

## L'arte come estensione della scienza

### Il «sogno» di Florenskij

di *Andrea Oppo* ✉

(Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna)

At the beginning of one of his best-known works, *Iconostasis (Ikonostas, 1922)*, Pavel Florensky takes the example of dreams which, both in their activity and content, have a reversed time and space compared to those of waking life. This idea becomes a strong epistemic basis that Florensky employs to explain his personal paradigm of discontinuous science. In the same years (1918-1924), he also developed a philosophical theory of art that was based on the same concepts. Florensky sees art as an extension of science, that is, as a possibility of grasping in a scientific way that which the Galilean and Newtonian space-time model is unable to consider. Through the example of dream, this article aims to explain the true meaning of art which, according to Florensky, goes far beyond a question of autonomous truth of taste – which he never really considers – to finally arrive at a superior scientific truth, which Florensky names «original atomism» and «authentic realism». The latter reveal, within a multi-perspective paradigm, a more complex reality than we normally take into consideration.

Keywords: dream, reverse perspective, Florenskij, true realism

---

#### 1. Tra geometria e fisica: l'estetica di Florenskij

Nella ampia e variegata produzione filosofico-scientifica di Pavel Florenskij (1882-1937) vi è uno spazio significativo anche per l'estetica. Questo fatto, tra l'altro, è testimoniato in modo esplicito dalle sue stesse parole. Nel 1927, in una ormai celebre nota autobiografica scritta in terza persona per l'enciclopedia dell'Istituto Bibliografico Russo Granat, a Mosca, egli scrive di sé:

Quanto allo spazio e al tempo, Florenskij professa un atomismo originale. La lotta con la concezione kantiana dello spazio e la coscienza della convenzionalità e dell'insufficiente flessibilità degli spazi proiettivi non euclidei convogliarono l'interesse di Florenskij verso gli spazi non proiettivi e la topologia. Proprio in questo campo si formò in misura significativa la sua

estetica (vedi la serie di lezioni sull'analisi della spazialità nell'arte figurativa tenute ai Laboratori superiori d'arte)<sup>1</sup>.

Florenskij, matematico e scienziato, ingegnere elettrotecnico, filosofo e teologo – considerato da molti, già in vita, una delle menti più brillanti del suo tempo in Russia –, definisce il suo interesse per la questione della rappresentazione artistica proprio in termini di estetica. Egli affronta questo tipo di problema in un arco di tempo che va dal 1918 al 1924 in diversi scritti e in un periodo in cui, da un lato, era impegnato nella Commissione per la salvaguardia dell'arte e delle antichità nel Monastero della Trinità di San Sergio (1918-1920), a Sergiev Posad (Mosca), e, dall'altro, nell'insegnamento all'interno dei Laboratori Superiori d'Arte, i cosiddetti VChUTEMAS, da lui citati nella precedente nota, creati per volere di Lenin nel 1920<sup>2</sup>.

Ma che cos'è l'«estetica» di cui parla Florenskij? Come si intuisce dalle poche parole della nota autobiografica, in realtà, non è ciò che si poteva generalmente intendere con quel termine – nato meno di due secoli prima in Germania con Alexander Baumgarten – sia in Occidente sia in Russia. Florenskij si occupa, sì, di «arte», ma non lo fa a partire dal presupposto che governa il discorso estetico nella filosofia moderna di stampo romantico, ovvero quello che considera il gusto (e dunque l'arte che da esso deriva) come forma autonoma o semi-autonoma della conoscenza sensibile. Per Florenskij non vi è una verità e forse neppure un valore del fatto artistico, e men che meno del gusto,

---

<sup>1</sup> P. Florenskij, “Avtoreferat” [Nota autobiografica] (1927), in *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, a cura di N. Valentini e A. Gorelov, tr. it. di C. Zonghetti, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 10. Questa auto-presentazione fatta in forma sintetica è un documento molto prezioso per capire ciò che Florenskij pensava di sé come filosofo.

