Autore:

Davide Monti mob. +393382441485 mob. +33783306999 davide@arparla.it

ABSTRACT

L'opportunità di poter influenzare una disciplina tramite la conoscenza di un'altra disciplina è stata la forte motivazione a questo articolo. La pratica della scherma influisce sul suonare il violino secondo un approccio musicale storicamente informato che cerca di ricreare le condizioni anche fisiche per poter riprodurre il suono secondo l'estetica dell'epoca.

Partendo dalla concezione dell'Uomo Rinascimentale aperto alla conoscenza delle arti e delle scienze, l'obbiettivo di questo articolo è quindi inizialmente di verificare il fatto che dal XVI secolo al XVIII molti musicisti avevano l'abitudine di utilizzare la spada, ed in secondo luogo di dimostrare le affinità ed influenze reciproche.

La testimonianza di personaggi del tempo e la trattatistica in materia hanno dato gli elementi per il raffronto tra le due discipline. Forte peso viene però dato alla parte esperienziale, che permette costantemente di verificare fisicamente gli effetti reciproci delle due discipline. La ricerca ha evidenziato tratti comuni tra le due arti, sia nella concezione mentale/progettuale, che nella classificazione del sapere e nella sua terminologia. Vengono inoltre evidenziate tutte le situazioni specifiche in cui una disciplina ha beneficiato dell'impostazione data dall'altra. La ricerca vuole essere un invito e un primo passo d'aiuto per un approfondimento nell'approccio interdisciplinare come metodo di scoperta del passato.

RIASSUNTO ITALIANO

L'epoca rinascimentale ha posto le basi per un uno sviluppo delle arti e delle scienze, promuovendo la figura di un uomo capace di costruirsi il proprio destino, e quindi aperto alla conoscenza. Tali condizioni favoriscono la possibilità per ognuno di apprendere diverse discipline. Questo è il contesto in cui musica e scherma si incontrano e si influenzano reciprocamente, anche senza saperlo, fino almeno tutto il 1700. La struttura compositiva, l'azione e la terminologia nelle due discipline sono simili, e le reciproche influenze fisiche e mentali nella pratica di ognuna di esse sono tangibili. É interessante quindi riproporre anche oggi una viaggio in parallelo e sperimentare la propria capacità di cambiamento grazie a questo multiplo approccio.

RIASSUNTO INGLESE

The Renaissance period was a time for the development of the arts and sciences, promoting the idea that man was capable of creating his own destiny, being open-minded

to any knowledge. These conditions favoured the possibility for everyone to learn different disciplines. This is the context where music and fencing meet and influence each other reciprocally, even without knowing it, until at least the end of the eighteenth century. The compositional structure, action and terminology in the two arts are similar, and the reciprocal physical and mental influences while practising both are tangible. It is interesting therefore to propose a contemporary parallel journey and to experiment with the possibilities of change in performance due to an interdisciplinary approach.

INTRODUZIONE

Questo articolo è una piccola testimonianza di quanto le informazioni, la competenza e la pratica di un'attività/espressione possa essere utile ad un'altra. È stato molto interessante per me sperimentare come la ricerca accademica sia risvegliata dalla necessità pratica dell'azione, e viceversa.

Per questo motivo ho scelto di affrontare i miei studi di violinista specializzato nella musica antica a partire da un aspetto sicuramente ancora poco esplorato, ma a mio parere affascinante, ponendomi qualche interrogativo: per capire meglio come interpretare e riprodurre la musica antica come posso mettermi maggiormente nei panni di un musicista di quell'epoca? Partendo dalla suggestione data dall'affinità simbolica tra archetto e spada, è possibile dimostrare che nell'epoca barocca molti musicisti maneggiavano la spada? E quanto influisce la pratica di questa disciplina sulla musica e sul suonare il violino?

Da qualche anno sto frequentando i corsi di scherma presso il CDS Marcello Lodetti. I maestri e la sala mi sono stati di grande supporto in questa ricerca personale, a partire dall'aver accettato uno stimolo che mi sembrava potesse essere stravagante per un circolo di scherma, ma che invece ho potuto appurare fosse in linea con lo stile e la filosofia di Giovanni Lodetti. L'uso dell'impugnatura francese, ed in generale tutta l'attenzione alla psicologia dello sport sono stati una base accogliente e appropriata dove sperimentare le mie teorie.

