata, astratta, spiritualistica o concettosa. Per questo, a un certo punto, la comprensione deve incarnarsi in modo fluido, deve trovare una configurazione simbolica esattamente come l'esperienza visionaria dell'artista si è coagulata nell'opera d'arte, si è incarnata nella pellicola di un film, nella sonorità di un brano musicale o in una metafora prodigiosa.

Al momento opportuno, o quando il tempo concesso ad una pratica immaginale si sta consumando, è allora necessario ricondurre le osservazioni del gruppo al bacio simbolico attraversato, invitando i partecipanti a riconoscere il reticolo di significati che l'opera ci restituisce, aiutandoli a non perdere la disposizione ricettiva raggiunta per non pregiudicare la comprensione simbolica. Se il pericolo della visione albeggiante è lo smarrimento nell'opera, il sonno dell'alchimista incantato davanti al fuoco finché la fiamma non si spegne e il processo si interrompe, il transito verso la fase di *restituzione*, cioè di coagulazione di significati, di riconfigurazione simbolica, di ritorno a un reale deletteralizzato è altrettanto rischiosa e delicata.

Richiamati ad un delicato compito di re-incorporazione, spesso sollecitato dalla domanda «qual è il legame dell'opera con i simboli della ferita, del dolore al corpo, del male, del maestro, del mentore?» – che caratterizza questo momento cruciale dell'ermeneutica immaginale – è possibile che i partecipanti riassumano la postura abituale, assecondando la tentazione eroica «di chiamare a sé l'opera e tentare di incorporarla [...] alle coordinate abituali della propria comprensione, fallendo inevitabilmente l'appuntamento con l'effetto rivelatore che invece attinge la disposizione passiva e ricettiva di uno sguardo diffuso e accogliente» (Mottana, 2010, p. 30). In queste fasi finali, quando l'*opus* sembra in via di compimento, vi sono molti modi di tradire le immagini¹⁷ ed essere scaraventati fuor di metafora a causa di letture troppo letterali, del riaffiorare del giudizio morale, della tentazione di assimilarle a nozioni note, di risolverle in concetti, di tradurle in progetti politici, sociali, educativi o in semplici istruzioni operative. *Fedeltà, eterocentratura e sospensione del giudizio* in questa fase rimangono raccomandazioni quanto mai necessarie per restare dalla *parte delle immagini* e non compromettere la *rubedo* alchemica, il momento in cui lo spirito discende nella materia e la vivifica, «sorge il corpop glorioso di una comprensione» (Mottana, 2004, p. 144). Quando ciò accade, grazie alla mediazione dell'opera, lo sguardo dei partecipanti apparirà allora revisionato, più sensibile, più incerto e appassionato, lontano dalle coordinate della comprensione abituale; si assisterà a una proliferazione di significati inusuali, ambivalenti, contraddittori in relazione al tema trattato, che tenderanno comunque a coagularsi intorno ad un numero non infinito di configurazioni. Come in ogni processo alchemico, a seconda del grado di partecipazione immaginale avvenuta durante la pratica, la *restituzione* avrà gradazioni differenti, diversi livelli di intensità e potrà variare da un minimo di attingimento di nuove significazioni all'interpretazione simbolica *dell'opera*, fino ad una trasformazione della propria visione *ad opera* della prospettiva ermetica di cui l'opera è portatrice.

In ogni caso di solito ogni pratica immaginale si conclude qui e, come compimento temporaneo dell'*opus*, può essere suggellata dall'apparizione di un *lapis* provvisorio che può assumere diverse forme a seconda della lunghezza del percorso, del contesto, dei partecipanti: dalla ri-titolazione metaforica dell'opera ad uno scritto, da un disegno individuale o collettivo a un gesto simbolico.

