

IVAN SEMËNOVIČ PERESVETOV
E LA *POVEST'* O *CAR'GRADE*:
Forma e ideologia politica

GIOVANNI MANISCALCO BASILE

Il linguaggio della politica, e dell'ideologia, è probabilmente uno dei sistemi di segni che in misura più significativa risente dell'ambiente di cui è l'espressione e in cui esso è destinato ad essere impiegato.

Il problema che l'analisi di un sistema di questo genere presenta all'interprete contemporaneo—problema che si pone soprattutto per quelli che si sviluppano in ambienti relativamente distanti dall'area storica occidentale ed europea—deriva non solo dalla difficoltà di interpretare le *parole* di quel linguaggio, ma anche dalla difficoltà di identificare i processi che, riunendo tali parole in agglomerati complessi, creano un discorso coerente e—nel campo che abbiamo definito—*persuasivo*.¹

Ciò significa che, al di là della struttura *logica* del discorso politico, è necessario identificare il procedimento *retorico* che guida la logica verso il suo fine: l'affermazione della *legittimità* di un determinato sistema politico.

¹ Non è certo questo il luogo adatto ad una discussione sugli statuti *discorsivi* di logica e retorica, né sulla differenza fra il *persuadere* e il *convincere*, che sta, forse, nell'esistenza, o meno, di valori comuni al 'parlatore' e all' 'ascoltatore.' Sul punto, rinviamo all'utile e rigoroso manualetto di Armando Plebe e Pietro Emanuele (*Manuale di retorica*, Bari 1988), ricco di esempi e corredato da una bibliografia essenziale.

In questa prospettiva, la struttura retorica del discorso va un passo più avanti della mera struttura logica perché, mentre quest'ultima disciplina tende alla creazione di proposizioni "ben formate" (una proposizione "ben formata" può avere qualunque contenuto),² un procedimento retorico tende alla formazione di una proposizione "ben formata" tale da escludere l'esistenza di altre proposizioni "ben formate" inerenti allo stesso campo, ma di contenuto diverso.

La spinta che porta la retorica un passo oltre la logica deve, per necessità, impiegare un 'motore' che si avvalga di energie *extra-logiche* e quindi—viene subito fatto di pensare—di energie di tipo *emozionale*.³

In un campo, come quello di cui ci occupiamo, che include l'analisi di un discorso politico proveniente da un contesto culturale lontano da quello cui siamo avvezzi, è forte la tentazione di cercare una o più 'costanti' che ci permettano di capire, coi mezzi della nostra cultura, procedimenti retorici propri di culture diverse.

Il piccolo *corpus* di narrazioni scritte da Ivan Semënovič Peresvetov attorno allo schema della *Povest' o Car'grade* di Nestor Iskander, fra i tanti, rende particolarmente difficile resistere a questa tentazione.

L'inizio di un discorso del genere di quello che vorremmo fare a proposito di Ivan Peresvetov esige, però, alcune considerazioni preliminari.

Le opere di Peresvetov, infatti, non ci sono pervenute nei manoscritti originali, ma in copie più tarde (dal XVII secolo in avanti). Secondo A.A. Zimin⁴ (che porta argomenti linguistici convincenti a favore di questa tesi), la *Povest' o Car'grade*, opera del XV secolo attribuita a Nestor Iskander—che è inclusa in quasi tutte le raccolte degli scritti di Peresvetov—venne rimaneggiata, sia pure in modo lieve, dal pubblicista stesso ed essa fa dunque parte, a pieno diritto, delle opere di quest'ultimo e, soprattutto, del *disegno* di queste opere.

² Cfr. E.J. Lemmon, *Elementi di logica*, Bari 1975, pp. 4-9 e E. Casari, *Lineamenti di logica matematica*, Milano 1982, pp. 44-45.

³ Cfr., fra gli altri, R. Barthes, *La retorica antica*, Milano 1972, p. 17. Su questo punto, vien fatto di ricordare la "retorica della passione" di cui parla Guido Paduano a proposito del melodramma (G. Paduano, *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, Palermo 1982, pp. 18 e ss) e di dire, con Giovanni Lombardo (G. Lombardo, *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime*, Modena 1988, p. 143) che la forza della *parola* musicale (Lombardo parla di quella cantata) è *pre-logica* piuttosto che *extra-logica*.

⁴ Cfr. A.A. Zimin, *Peresvetov i ego sovremenniki*, Moskva 1958, in particolare alle pp. 217-401, nonché, *Sočinenija Peresvetova*, Moskva-Leningrad 1956, a cura di A.A. Zimin, D.S. Lichacëv e L.N. Puškarev (trad.it. *Scritti politici di I.S. Peresvetov*, a cura di G. Maniscalco Basile, Milano 1976).

Su questo punto, sul quale la dottrina non è concorde, è forse opportuno soffermarsi brevemente. Non è, infatti, per nulla pacifica la attribuzione a Peresvetov della *Povest' o Car'grade* inclusa nei codici contenenti i suoi scritti. Studiosi come Ja. S. Lur'e⁵ e Angiolo Danti⁶ hanno dubitato che il parziale rifacimento della narrazione sulla fondazione e la caduta di Car'grad fosse opera del nostro pubblicista.

Le ragioni portate da quegli autori a sostegno della loro tesi non sono però del tutto convincenti. Danti, in particolare, fonda il suo rifiuto di attribuire la *Povest' O Car'grade* a Peresvetov su due elementi principali. Il primo è che nella *Pověst'* peresvetoviana il ruolo dei *velmoži*, che nelle altre opere del Nostro è distruttivo, è invece positivo, quasi eroico; il secondo, che l'omissione della *Visione di Daniele* sarebbe in contrasto con l'importanza che il ruolo messianico del *rusii rod*⁷ avrebbe potuto avere nella visione ecumenica della sovranità russa.

Queste ragioni, però, non appaiono veramente solide a confronto con gli argomenti lessicali portati da Zimin. Se si considera, poi, che nella *Povest' o Car'grade* si descrive il comportamento dei dignitari di Konstjantin durante l'assedio, *ma non prima*: nel momento, cioè, nel quale essi, prima pigri e avidi secondo Peresvetov, devono fronteggiare gli effetti della loro colpevole inerzia, e che la *Povest' o Car'grade* non definisce, invece, nella versione iskanderiana, il loro precedente atteggiamento, si vedrà che, con i malvagi *velmoži*, descritti nelle altre sue opere, Peresvetov occupa un vuoto della narrazione e non si pone

⁵ Ja.S. Lur'e, *Kommentarii k Muzejnomu Spisku polnoj redakcii sočinenija I.S. Peresvetova*, in *Sočinenija Peresvetova*, cit. p. 277

⁶ A. Danti, *Ivan Peresvetov: osservazioni e proposte*, in "Richerche Slavistiche," XII, 1964, pp. 11-12.