Questa frequentazione mi ha fatto quindi verificare direttamente sul mio fisico gli effetti e i benefici di tale pratica proprio in relazione all'esecuzione al violino. Per questo motivo mi sono spinto a cercare i fondamenti storici che verificassero questa tesi.



DALL'UOMO RINASCIMENTALE ALLA CULTURA DELLA CONVIVENZA DELLE ARTI

In sintonia con la ricerca interdisciplinare personale ci occupiamo di un periodo storico che ha come modello una figura di uomo colto nel senso più vasto possibile: L'Uomo Rinascimentale, colui che è artefice della propria fortuna; la sua dignità consiste nel forgiare sé e il proprio destino nel mondo.

Il Cortegiano di Baldassarre Castiglione del 1528 delinea questa figura come nobile di stirpe, vigoroso, esperto delle armi, musico, amante delle arti figurative, capace di comporre versi, arguto nella conversazione. Il tutto con grazia ed eleganza, virtù che accompagnano la padronanza ed il controllo del Sapere del cortigiano, che agirà quindi con sprezzatura, termine utilizzato anche da G. Caccini nell'introduzione a Le Nuove Musiche nel 1601, per indicare la leggiadria nel gestire le difficoltà. Il principe di Niccolò Machiavelli, in maniera differente, annovera tra le qualità del Principe l'attività intellettuale e la prontezza fisica in particolar modo legata all'uso delle armi e l'onore per le arti.

Il trattato di scherma di Jeronimo Carranza (1582) i propone un modello di uomo che conosca Matematica, Geometria, Scienza, Arte, Filosofia e Religione. Torquato d'Alessandri scrisse nel 1609 *Il Cavalier Compito* nel quale "si discorre d'ogni scienza, di ragion di stato, di Medicina, di Metheora, di dubbi Caualiereschi e del modo nouo d'imparar à schermir con spada bianca e difendersi senz'armi".

Molti sono gli esempi di individui che hanno raggiunto questo modello, e non solo nelle pagine dei trattati; è utile per la mia tesi verificare quanto il profilo di Uomo Rinascimentale così descritto fosse solo ideale oppure concretamente realizzabile. Nella fattispecie sarà utile notare quanto l'attività artistica convivesse con l'attività fisica, ed in particolare schermistica.

Già ancor prima del Rinascimento personaggi come Vittorino da Feltre (1373/78-1446) furono precursori di una pratica tesa all'armonico sviluppo mentale e corporeo: era comune per tutto il medioevo e rinascimento che l'educazione si basasse sulle arti del Trivio (Grammatica, ovvero la lingua latina, Retorica, cioè l'arte di comporre un discorso e di parlare in pubblico, Dialettica, cioè la filosofia) e Quadrivio, (Aritmetica, Geometria, Astronomia, Musica). Era altresì parte del suo sistema educativo che una volta finito lo studio gli educandi ritemprassero la loro mente dedicandosi ad attività fisiche, come la lotta e la ginnastica, o semplici escursioni.

Ma sappiamo che persino il filosofo **René Descartes** (1596-1650) era anche matematico scrittore e spadaccino. Così pure per artisti come **De Ribeira Juspere** detto **lo Spagnoletto** (1588 -1652) che si dice "maneggiasse la spada alla perfezione", il pittore napoletano **Salvator Rosa** (1615-1673) oppure il **Caravaggio** che nel 1606 fu costretto dal Vaticano ad abbandonare Roma dopo aver ucciso un uomo in duello, oppure **Diego Velasquez** (1599 – 1660), anche lui ottimo spadaccino. Il famoso **Cyrano de Bergerac** (1619-1655) era gran spadaccino, ma anche poeta e letterato, scienziato e alchimista. Senza approfondire sulla reale identità di **Shakespeare**, le cronache riportano il suo coinvolgimento in risse armate, e più tardi ricordiamo solo alcuni nomi come **Voltaire** (1694-1778), coinvolto in vicende di duelli, **Domenico Angelo Malevolti detto Tremamondo** (1716-1802) ii, maestro di scherma a tutto tondo, e ancora **Goethe** (1749-1832) che fin dal ragazzo iniziò lo studio del pianoforte, scherma ed equitazione. Perfino uomini di fede come **San Galgano**, **San Giovanni Gualberto** e **Ignazio di Loyola** ebbero a che fare con la spada, e non sono esempi isolati.

