

Giampiero Moretti

## Immaginazione “solariana” e materia “solarica”

A proposito di *Solaris* di Stanislaw Lem

### Abstract

*The article aims to explore some of the more strictly aesthetic-philosophical aspects of Stanislaw Lem's famous novel Solaris. Beginning with a historical reconstruction of the use of the concepts of fantasy and imagination in Western culture, and exploring the relationship between these two terms and the idea of matter with which they are intertwined, the article offers an interpretation of the novel in which the relationship between matter and imagination plays a crucial role for the characters themselves.*

### Keywords

*Imagination, Matter, Stanislaw Lem*

Received: 14/04/2024

Approved: 21//06/2024

Editing by: Massimo Caon

© 2024 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.  
gmoretti@unior.it (Università di Napoli “L’Orientale”)

La prima edizione dell'Iconologia di Cesare Ripa viene pubblicata nel 1593; senza illustrazioni, l'opera mira espressamente a interpretare e spiegare le immagini universali che provengono dall'Antichità e da altri luoghi famosi. Si tratta di immagini allegoriche, com'è evidente, e le voci ricomprese sono 699. Nel 1603 la nuova edizione, che esce emendata da refusi ed errori, contiene 1085 allegorie e 152 xilografie, probabilmente opera del Cavalier d'Arpino; nel 1613 vede la luce un'edizione ulteriormente ampliata, con 1214 allegorie e 200 xilografie. Inutile sottolineare troppo l'intento didascalico in questo voler tramandare quel che gli Antichi (e altri sapienti) hanno voluto comunicare a chi si trovasse dinanzi alle allegorie rappresentate nell'opera di Ripa, che di quella sapienza è consapevole mediatore; Friedrich Creuzer, nel 1810-1819 (Creuzer 2020), a quest'opera di Ripa altrettanto consapevolmente si sarebbe riferito nella sua dissertazione riepilogativa, dedicata espressamente, tra l'altro, a teorizzare le differenze tra simbolo, immagine di senso e allegoria. Ma l'opera di Ripa diviene così importante, e per certi versi insostituibile, per gli storici dell'arte e dell'Antichità, da continuare a vivere quasi di vita propria, in una sorta di lavoro collettivo di aggiunte e miglioramenti che, nel 1764-1767, conosce un'edizione in ben cinque volumi, nel terzo dei quali (1765) troviamo l'incisione da cui prendiamo qui le mosse per giungere, a poco a poco, a riflettere sul romanzo *Solaris* di Stanislaw Lem. Si tratta di *Fantasia*, incisa da Carlo Grandi e commentata dall'abate Cesare Orlandi.



Il commento-spiegazione di Orlandi è molto articolato e puntuale: egli invita a scorgere una donna, la cui pupilla giammai è ferma, che si staglia sullo sfondo prospettico di un palcoscenico-fondale, e alla testa, alle spalle, alle mani e ai piedi compaiono ali, ad indicare, scrive Orlandi, la capacità sua di involarsi dalla realtà che la circonda. Uno schiavo fa l'atto di porle sul capo con la destra una corona con statue di varia natura, mentre con la sinistra le offre una massa informe di figure strane, che però la donna, senza neppure guardare, respinge con la propria mano sinistra, mentre con la destra tiene uno scettro che alla sua cima ha incastonato un occhio; alla destra della donna una lince. Lo schiavo è la sensazione-sensibilità, che trasmette alla Fantasia, come sul palcoscenico del teatro suole normalmente avvenire, un insieme di "cose" (che si trasformano immediatamente in emozioni, diremmo noi oggi), benché il ruolo della fantasia sia in realtà quello – precisa Orlandi – di rendere presenti "cose" che sono in realtà assenti e che possono successivamente assumere presenza effettiva nelle idee (concetti). Orlandi si rifà esplicitamente a Muratori, ma in realtà è abbastanza semplice, ripercorrendo la storia dei due termini nel loro costante intrecciarsi, risalire fino a Platone e Aristotele per trovare definizioni della fantasia-immaginazione che mostrino in particolare come questa facoltà umana sia qualcosa di "interno" rispetto alla pura e semplice percezione sensibile del mondo esterno, della "realtà", e come essa si renda efficace nel contribuire appunto dall'interno alla formazione dell'opinione (destinata per altre vie a diventare infine, se del caso, concetto). La potenza della fantasia può essere anche individuata nella robustezza stessa dell'immagine, come sottolinea Orlandi, nel senso che l'essere umano, per resistere alle impressioni "fantastiche" (e cioè illusorie, persino fonti di turbamento) che la fantasia produce, necessita a sua volta di gran forza e determinazione; vanno ancora sottolineati altri caratteri dell'azione della fantasia: la velocità con cui essa opera e la vividezza delle immagini che essa crea, velocità e vividezza che richiamano i sogni che visitano il sonno, e che, sempre secondo Orlandi, è la volontà a dover contrastare. Lì dove la volontà non riesce nel contrasto, sembra dire Orlandi, ecco evidenziarsi la malattia (la pazzia o la furia frenetica, o persino il sonnambulismo), poiché la fantasia ha sede in una parte del "cerebro" che, nel caso appunto in cui essa non ottenga argine, è senz'altro ammalato. L'immagine dello schiavo significa che la sensibilità dev'essere soggetta alla ragione e che dunque la fantasia, se ben condotta, riesce a trasmettere adeguatamente all'intelletto (e questo, infine, alle idee razionali) le immagini non illusorie di "cose" effettivamente esistenti, reali, non arbitrarie. La fantasia ben guidata è dunque utile, se non indispensabile

all'intelletto, ed a ciò, continua a raccontare la nostra figura, provvede la lince, che con la sua acutezza sa ben distinguere tra il vero e il falso.