⁷ Cfr. *Povest' o Car'grade (ego osnovanie i vzjatii Tyrkami v 1453 godu) Nestora Iskandera*, a cura dell'Archimandrita Leonid, S.-Peterburg 1886, p. 40. Com'è noto, la *Povest'* iskanderiana si conclude con l'invocazione delle profezie dello pseudo-Methodio e di Leone il Saggio, e con uno squarcio della *Visione di Daniele*. Come rileva R. Picchio (in *Storia della letteratura russa antica*, Milano 1959, p. 178), la profezia sul "*rusii rod*"—termine che non pochi contemporanei dovettero istintivamente sostituire con "*ruskij rod*"—è una citazione di Leone il Saggio, che scrive di uno "*ξανθὸς γένος*." Nel testo peresvetoviano, sia l'allusione al "popolo fulvo" che la *Visione di Daniele* (cfr. V. Istrin, *Okrovenie Mefodija Patarskogo i Apokrifičeskaja Videnija Daniila v Slaviano-russkich Literaturach*, Moskva 1897), nella quale si dà grande enfasi alla futura presenza vittoriosa di quel popolo nella Capitale strappata agli Ismailiti sotto la guida di un capo inviato da Dio, sono omessi e si fa solo un cenno—un *rinvio formale*, diremmo—alle profezie di Methodio e Leone.

in nessun modo in contrasto con lo scheletro narrativo originario.

L'altro vuoto, quello che riguarda il *rusii rod*, si rivela, poi, essenziale per l'inserimento nella trama dell'ipoteca posta sulla sovranità ecumenica a partire da Mosca e non da Costantinopoli.

Pare evidente, quindi, che Danti, nella sua analisi pur così sottile e precisa, non si sia posto il problema del *perché* Peresvetov abbia scelto proprio quei personaggi e quelle vicende per insegnare a Ivan IV a fare lo *Car'*. In ogni caso, per quanto questo possa parere paradossale, l'attribuzione della *Povest' o Car'grade* a Peresvetov non è decisiva ai fini del discorso che ci proponiamo di svolgere in questo studio. Infatti, sia che Peresvetov sia il rifacitore della narrazione sulla fondazione sulla fondazione e la caduta di Car'grad, sia che uno o più copisti l'abbiano aggiunta al *corpus* delle sue opere, non si può dubitare che essa costituisca il fondamento logico-retorico degli *Skazanija* e che, in tale contesto, essa non abbia senso se non mutilata—come appare nei codici peresvetoviani—della *Visione di Daniele*. L'ipotesi, quindi, che Peresvetov l'abbia scritta, o che abbia scritto i suoi *Skazanija* avendo sott'occhio la trama della *Povest' iskanderiana* appare tutt'altro che peregrina.

Che poi Peresvetov o altri l'abbiano aggiunta ai *knižniki* non è davvero rilevante: infatti, se anche essa fosse stata aggiunta da altri, non resterebbe che attribuire ad *altri* il disegno ideologico-retorico che proveremo a leggere in quelle pagine e che, comunque, è implicito nella struttura narrativa formata da Peresvetov, il quale, peraltro, assai verosimilmente conosceva—seppur non l'avesse riscritta—la *Povest' o Car'grade*.

La scarsità delle notizie biografiche sul pubblicista-soldato, peraltro, non ci permette una attribuzione di tipo 'psicologico' e rende decisiva l'analisi del *disegno* e della sua collocazione all'interno di un certo contesto politico e culturale (questo, sicuramente cinquecentesco), piuttosto che quella della personalità che l'ha concepito. Infatti, come in moltissime opere politico-letterarie del Medio Evo russo—che non ci sono pervenute se non in manoscritti relativamente tardi e sicuramente rimaneggiati dai successivi copisti-rifacitori—non è possibile se non l'analisi di un pensiero politico in qualche modo collettivo, non attribuibile con certezza ad un determinato pensatore, ma capace di riflettere l'atmosfera culturale propria di un arco cronologico relativamente più lungo della vita di questo o quel personaggio.⁸

Se, da un canto, il pubblicista-costruttore-di-scudi-macedoni in-

⁸ Sul problema della 'confezione' dei testi medievali in Occidente e sulle sue conseguenze sulla loro lettura ed interpretazione, cfr. B. Serquiglini, *Éloge de la variante: Histoire critique de la philologie*, Éditions du Seuil, Paris 1989.

tende comunicare ad Ivan IV Vasil'evič un messaggio politico estremamente serio e profondo, delineando lo schema di uno Stato "moderno," centralizzato, munito di una burocrazia ben organizzata e di un esercito stanziato, pronto a "giocare" per il Gran Principe "il gioco della morte," dall'altro, il procedimento che egli impiega per persuadere il Sovrano che ciò è necessario è quanto mai insolito: egli infatti, pone in quel *corpus*, una serie di personaggi—storici, o che egli ritiene storici—e li fa agire in modo del tutto di fantasia: tanto di fantasia, che neppure la relativamente poca informazione storica corrente nella Russia del XVI secolo poteva indurre a ritenerli personaggi reali.

In base a quale procedimento Peresvetov poteva sperare di trasmettere un messaggio politico impiegando invenzioni di tal genere?

È evidente che nessuna categoria del discorso, propria del pensiero politico occidentale dei secoli XV e XVI—e forse neppure dei secoli precedenti—può fornire una chiave. È possibile, però, che strutture retoriche proprie di ambienti diversi e—negli esempi che proporremo—di tempi diversi, possano fornire elementi tali da contribuire alla elaborazione di una risposta adeguata alle particolari caratteristiche dell'espressione peresvetoviana.

Proprio tali caratteristiche ci hanno suggerito un salto metodologico e cronologico di tale portata che solo i risultati, sia pure letti come un'ipotesi tutta da dimostrare, potranno giustificare, almeno in parte.

Nelle pagine che seguono, si proverà, dunque, ad analizzare una forma—la *Fuga*—ed un complesso di scritti—gli *Skazanija* di Peresvetov—partendo dall'ipotesi che la prima costituisca una delle possibili chiavi di comprensione dei secondi. Perché l'ipotesi sia verificata è necessario sgombrare il campo da una possibile fonte di fraintendimenti: che fra la *Fuga* e il *corpus* peresvetoviano si traccino qui i tratti di un'*analogia*. Ai fini del presente studio, infatti, l'impiego dell'analogia come strumento ermeneutico non condurrebbe lontano. Lo stesso significato del termine greco da cui deriva quello italiano è significativo: "*αναλογία*" equivale a "proporzione," cioè rapporto determinato fra due grandezze.

Si tratta, dunque, di un concetto statico, adatto, al più—per esempio, nell'ermeneutica giuridica—a colmare un vuoto legislativo col ricorso ad un complesso di previsioni astratte che traggano da un diverso complesso di fatti il loro statuto di significazione. L'*analogia*, in questa accezione, è una *forzatura*, uno strumento, per definizione, eccezionale: quindi, di infrequente impiego e logicamente insufficiente. L'ipotesi che proponiamo, invece, può essere verificata solo se fra la forma-*Fuga* e quella che ci è parsa identificabile negli *Skazanija* peresvetoviani si possa trovare una relazione di tipo *isomorfico*. In una struttura di tipo retorico, infatti, a identità di forme corrisponde iden-

tità di funzioni, e l'analisi di una delle *isomorfe* può giustificare conclusioni di tipo funzionale sull'altra. In un'accezione logica e matematica, infatti, per esempio, quella proposta da D. Hofstadter,⁹ il concetto stesso di isomorfismo implica l'uguaglianza di forme fra due *processi*: è un concetto dinamico che ha come base l'identità funzionale di quei processi. L'esempio, estremamente semplice, di Hofstadter è:

$$-p - -q - - -$$

che è isomorfo a

$$1 + 2 = 3$$

se

$$- \iff 1$$

$$p \iff +$$

$$q \iff =$$

ed esso ci dice in modo assai chiaro come l'isomorfismo di due espressioni fornisca informazioni ugualmente chiare sulla identità funzionale dei processi che le espressioni descrivono. Ecco perché abbiamo assunto che, come si vedrà, l'analisi della forma-*Fuga* potesse gettare luce sulla struttura funzionale degli *Skazanija* peresvetoviani.