Facciamo un passo indietro e citiamo qualche esempio più specifico per avere un'idea dei personaggi coinvolti nella pratica della scherma e della musica.

Benvenuto Cellini (1500-1571), scultore, orafo, scrittore, musicista (flautista e cantante), figlio di musicista e costruttore di strumenti, ebbe una vita molto rocambolesca tra attività artistica e duelli, risse e azioni armate.

James Crichton (1560-1583 ca.), schermidore scozzese dotato nel fisico e nell'intelletto, aveva una memoria strepitosa e conosceva undici lingue, sapeva danzare, cantare, suonare ogni genere di strumento, aveva la passione per tornei, per i concerti, per il tennis e l'equitazione; aveva doti di grande spadaccino che lo hanno portato in giro per tutta Europa sfidando a duello chiunque volesse affrontarlo. Morì non ancora ventiquattrenne ad opera di Vincenzo figlio del duca di Mantova, di cui era tutore, dopo essersi volontariamente disarmato avendo scoperto di aver subito un'imboscata proprio dal suo nobile educando.

Giovanni Antonio Pandolfi Mealli (ca. 1630-1669/1670) prete musicista (violinista) attivo a Innsbruk, a Messina e a Madrid, uccise il cantante castrato Giovanni Marquett, in una chiesa di Messina dopo la funzione religiosa in cui entrambi erano impegnati come musicisti, utilizzando lo spadino di quest'ultimo.

Anche il compositore **Alessandro Stradella** ebbe problemi di regolamento di conti; fu pugnalato a Torino per essere fuggito con la figlia di un importante personaggio, ma morì forse nel 1670 a Genova in un altro agguato.

Moliere, nella sua opera *il Borghese Gentiluomo*, al di là della satira verso il Luigi XIV e la sua corte, pone al fianco del signor Jourdain un maestro di Musica, uno di Danza, uno d'Armi, e uno di Filosofia.

Julie d'Aubigny nota come la Maupin (1670-1707), giovane magra, ma dai muscoli d'acciaio, imparò la scherma dal marito maestro di scherma, ma lasciatolo si recò a Marsiglia dove fu scritturata come Contralto nell'Accademia. Bisessuale, ebbe relazioni d'amore e di armi travagliate anche con colleghi al suo ritorno a Parigi. Nel 1690 fu scritturata all'*Operà*, grazie anche all'intervento del Basso suo amante Gabriel-Vincent Thevenard (che aveva precedentemente vinto in duello). Poco dopo si ritirò in convento e morì all'età di 37 anni.

Georg Friedrich Haendel (1685-1759) ad Amburgo, nel 1704, prima del suo periodo Italiano, rischiò di rimanere ucciso in uno scontro di lame; fortunatamente la spada dell'avversario si spezzò urtando un bottone.

Giuseppe Tartini (1692-1770) fu uno dei personaggi che praticò ambedue le arti ad alto livello. Fin da ragazzo al collegio dei *Padri delle scuole pie*, a Capodistria, si dedicò allo studio del violino e della scherma. In particolare nella scherma superò il suo maestro e si distinse in diversi duelli. Era suo desiderio continuare la sua carriera schermistica e diventare Maestro d'Armi, specializzandosi a Napoli o a Parigi, ma si innamorò della sua allieva Elisabetta Premazore e la sposò contro il volere dei suoi genitori e dello zio Cardinale Arcivescovo di Padova. Per questo fuggì per ritirarsi ad Ancona in un convento dove riprese lo studio del violino perfezionandosi. Qualche anno più tardi, dopo aver ascoltato e apprezzato il famoso violinista Francesco Maria Veracini suonare a Venezia decise di tornare nelle Marche per un ulteriore periodo di perfezionamento (fu in quest'occasione che elaborò la famosa teoria del terzo suono, detto appunto "di Tartini"). Dopo il rappacificamento con la famiglia della sua sposa fu richiamato a Padova per dirigere la cappella della chiesa di S. Antonio di Padova, una delle migliori orchestre italiane. Viaggiò e si esibì contemporaneamente in diverse città Italiane ed Europee, ma lasciò una forte traccia nella *Scuola delle Nazioni* iii che fondò a Padova nel 1728, scuola

che ebbe allievi da tutta Europa e dalla quale uscirono musicisti come Pietro Nardini e Antonio Salieri.