Orlandi, come detto sopra, ha come punto di riferimento dottrinale il trattato di Ludovico Muratori *Della forza della fantasia umana*, che naturalmente estende la propria disamina ben oltre l'ambito qui richiamato: in generale all'arte, e in particolare alla poesia. È però da Platone-Aristotele in poi che il ruolo della fantasia tra le facoltà umane viene esplicitamente individuato nel rendere presente ciò che è assente, e ciò sia nel senso che quanto è assente proprio non esiste, non ha realtà concreta, sia nel senso che esso esiste invece sì, ma soltanto nella fantasia: una formazione arbitraria e soggettivo-individuale (sotto forma di illusione/miraggio/sogno/arte/follia) di un essere umano che si trova in una condizione particolare: eccessivamente sensibile o "malato". Oppure, ancora, l'assente esiste nella memoria (interiore) dell'individuo, e come tale viene utilizzato per formare l'opinione (Platone). Ma non è qui necessario ricostruire la storia del termine e dei suoi significati, se non per gli aspetti che interessano il nostro percorso. Incamminandoci pian piano verso Lem, è opportuno osservare che con quell'immagine del 1765 ci troviamo nel momento storico in cui la indistinzione tra fantasia e immaginazione, talora ricercata e talaltra invece subita, diviene oggetto di una riflessione più attenta, con effetti che iniziano a diventare degni di nota per una definizione iniziale del "fantastico": questo diviene, da fenomeno di poco interesse gnoseologico-morale, a evidenza latamente "estetico-artistica", certamente in grado procurare piacere (è naturalmente la corrente empiristico-inglese a soffermarsi specialmente su quest'aspetto). La fantasia, per Platone, funge da intermediario tra il presente (percepito dalla sensazione) e l'assente (raccolto nella memoria e/o indirizzato verso il concetto prodotto dall'intelletto), ma, per così dire, funziona in entrambe le direzioni. La fantasia assume infatti l'aspetto di una sorta di traduzione: essa forma immagini adeguate a ciò che riceve dall'esterno, e adatte a ciò verso cui essa indirizza il percepito. Tra i certo non pochi e degni lavori sul tema in oggetto, vale qui la pena, per il suo carattere esplicativo e riassuntivo in lingua italiana, riferirci ad uno di essi che ci sembra particolarmente attento: Giuseppe Feola, nel suo *Phàntasma e Phantasia* (Feola 2012: 15)<sup>1</sup>, mostra come, mentre in Platone la definizione ed il ruolo della *Phantasia* e dei "suoi" *Phantàsma* mette in gioco il reciproco richiamarsi di *aisthesis* e *doxa*, in Aristotele questo non avverrebbe, in quanto, secondo lo

<sup>1</sup> Feola afferma che l'unica definizione che Aristotele fornisce della fantasia è la seguente: moto generato dalla sensazione in atto. In generale, cfr. Fattori e Bianchi (1988), con bibliografia.

Stagirita, gli animali, per natura e definizione privi di Logos, conseguentemente non possiederebbero neppure *doxa*, che al Logos in qualche misura invece pertiene; Aristotele assegna dunque sì, come anche Platone, la fantasia agli animali, senza però dotarla di alcun accesso teoretico, ma soltanto, per dir così cognitivo-orientativo, nel mondo ambiente. Se dunque per Aristotele la fantasia rientra completamente nell'ambito della sensazione, e, potremmo aggiungere, del "senso" elementare e materiale, e se nel corso dei secoli il ruolo ed il significato dell'immaginazione non possono non confrontarsi con quello elaborato dalla greicità, ecco che la questione della *materia dell'immaginazione* ci si prospetta in maniera inaggrabile. Cosa elabora effettivamente l'immaginazione? Interiorità, esteriorità, o una mescolanza di entrambe?

In età illuministica – occorre procedere per salti, com'è evidente – si inizia però, lo abbiamo visto con l'immagine da cui abbiamo preso le mosse, a distinguere in maniera più netta tra fantasia e immaginazione. Questo avviene non perché, o soltanto perché, in questo periodo storico abbia luogo una rimodulazione maggiormente articolata delle facoltà umane, o perché nel 1750 incontriamo notoriamente il cosiddetto battesimo dell'estetica come disciplina filosofica autonoma: un motivo davvero essenziale (anche se non certo l'unico) lo rinveniamo infatti in un ambito straordinariamente caro all'*Aufklärung*: quello dell'educazione. L'immaginazione, la cui relazione sensibile con la realtà viene individuata sì come maggiormente stringente rispetto a quella della fantasia, ma soprattutto come suscettibile di dialogare con l'opinione che essa crea nell'essere umano, inizia a liberarsi dall'opaca sovrapposizione con la fantasia cui da sempre era costretta; l'immaginazione viene gradualmente ma decisamente considerata più "educabile" della fantasia, la quale invece, in un significato potremmo dire ormai abbastanza moderno, inizia sempre più ad assumere il volto di un'apertura all'errore percettivo, oppure di una "scelta" volontaria, di un'"illusoria fuga dalla realtà" (dovremo ricordarci di ciò quando si inizierà a parlare di "fantascienza"). L'immaginazione, dunque, in virtù del suo assodato legame (in Platone almeno) con l'opinione, e sempre però attraverso una piattaforma di partenza sensistivamente inoppugnabile, quindi non fallace, viene ritenuta suscettibile di educazione, e indirizzata ad un migliore sviluppo del rapporto uomo-mondo. Il miglioramento che l'azione dell'immaginazione può efficacemente svolgere nella realtà viene primariamente individuato nel campo della ricerca, nel rinvenimento di soluzioni ai problemi scientifico-concreti cui l'uomo si trova costantemente posto di fronte nella sua storia di dominio sull'essente, così che il progresso possa avvantaggiarsi dell'azione

immaginativa ovunque espressa, in ambito scientifico, politico, artistico e così via. Se dunque la fantasia –così ormai si pensa a metà Settecento– produce frequentemente illusioni, errori, fughe e fantasmi, l’immaginazione viene invece caratterizzata (benché non certo sempre, né spontaneamente) per il fatto di tentare di “perfezionare” la posizione dell’uomo nel mondo. In definitiva, il significato fondamentale che il pensiero greco aveva assegnato alla duplice facoltà in oggetto, quello cioè di (provare a) rendere presente l’assente (o l’inesistente), si divarica in due direzioni, che però, com’è evidente dalla storia del pensiero occidentale, non si separeranno mai definitivamente, né avrebbe potuto essere altrimenti.