Com'è noto, una delle caratteristiche della *Fuga* è che essa è composta da un susseguirsi—un ripetersi, in realtà—di strutture musicali omologhe: una costante, dunque, è quella—più caratteristica delle forme d'arte che di quelle 'politiche'—della *ripetizione* che, al di là del salto cui si accennava, è stata recentemente indicata,¹⁰ e proprio

⁹ D. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, Basic Books inc. 1979, pp. 51-53.

¹⁰ R. Picchio, in alcuni recenti studi (cfr. fra gli altri *Levels of Meaning in Old-Russian Literature*, in *American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists, Kiev, September 1983*, Slavica, Vol. II, pp. 357-370), ha avanzato l'ipotesi che il linguaggio delle fonti russo-antiche, quando esprima contenuti di particolare rilevanza—per esempio, quando citi passi delle Scritture—assuma un andamento ritmico ripetuto e regolare (su questo punto, cfr. anche R. Picchio, *Изоколическая традиция и возникновение русского стихотворения*, in "Europa Orientalis," VII/1988, pp. 1-24). Quest'ipotesi, se verificata, sarebbe assai significativa, in quanto esso non solo mostrerebbe l'importanza delle strutture ripetitive in un procedimento logico-retorico che tende alla scoperta—e all'affermazione—della *verità* divina, ma anche—e la portata di quanto segue diverrà evidente nel corso della nostra analisi—l'importanza delle strutture *isomorfe* nel processo di travaso dall'una all'altra di esse di contenuto di tipo affermativo. Il *pat-*

in relazione ad alcuni testi russo-antichi, come potente strumento di affermazione della *verità*.¹¹

Quel 'salto,' però, ci conduce in un ambiente assai diverso, ben lontano da quello di Peresvetov e dei suoi "libretti," consegnati a Ivan IV l'8 Settembre 1549 nella Chiesa della Natività della Vergine nel Cremlino,¹² l'ambiente europeo barocco del massimo splendore della *Fuga*: una forma musicale nella quale un tema *fugge* da una voce all'altra senza mutare d'altro che, talvolta, del grado su cui è costruito, fino a quando, nello *Stretto*, le ripetizioni sono così vicine fra loro che il tema si sovrappone a se stesso e l'inseguitore raggiunge la sua preda.

Potrebbe non risultare chiara al lettore, a questo punto del discorso, la ragione della scelta di una *forma* di ripetizione che segue di oltre un secolo gli scritti di Peresvetov. Si può fin d'ora notare, però, come la *Fuga* non sia che lo sviluppo, formalizzato in modo estremo, di schemi compositivi già elaborati nella prima metà del XVI secolo¹³ e che proprio il grado estremo di formalizzazione del procedimento imitativo (di ripetizione multipla) permetta una migliore comprensione dei meccanismi logici ed *emozionali* che ne regolano lo svolgimento. La scelta, poi, come destinazione del 'salto,' di un campo apparentemente distante da quello politico, come quello musicale, non implica l'ipotesi che Peresvetov vi fosse familiare (anche se è certo possibile che le *Fantasie* del liutista e compositore ungherese Valentin Barfark fossero note a Sučeava, la capitale di Pëtr Rareš, *voevoda* di Valacchia e protettore del nostro pubblicitista), ma solo quella—da verificare alla fine del nostro discorso—che le procedure formali proprie di quel campo, e di quell'ambito formale, possano fornire elementi utili alla decifrazione del procedimento retorico cui sopra si faceva cenno.

tern isocologico del discorso non solo evidenzierebbe un certo passo al lettore, ma lo omologherebbe ad un altro *pattern* presupposto (in realtà, è la prima apparizione del *pattern* a dare, per così dire, il *Tema*), del quale assume lo statuto di verità.

¹¹ Sul procedimento retorico della ripetizione esiste una letteratura assai ampia. Cfr., per esempio, la bibliografia ditata in A. Plebe e P. Emanuele, *Manuale di retorica*, cit., pp. 67-71. Sul punto specifico della 'ripetizione' musicale, cfr. G. Stefani, *La ripetizione in Bach: il preludi 'ad arpeggio' del Clavicembalo*, in "Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni" del Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica dell'Università di Urbino, n. 22 (Marzo 1973), pp. 18 e ss.

¹² Cfr. A.A. Zimin, *Peresvetov i ego sočinenija*, cit., p. 14.

¹³ Si vedano, per esempio le *Fantasie* di Francesco da Milano, e di Albert de Rippe, che già all'inizio del '500 hanno uno statuto contrappuntistico compiuto e maturo, anche se non così rigido come quello della *Fuga*.

L'estremo rigore formale della *Fuga* ci pone, infatti, degli interrogativi che—si vedrà—hanno aspetti che si prestano ad un'analisi forse chiarificatrice, in spazi più ampi di quelli musicali.

Il primo di questi interrogativi: chi, o che, siano l'inseguitore e la preda, non potrebbe, forse, trovare risposta se un paradosso contrappuntistico e armonico, lo splendido *Canone* 5 a 2 [per tonos] "*Ascendenteque Modulazione ascendat Gloria Regis*" (BWV 1079.3e) del *Musikalisches Opfer* di Johann Sebastian Bach,¹⁴ non ci desse uno spunto.

Il *Canone* è famoso,¹⁵ oltre che per la sua bellezza, per il fatto che esso viola, all'insaputa dell'ascoltatore, la più basilare delle regole della composizione tonale: quella che impone al musicista di concludere ogni brano con una *Cadenza* che risolva sulla *Tonica*, senza riguardo alle peripezie modulatorie cui egli ha sottoposto il materiale che maneggia. Il *Canone* "*Ascendenteque Modulazione ascendat Gloria Regis*," invece, inizia in *Do* Minore e risolve—senza che l'ascoltatore riesca ad accorgersi dove sia il tranello—in *Re* minore. In tal modo, dato che il *Re*, nella prima ripetizione che riprende alla seconda battuta, acquista valore di *Tonica*, il *Canone* sale di un grado, e così ad ogni successiva, all'infinito: in modo che, per l'appunto, "*ascendat Gloria Regis*."

È interessante notare come il *Musikalisches Opfer* nel suo complesso paia ricalcare la struttura dell'orazione fissata nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, testo sicuramente noto a J.S. Bach,¹⁶ la cui corrispondenza con il disegno bachiano sarebbe indicato dallo schema seguente:¹⁷

I	Ricercar a 3	<i>exordium</i>
	Canon perpetuus	<i>narratio brevis</i>
	Canones 1-5	<i>narratio longa (repetita narratio)</i>
	Fuga canonica	<i>egressus</i>
II	Ricercar a 6	<i>exordium II (insinuatio)</i>
	Canon a 2 e a 4	<i>argumentatio (probatio + refutatio)</i>
	Sonata	<i>peroratio in adfectibus</i>
	Canon perpetuus	<i>peroratio in rebus</i>

¹⁴ J.S. Bach, *Musikalisches Opfer*, Ernst Eulemburg & Co. GmbH, Mainz-London 1986. Il *Canone* BWV 1079.3e è alle pp. 38-40.

¹⁵ Se ne legga l'analisi semiotico-filosofica in D. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, cit., pp. 3-10.