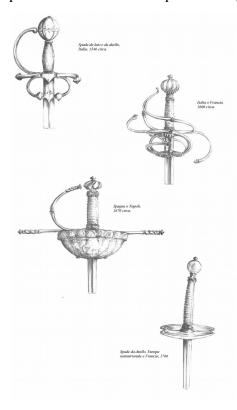
Un altro schermidore e musicista/violinista d'eccellenza fu **Joseph Boulogne Chevalier de Saint-George** (1739-1799), mulatto, generale dell'esercito francese prima, e rivoluzionario contro la Monarchia durante la Rivoluzione; massone, atleta (cavallerizzo e nuotatore). Era un fascio di nervi, aveva grande precisione e rapidità nei movimenti, aveva una grande capacità di allungo, e sapeva chiudere perfettamente ogni parata; aveva una posizione della mano armata molto alta che gli permetteva una buona protezione del viso, e questo gli aveva fatto guadagnare grandi complimenti da parte del suo Maestro Texier La Boéssiere.

Era altresì un virtuoso violinista e compositore. Nel 1771 fu nominato maestro del *Concert des Amateurs* e più tardi direttore della *Opéra Royal* di Luigi XVI. Suonava duetti con Marie-Antoniette al cembalo.

Più oltre ancora si può arrivare al Presidente degli Stati Uniti **Thomas Jefferson** (1743-1826) ricordato per essere un ottimo ballerino, musicista, pugile e schermidore: fu eccellente violinista fino ad età avanzata.

IL DUELLO

La spada nella storia si è usata fondamentalmente in guerra, ma come si è visto dalle biografie dei personaggi nel capitolo precedentemente, è stata usata altrettanto frequentemente nella vita "quotidiana", specialmente nel regolamento di conti personali.



Portare la spada era anche parte della moda o dell'abbigliamento formale militare, o anche delle coreografie teatrali, ma quello che a noi interessa è vedere quanto venisse usata dalla gente comune.

Prima però è opportuno precisare che la spada utilizzata a partire dal Rinascimento, rispetto allo spadone medievale, era la prima ad essere concepita con l'idea della stoccata di punta. anziché l'uso di taglio. Derivava dalla striscia spagnola ed era lunga circa 120/125 centimetri. Il duello nella storia ha avuto una giustificazione giuridica (Duello Giuridico) fin dal 501, data della dichiarazione del Re di Borgogna Gundebaldo (Dio decide l'esito delle guerre) fino alla definitiva condanna nel concilio di Trento nel 1545-63, anche se in effetti gli ultimi casi si riscontrano nel 1386 in Francia. La pratica del duello però non si estingue: semplicemente si trasforma prima nel Duello Cavalleresco e poi nel Duello d'Onore o della Macchia, più o meno regolamentato. Dal momento in cui Dio viene

esautorato dalla funzione di Giudice, il duello era la maniera di regolare i propri conti, le questioni d'onore, le sfide personali, evitando il ricorso alla giustizia ufficiale. Pubblicamente condannato, ha continuato ad esistere fino a non molti anni fa in maniera clandestina.

Con l'avvento della stampa i trattati di scherma in particolar modo nel 1500 in Italia ebbero un successo enorme sia nella molteplicità di scrittori che nel numero di copie. Nel 1567 Maestri di Scherma Italiani furono chiamati in Francia da Caterina de Medici e venne fondata l'Académie des Maitres d'Armes dotata di un proprio stemma e riconosciuta dal Re, e da quel momento la scherma francese iniziò anch'essa un suo percorso che la portò a produrre trattati e spadaccini ed una scuola autonoma. I duelli erano molto frequenti e di moda, successivamente anche in Inghilterra, nonostante ci fossero ancora sostenitori della superiorità dello spadone a due mani. Solamente tra il 1589 e il 1607 in Francia quattromila persone morirono in duello.

Luigi XIII e XIV si adoperarono con numerosi editti per cercare di eliminare questa pratica ma senza successo almeno per tutto il 1600, anche perché, oltre a ragioni politiche che la sostenevano, la scherma era dappertutto considerata parte della buona educazione: basta verificare il numero di manuali di scherma nelle biblioteche europee, specialmente quelle private appartenenti alle famiglie nobili.

Nel frattempo si era fatta sempre più strada la pratica della scherma come sport. Si formano i primi clubs in Francia e Inghilterra e si pose attenzione maggiore alle tecniche di allenamento, alla forma fisica, alla sicurezza; e la spada si avvicinava sempre più al sottile fioretto.