Operando ora un salto soltanto apparentemente azzardato, leggiamo un passaggio dal *Prologo* ai *Delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe (1841); come spesso capita, uno scrittore, magari senza volerlo, in strada la riflessione meglio di una definizione filosofica tradizionale. È quanto avviene in questo caso. Poe sta introducendo il lettore nel clima del suo breve racconto, tanto famoso da non essere necessario qui rievocarlo. Prepone un discorso che può sembrare poco coerente con la narrazione successiva, tanto che, in alcune versioni dell’opera, persino in lingua originale, questo *Prologo* viene omissso, quasi si trattasse di un corpo estraneo al racconto. Tralasciando qui il giudizio su tali omissioni, ecco la frase che attira la nostra attenzione, relativamente al nostro discorso: “Between ingenuity and the analytic ability there exists a difference far greater, indeed, than that between the fancy and the imagination, but of a character very strictly analogous. It will be found, in fact, that the ingenious are always fanciful, and the truly imaginative never otherwise than analytic”<sup>2</sup>. Poe sta parlando del modo in cui la mente analitico-riflessiva si comporta occasione di un’operazione o attività sì reale (il gioco degli scacchi o della dama), ma al contempo fittiva. Chi gioca è perfettamente immerso nella realtà del gioco, null’altro è in quel momento più reale. Egli distingue la fantasia dall’immaginazione in virtù del suo carattere ingegnoso, *non* analitico-riflessivo. Il retroterra teorico di quest’affermazione consiste nel fatto che la fantasia dell’essere umano può fare a meno di un rapporto *diretto* con la realtà materiale, procedimento che invece non è consentito al tipo umano analitico-immaginativo. La considerazione di Poe, che applica da par suo la tradizione occidentale della problematica su cui stiamo ragionando, facciamo ora un piccolo passo indietro nel tempo, al 1781-1787, gli anni in cui Kant pubblica la prima e la seconda edizione della

<sup>2</sup> <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t043.htm> (ultimo accesso: 16/09/2024).

*Critica della ragion pura*, e al 1798, in cui sempre Kant pubblica la sua *Antropologia pragmatica*, opere in cui la questione della funzione e del ruolo dell’immaginazione è centrale<sup>3</sup>, non senza però accennare, brevemente, anche al testo di Martin Heidegger *Kant e il problema della metafisica*, nel quale (siamo nel 1929), e non a caso, lo sguardo si appunta ancora una volta sul ruolo dell’*Einbildungskraft*.

Secondo Poe, la fantasia è facoltà umana in grado di volare così alto da intrecciarsi con la genialità, ed essere davvero creatrice arbitraria di un’arte che assume l’aspetto della vita; a tal punto, che il piacere che ne deriva all’essere umano oltrepassa notevolmente quello che promana dall’esercizio analitico-riflessivo dell’immaginazione, la cui dipendenza dalla materia resta insuperabile. Sarebbe facile, a questo punto del discorso, confinare Poe tra gli irrazionalismi primo ottocenteschi, se non fosse che egli, da vero scrittore, sa perfettamente che alla narrazione è sempre indispensabile una “forma”, e dunque, per non frantumare completamente l’orizzonte ed il piano della verosimiglianza, egli ricorre alla teoria degli effetti voluti, sperimentati e consapevolmente cercati dallo scrittore stesso (ci si riferisce qui-tra l’altro- al suo saggio sul *Principio poetico*). L’irrazionalismo puro e semplice viene allontanato grazie all’accostamento, che è in realtà un vero corto circuito, tra esaltazione fantastico-geniale e ricerca voluta di effetti, di cui viene presentato quasi un catalogo, di cui si presumerebbe invece che il geniale fantasioso non debba avere alcun bisogno. La separazione tra fantasia e immaginazione risulta comunque una volta di più evidente e da Poe applicata al suo racconto. E Kant? Circa cinquanta anni prima di Poe, e alcuni decenni prima che le straordinarie novità della filosofia tedesca della fine del Settecento trasmigrassero in Inghilterra e poi in America grazie a Coleridge e seguaci, Kant individuava ancora una volta nell’immaginazione (*Einbildungskraft*) la facoltà-capacità che, situandosi tra sensibilità e intelletto, diviene fondamentale nella formazione dei concetti puri, cioè liberi/privi, dal rapporto con la “materia”, quei concetti di cui la *Critica della ragion pura* andava in cerca per individuare la possibilità di una conoscenza oggettiva, né esclusivamente empirica né spiritualistico-ideale. Nel 1929, quando

<sup>3</sup> Come per il testo di Feola citato in precedenza, cui ovviamente si rimanda anche per una bibliografia sull’argomento, anche per Kant occorre in questa sede limitarsi ad un paio di citazioni particolarmente significative, e precisamente: Feyles (2022: 65-78) e Feyles (2023: 247-85), senza con ciò minimamente sottovalutare che sul tema dell’immaginazione in Kant sono stati scritti numerosissimi ed estremamente importanti testi, peraltro ben richiamati bibliograficamente nell’articolo e nel cit. libro di Feyles, cui qui si rinvia.

Heidegger cerca invano di proseguire la sua prima grande opera, *Essere e tempo*, il suo lavoro su Kant indaga la modalità in cui il tempo stesso emergerebbe, a suo dire, come radice ontologicamente essenziale dell'immaginazione kantiana, correttamente interpretata; più semplicemente, l'operazione di sintesi che l'immaginazione compie mediando tra la sensibilità come mera percezione e la creazione dei concetti dell'intelletto, è operazione che si radicherebbe non in una soggettività spazio-temporale astratta ma nella temporalità esistenziale concreta dell'essere umano: nella sua finitezza.

Senza entrare in discussioni filosofiche di ben poco aiuto nella comprensione della questione che ci interessa trattare, limitiamoci a pochi punti indispensabili: Heidegger prende in esame specialmente la prima *Critica* nella sua prima versione, testo che, a differenza dell'*Antropologia*, in cui pure il problema dell'immaginazione è centrale, gli consente di collegare in maniera diretta l'immaginazione stessa all'apertura trascendentale ritenuta costitutiva dell'essere umano; l'esistenza umana finita, ontologicamente considerata, oltrepassa (trascende) il mondo come insieme di enti, e l'immaginazione, nella misura in cui essa per principio non è subordinata all'ente (rende infatti presente in immagine quel che presente non è), dispone in immagine precisamente l'elemento che ontologicamente consente all'essere umano di trascendere l'ente: il tempo (la finitezza e l'assenza presentificata dell'ente immaginato). Nell'*Antropologia*, invece, secondo Heidegger, la spontaneità dell'immaginazione, caratteristica che la avvicina all'intelletto e alla sua "libertà", viene da Kant ricondotta di nuovo maggiormente alla percezione sensibile, poiché l'ambito dell'*Antropologia* non sarebbe suscettibile, sempre per Heidegger, di aprirsi realmente alla trascendenza; ecco perché l'immaginazione trascendentale andrebbe propriamente ricercata nella prima versione della prima *Critica*. Essendo peraltro "il" tempo, la finitezza umana, ciò che l'immaginazione può intuitivamente rappresentare *con* la spontaneità propria dell'intelletto e (anche) *senza* la percezione sensibile legata all'ente, riuscendo però a rendere presente in immagine l'assente, ecco che secondo Heidegger l'orizzonte (temporale) della trascendenza diviene essenziale per l'attività dell'immaginazione. Ora, benché Heidegger affermi con decisione in una nota a piè pagina (Heidegger 1962: 184) che la sua interpretazione dell'immaginazione kantiana come fenomeno originario proviene e si dirige in direzione opposta a quelle di Fichte e Schelling, è invece importante qui ribadire che la posizione fichtiana è essenziale, peraltro in una direzione non molto divergente da quella heideggeriana. Lungo il tragitto che storicamente, e al di là di momentanee sovrapposizioni, ha