¹⁶ Cfr. A. Basso, *Frau Musika, la vita e le opere di J.S. Bach*, EDT, Torino 1983, II, pp. 715-716, nonché U. Kirkendale, *The source for Bach's 'Musical Offering': The 'Institutio oratoria' of Quintilian*, in "Journal of American Musicological Society," XXXIII (1980), pp. 88-141

¹⁷ A. Basso, *Frau Musika*, cit., p. 716.

È pure significativo che il nostro Canone (il Canone a 2), nello schema, corrisponda alla “*probatio*.”

Il *Canone* ci viene in aiuto perché, in contrasto con l'astrattezza tipica della musica—e della forma-*Fuga* in particolare—ha un fine, diremmo, politico: intende *affermare* la grandezza e la gloria di Federico il Grande.

Al di là della specifica occasione che il *Thema Regium* fornisce a J.S. Bach, il *Canone* fornisce all'interprete un'interessante chiave procedurale capace di aprire lo scrigno dell'astrattezza contrappuntistica. Il passaggio di grado che il Compositore riesce a nascondere fra le pieghe del brano non è soltanto la prova di suprema abilità; è soprattutto la dimostrazione che con quel passaggio si costruisce un *gradino* su cui il Sovrano può poggiare: si innalza un Trono: e perché ciò sia fatto, quel fatidico *Re* deve *essere*. In altre parole, in tutto il *Canone* non si fa che preparare, ed, infine, dimostrare una affermazione: “*Re!*”

Se le circostanze dell'*Offerta* ci danno le ragioni dell'omaggio all'Imperatore, l'omaggio in sé ci permette di comprendere che la cadenza conclusiva di un brano musicale tonale costituisce insieme un'affermazione e l'oggetto che ne è il contenuto di verità.

La forma stessa della *Fuga*, poi, con le ripetizioni del Tema, le sue *apparenti* ‘divagazioni,’ i *Divertimenti*, e soprattutto con lo *Stretto*, in cui le distanze si accorciano e la sovrapposizione delle voci affretta il passo del discorso musicale, rendendo le ripetizioni, per così dire, ancor più *ripetute*,¹⁸ tende a provocare, con l'attesa spasmodica della conclusione, l'accettazione della cadenza finale come *verità*: una verità un po' insolita per chi sia avvezzo ad esplorare la logica delle *parole*, ma non certo per chi abbia dimestichezza con le *meta-parole* della logica simbolica. Con l'impiego degli strumenti propri di tale disciplina, la proposizione espressa in un qualunque *Canone* si potrebbe formalizzare nei termini seguenti:

$$\forall \Phi [\Phi = [T_1 \wedge T_2 \wedge T_3 \wedge \dots T_n]]; \quad [1.1]$$

$$\forall T [T = [N_1 \wedge N_2 \wedge N_3 \wedge \dots N_n]]; \quad [1.2]$$

$$\forall R [N_1 \dots N_n] [R [N_1 \dots N_n] = R_r \vee R_f]]; \quad [1.3]$$

$$\forall T [T \rightarrow \mu T] \quad [1.4]$$

$$\forall \mu T [\mu T \rightarrow [\mu T_{R_r} = T_{R_r_1} = T_{R_r_2} \dots = T_{R_r_n}]]; \quad [1.5]$$

¹⁸ Si noti come lo *Stretto* abbia caratteristiche assai simili a quelle di una costruzione che l'Anonimo Del Sublime denomina *paratattica* (An. *De Subl.*, 19).

$$\forall \Phi \exists \mu T [\mu T = T_r]. \quad [1.6]$$

In un linguaggio meno secco di quello che la logica simbolica ci fornisce, la procedura si potrebbe descrivere come segue:

- 1.1 Qualunque fuga (Φ) è composta da una concatenazione di temi;¹⁹
- 1.2 Ogni tema (T) è composto da una concatenazione di note (N);
- 1.3 Il rapporto (R) fra le note all'interno di un tema può essere o quello di una nota con la precedente e la successiva (R_r) o quello di una nota con la fondamentale che inizia il tema (R_f);
- 1.4 Per ogni tema esiste un *meta*-tema (μT), tale che
- 1.5 i rapporti delle note al suo interno (R_r) sono uguali a quelli di tutti gli altri temi, all'interno dei quali pure gli (R_r) sono uguali fra loro;
- 1.6 Per qualunque fuga esiste un *meta*-tema tale da corrispondere alla concatenazione dei rapporti fra ogni nota del tema, le note seguenti e le precedenti.

Per passare, come sarà necessario fra poco, da una struttura puramente logica a quella retorica capace di spiegare il procedimento che sta alla base del *Canone* bachiano, si potrebbe dire che

$$\forall \Phi [\Phi \rightarrow [\mu T = T_r]]; \quad [1.6.1]$$

cioè

- 1.6.1 per qualunque fuga, il *meta*-tema è.

Come si vede, la procedura non comprende una proposizione come:

$$\forall \Phi \rightarrow [T_{1N_1} = T_{C_n}] \quad [1.3.1]$$

¹⁹ Nelle formule logiche che precedono abbiamo scelto di impiegare il simbolo di congiunzione (\wedge) in maniera relativamente non rigorosa, per indicare una concatenazione temporale e non una mera equivalenza logica. La differenza fra le due accezioni della congiunzione è spiegata assai chiaramente dal seguente, notissimo esempio. Dire "Tizio e Caia si sposarono e ebbero un figlio" non equivale a dire "Tizio e Caia ebbero un figlio e si sposarono" (concatenazione temporale). Mentre dire "Tizio e Caio sono italiani" significa che l'essere italiano si applica indifferentemente sia a Tizio che a Caio.

che suonerebbe come:

- 1.3.1 Ogni fuga è tale che la prima nota del primo tema (T_{1N_1}) è uguale a quella su cui risolve la cadenza finale (C_N);

quindi, anche il nostro *Canone* ha diritto di cittadinanza in (Φ).

La procedura logica di cui sopra si può esprimere in forma ancor più semplice—tenendo anche presente la *formula retorica* di cui sopra (1.6.1)—se si vuole por mente solo ai rapporti tonali fra le parti di una qualunque composizione:

$$\forall C[C = [A_1 \wedge A_2 \wedge A_3 \wedge \dots A_n]] \quad [2.1]$$

$$\forall C[C \rightarrow [A_1 = A_n]] \quad [2.2]$$

$$\forall C[C \rightarrow A_n] \quad [2.3]$$

Così, si potrebbe dire:

- 2.1 Ogni composizione musicale (C) è formata da un certo numero di accordi ($[A_1 \dots A_n]$);
 2.2 In ogni composizione musicale *tonale* il primo e l'ultimo accordo sono uguali;
 2.3 Per ogni composizione musicale l'ultimo accordo è.

Per il *Canone* BWV 1079.3e, però, la [2.2] è falsa, sia perché

$$T_{1N_1} = DO$$

e

$$T_{nC_n} = RE!$$

ma ciò non inficia la *verità* di [2.3], dato che l'ascoltatore non si accorge della differenza e la cadenza finale ugualmente è. Non si deve, però dimenticare che, nel senso indicato all'inizio, la *Fuga*, sotto le spoglie di un processo rigorosamente logico, nasconde un procedimento retorico. Per conseguenza, la *verità* che emerge dallo *Stretto*, e dalla *Cadenza*, appartiene alla sfera della 'persuasione' (della manipolazione, si direbbe), e il procedimento non è euristico, ma—almeno nel caso del *Canone* bachiano—*ideologico*. Per conseguenza, la *Fuga*, che parrebbe equivalere ad una proposizione affermativa univoca, assume l'aspetto di una perorazione, il cui contenuto è che, qualunque cosa vi si affermi, se le leggi procedurali sono rispettate, è *vera* (cioè persuasiva),

ed è proprio la sua sostanza procedurale—fatta di *ripetizioni*—che la distingue dagli aforismi espressi in alcuni dei *Klavierstücke* di Anton Webern, per esempio, o dagli *Haikai* di Matsuo Bashō, che sono in realtà dei postulati.