Finalmente nel 1704 Luigi XIV riesce a ridurre il numero di duelli, e Voltaire cinquanta anni più tardi lo giudicò come uno dei maggiori successi della sua politica. Nei prima metà del 1700 il cambio della moda e l'uso dei pantaloni lunghi influenzò a sua volta la minor consuetudine di indossare ed usare la spada quotidianamente. Possiamo però sostenere che almeno fino a questo momento la spada fu una reale compagna della vita quotidiana di buona parte della popolazione del ceto medio alto, ovvero quella che poteva anche permettersi di fare musica.

COMPOSIZIONE OVVERO PROGETTAZIONE DI UN PENSIERO

E' naturale parlare di composizione in campo musicale ma lo è forse meno parlarne in campo schermistico. In musica la composizione è la premeditazione e progettazione di una forma che raggiunga l'obbiettivo comunicativo. In campo schermistico potremmo definirla la ricerca delle azioni che portano la stoccata a segno.

In altre parole la storia della composizione potrebbe essere associata con la ricerca della forma perfetta. Talvolta facciamo l'errore di considerare i risultati ottenuti in ogni ambito come una precisa scelta estetica e funzionale relativa a quel periodo storico, dimenticando che la maturità acquisita si riferisce ad un percorso fatto nel passato fino a quel momento, e che il progresso comporta una ricerca e un'evoluzione. Questa ricerca (in particolare per quanto riguarda la forma) non era ancora giunta al termine nell'epoca rinascimentale e barocca anche se sicuramente il periodo del classicismo pone un punto fermo in questo percorso iv.

Si immagini un Maestro Caposcuola, ovvero colui che aveva la creatività di sperimentare nuove soluzioni, che verificava giorno per giorno l'efficacia del proprio metodo e nello stesso tempo si scontrava con i difetti, le lacune e le nuove prospettive, proponeva la sua maniera di affrontare il sapere che fino a quel momento era solo parzialmente catalogato e fissato nella trattatistica.

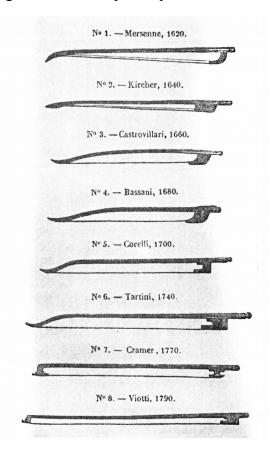
Si aggiunga inoltre che non era affatto facile per molti attingere ai libri e alla carta stampata, che peraltro era invenzione recente.

Per il nostro Maestro Caposcuola la continua ricerca del *Buon Gusto* è il parametro di scelta delle nuove soluzioni e questo è evidente nella trattatistica nel campo musicale ^v. Nell'arte della scherma, l'efficacia dell'azione che va a segno e colpisce l'avversario potrebbe essere il corrispettivo di ciò che la musica vede nel *Buon Gusto*.

In musica la ricerca di una forma attraverso il *Buon Gusto* ha quindi portato a costruire le regole del contrappunto, ovvero della concordanza armonica verticale di due o più linee melodiche orizzontali. Tutta la letteratura madrigalistica è l'esempio di quella che

successivamente è stata definita prima pratica. La cosiddetta seconda pratica, manifesto della Camerata Bardi a Firenze e Monteverdi a Venezia, agli inizi del 1600, diede un nuovo grande slancio alla ricerca della forma nella composizione musicale. Le componenti armoniche e melodiche venivano gestite in forte accordo con il testo cantato e l'affetto rappresentato, secondo regole della retorica del linguaggio trasposta nella retorica musicale. In pratica questo voleva dire che ogni nota, ogni intervallo, ogni soluzione ritmica e musicale veniva utilizzata a seconda della sua intenzione comunicativa, con la creatività tipica del Buon Gusto.

Grazie alla forte tradizione comunicativa di esperienze come la Commedia dell'Arte e gli stimoli dati dall'arte rinascimentale in tutti i campi, la *seconda pratica* diede forte slancio ad una ricerca compositiva che mise l'Italia in primo piano sul panorama europeo. Gli italiani erano in grado di trovare efficacemente soluzioni creative, raffinate e con il gusto della sorpresa tipica del barocco, cosa che affascinava tutta Europa.