separato fantasia da immaginazione, ad emergere è il rapporto che entrambe riescono o meno a intrattenere, come nel caso della fantasia modernamente intesa, con la materia della sensibilità, di cui spontaneamente entrambe danno, o meno -l’immaginazione dà- una sintesi, plastico-formativa, in immagine. Kant, almeno nell’*Antropologia*, sembra percorrere una strada che dall’istanza, ancora parzialmente “platonica”, delle tre critiche, nel senso che vi si può rinvenire l’eco lontana della posizione platonica secondo cui la fantasia sarebbe in qualche modo “finalizzata” alla *doxa*, ritorna infine al terreno molto aristotelico che ricomprende la facoltà immaginativa alla sensibilità. Anche per questo Heidegger mira invece a rinvenire la radice dell’immaginazione nel tempo dell’esistenza umana e non nel tempo (fantastico-illusorio) della materia del mondo. Per Heidegger, questa “materia” non è “il” tempo; eppure, e siamo sempre più a un di presso di Lem, essa è profondamente radicata proprio nella finitezza dell’essere umano.

Se c’è un momento nella storia dello spirito occidentale in cui la divaricazione tra fantasia e immaginazione assume un significato davvero pregnante, esso è senz’altro nella *Dottrina della scienza* di Fichte (1794-1795), che peraltro inaugura non casualmente la stagione romantica, quella in cui il rapporto fantasia-immaginazione diviene strutturale nella modernità (Moretti 2021: 63-90). La verticalità costantemente sottesa alla conoscenza umana, da sempre vista procedere dal “basso” della percezione all’ “alto” dell’idea-concetto, conosce, grazie al modo in cui Fichte considera l’immaginazione, una rivoluzione straordinaria, ancorché momentanea. La “forza” del formare immagini viene da Fichte messa non soltanto in rapporto con la potenziale costruzione della realtà, successivamente conosciuta attraverso leggi e criteri “scientifici”, secondo cioè il consueto schema che procede dalla materia allo; l’immaginazione viene configurata come una forza connaturata all’esistenza umana stessa nel suo “scontrarsi temporale” con il mondo. La capacità di rendere presente l’assente, di avvicinare il lontano, è al contempo anche realizzazione della *libertà* da tempo e spazio quali costitutivi insuperabili dell’esistenza, libertà alimentata dalla e nella temporalità immaginativa dell’essere umano, dal suo costante scontrarsi col mondo “esterno”. Questo scontro può però avere un esito esemplare, inatteso ancorché sperato: il manifestarsi del simbolo, che l’opera d’arte per i romantici può *rappresentare*. Fichte ritiene che l’immaginazione sia la facoltà<sup>4</sup> che nella soggettività

<sup>4</sup> Il termine “facoltà” è un po’ riduttivo; “forza” rende meglio l’idea del dettato fichtiano, benché anch’esso non esprima appieno il senso dell’atto di cui Fichte parla.

umana produce effettivamente realtà *per* il soggetto *nel* tempo *mediante* il tempo, colto non soltanto interiormente quanto anche esteriormente. Ciò significa che la materia della realtà viene dall’io “incontrata” immaginativamente nell’urto con l’esterno (il famoso Non-io, il noumeno kantiano, il senza-nome-del-mondo, con cui l’esistenza del singolo si scontra) e successivamente trasferita all’intuizione per la formazione dei concetti della conoscenza. Concentrandoci soltanto sulla fase *iniziale* di questo accadere, centrale per il nostro percorso, e non su quella gnoseologico-conclusiva, vediamo che Fichte chiama *sentimento* l’incontro tra soggetto e mondo-senza-nome, e che l’*immaginazione* è il veicolo che quell’incontro traspone in immagine, e precisamente nella doppia possibilità della *riproduzione* e della *creazione*. Nel primo caso, dice Fichte, l’immaginazione non trattiene la materia dell’immagine (che diviene poi concetto attrverso l’intuizione), nel secondo, invece, ci riesce, e la rende immagine rappresentata (il simbolo romantico come opera d’arte). L’immaginazione rende esemplare nell’arte la materia dell’immagine, ma la vita dell’immagine resta per sempre una metafora.

Nella *Filosofia dell’arte* di Schelling troviamo un’altra importante testimonianza della doppia emancipazione della fantasia, proiettata ora, non più in senso negativo, verso l’arbitraria libertà dalla materia: scrive Schelling (siamo intorno al 1801) che “in rapporto alla fantasia (*Phantasie*) io definisco l’immaginazione (*Einbildungskraft*) come ciò in cui le produzioni dell’arte vengono concepite e plasmate; fantasia invece ciò che le contempla dall’esterno, che, per così dire le proietta fuori di sé, e in questo senso anche rappresenta (*darstellt*). È lo stesso rapporto che c’è fra ragione e intuizione intellettuale. Nella ragione, e, per così dire, col materiale (*Stoff*) della ragione, vengono formate le idee, mentre l’intuizione intellettuale è ciò che le rappresenta interiormente (*innerlich*). La fantasia è dunque l’intuizione intellettuale nell’arte” (Schelling 1997: 97)<sup>5</sup>. Nel linguaggio dell’idealismo, ma nello spirito romantico, il brano di Schelling significa: l’immaginazione è in relazione con la materia che prende forma nella produzione artistica, mentre la fantasia lo è con la forma interiore, proiettata verso l’esterno, di quella materia, esteriormente ancora priva di forma, interiormente plasmata dalla coscienza. Immagine interna: fantasia. Immagine esterna: immaginazione. Distinguendo in tal modo fantasia da immaginazione l’idealismo prende però soltanto in parte congedo da Kant; infatti, l’immaginazione resta “facoltà” legata alla “materia”, mentre alla

<sup>5</sup> Enorme la produzione di letteratura secondaria sul tema, qui basti il rinvio a B. Küster, in Fattori e Bianchi (1988: 447-62).

fantasia viene ascritto quell’ “arbitrio” che, interpretato come vera espressione della libertà individuale, si riversa nella produzione artistica, conciliandosi con una nozione di forma sì “materiale”, ma del tutto “libera” (e, in tal senso, anche “liberata”) dal rapporto con la materia. Non è questo il luogo per mostrare come, in ambito romantico vero e proprio, la nozione di “arbitrio” non corrisponda affatto al “privo di limite” cui, *dopo* la *Romantik*, ci siamo abituati, ma significa libera adesione ad un ordine invisibile, quale è anche quello dell’arte<sup>6</sup>. Fondamentale è invece il nesso tra la fantasia e l’interiorità dell’essere umano, la vita della coscienza. La fantasia è vista perciò in relazione esclusiva con l’invisibile, interiormente rappresentato (o meglio: esposto), mentre l’immaginazione rinnova il proprio rapporto con la materia.