Un'altra forma musicale che presenta elementi di interesse per il discorso che stiamo conducendo è quella rinascimentale della "*Diminuzione*," che si sviluppa poi in quella tardo-barocca e ottocentesca della "*Variazione*."

Il procedimento di diminuzione consiste, per dirla in breve, nel mettere al posto di una nota di un tema musicale più note di durata minore, sulla base di una serie di criteri abbastanza rigidi,²⁰ tali da permettere all'ascoltatore di *riconoscere* il tema non diminuito.

Anche qui siamo, dunque, in presenza di un procedimento che ha come base la *ripetizione*: ma secondo delle modalità, per così dire, 'enigmatiche,' perché il riconoscimento dell'identità passa attraverso un fulmineo processo di:

- (A) percezione di una differenza (il tema diminuito non è *fisicamente* uguale al tema non diminuito);
- (B) *riconoscimento* di una identità (in realtà, di un isomorfismo).

La *Fuga* e la *Diminuzione*, pur impiegando la ripetizione in maniera diversa—dinamicamente la prima, e in modo statico la seconda—ne fanno il fondamento del loro statuto retorico e, per le ragioni che prima dicevamo, del loro statuto di *verità*.

Il procedimento di diminuzione, poi, si avvale in modo più evidente del meccanismo che rende così efficace e capace di persuadere il linguaggio simbolico: il meccanismo binario che pone i suoi due momenti all'interno di una dialettica di celamento-rivelazione.²¹

Sul potere suggestivo di questo meccanismo, rinviemo alle pagine di Franco Fornari sulla musica,²² qui basti notare che se qualcosa è celato, lo si cerca, e quando lo si è trovato non si dubita della sua esistenza, della sua *verità*: esso è.

Per questa ragione, da un canto—esattamente come per il linguaggio simbolico—la dialettica vuoto-pieno, non riconosciuto-riconosciuto, genera una fortissima 'atmosfera' di *verità* attorno all'affermazione

²⁰ Cfr. D. Ortis, *Tratado de glosas sobre clausolas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma 1553 (rep. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1936).

²¹ Si pensi, per esempio, al linguaggio simbolico medievale e del primo Rinascimento, nel quale l'Aquila è prima uccello da preda, poi Impero, e l'Agnello è prima quadrupede poi Redentore, etc.

²² F. Fornari, *Psicanalisi della Musica*, Milano 1985.

riconosciuta, perché non si riconosce che ciò che si conosce già, e che quindi è *vero*, dall'altro, il riconoscimento presuppone la conoscenza di *altro* rispetto al messaggio, che è, si potrebbe dire, 'cifrato,' e solo chi conosce il 'codice' è in grado di 'decifrarlo.' La 'chiave,' però, è in genere in possesso di un gruppo (di esperti di musica, per restare nel nostro esempio, o di persone appartenenti a un certo cetto o ad una certa fascia culturale, di membri di una società iniziatica, etc.), e l'atto del decrittare dà al destinatario del messaggio la certezza di appartenere a quel gruppo: il che contribuisce per altro verso a rafforzare il contenuto di verità del messaggio stesso.

Così stabilito il ruolo del *riconoscimento* e della *ripetizione* in ciò che si potrebbe definire²³ come la "*suspension of disbelief*," cioè il processo in grado di indurre una persona ad accettare la verità di un'affermazione non dimostrata e non dimostrabile, divengono chiare le ragioni che spinsero Ivan Semënovič Peresvetov a scrivere—come si diceva—a corona della *Povest' iskanderiana* sulla caduta di *Car'grad*, tutta una serie di *Racconti* che hanno in comune con quella fatti e personaggi.

Nei due "libretti," infatti, il pubblicista-costruttore-di-scudi-macedoni include, oltre alla *Povest' ob osnovanii i vzjatii Car'grada* (in una versione che non comprende la profezia sul *rusii rod*), lo *Skazanie o knigach*, lo *Skazanie o Magmete-Saltane*, lo *Skazanie o Care Konstjantine* e la *Koncovka*: testi tutti connessi in vario modo con la *Povest' o Car'grade*.

Le opere sono troppo note perché sia necessario riassumerne il contenuto; sarà, invece, sufficiente ricordarne i temi più rilevanti ai fini del presente studio.

Povest' o Car'grade

- (*P_A*) Costantino il Grande edifica una nuova Capitale, come Roma disposta su sette colli, la abbellisce e la fa grande;
- (*P_B*) Dio la colma di Grazia;
- (*P_C*) il segno dell'aquila e del serpente ne fa presagire la caduta e la rifondazione;
- (*P_D*) il peccato (che la *Povest'* non descrive) ne provoca la caduta nelle mani di Magmet-Saltan;
- (*P_E*) le profezie di Metodio di Patara e di Leone il Saggio si avverano (ma Peresvetov omette la parte della *Povest' iskanderiana* sul *rusii rod*).

²³ L'espressione è di Darko Suvin (*Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven 1979), che la trae a sua volta da G. Holton, *Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein*, Harvard University Press, 1973.

Skazanie o knigach

- (*K_A*) Il castigo di Dio che si è abbattuto sulla Città nel suo complesso (l'invasione turca);
- (*K_B*) il castigo che si abbatte sul Patriarca Anastasij (il sequestro dei Libri sacri da parte di Magmet);
- (*K_C*) la preghiera di Anastasij (pentimento → salvezza) che
- (*K_D*) provoca la risposta dell'Onnipotente, che ha così l'occasione di precisare le Sue intenzioni: il castigo non è "per sempre" (во веки) ed è stato inflitto "per amor vostro (любя вас);"
- (*K_E*) la visione terribile del volto di Dio fa sì che
- (*K_{E1}*) Magmet restituisca i Libri;
- (*K_{E2}*) desideri convertirsi;²⁴
- (*K_G*) i *sejid* lo dissuadono, dicendo: "Se Dio avesse amato quella fede, non te l'avrebbe data da distruggere."

Skazanie o Magmete-Saltane

- (*M_A*) Magmet era saggio e aveva preso la sua saggezza dai Libri greci;
- (*M_B*) egli dà della caduta dello *Car'* Konstjantin una versione che accosta il personaggio all'Ivan IV della *Izbrannaja Rada*:
- (*M_{B1}*) Kostjantin era sul trono a tre anni;
- (*M_{B2}*) i suoi dignitari si arricchivano delle lacrime e del sangue del genere umano, condannando innocenti per denaro;
- (*M_{B3}*) essi non volevano far guerra per paura della morte, benché alla loro guida ci fosse un sovrano "alla cui spada nessuno sotto il sole può resistere;"
- (*M_{B4}*) essi, con le loro "grazie ostili," rendono inoffensiva la spada di Konstjantin, proprio quando questa era "alta sui suoi nemici;"
- (*M_{B5}*) lo conducono così alla rovina;
- (*M_C*) Magmet organizza saggiamente il suo Stato sulla base all'accenramento dell'amministrazione finanziaria, pone la *pravda* come cardine del suo governo, curando che essa sia custodita dalla *groza*, e protegge lo Stato stabilendo un esercito stanziato fatto da uomini che vogliono "giocare col nemico il gioco della morte;"
- (*M_D*) Magmet, saggio grazie ai Libri, è il governante ideale: "Se alla giustizia turca [si aggiunge] la fede cristiana, gli angeli ci hanno visitato."