<sup>2</sup> Le lezioni di Florenskij ai Laboratori d'arte sono state tradotte integralmente in italiano: vedi P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Misler, Adelphi, Milano 2007 (1<sup>a</sup> ed. 1995). La prima pubblicazione russa del testo (2000) è successiva a quella italiana. I laboratori VChUTEMAS, o Vysšie Chudožestvenno-techničeskie masterskie (Laboratori artistici e tecnici superiori) furono fondati quali successori degli SVOMAS (Studi d'arte statali liberi). Nel 1930, in piena epoca staliniana, furono definitivamente chiusi. Per una storia dettagliata di questa istituzione, con immagini e materiali d'archivio, si veda A. Bokov, *Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920-1930*, Park Books, Zurich 2020. La fondazione dei Laboratori, che, come detto, fu voluta da Lenin in persona, contribuì attivamente allo sviluppo del paradigma modernista dell'arte in Russia e, all'interno di essi, seppure per un periodo di soli tre anni, Florenskij ricoprì un ruolo importante come docente di Teoria della analisi spaziale all'interno del dipartimento di grafica.

di per sé. Piuttosto egli tratta l'arte come *ancilla scientiae* o, meglio ancora, come una estensione vera e propria della conoscenza scientifica: un modo per arrivare laddove la visione euclidea e galileiana del mondo fatica ad arrivare. Uno strumento, dunque. Non il *je ne sais quoi* pre-romantico o il libero gioco kantiano di intelletto e volontà, o ancora la manifestazione sensibile dell'idea come forma dello spirito assoluto di Hegel, ma piuttosto un mezzo epistemico altamente efficace per tradurre gnoseologicamente categorie differenti di spazio e tempo rispetto alle nostre abituali oppure per mostrare visivamente su un piano ciò che all'occhio umano è invisibile. Il risultato è che, rispetto al senso comune della modernità nei confronti dell'arte, la visione di Florenskij appare come un completo rovesciamento delle cose.

Come spiega nella nota autobiografica, Florenskij crede in un «atomismo originale» sia in riferimento alla scienza sia alla cultura umana<sup>3</sup>. Con questa espressione, che si può comprendere solo guardando ai contenuti specifici della sua opera, egli intende l'atto di ricondurre ogni dato conosciuto a una *forma* originale e precostituita. Questo vale per la matematica di Florenskij, che ritorna all'idea pitagorica del «tutto è numero»; vale per la sua cosmologia che recupera il modello aristotelico-tolemaico alla luce della Teoria della relatività di Einstein come un unico modello originario; vale per la sua peculiare teoria del linguaggio, nella quale il nome è la monade che rappresenta il mondo ed è *naturalmente* legato a esso dal principio (per cui il linguaggio in Florenskij è tutto fuorché «convenzione»); ma vale, in questo caso, anche per i concetti fisici di spazio e tempo che hanno sempre una doppia possibile rappresentazione, reale e immaginaria, ma necessitano di una riorganizzazione di questa loro doppia e originaria natura in un'unica forma visibile. È questa l'idea generale di discontinuità che sta alla base di tutta la filosofia di Florenskij<sup>4</sup>. L'atomismo originale della realtà non è percepibile alla luce delle nostre categorie («kantiane», direbbe Florenskij): da qui si genera la fondamentale

---

<sup>3</sup> P. Florenskij, "Avtoreferat", cit., p. 10.

<sup>4</sup> Per una panoramica generale del pensiero di Florenskij, in particolar modo, alla luce del concetto di discontinuità si veda A. Oppo, *Antinomy and Symbol: Pavel Florensky's Philosophy of Discontinuity*, Brill, Boston 2024.

discontinuità del reale. La discontinuità florenskiana è un modello di compresenza paradossale di stati alternativi di oggetti, reali o di pensiero, che appartengono a domini differenti e addirittura possono essere invisibili l'uno all'altro. E tuttavia questi stati antinomici stanno insieme in una forma, essa stessa in sé discontinua, che è tanto autentica quanto originaria.