In questo orizzonte, che diventa quasi immediatamente l’orizzonte romantico per eccellenza, la distinzione schellinghiana non riesce a rimanere “pura”, ed ha luogo una nuova sovrapposizione tra i due termini, in una maniera però ancora più libera. Ad esempio, in Novalis<sup>7</sup>, la verticalità nella quale – in prospettiva gnoseologico-etica – l’immaginazione-fantasia era stata inserita come ingranaggio costantemente *sub judice* di facoltà superiori, non soltanto “si emancipa”, quanto, soprattutto, si scopre vera potenza-guida dell’esistenza umana, esistenza il cui compito diviene, proprio attraverso l’immaginazione, portare a trasparenza il segreto della vita, sia scientificamente sia artisticamente. *Artisticamente*, poiché la

<sup>6</sup> Ce ne siamo occupati, tra l’altro, in Moretti (2021), con bibliografia cui si rinvia, e in Moretti (2013).

<sup>7</sup> La posizione di Novalis, che purtroppo non è possibile affrontare sistematicamente in questa sede, e che tuttavia abbiamo cercato di esporre altrove (in particolare Moretti 2016), può essere così sinteticamente riassunta: la dialettica interno-esterno, tipica dell’epoca in cui egli scrive, portando in tal modo ad un esito originale la precedente dottrina fichtiana, conduce al deciso rovesciamento del consueto rapporto corpo-anima, nella misura in cui il carattere di anima del corpo viene individuato nella *sensibilità* e quello fisico dell’anima nell’*irritabilità* (cfr. in particolare il nr. 407 dell’*Allgemeines Brouillon*); l’interiorità, dunque, viene nutrita dalla materia, che, apparentemente “esterna” al corpo (il mondo-senza-nome), si scopre invece essere omogenea-analoga alla materia del corpo; ma non in quanto proiezione fantastico-immaginaria, mero desiderio, bensì in quanto creata-prodotta dall’interiorità stessa sulla base di un’anticipazione del futuro possibile dell’essere umano. Tale anticipazione, che è immagine nel senso del prodotto dell’*Einbildungskraft*, non è dunque mai mera proiezione del soggetto ma effettiva-per quanto incerta, mobile, soggetta a trasformarsi- produzione. Il suo orizzonte generale è detto “spirito”, e la sua natura essenziale: poesia. La scienza dell’epoca, che sta scoprendo il sistema nervoso e la sua fondamentale funzione nell’ambito della vita individuale in rapporto col mondo esterno, offre ai romantici il terreno per tradurre in linguaggio poetico quello sperimentale dei rudimentali laboratori.

realtà rarissima che scaturisce dall’immaginazione creatrice si attesta come realtà esterna, come una forma quasi-indipendente dall’Io, insomma un’opera d’arte vera e propria, che *scientificamente* viene conosciuta dalla dottrina della scienza di Fichte romanticamente integrata. Ur-tando il mondo senza-nome l’Io prova sentimentalmente un’esperienza di cui è parte essenziale anche il nulla del fondamento, quell’assenza angos-ciante che prende poi il nome di morte di Dio; ma quel nulla, nell’imma-ginazione creatrice, riesce infine talvolta ad assumere una sua pur parti-colarissima “forma”, per quanto temporanea. I romantici l’avevano chia-mata opera d’arte, ritenendo di un po’ ingenuamente di rivoluzionare sol-tanto l’estetica; cosa ne succede in *Solaris*?

Nel suo romanzo, senz’altro un vertice della letteratura contempora-ne, perciò irriducibile alla fantascienza come genere all’interno del quale la funzione della fantasia consisterebbe più o meno nell’evasione dalla realtà a scopo di intrattenimento, Lem non intende certo in alcun modo offrire un ulteriore tassello allo sviluppo della storia del pensiero occiden-tale. Piuttosto, come per ogni grande letteratura, consapevolmente o meno, Lem tocca con la sua prosa il nucleo dell’esistenza umana in una sua versione possibile, una versione consona allo stile di un autore che (Lem 1981, 1989, 2023) è profondamente aristotelico e fiducioso nella teoria dell’evoluzione; a suo avviso, la legge della materia, evolvendosi in ogni creatura e in generale nella materia secondo leggi ben precise, ha retto e regge costantemente l’universo, sia pure con manifestazioni e at-traverso fenomeni che pongono spesso in crisi la riflessione umana. Per questo il pianeta Solaris, la cui stessa esistenza “contraddice” le fonda-mentali leggi fisiche terrestri e, si ritiene, universali, pone fin dalla sua sco-perta problemi logico-fisici agli scienziati. In più, alcuni ricercatori inviati dalla terra in una stazione orbitante attorno a Solaris danno dato segni di notevole squilibrio psichico, tanto che uno psicologo ben preparato viene colà inviato per cercare di capire cosa stia effettivamente succedendo. Lentamente, ma inesorabilmente, il protagonista si renderà conto che la sua psiche deve “elaborare” una materia che, se sulla terra non viene pra-ticamente intercettata da nessun “rilevatore”, su Solaris, essendo invece la materia costitutiva del pianeta, scopriamo essere l’animatrice ontolo-gica della funzione sensibile-immaginativa dei terrestri.