Incarnazione dell'esperienza immaginale vissuta dai partecipanti, la *restituzione* non è mai una conclusione né una sistematizzazione di conoscenze o competenze acquisite. Non è una preda né una conquista, ma è soprattutto un omaggio. È un ringraziamento alle opere simboliche incontrate per l'esperienza che hanno reso possibile, per gli enigmi che hanno posto, per le suggestioni interpretative che hanno offerto, per le rivelazioni che hanno sollecitato e persino per le provocazioni che hanno sollevato e per le domande cui non hanno risposto. È un riconoscimento della particolare realtà entro cui ci hanno condotto e consentito di abitare, della potenza e della vitalità del loro tessuto simbolico che ha nutrito e riorientato il nostro sguardo, consentendoci di ricollocare un particolare tema su uno sfondo immaginativo più ampio, misterioso, proliferante di senso.

¹⁷ Altrove (Barioglio, 2012) ho cercato di mettere a fuoco il volto mitico-simbolico di questi tradimenti, mostrando anche alcune possibili *soluzioni* immaginali.

Bibliografia

- Barioglio M., *La pratica immaginale* in Quagliano G.P. (a cura di), *Formazione. I metodi*, Milano, Cortina, 2014.
- Barioglio M., *A corpo a corpo con l'immagine. L'esperienza immaginale come alchimia di una comprensione integrale*, in Antonacci F. (a cura di), *Corpi radiosi, segnati, sottili. Ultimatum a una pedagogia dal culo di pietra*, Milano, Angeli, 2012.
- Barioglio M., *Pain Meanings: an imaginal Exploration of Representation of Affliction and Distress* in Atti del Convegno *International Conference on Education*, Atene, E.K.P.A, 2011.
- Barioglio M. (a cura di), *Eros, corpo, notte. Ricerche immaginali*, Milano, Mimesis, 2010.
- Barioglio M., *Nel regno dell'immaginazione. Da Jung alla pedagogia immaginale*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2008.
- Baudrillard J., *Lo scambio simbolico e la morte*, tr.it. Milano, Feltrinelli, 1979.
- Barioglio M. e Mottana P. (a cura di), *Mentori immaginali*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2005.
- Bonardel F., *Philosophie de l'alchimie*, Paris, PUF, 1993.
- Donfrancesco F., *Pensare l'anima*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2008.
- Durand G., *L'immaginazione simbolica*, tr.it. Milano, Ipoc, 2012.
- Durand G., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, tr.it. Bari, Dedalo, 1972.
- Eliot T.S., *Tradizione e talento individuale* in *Opere* tr.it. Milano, Bompiani, 2001
- Jung C.G., *La dinamica dell'inconscio*, tr.it. Torino, Bollati-Boringhieri, 2000.
- Heidegger M., *Essere e tempo*, tr. it. Milano, Mondadori, 2006.
- Hillman J., *Psicologia alchemica*, tr.it. Milano, Adelphi, 2013.
- Hillman J., *Re-visione della psicologia*, tr.it. Milano, Adelphi, 1983.
- Mottana P., *L'arte che non muore. L'immaginale contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2010.
- Mottana P., *Eros Dioniso e altri bambini. Scorribande pedagogiche*, Milano, Angeli, 2010a.
- Mottana P., *Comprendere poeticamente*, in Donfrancesco F. (a cura di), *L'arte di comprendere*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2007.
- Mottana P., *La visione smeraldina. Introduzione alla pedagogia immaginale*, Milano, Mimesis, 2004.
- Mottana P., *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2002.
- Mottana P., *Miti d'oggi nell'educazione. E opportune contromisure*, Milano, Angeli, 2000.
- Mottana P. (a cura di), *Il mentore come antimaestro*, Bologna, Clueb, 1996.
- Nancy J.L., *Tre saggi sull'immagine*, tr.it. Napoli, Cronopio, 2002.
- Rilke R.M., *Verso l'estremo. Lettere su Cezanne e sull'arte come destino*, tr.it. Bologna, Pendragon, 1999.
- Rilke R.M., *Sonetti a Orfeo*, tr.it. Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990.