Il problema della rappresentazione dello spazio e del tempo all'interno di una simile concezione epistemica viene a coincidere, da un lato, con la teoria dell'icona e della prospettiva rovesciata di Florenskij, che sono un *unicum* in sé, e, dall'altro, più in generale, con la sperimentazione artistica portata avanti al VChUTEMAS<sup>5</sup>. Per Florenskij, il problema della rappresentazione su un piano di una siffatta natura discontinua delle cose obbliga a riflettere su una nuova organizzazione dello spazio indipendentemente dai suoi contenuti. Come spiega nel saggio scritto nel 1919 “La prospettiva rovesciata”, enfatizzando in corsivo di proposito l'intera frase: «[...] *rappresentare lo spazio sul piano è possibile, ma non lo si può fare altrimenti che distruggendo la forma del rappresentato*»<sup>6</sup>. Da qui la sua proverbiale avversione a qualunque forma di prospettiva lineare o arte figurativa «nella misura in cui essa abbia la pretesa di rendere l'apparenza della realtà»<sup>7</sup>. Se inteso verso questo scopo, cioè uno scopo veritativo e non ingannevole, egli afferma, «*il naturalismo è per sempre impossibile*»<sup>8</sup>.

Ingannare l'occhio umano, cosa che fa in modo deliberato la prospettiva lineare che mostra su un piano bidimensionale un'immagine che appare (ma non è) in tre dimensioni, non è per Florenskij un'opzione accettabile se si tratta di rappresentare la realtà così come è e non come appare alla vista umana. Per spiegare questo, Florenskij propone un esempio molto intuitivo:

---

<sup>5</sup> Sulla teoria dell'icona di Florenskij si vedano le due monografie di Clemena Antonova: C. Antonova, *Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God*, Routledge, London 2010; C. Antonova, *Visual Thought in Russian Religious Philosophy: Pavel Florensky's Theory of the Icon*, Routledge, London 2021.

<sup>6</sup> P. Florenskij, “La prospettiva rovesciata” (1919), in *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, tr. it. di C. Muschio e N. Misler, Gangemi editore, Roma 2003, p. 121.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

rappresentare un uovo in prospettiva ci può dare l'impressione dell'uovo che ne abbiamo con il nostro occhio, ma *non ci dà l'«uovo»*. Infatti scrive: «Un guscio d'uovo, o anche un suo frammento, non può essere steso in nessun modo sul piano di un tavolo di marmo: a questo scopo lo si dovrebbe deformare, schiacciandolo sino a ridurlo in minutissima polvere; e per questo stesso motivo non si può *rappresentare*, nel senso stretto della parola, un uovo sulla carta o sulla tela»<sup>9</sup>. E questo, come Florenskij ammette, è l'esempio più semplice, poiché le forme della realtà in senso più ampio sono infinitamente più complesse e «infiniti possono essere i procedimenti di rappresentazione di ciascuna di queste forme»<sup>10</sup>. In tal senso, l'arte – cioè l'arte che miri a rappresentare la vera realtà delle cose – non può che essere simbolica, e, come è evidente dalla definizione data da Florenskij nella sua nota autobiografica, l'estetica è da considerarsi come un sottogruppo della topologia. Si tratta cioè, venendo al punto che interessa a Florenskij, di sperimentare la possibilità di rappresentare in maniera non proiettiva e sufficientemente adeguata gli spazi non-euclidei così come la categoria di tempo secondo la teoria della relatività generale di Einstein.

Per quanto il problema della rappresentazione della realtà come lo pone il filosofo russo non sia una questione nuova (Florenskij era un ammiratore di Rodin e di Picasso, così come di tutte le avanguardie russe che tendevano a decostruire lo spazio e le forme percepite), egli estende questa concezione a tutte le arti, non solo alla pittura, ma soprattutto alle scienze e a tutta la conoscenza umana. E in questo senso specificamente epistemologico, sì, la posizione di Florenskij è nuova e originale. Un esempio su tutti viene proprio dalla sua teoria della conoscenza. Nella *Colonna e il fondamento della verità* (1914), la sua opera più nota, egli affronta il problema di una logica della *realtà* nel senso ampio e discontinuo da lui inteso. In questo caso, il principio di non-contraddizione sta a una vera conoscenza logica così come la prospettiva lineare sta alla vera rappresentazione del reale. In definitiva, Florenskij

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 122.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

propone una logica alternativa, da lui argomentata in diversi punti del libro, che punta a includere la contraddizione all'interno di un visione integrale della verità<sup>11</sup>.