Come abbiamo visto in precedenza, nel corso della storia del pensiero occidentale all’immaginazione-fantasia è stata quasi sempre attribuita la proprietà di rendere presenti (situandole *nel* tempo-istante) cose che dal passato della mente che immagina-fantastica e magari assembla (memo-ria-tempo), sembrano assumere una forma “materiale”. Nel romanzo di

Lem il lettore viene in proposito posto dinanzi ad un bivio: gli scienziati nella stazione orbitante, che dunque sperimentano in prima persona un disturbante con il pianeta, vengono considerati con ogni probabilità affetti da allucinazioni spazio-temporali che li portano a varie forme di pazzia, latente o conclamata, o ad ossessioni fortissime; oppure, questo il dilemma cui lo psicologo, non il filosofo o il teologo, si trova di fronte, essi sperimentano effettivamente qualcosa che non può essere semplicemente ricondotto ad una forma di turbamento psichico. Se l'ipotesi interpretativa che qui presentiamo fosse anche solo parzialmente corretta, essa potrebbe peraltro contribuire a spiegare l'insoddisfazione di Lem per la trasposizione cinematografica operata da Tarkowsky: forse troppo intimistica la resa filmica di una questione che per Lem era in verità estremamente concreta, materiale? Il piano narrativo e stilistico del romanzo non si esaurisce naturalmente nel confronto con le trasposizioni cinematografiche. Ad esempio, le pagine di Lem sulla cosiddetta "solaristica", disciplina nata e sviluppatasi a partire dall'incontro della scienza terrestre con quello straordinario pianeta (Lem 2013: 28-42, ma non solo), ironizzano con pesante sarcasmo sul modo in cui il sapere umano (specialmente filosofico) si autoalimenta, giungendo a "fantascientifiche" vette di assurdità; proprio i tratti con cui Lem descrive gli scienziati presenti sulla stazione orbitante oscillano sapientemente tra registri diversi e tutti molto coinvolgenti. Ma il punto centrale della narrazione, per quanto rinviato, e talvolta volutamente seminascondito dallo stesso Lem, è un altro: cosa/chi sono i cosiddetti visitatori, che popolano la stazione orbitante assieme agli ospiti umani, che vivono, parlano e soffrono con loro? Da dove vengono?

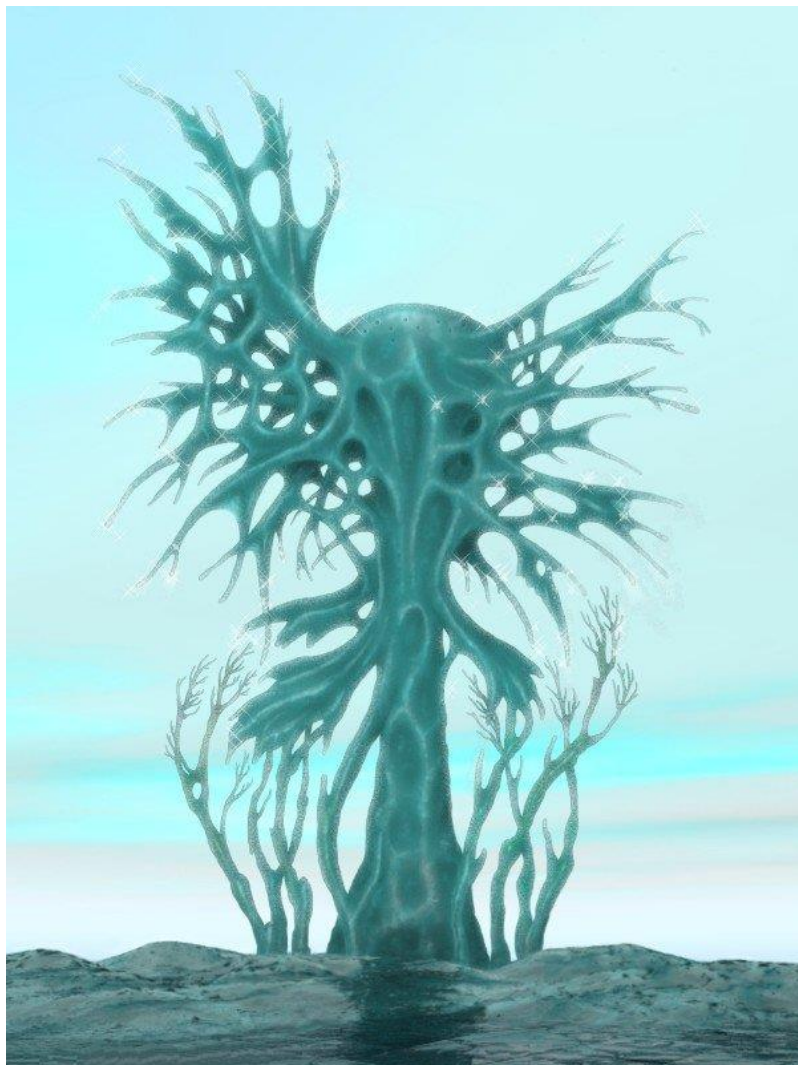
La risposta più semplice è che si tratti di ricordi che, per qualche strana combinazione spazio-temporale, del resto accettabilissima per il lettore in un cosiddetto romanzo di fantascienza, acquistano realtà: essi sono tanto reali, che gli umani, ossessionati proprio da tale realtà, cercano di liberarsene in tutti i modi, temendo per la loro salute fisica e mentale. È la risposta maggiormente tranquillizzante, quella che anche Tarkowsky sembra adottare, pur drammatizzandola, trasformando cioè le immagini della memoria e della coscienza (talvolta anche cattiva: colpevolizzante) dei protagonisti, in immagini cinematografiche malinconicamente svanenti, in dissolvenza: portatrici di turbamento e fine. Esiste però anche la possibilità che Lem, anche inconsapevolmente, presenti al lettore l'ipotesi per cui *la riflessione è sempre troppo lenta rispetto all'immaginazione-fantasia, al rapporto di questa con la memoria ed i ricordi*. In tal senso, i tentativi logico-scientifici che gli scienziati sulla stazione orbitante intraprendono per comprendere la natura del fenomeno che li ossessiona, vale a dire

l'origine dei visitatori, non fallirebbero a causa di una situazione psichico-soggettiva turbata dai fenomeni stessi, oppure, perché quei tentativi poggierebbero su procedimenti (ancora) non scientificamente fondati; andrebbero invece a vuoto poiché gli scienziati si affidano a metodi sperimentali che escludono proprio l'unica “forza” umana in grado di fornire una risposta *razionalmente adeguata*: l'*Einbildungskraft*, la forza di produrre immagini. Se infatti la questione è: rispondere razionalmente a come sia possibile che produzioni mnemoniche, psichico-incoscienti, degli umani sulla stazione orbitante, acquistano permanenza e realtà venate persino di sofferenza, cercando di opporsi finché è loro possibile alla propria distruzione, tale questione evoca un'originalità di quelle produzioni che non può limitarsi al rinnovarsi del vissuto trascorso, ma lo trascende. Nelle ultime pagine del romanzo, ad esempio, il protagonista si accorge di non amare, nella figura della “sua” visitatrice, il ricordo della moglie trapassata, ma proprio lei, *quella* visitatrice, che-per lui e solo per lui- ha preso forma. La visitatrice è effettivamente originale, unica. Un'originalità peraltro squisitamente sentimentale, che l'immaginazione traspone appunto in un orizzonte trascendente, proprio come aveva vagheggiato Fichte, alludendo ad un compimento che di lì a poco i romantici avrebbero a loro volta trasposto in chiave “artistico-estetica”. In che direzione avviene il trascendimento, la trasposizione dell'assenza fattasi presenza? I visitatori possono forse essere considerati opere d'arte viventi? E, se sì, qual è la materia che li rende sali, che l'immaginazione è in grado di trasporre, trascendendo, in una realtà tanto inquietante? L'atmosfera in cui i protagonisti vivono sulla stazione orbitante costituisce forse una sfida, in quanto elimina l'esitazione, quell'incertezza della sensazione tra fantasia e realtà che invece sulla terra di buon grado accettiamo<sup>8</sup>?