²⁴ Non è difficile qui leggere un'allusione alle esitazioni di Vladimir Svjatoslavič a convertirsi al Cristianesimo dopo la perorazione del Filosofo Greco. Cfr. PSRL, I, p. 45.

- (M_E) Ivan IV, come Magmet, è il governante ideale, se anche lui porterà la *pravda* nel suo regno.

Skazanie o Care Konstjantine

Costituisce l'ampliamento di (M_B), compresa l'allusione iniziale ad Ivan IV, ma contiene il tema dei Libri in forma rovesciata:

- (C_A) Konstjantin vuole muovere guerra, per pacificare tutti ("con la mia lancia e dietro il mio scudo);"
 (C_B) i dignitari, ricchi e pigri, cercano di dissuaderlo e gli danno i Libri (falsi), giurando che essi sono stati scritti da Dio;
 (C_C) Konstjantin li legge e accantona ogni pensiero di guerra;
 (C_D) "E dopo poco tempo Magmet-Saltan, *Car'* turco, venne con le sue forze da terra e dal mare."

Koncovka

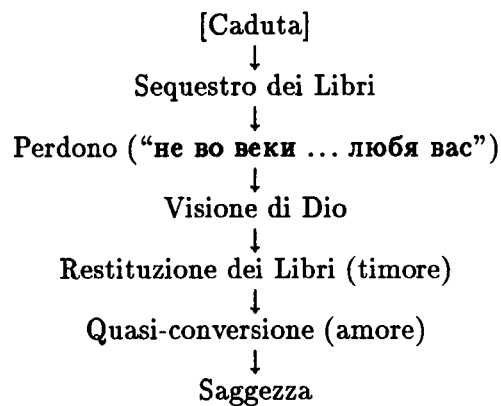
Amplia alcuni temi di (M), ma si conclude, a differenza dalle altre opere, con la autoattribuzione dell'opera da parte di Peresvetov e con la indicazione della fonte della saggezza che egli propone a Ivan IV: Pëtr Rareš, *voevoda* valacco, con un procedimento che ricollega il *ciclo* di *Car'grad* alla *Bol'saja Čelobitnaja*.

Lo sviluppo narrativo, riguardo ai temi che ci interessano, si può formalizzare nei termini seguenti:

POVĚST' O CAR'GRADE Versione peresvetoviana



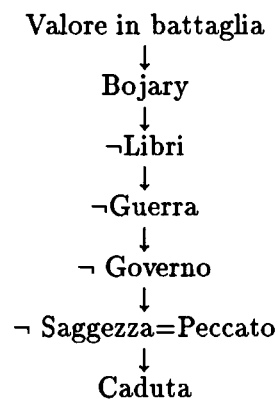
SKAZANIE O KNIGACH



SKAZANIE O MAGMETE-SALTANE



SKAZANIE O CARE KONSTJANTINE



KONCOVKA

come nello *Skazanie o Care Konstjantine*

+

I.S. Peresvetov ← Pëtr voevoda valacco

Come emerge dai diagrammi che precedono—che provano a descrivere le strutture narrative delle opere peresvetoviane in una forma il più possibile sfrondata da ogni ridondanza—la scelta dei personaggi e delle vicende che Peresvetov compie non è casuale.

Innanzitutto, nel diagramma che descrive lo sviluppo della *Povest' iskanderiana* si possono identificare due *nodi*: il primo è quello che coincide con il *Peccato*, il secondo coincide col vuoto lasciato da Peresvetov con l'omissione della profezia sul *rusii rod*.

Anche il primo nodo corrisponde, in realtà, a un vuoto: infatti, Iskander che, alla fine del racconto sulla fondazione di *Car'grad*, piange sui peccati della Capitale ecumenica, non li definisce. Non fa riferimento all'Unione di Firenze, ma vi allude senza indicarla in modo diretto. Il secondo, invece, è un vuoto tutto peresvetoviano.

Ivan Peresvetov, allora, ha buon gioco negli spazi rimasti liberi in un *pattern* munito di un altissimo statuto di verità—è proprio la fondazione e la caduta di *Car'grad* a riannodare il filo interrotto che collega Augusto con la dinastia rjurikide—per svolgere il suo discorso politico. Nel primo *nodo*, Peresvetov inserisce gli eventi e i personaggi dello *Skazanie o Care Konstjantine*, definendo così il peccato che causa la caduta della Città lungo una linea che gli permette di occupare il secondo *nodo* con lo *Skazanie o Knigach* e con lo *Skazanie o Magmet-Saltane*.

Il finale di quest'ultima opera e la *Koncovka* occupano, poi, un posto a parte nella trama tessuta dal pubblicista. Il primo getta un ponte sul vuoto che l'omissione della profezia sul *rusii rod* aveva trasformato in baratro, collegando Magmet-Saltan a Ivan Vasil'evič, la seconda, che parte da Konstjantin e giunge—affermandone l'autorità, e quindi la capacità di dare consigli *veri*—a Pëtr, voevoda valacco (e allo stesso Peresvetov), tende ad incorporare nello statuto di *verità* della *Povest' o Car'grade* il contenuto della *Bol'saja Čelobitnaja*.

La *Povest' o Car'grade*, quindi, ben oltre i limiti del suo originario significato ideologico, diventa un *pattern* che:

1. è uno strumento di affermazione della primazia ecumenica moscovita;
2. diviene un recipiente—diremmo, un *meta-schema*—capace di contenere articolazioni diverse da quelle originarie della *povest' iskan-*

deriana: articolazioni tali da introdurre parametri del tutto nuovi nella struttura ideologica della narrazione, ma non tali da intaccare il suo contenuto finale di *verità*: l'affermazione della primazia ecumenica—alle condizioni peresvetoviane—del Gran Principe di Mosca.

Come si vede, Peresvetov—esattamente come un musicista cinquecentesco che inserisce al posto di note di lunga durata (“Le malvagità e le prevaricazioni intrideranno il trono dei forti . . .”)²⁵ un numero maggiore di note di durata più breve—occupa il ‘luogo’ narrativo del “peccato” (il primo dei *nodi* che abbiamo identificato) con il racconto della debolezza “indotta” di Konstjantin; e il vuoto—come una lunga pausa—del *rusii rod* con lo *Skazanie o Magmete-Saltane*. Ma, così facendo, non si limita ad un mero procedimento di *Diminuzione*.

Come le regole che disciplinano la composizione di una *Fuga* impongono,²⁶ sia il *Controsoggetto* che i *Divertimenti* siano costruiti in modo da essere in grado di fungere da basso d’armonia del *Soggetto*, anche se esso sia esposto per moto contrario o per inversione, allo stesso modo—si potrebbe dire, allo stesso fine—Peresvetov pone i Libri (i falsi Libri, questa volta) all’origine dell’abdicazione di Konstjantin alle sue prerogative imperiali: il potere—e la volontà—di estendere con la guerra i suoi domini e di convertire alla Vera Fede tutte le genti. Proprio i Libri (quelli *veri*, invece), attraverso il sequestro da parte di Magmet-Saltan, che matura già prima della conversione il desiderio di possederli (e quindi di possederne il contenuto di *verità*), il pentimento di Anastasij, la visione terribile del Volto di Dio, la restituzione-conversione e la applicazione del loro contenuto di saggezza al regno di Magmet-Saltan, riempiono il vuoto lasciato dall’omissione della profezia sul *rusii rod* e conducono la composizione verso una *Cadenza* che, come quella del *Canone* bachiano, non risolve sulla *Tonica*, ma su un grado più elevato.