Ma tornando alle arti, non deve meravigliare a questo punto che Florenskij abbia un'idea precisa del loro ruolo e del loro scopo nella conoscenza della verità. A questo proposito, propone una comparazione fra tutte le arti sulla base della loro capacità di cogliere la discontinuità della realtà e, dal suo punto di vista, emerge il ruolo privilegiato della grafica che, a differenza delle altre arti, riesce a evitare del tutto la sensorialità e il soggettivismo<sup>12</sup>. Su questa stessa base di giudizio, Florenskij valuta la letteratura, la poesia e la musica, mostrando sempre una preferenza, in termini di autenticità, per quel tipo di opere o autori che non sono troppo lineari o ancorati alla propria soggettività, ovvero apprezza come più autentico un principio di eterofonia che riveli la complessità dell'intero e l'apertura dell'opera a essere altro dall'opera stessa<sup>13</sup>.

Parlando più in generale, la ricerca estetica di Florenskij conduce in particolar modo ad alcuni esiti significativi: una teoria della prospettiva rovesciata proposta nell'omonimo saggio, così come del valore simbolico dell'icona nel suo testo *Ikonostasis* del 1922<sup>14</sup>; una approfondita analisi della spazialità e del concetto di tempo a essa connesso nelle opere di arte figurativa, tema che Florenskij affrontò nelle famose lezioni al VChUTEMAS; ma anche una serie di scritti di vario tipo sul rapporto tra arte e religione, fra i quali sono degni di

---

<sup>11</sup> Per una analisi della logica di Florenskij alla luce delle logiche alternative che sono state proposte successivamente nel ventesimo secolo si vedano i due studi fondamentali: P. Rojek, "Orthodoxy and Logic: The Case of Pavel Florensky's Theory of Antinomy", in *Theology and Philosophy in Eastern Orthodoxy: Essays on Orthodox Christianity and Contemporary Thought*, ed. C. Schneider, Wipf and Stock, Eugene 2019, pp. 120-144; and H.J. Moore, "Antinomism in Twentieth-Century Russian Philosophy: The Case of Pavel Florensky", *Studies in East European Thought*, 73, 2021, pp. 53-76.

<sup>12</sup> Si veda P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., 53-66.

<sup>13</sup> Sulla filosofia della letteratura di Florenskij si veda A. Oppo, "Conceptualising Discontinuity. Pavel Florenskii's *Preryvnost'* as a Universal Paradigm of Knowledge", *Russian Literature*, 130, 2022, pp. 78-83.

<sup>14</sup> Si veda la versione italiana: P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona* (1922), a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 2007.

nota quelli sulla filosofia del culto del 1918<sup>15</sup>; e infine degli sconfinamenti originali tra geometria, fisica e letteratura. È il caso del capitolo finale di *Gli immaginari in geometria*, scritto nel 1922 e aggiunto a chiusura del testo a vent'anni di distanza dalla prima stesura, avvenuta quando era ancora uno studente universitario di matematica all'Università di Mosca. In questo capitolo Florenskij ipotizza una struttura fisica dello spazio descritto nella *Divina Commedia*, e in particolare nel passaggio di Dante e Virgilio dall'Inferno al Purgatorio<sup>16</sup>. Cercando di restare fedele al testo dantesco, Florenskij ricostruisce su base matematica lo spazio fisico sul quale si muove Dante nella *Commedia*, definendolo infine come conformato secondo una geometria non-euclidea cosiddetta ellittica. Lo spazio cosmico della *Commedia* è infatti, per Florenskij, un piano di Riemann, contenente rette chiuse, e la sua superficie è unilatera, in quanto capovolge la perpendicolare che su di essa si muove. In virtù di ciò, quando Dante e Virgilio «raggiungono approssimativamente la cintola di Lucifero, entrambi si capovolgono improvvisamente, con i piedi verso la superficie della Terra, da dove erano entrati nel mondo sotterraneo, e la testa rivolta nella direzione opposta»<sup>17</sup>.

In definitiva, per Florenskij, Dante e Virgilio sono passati attraverso un «punto» («qual è quel punto ch'io avea passato», *Inferno* XXXIV, 93), dove già era caduto Lucifero, e come conseguenza erano sorti il monte del Purgatorio e Sion. Quel punto rappresenta ora una *soglia* che congiunge universi con leggi fisiche differenti, gettando anche una luce inaspettata sulla concezione medievale della finitezza del mondo. Lo spazio di Dante è dunque conformato alla geometria ellittica di Bernhard Riemann, o meglio ancora di Felix Klein, il quale lavorò su superfici compatte creando quasi un foglio di Moebius tridimensionale. Il «punto» in questione, tra l'altro, nella traduzione russa della *Divina Commedia* di Dmitrij Min consultata da Florenskij è tradotto con il

---

<sup>15</sup> Si veda: P. Florenskij, *La filosofia del culto* (1918), a cura di N. Valentini, Ed. San Paolo, Milano 2016.