Il metodo scientifico terrestre-umano si rivela su Solaris eccessivamente lento rispetto al fenomeno osservato, in particolare rispetto alla costituzione materiale dei visitatori. Se però i visitatori *sono* immagini della memoria che prendono vita quasi miracolosamente, oppure *potrebbero essere* tentativi del pianeta Solaris di creare un rapporto, un contatto, con gli ospiti umani, una sorta di conati di un colloquio che, se instaurato, aprirebbe le porte a sensazionali scoperte, allora, in entrambi i casi, resteremmo nell'ambito della fantascienza. Ad esempio, nel racconto di Lem le formazioni che gli scienziati ritengono prodotte dalla massa del “vivente”

<sup>8</sup> Ci riferiamo qui ovviamente alle considerazioni che nel corso degli anni, partendo da studi di neo-fenomenologia, ha variamente sviluppato nei suoi libri Tonino Griffero, la cui ultima fatica è *Being a Lived Body* (2024).

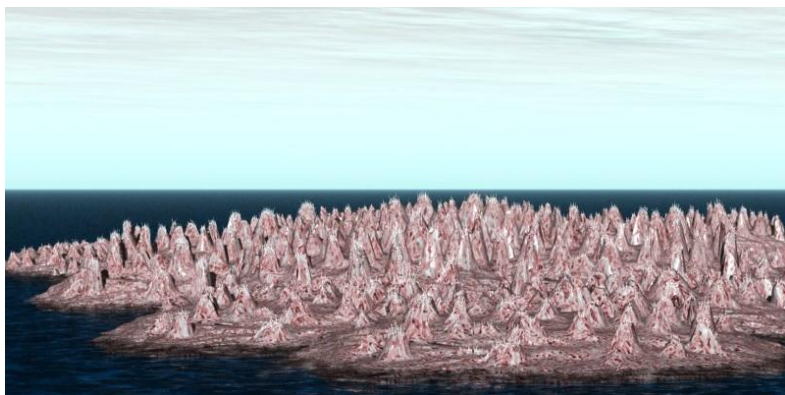
pianeta-oceano, e che si palesano agli occhi umani, sono inaudite, come alcune riproduzioni tentate (da Dominique Signoret) sono lì a dimostrare:



(Asimmetria)



(Simmetriade)



(Mimoide blu)

Nell'oscillazione tra l'ingenua fede in un ignoto, non ancora scoperto e compreso, e quella altrettanto ingenua in un sostrato fantascientifico che, come l'antica fantasia, crea forme impossibili, assurde, l'immaginazione rischia di rimanere inascoltata. Se proviamo invece a darle voce, con gli elementi che Lem stesso ci fornisce, essa sembra dirci: la materia di Solaris è fatta di neutrini, il corpo stesso dei visitatori risulta composto da questa materia sfuggente, che sulla terra non viene pressoché “intercettata” da (quasi) nessun dispositivo di rilevazione. La difficoltà estrema di essere intercettato, da parte del neutrino, fa sì che sulla terra esso non soltanto sfugga alla misurazione, ma a qualsiasi tentativo di osservazione che richieda una sua permanenza nel rilevatore che riesce sia pure con estrema difficoltà a trattenerlo: impossibile utilizzarlo. In maniera suggestiva e stimolante è già stata vagliata l'ipotesi di una “spiegazione dei visitatori” come particolare fenomeno legato agli studi, tra loro storicamente collegati del fisico Pauli (il cui nome è non a caso legato all'ipotesi dell'esistenza del neutrino) e dello psicologo del profondo Jung (in particolare, alle sue ricerche sulla sincronicità come espressione di nessi acausali: Jung 2000; Pauli 2006; Jung-Pauli 2022; Cataluccio in Lem 2013; Tagliagambe-Malinconico 2018: 77). Ebbene, se la stabilità e la permanenza dei “visitatori”, la loro originalità, novità e diversità (rispetto alle semplici immagini mnemoniche degli umani sulla terra) scaturissero dall'incontro, straordinariamente prodottosi nell'atmosfera di Solaris, tra l'immaginazione umana come dispositivo di intercettazione e a suo modo di misurazione-produzione, e la materia neutrinica prodotta incessantemente dal pianeta, ne risulterebbe che l'essere umano su Solaris sarebbe finalmente l'artista che non solo dà forma ma vita alla materia che plasma. La forma che ottiene vita da quell'incontro, peraltro destinato ad annichilirsi appena essa si allontana da Solaris, e dunque dalla fonte della materia neutrinica, sarebbero i “visitatori”, e gli umani sarebbero i dispositivi che non soltanto intercettano immaginalmente, ma trattengono e plasmano la materia neutrinica come invece sulla terra non è mai possibile, poiché sulla terra la materia neutrinica, che attraversa il corpo umano (e non solo) al massimo eccita l'immaginazione, la movimentata *per un certo tipo di opera d'arte*. La dolorosa e malinconica realtà dei “visitatori”, questi originali e irripetibili prodotti, procede soltanto parzialmente, per *un verso*, dalla fantasia-immaginazione dei protagonisti, dalla loro coscienza interiore e dai loro ricordi personali: l'altro verso della loro natura ed esistenza procede dalla materia neutrinica che fornisce il combustibile dell'immaginazione umana messa in movimento come sulla terra mai sarebbe possibile. Accade dunque qualcosa di radicalmente diverso da quel che accade