Se la *Povest’ o Car’grade* aveva inizio con la fondazione della Città da parte del primo imperatore cristiano, Costantino il Grande, la struttura peresvetoviana si conclude con (risolve su) un altro sovrano ecumenico, Ivan Vasil’evič, reggitore di un impero più alto, perché non destinato, come l’Impero Romano di Roma e di Costantinopoli, a cadere “a causa dei nostri peccati,” purché, naturalmente, il principe moscovita eviti quelle colpe in virtù della saggezza che Peresvetov e Pëtr, *voevoda* valacco, sono in grado di trasmettergli.

Inoltre, la risoluzione sulla nuova *Tonica* avviene a conclusione di un procedimento che non è azzardato definire *Stretto*: al posto della profezia finale di Iskander (che rimane, si direbbe, presupposta,

²⁵ Cfr. *Povest’ o Car’grade*, in *Sočinenija Peresvetova*, cit., p. 126.

²⁶ Cfr. A. Gedalge, *Trattato della Fuga*, Milano 1985.

perché, data la notorietà del testo, il lettore russo ne nota l'assenza e—come nel caso di una *Cadenza* che faccia seguire una pausa in luogo della *Tonica* all'accordo di *Settima di Dominante*—è preda di una tensione che permette alla pausa-omissione di assumere la valenza che il compositore-scrittore vorrà), Peresvetov affolla, e parzialmente sovrappone l'uno all'altro, una serie di *Temi*, tutti capaci, come si è visto, di fungere da basso d'armonia del *Soggetto* principale, che aggiungono alla composizione ripetizioni e novità—novità implicite ed inverate dalla ripetizione—che rendono profetica l'improvvisa modulazione finale che pone Ivan Vasil'evič sul trono ecumenico di Costantino il Grande: a condizione, come si diceva, che il *dover essere* dello *Stretto* si attui e che egli, a differenza di Konstjantin, legga i *Libri veri* e non quelli falsi che i malvagi bojari gli propongono e che edifichi il suo Stato sulla *pravda* per mezzo della *groza*.

La ragione per la quale si è parlato di "affollamento" è che la pausa con la quale Peresvetov sostituisce la profezia sul *rusii rod* trasforma la *Cadenza* iskanderiana—che ha una sia pur breve durata—in una bolla atemporale che risucchia nella sua dimensione infinitesima tutto ciò che giunga nel raggio della sua forza attrattiva. Così, gli *Skazanija* peresvetoviani implodono all'interno di essa, divenendo allo stesso tempo sincronici e diacronici, a seconda che si guardi al disegno generale della *Povest'* o ai suoi dettagli.

Se si è parlato della *Povest' o Car'grade* come "modello" per gli *Skazanija* di Peresvetov non è certo perché il pubblicitista abbia modellato i suoi personaggi, e le azioni che essi compiono, su quelli della narrazione iskander-peresvetoviana. Tutt'altro: Peresvetov ne stravolge addirittura in qualche caso la fisionomia e la direzione assiologica degli atti. La *Povest' o Car'grade* è "modello" esattamente nel senso in cui è modello la forma di terracotta destinata a contenere—e modellare—una colata di bronzo fuso o d'oro: la forma è in grado di contenere materiali diversi, con diversi effetti sul piano del risultato. Gli *Skazanija* peresvetoviani, allo stesso modo, paiono versati in una forma (la *Povest' o Car'grade*), e quelle che sarebbero state narrazioni sconclusionate e certamente non persuasive vengono a fruire dello statuto di verità proprio di quella forma e di una valenza assai più ampia di quella che, senza di essa, avrebbero avuto.

La forma riflette, a sua volta, una *meta*-forma, così come la terracotta in cui debba essere fusa una campana ha dietro di sé innumerevoli altre forme atte a modellare oggetti cavi, convessi, allungati, etc. La materia destinata a riempirla, poi, ha a sua volta una *meta*-valenza: una campana di bronzo sarà più pesante di una di rame e suonerà in modo diverso.

Peresvetov, colando nella *forma* della *Povest' o Car'grade* materiali più complessi—diremmo, più densi—di quello originale, rinvia al

paradigma della *Fuga* e dello *Stretto*: paradigma che rinvia a sua volta a quello dell'ansia placata, della ricerca e del ritrovamento.

In tal modo, l'aspetto sincronico e quello diacronico del complesso fatto dalla *Povest' o Car'grade* e dagli *Skazanija* assumono un andamento pulsante, perché in ogni attimo, per esempio, le vicende di Magmet-Saltan si svolgono nel tempo ma, nell'attimo stesso rientrano in un quadro che il lettore percepisce come immobile: quello profetico che riguarda il destino del "ruskij" rod.

Nella prospettiva che qui proponiamo, allora, quello che poteva sembrare un insieme slegato di fantasie e di oscure simbologie appare perfettamente coerente e teso verso la costruzione del "gradino" politico che ne costituisce la risoluzione: "Ivan Vasil'evič!"

Benché tracciare un parallelo fra la struttura narrativa dell'arcipelago posto da Peresvetov attorno, e all'interno, della *Povest' o Car'grade* e le forme della *Fuga* e della *Diminuzione* possa sembrare una forzatura nel suo complesso, le relazioni fra i due procedimenti logico-retorici, quello che permette a J.S. Bach di trasformare un insieme astratto nella affermazione di una verità determinata (la grandezza di Federico) e quello che Peresvetov impiega con l'inserire elementi estranei, benché coerenti, in un corpo vero per inverarli, paiono rinviare ad uno statuto comune a monte dell'uno e dell'altro: forse (ma il termine non gode certo di una buona letteratura in un tempo che ha fatto del "pensiero debole" la sua bandiera) di una *invariante* culturale.

Sarebbe forse azzardato riferirsi alle tecniche di scoperta indicate da C. Ginzburg,²⁷ ma, ancora una volta, il *Canone* bachiano ci fornisce una "spia." La forma-*Fuga*, nel suo atteggiamento classico, quello cristallizzato, per esempio, nella *Fuga in Re Maggiore da Primo Libro del Clavicembalo ben temperato*, spinge l'ascoltatore verso uno *Stretto* rapinoso e verso la *Cadenza* che risolve sulla Tonica. La relativa calma del susseguirsi delle *Riesposizioni* e *Divertimenti* si spezza in un incalzare che genera *emozione*. Ci si potrebbe chiedere: quale emozione può venire da un processo di cui tutto è noto? Emozione e sorpresa sono legate in modo indissolubile, e non solo nel mondo dell'arte. Ma sorpresa non equivale solo all'atteggiamento dell'animo verso l'accadere dell'imprevisto. La sorpresa può anche essere il prodotto di un'attesa: può essere preparata e poi prodotta; e l'attesa, a sua volta, segnala la presenza di un vuoto che lo scorrere del tempo potrà, o no, colmare.

L'emozione dello *Stretto*, dunque, è permeata di dubbio: un dubbio che la *Cadenza* felicemente scioglie.

²⁷ Cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in AA.VV., *Crisi della ragione*, Torino 1979, pp. 57-106.