<sup>16</sup> P. Florenskij, *Gli immaginari in geometria* (1922), a cura di A. Oppo e M. Spano, tr. it. di A. Maiorova, A. Oppo e M. Spano, Mimesis, Milano 2021, pp. 55-57.

<sup>17</sup> Ivi, p. 56.

termine *gran'*, che in russo ha il doppio significato di «punto» e «superficie». È quindi una soglia «doppia»: è, cioè, un simbolo alla maniera dell'icona, in quanto pur mantenendo distinti i due mondi, rappresenta una congiunzione tra i due e consente, in una certa misura e sotto certe condizioni, un passaggio tra di essi. Al termine di *Gli immaginari in geometria* Florenskij offre una delle descrizioni più accurate e illuminanti su come si debba intendere questa *soglia* in un senso fisico ed epistemologico<sup>18</sup>.

## 2. Il sogno come simbolo della discontinuità

Negli scritti estetici di questi anni (1918-1924) Florenskij offre numerosi esempi pratici dello stato di cose simbolico e discontinuo all'interno della realtà. Non tutti, per la verità, sono equivalenti quanto a significato. In alcuni casi egli vuole semplicemente mostrare come in tutti i segni del mondo naturale vi sia un «di più» nascosto che viene semplicemente ignorato. La collaborazione con l'artista Vladimir Favorskij sul campo della grafica, al VChUTEMAS, punta a mostrare precisamente questo tipo di eccedenze, al fine di rendere possibile aumentare ed estendere il *segno* in tutta la sua reale complessità. È significativa, in tal senso, la creazione della copertina di *Gli immaginari in geometria*, di cui Florenskij offre una dettagliata spiegazione nel testo<sup>19</sup>. In un esperimento a metà tra ottica e teoria della conoscenza, Florenskij chiese a Favorskij di rappresentare graficamente uno spazio a due facce, sul modello dei numeri immaginari, in cui ciascuna delle due lasciasse percepire in maniera visibile oppure tangibile qualche aspetto dell'altra. La discussione florenskiana sul tema «visibile e invisibile» è generalmente incentrata su questa esigenza<sup>20</sup>. Il filosofo russo vuole mostrare con gli esempi più eterogenei come tutta la realtà sia infarcita a più livelli di eccedenze e di situazioni

---

<sup>18</sup> Ivi, pp. 58-63.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 69-77.

<sup>20</sup> Fra i vari passaggi che Florenskij dedica a questo tema nei suoi scritti, si legga in particolare la terza lezione tenuta al VChUTEMAS, in P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., pp. 265-280.



nascoste più complesse rispetto alle immediate costruzioni psico-fisiologiche che l'essere umano si crea *ad hoc*. Ma quando porta un altro tipo di esempi, nei quali il *segno* incontra e manifesta un'altra realtà, al di fuori dei nostri sensi, per cui l'*hic et nunc* del semplice oggetto non solo è sostituito dall'*hic et alibi* del simbolo, ma quell'*alibi* è un altrove incommensurabile e incompatibile perché appartenente a un differente dominio di realtà, allora qui abbiamo il simbolo florenskiano in senso proprio. Il sogno, per Florenskij, è precisamente questo tipo di realtà.