sulla terra: un'interazione straordinaria tra immaginazione e materia rispetto alla quale, come si diceva, la riflessione si rivela come una lenta e ricostruttiva attenzione, importante, ma a tal punto lenta rispetto al processo in atto che il processo stesso non viene effettivamente compreso. La costitutiva lentezza della riflessione scientifica, tuttavia, non ci pone di fronte a qualcosa di irrazionale ma ad un cambiamento di paradigma rispetto a quello scientifico che sperimentiamo sulla terra: sopravanzando, ma non umiliando la ragione, l'immaginazione produttiva *sensibile*, sperimenta nell'essere umano un dispositivo di misurazione corporeo, vivo, venendo a sua volta da quest'ultimo attivata e utilizzata come il crogiuolo di produzioni non più fantastiche ma realissime, quasi una creazione artistica senza interruzioni di sorta. L'immaginazione non oltrepassa la ragione quanto a creatività intuitiva e per così dire illuminante, bensì si dirige, trascendendola, in una direzione diversa rispetto al percorso terrestre (dalla sensazione all'immaginazione fino al concetto). L'immaginazione dà inconsapevolmente forma in immagine ad una materia che sulla terra può al massimo essere immaginata e che non produce se non, rarissimamente, vera arte, e che invece nell'atmosfera di Solaris, trova insperata e drammatica concretezza, realtà estrema. Su Solaris l'essere umano sperimenta una materia che attiva l'immaginazione non più come intuizione fantastica, una fantasticheria che potrebbe in futuro realizzarsi, ma come la realizzazione, profondamente poetica, di forme materiali la cui realtà è a tal punto "vera" da essere dolorosa, per il creatore e per la creatura; crea sconcerto e terrore per eccesso di realtà. Gli scienziati sono portati ad ipotizzare che i neutrini, questa materia così sfuggente, che a mo' di proiettile quasi immateriale percorre lo spazio in linea retta dalla sorgente che li ha emessi, siano messaggeri dell'inizio stesso dell'universo. L'immaginazione umana su Solaris ne sperimenterebbe, in maniera artistica e a suo modo originaria e autentica, l'impatto; non qualcosa di casuale e minimo, come invece sulla terra, ma rinvenendovi il suo più proprio terreno, quel contenuto stimolante-eccitante che essa, come forza che plasma e dà forma, attende probabilmente da sempre. La sua materia predestinata. Nella vita formata immaginalmente dei "visitatori" su Solaris, fantasia ed immaginazione umane si fondono; in virtù della materia neutrinica, quella fusione trasforma ricordi e lontananze da pure proiezioni soggettive in realtà originali oggettive, i visitatori vengono trascesi in opere d'arte reali: simboli romantici che hanno preso vita come nella migliore tradizione letteraria, uno spazio-tempo letterario che, ben lontano dall'essere un genere, è invece il nucleo costante di ogni grande letteratura. Sono dunque forse i neutrini la "materia" che, creata dal Creatore, è

infine la materia stessa del Creatore, la “nostra” originaria? Chissà se Lem sarebbe d'accordo.

## Bibliografia

Creuzer, F., *Simbolica e mitologia* (1819), a cura di G. Moretti, Milano, Aesthetica Edizioni, 2020.

Fattori, M., Bianchi, M. (a cura di), *Phantasia-Imaginatio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988.

Feola, G., *Phàntasma e Phantasia. Illusione e apparenza sensibile nel de anima di Aristotele*, Napoli, Loffredo, 2012.

Ferraris, M., *L'immaginazione*, Bologna, il Mulino, 1996.

Feyles, M., *Immagini della verità*, Milano, Mondadori, 2023.

Feyles, M., *Kant e la fenomenologia dell'immaginazione*, “Aesthetica preprint”, n.120 (2022), pp. 65-78.

Fichte, J. G., *Dottrina della scienza* (1794-1795), a cura di F. Costa, Bari, Laterza, 1987.

Griffero, T., *Being a Lived Body*, London-New-York, Routledge, 2024.

Heidegger, M., *Kant e il problema della metafisica* (1929), tr. it. M. E. Reina, con Introduzione di E. M. Forni (se ne raccomanda vivamente la lettura per comprendere come, negli anni, sia mutato il modo di interpretare Heidegger), Milano, Silva, 1962.

Küster, B., *Einbildungskraft und Phantasie im deutschen Idealismus*, in *Phantasia-Imaginatio*, a cura di M. Fattori, M. Bianchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988, pp. 447-62.

Jung, C. G., *La sincronicità come principio di nessi acausali* (1952), in *Opere*, tr. it. S. Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, vol. 8, pp. 487-550.

Jung, C. G., Pauli, W., *Jung e Pauli. Il carteggio originale: l'incontro tra Psiche e Materia* (1992), a cura di A. Sparzani, A. Panepucci, tr. it. G. Drago, Bergamo, Moretti&Vitali, 2022.

Lem, S., *Essays*, tr. dal polacco di F. Griesse, Leipzig, Insel, 1981.

Lem., S., *Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur*, voll. I-II, tr. dal polacco di F. Griesse, Frankfurt am Main, 1989.

Lem, S., *Solaris* (1961), a cura di M. Cataluccio, tr. it. V. Verdiani, Palermo, Sellerio, 2013. Per un'attenta ricostruzione, estremamente interessante e dirimente, della storia delle traduzioni italiane di *Solaris*, è indispensabile il contributo di Luigi Marinelli qui di seguito segnalato: <https://www.indiscreto.org/storia-indiscreta-di-solaris-in-italia/> (ultimo accesso: 16/09/2024).

Lem, S., *Summa Technologiae. Scritti sul futuro* (1964), a cura e con Prefazione di L. Marinelli, Roma, Luiss Un. Press, 2023.

Moretti, G., *Heidelberg romantica, Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Brescia, Morcelliana, 2013.

Moretti, G., *Novalis. Pensiero, poesia romanzo*, Brescia, Morcelliana, 2016.

Moretti, G., *Estetica e comparatistica*, Brescia, Morcelliana, 2021.

Moretti, G., *Stanislaw Lem tra scienza “dura” e letteratura*, in *Galassia Lem: viaggio nei mondi dell'autore di Solaris*, a cura di M. Wozniak, Roma, Lithos, 2024.

Muratori, L. A., *Della forza della fantasia umana* (1744), Firenze, Olschki, 2020.

Pauli, W., *Psiche e natura* (1952-1953), a cura di G. Trautteur, tr. it. M. Bruno, L. Benzi, Milano, Adelphi, 2006.

Schelling, F.W.J., *Filosofia dell'arte* (1801), a cura di A. Klein, Napoli, Prismi, 1997.

Tagliagambe, S., Malinconico, A., *Tempo e sincronicità. Tessere il tempo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.