La struttura logico-retorica della *Fuga*, che si è provato a formalizzare sopra, si riempie di contenuto emotivo e si rivela isomorfica rispetto alla struttura di una *ricerca* coronata da successo: dopo il lungo errare fra elementi dei quali non si conosce la collocazione all'interno di un *pattern* conoscitivo coerente, i pezzi del rompicapo vanno a posto, l'immagine completa appare all'improvviso e la stessa tensione emotiva rende *vera* quell'immagine. Mentre lo statuto dell'analogia è meramente logico (o ermeneutico), quello dell'isomorfismo si presta a divenire retorico, perché esso rinvia ad un *meta-schema* che, dato un primo modello *vero*, inverte tutte le concrete strutture che lo riflettono.

Così, Peresvetov ci presenta un testo notissimo e lo mutila, asportandone la conclusione, poi ci conduce lungo meandri il cui sbocco non è subito chiaro, ma che sono scavati nelle viscere della Capitale. Alla fine ci riporta alla luce, in una sala del Palazzo della Memoria dove, accanto a Costantino il Grande siede Ivan Vasil'evič. Il *pattern* della ricerca, che trae il suo contenuto emozionale dal dubbio, diviene così un potente mezzo di persuasione e—nel nostro caso—di produzione ideologica.

Applicando alla *Povest'* iskanderiana e agli *Skazanija* peresvetoviani le regole di formalizzazione che abbiamo impiegato per la *Fuga*, il risultato sarebbe il seguente:

$$PoC = [T_f \wedge T_p \wedge T_c \wedge T_r] \quad [4.1]$$

$$\forall R[T_f \dots T_r][R[T_f \dots T_r] \rightarrow R_T] \quad [4.2]$$

dove *PoC* sta per la *Povest'* e i vari *T* (Temi) sono quelli della Fondazione, del Peccato, della Caduta, della Redenzione, mentre *R_T* esprime la relazione fra i *Temi*; come si vede, la [4.2] è esattamente isomorfa a

$$\forall \Phi[\Phi \rightarrow [\mu T = T_r]]; \quad [1.6.1]$$

1.6.1 Per ogni fuga, il *meta-tema* è.

D'altra parte, l'isomorfismo è rispettato per qualunque atteggiamento dei Temi, purché essi corrispondano alle caratteristiche di [4.1]. Peresvetov non incontra, quindi, alcuna difficoltà nell'inserirvi i suoi, pur rispettando rigorosamente la identità di [*R_T*].

In questa prospettiva, anche la inclusione fra le opere di Peresvetov della *Povest' o Car'grade* di Nestor Iskander acquista un senso

più chiaro, così come lo acquista la mutilazione della profezia finale della *Povest' iskanderiana*: il *rusii rod*, seguendo lo schema peresvetoviano, non impererà a Costantinopoli ma a Mosca, nuova *Car'grad*, che—a seguito della *conversione* del giovane *Car'*, avvenuta per effetto della lettura dei nuovi Libri (i “libretti” di Peresvetov)—è la capitale redenta di un impero che non si perpetua meccanicamente, con la trasmissione della corona di padre in figlio (come, parzialmente, pare suggerire la famiglia di testi che fanno capo allo *Skazanie o knjazjach vladimirskich*), ma da *Car'* virtuoso a *Car'* virtuoso, cioè da Sovrano fondatore a Sovrano rifondatore: e il *Canone* peresvetoviano risolve in “*Re!*” edificando il Trono che rimarrà tale fino al Terribile Giudizio.

В исследовании политической мысли — особенно когда она далека от классических и типично аргументационных форм, которые привычны для культурной и политической среды Западной Европы XVI и XVII вв. — по нашему мнению может быть полезным анализ не только содержания, но и структурного порядка политической речи.

Поскольку политическая речь тяготеет к убеждению по своей идеологической природе, важно рассмотреть риторические приемы, придающие ей определенный порядок и, следовательно, убедительность. Особенно важно, когда политическая речь входит в оболочку повествования, где субстанция убедительности не аргументационна, а только символична, где значимость выводов вытекает не из логического строя, а из риторического.

Этот метод анализа особенно хорошо подходит к произведениям, которые Иван Семенович Пересветов писал в середине XVI в. на сюжеты из *Повести об основании и взятии Царьграда* Нестора Искандера, потому что в них писатель выражает серьезные политические соображения по поводу создания сильного централизованного государства современного типа в форме историко-фантастических сказаний. Главное состоит в том, как объяснить, какими приемами пользовался Пересветов, чтобы убедить читателя посредством фантастических и, следовательно, исторически-ложных писаний в верности своих положений. В докладе мы попробовали доказать, что фокусом этого метода является риторический “инвариант”, чуждый русской политической культуре XVII века.

Анализируя сочинения Ивана Пересветова, мы заметили, что его Сказания (*Сказание о книгах*, *Сказание о Царе Константине*, *Сказание о Магмете-Салтане*, *Концовка*) развивают два центральных узла *Повести о Царьграде*. Первый узел — это умолчание Искандера о Флорентийской Унии (Искандер, объясняя причину падения Царьграда, говорит в общих чертах только о “грехе”); второй узел — опущение Пересветовым пророчества Мефодия Патарского, которым завершается искандеровская редакция повести. При этом мы заметили, что повествовательный ритм сочинения Пересветова принимает такое развитие, что напоминает собой формальную структуру, убедительность которой Иоган Себастьян Бах красноречиво продемонстрировал в Canon 5 a 2 (per tonos) “Ascententemque modulatione ascendat Gloria Regis” (BWV 1079.3e), т.е. формальную структуру Фуги.

Фуга — поздний композиционный тип произведения и естественно далека от эпохи Пересветова, однако, именно благодаря крайнему формализму, она удобна для выявления “инварианта” убедительной речи. В *Фуге* используются два формальных приема: повторение и ускорение ряда. При первом приеме, темы повторяются одна за другой и музыкальная атмосфера спокойна благодаря регулярному чередованию; при втором же приеме, в *Стретто*, темы наслаиваются, ряд ускоряется до *Каденции*, в которой разрешается ритм заключительной фразы.

На риторической значимости итерации не стоит останавливаться: она эффективна и когда процесс включает простое повторение темы, слов и т. п., и когда процесс имеет “энигматические” характеристики, как например имел музыкальный процесс *Диминузионе* в эпоху Ренессанса. Во всяком случае, в процессе выделяются два момента: (А) восприятие разницы (повторяемая тема “физически” иная по отношению к первой); (Б) восприятие тождества (действительного “изоморфизма”).

Ускорение ряда меньше исследовано, но легко убедиться в его эффективности: в *Стретто*, ускорение ряда вызывает тревожное ожидание, которое разрешается в *Каденции*. Тот же самый риторический процесс (ожидание и разрешение) встречаются в *Сказаниях* Пересветова. Иван Пересветов, как в *Диминузионе*, расширяет ту часть искандеровской повести, в которой говорится о “грехах” Царьграда и указывает на причину взятия города турками неверные книги и злодейство вельмож. Кроме того, Пересветов обогащает краткий пассаж искандеровской повести, посвященный “русскому роду” сказаниями о верных книгах, о Магмете-Салтане и, наконец, об Иване Васильевиче (“А естли бы к той правде турской да вера кристианская, ино бы с ними аггели же беседовали”). Сгущение этих разных тем вместо краткого описания пророчества Искандером похоже на ускорение ритма в *Стретто* и в конце концов приводит к убеждению, что Иван IV — царь посланный Богом, также как был послан Богом вождь в *Видении Даниила*.