Ciò che, per il filosofo russo, qualunque rappresentazione artistica, sia essa una pittura su tela o una scultura o una composizione musicale, deve compiere tramite un'astrazione intellettuale per essere fedele alla vera realtà delle cose, è quello che il sogno compie già di per sé, in modo naturale, nel tenere insieme le duplici dimensioni fisiche, temporali e di significato della realtà. In altre parole, quello che nell'arte si manifesta vero tramite un artificio, è incarnato nel sogno nella sua stessa natura di «doppio» delle cose. Il sogno non è l'unico luogo o, per usare la terminologia florenskiana, l'unico «simbolo» dove questo doppio si incarna in modo originario. Fra gli altri, vi sono certamente il «numero», il «nome», il «termine», il «culto» e l'«icona»: su ognuno di questi il filosofo russo ha riflettuto a fondo e ha scritto importanti pagine all'interno della sua opera. Ma il sogno è un elemento che è sempre stato particolarmente caro a Florenskij, forse perfino da prima rispetto alla scoperta di quegli altri simboli. Come è emerso dalla recente pubblicazione dei suoi diari, fin dai primi anni del 1900 egli dava grande importanza ai propri sogni, ne prendeva nota e li teneva in considerazione, e negli anni successivi al 1910 li condivideva con la moglie Anna Michajlovna e viceversa, in un modo che non assomiglia tanto all'analisi di un contenuto nascosto o perfino premonitorio di qualcosa, quanto piuttosto a una struttura conoscitiva, osemremmo dire «epistemica», che, di per sé, è più completa e dunque reale rispetto a quella della veglia<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> P. Florenskij, *Iz moej žizni*, Akademičeskij proekt-Gaudeamus, Moskva 2018, pp. 541-687.

Nell'introdurre il senso e l'essenza dell'icona, nel suo celebre saggio *Le porte regali*, Florenskij porta, a mo' di similitudine generale e preambolo del tema principale che svolgerà, l'esempio di un sogno dove un oggetto materiale, in questo caso un ferro, è compresente in due domini di realtà totalmente eterogenei fra loro: un dormiente che, disteso nel suo letto, sta facendo un sogno e il contenuto di quel sogno<sup>22</sup>. Nel primo dominio, denominato da Florenskij  $\Omega$ , l'oggetto in questione è il ferro della spalliera del letto dove il dormiente ha inavvertitamente appoggiato la testa addormentandosi. Nel secondo dominio, dato dal contenuto del sogno del dormiente, è invece la lama della ghigliottina (X) che sta per abbattersi sul malcapitato che sogna se stesso nel ruolo di vittima al tempo della Rivoluzione francese. Lo stesso ferro – perché si tratta dello stesso ferro che, presente in un dominio di realtà, ha causato il contenuto del sogno quale altro dominio immaginario – ha due spazialità, due temporalità, due causalità e infine due significati differenti. In un caso si pone all'inizio ed è sempre presente, nell'altro è una aspettativa finale mai presente (perché quando la lama cala il dormiente si sveglia); da una parte è origine di un sogno, dall'altra corre incontro al presente come finale del contenuto di quello, cioè il sogno, ma è in qualche modo anche un *a priori* dell'intera doppia situazione.

«Lo stesso evento», scrive Florenskij, «che scaturisce dall'esterno, dal piano dello spazio reale, è visto anch'esso immaginariamente, cioè innanzitutto come se si svolgesse in un tempo teleologico, quale scopo, oggetto di una tensione»<sup>23</sup>. In altre parole, il simbolo, ossia, in questo caso – puramente metaforico ed esemplificativo – il ferro è precisamente *più* di ciò che è, ma perché ciò sia visibile e manifesto occorre un'astrazione mentale, un punto di vista «trans-oggettivo», come direbbe Florenskij, che sia capace di coglierlo all'interno di un simile stato trasfigurato e *doppio* della realtà. Occorre quindi una posizione del pensiero che si collochi in quella trans-oggettività. Poiché, se lo si considera unicamente da uno dei due punti di vista, esso è semplicemente

---

<sup>22</sup> P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., pp. 28-32.

<sup>23</sup> Ivi, p. 30.

o una spalliera di letto oppure una lama di ghigliottina immaginata in un sogno. Si tratta ovviamente solo di un esempio imperfetto e puramente indicativo per analogia di che cosa è l'icona in quanto simbolo, il cui saggio che segue è enormemente più complesso della similitudine descritta, la quale tuttavia rende bene il concetto di discontinuità che Florenskij ha in mente.

### **3. Conclusione: la struttura epistemica del sogno**

L'interesse di Florenskij per i sogni è ben lontano da ogni considerazione di tipo psicologico o neuro-psichico. In alcuni passi, all'interno delle sue opere, perfino nel primo decennio del XX secolo, egli mostra di essere al corrente dei nuovi sviluppi della psicologia moderna, in particolare per ciò che riguarda le teorie sul sogno e la nascente psicanalisi. Cita autori ottocenteschi a suo dire stimolanti (come Karl Albert Scherner, Johannes Volkelt, Wilhelm Wundt e il teologo russo Pëtr Avsenev) e su tutti, certamente, Sigmund Freud, il quale viene indicato come esempio di modernità e «svecchiamento» delle precedenti teorie, ma, afferma Florenskij in modo significativo, «in una direzione che si scosta da quella che ci interessa»<sup>24</sup>. Che cos'è, allora, che a Florenskij *interessa* relativamente a questo tema?

Come si è visto, per il filosofo russo è significativo il fatto che il sogno – precisamente per la sua struttura duplice che offre un contenuto radicalmente differente dallo stato di realtà nel quale esso viene generato – incarni alla perfezione la teoria dei due mondi<sup>25</sup>. Secondo Florenskij, del sogno non è tanto importante il fatto che tramite esso si acceda a un contenuto alternativo rispetto alla forma che lo produce, un contenuto che magari può essere considerato come più vero o profondo rispetto a quello lineare della dimensione della veglia. Né è importante per lui il meccanismo neurologico che genera i sogni o qualunque spiegazione causale circa la loro natura. Ciò che è decisivo,

---

<sup>24</sup> P. Florenskij, “La simbolica delle visioni” (1917), in *Il simbolo e la forma*, cit., 193.

<sup>25</sup> Su questo si veda la prima lettera, dal titolo significativo “I due mondi”, dell'opera di Florenskij più conosciuta, *La Colonna e il fondamento della verità*: P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità* (1914), tr. it. di P. Modesto, Rusconi, Milano 1974, pp. 43-48.

invece, è il fatto che in una sola struttura, il sogno, siano posti in connessione due mondi alternativi e incomparabili, cioè discontinui fra loro. È l'unità dei due a essere rilevante, la struttura che li tiene insieme e – come si è visto nel paragrafo precedente – il *simbolo* che li congiunge in modo più specifico, non il rapporto di causa-effetto e men che meno la prevalenza dell'uno sull'altro. Il sogno è un modello epistemico fondamentale da cui partire per considerare tutto il mondo naturale alla stessa stregua. La natura, nella concezione di Florenskij, non è vera per come appare né per ciò che è al di là della propria apparenza, ma è vera in quanto in ogni sua parte è duplice e antinomica così come lo è il sogno<sup>26</sup>. In tal senso, non è solo la mente umana a produrre un contenuto mentale come il sogno. Il sogno non è una questione che riguarda gli esseri umani in quanto dotati di un cervello e di una attività quale è il pensiero. In natura, per Florenskij, tutto ha questa forma. Tutto è sogno nella misura in cui il sogno è, in sé, una antinomia fondamentale e irriducibile delle cose. A partire da questa idea e mutuando in parte le idee del filosofo naturalista e suo amico Vladimir Vernadskij, Florenskij elabora la propria filosofia della natura, la quale, da un'idea logico-geometrica che era prevalente nella prima fase del suo pensiero si sposta verso una concezione di tipo fisico e culturale<sup>27</sup>. Se l'estetica florenskiana era, propriamente parlando, il problema della rappresentabilità (geometrica e artistica) dell'irrappresentabile, la scoperta da parte del filosofo russo di realtà fisiche concrete, come il sogno, che incarnano già in sé quell'irrappresentabile, in una parola sola i «simboli», lo porta a trasferire il suo interesse dalla *superficie geometrica* alla *realtà* o, in altre parole, dalla logica alla natura. L'arte stessa, in tal senso, per essere autentica al punto di far fronte alla realtà, come egli dichiara in “Il rito come

---

<sup>26</sup> Una delle considerazioni più limpide di Florenskij circa il modo in cui egli legge il mondo naturale si può trovare nel capitolo “La natura” delle sue memorie *Ai miei figli*: P. Florenskij, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati* (1923), a cura di N. Valentini e L. Žak, tr. it. di C. Zonghetti, Mondadori, Milano 2003, pp. 99-157.

<sup>27</sup> Sul rapporto con Vernadskij e sulla filosofia della natura di Florenskij intesa come una epistemologia del confine, si vedano: L. Naldoniová, “Philosophical and Scientific Interaction Between Vladimir Vernadsky and Pavel Florensky”, *Vestnik SPBGU. Filosofija i konfliktologija*, XXXVI/4, 2020, pp. 645-656 e S. Tagliagambe, *Il cielo incarnato. L'epistemologia del simbolo di Pavel Florenskij*, Aracne, Roma 2013.

sintesi delle arti”, deve essere un elemento vivo e non più una semplice forma o copia del reale stesso<sup>28</sup>. Lo stesso discorso vale per la scienza che per il filosofo è sempre una forma integrale e indivisa. Arte e scienza, in effetti, nell'ultimo Florenskij sono ormai una cosa sola: si identificano e si rispecchiano l'una nell'altra. E non sono nulla di convenzionale o rappresentativo, ma sono entrambe un fatto vitale.

## Bibliografia

ANTONOVA, Clemena, *Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God*, Routledge, London 2010.

—, *Visual Thought in Russian Religious Philosophy: Pavel Florensky's Theory of the Icon*, Routledge, London 2021.

BOKOV, Anna, *Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920-1930*, Park Books, Zurich 2020.

FLORENSKIJ, Pavel, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati* (1923), a cura di N. Valentini e L. Žak, Mondadori, Milano 2003.

—, “Avtoreferat” [Nota autobiografica] (1927), in N. Valentini e A. Gorelov (a cura di), *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, tr. it. di C. Zonghetti, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 3-12.

—, *Gli immaginari in geometria* (1922), a cura di A. Oppo e M. Spano, tr. it. di A. Maiorova, A. Oppo e M. Spano, Mimesis, Milano 2021.

—, “Il rito ortodosso come sintesi delle arti” (1918), in *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, tr. it. di C. Muschio e N. Misler, Gangemi editore, Roma 2003, pp. 57-67.

---

<sup>28</sup> P. Florenskij, “Il rito ortodosso come sintesi delle arti” (1918), in *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit., p. 58.

- , *Iz moej žizni*, Akademičeskij proekt-Gaudeamus, Moskva 2018.
- , *La colonna e il fondamento della verità* (1914), tr. it. di P. Modesto, Rusconi, Milano 1974.
- , *La filosofia del culto* (1918), a cura di N. Valentini, Ed. San Paolo, Milano 2016.
- , “La prospettiva rovesciata” (1919), in N. Misler (a cura di), *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, tr. it. di C. Muschio e N. Misler, Gangemi editore, Roma 2003, pp. 73-135.
- , “La simbolica delle visioni” (1917), in N. Valentini e A. Gorelov (a cura di), *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, tr. it. di C. Zonghetti, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. (1917), pp. 185-200.
- , *Le porte regali. Saggio sull'icona* (1922), a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 2007.
- , *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Misler, Adelphi, Milano 2007.
- MOORE, Harry James, “Antinomism in Twentieth-Century Russian Philosophy: The Case of Pavel Florensky”, *Studies in East European Thought*, 73, 2021, pp. 53-76.
- NALDONIOVÁ, Lenka, “Philosophical and Scientific Interaction Between Vladimir Vernadsky and Pavel Florensky”, *Vestnik SPBGU. Filosofija i konfliktologija*, XXXVI/4, 2020, pp. 645-656.
- OPPO, Andrea, *Antinomy and Symbol: Pavel Florensky's Philosophy of Discontinuity*, Brill, Boston 2024.
- , “Conceptualising Discontinuity. Pavel Florenskii's *Preryvnost'* as a Universal Paradigm of Knowledge”, *Russian Literature*, 130, 2022, pp. 78-83.

ROJEK, Paweł, “Orthodoxy and Logic: The Case of Pavel Florensky’s Theory of Antinomy”, in C. Schneider (a cura di), *Theology and Philosophy in Eastern Orthodoxy: Essays on Orthodox Christianity and Contemporary Thought*, Wipf and Stock, Eugene 2019, 120-144.

TAGLIAGAMBE, Silvano, *Il cielo incarnato. L'epistemologia del simbolo di Pavel Florenskij*, Aracne, Roma 2013.

---

Questo lavoro è fornito con la licenza  
[Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