Ma nonostante l'Italia fosse meta di tutti coloro che volessero apprendere questo stile e i musicisti Italiani fossero esportati in tutti gli altri paesi, un sistema raffinato di regole della composizione fu catalogato piuttosto all'estero, in particolare dai tedeschi vi. E' sintomatico della creatività italiana la sua componente non sistematica, che non permette quindi una ricerca univoca della forma.

Non a caso i signori del classicismo musicale (il punto fermo sulla forma) si trovano in Austria e Germania nella seconda metà del 1700.

Nella scherma il processo è simile: la ricerca della forma è uno degli elementi fondamentali della trattatistica di sempre. Uno dei primi trattati è quello di Carranza vii, oggi considerato uno dei padri della scherma mondiale, che all'epoca verrà deriso dalle altre scuole schermistiche europee e dagli stessi connazionali (come ad esempio Francisco de Quevedo, notissimo poeta spagnolo coevo di Carranza, temibile spadaccino, noto anche per le risse a fil di spada causate dai fumi dell'alcool) per il suo tentativo di spiegare la forma in maniera dettagliata e ridondante. Nel 1500 con Carlo V la striscia spagnola arriva in Italia e la trattatistica fiorisce abbondantemente, probabilmente grazie alla pragmaticità e intuito creativo italiano che abbiamo visto anche in musica. In questa fase la ricerca di una forma consiste nel chiarire quale sia la postura più conveniente, ovvero la mano della spada e la posizione del piede di attacco, ed in particolare la classificazione delle guardie. Camillo Agrippa viii è uno dei padri della scherma italiana, nella moderna concezione della stoccata di punta, ed a lui possiamo riferirci per alcune prime intuizioni sulle posizioni, sulle guardie, sull'affondo, sulla cavazione (nata dall'osservazione del combattimento dei galli). Inizia qui il processo di composizione dei quadri sinottici, ovvero le regole che determinano la successioni di attacco, parata, risposta e contro-risposta, nelle diverse posizioni o guardie.

Con lo specializzarsi della tecnica schermistica, con l'evoluzione dei modelli di spada, la composizione dei quadri sinottici diventa più completa e complicata, ma questo dà l'idea di un sistema compositivo sistematico che contempla sia la fase di scoperta del sapere che la sua esigenza educativa. Questo sistema potrebbe essere paragonato all'uso dei *kata* nel Karate, escluso il fatto che la scherma non dedica molto spazio al combattimento virtuale contro un avversario immaginario. Interessante notare però che nel trattato del 1409, *Flos Duellatorum*, del maestro Fiore de' Liberi, tutte le immagini sono accompagnate da quartine in rima, questo per insegnare e mandare a memoria come una filastrocca ogni gesto agli allievi, cosa che riprenderà fantasiosamente Rostand nel far duellare il poeta Cyrano motteggiando in rima.

Con Caterina de Medici abbiamo già visto che anche la scuola fiorentina esportò in Francia la maniera italiana di fare scherma ^{ix}, e la Francia ne raffinerà il linguaggio, inventando il *fioretto* ^x.

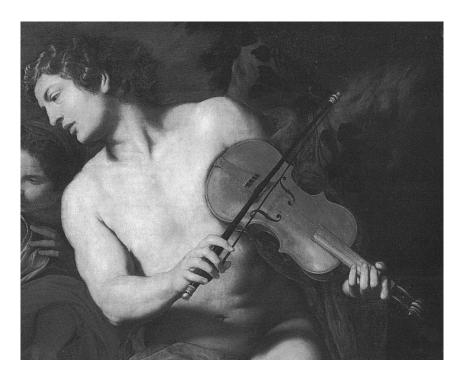
Il potere politico centralizzato sicuramente ha aiutato a dare una definizione più precisa alle arti praticate dalla nobiltà. Nella seconda metà del 1600 fiorirono quindi i trattati di scherma francesi ed anche la danza fu codificata nei passi che ancora oggi portano un nome francese.

In Francia si porranno le basi delle regole del combattimento a *fioretto*, che stabilirà dei diritti di priorità, che parlerà di *phrases d'armes* ("conversazione delle lame"), in riferimento anche alle successioni di azioni che costituiranno poi i quadri sinottici.

La padronanza della forma, la grazia del movimento saranno caratteristica più francese che italiana, anche per quanto riguarda la musica, a volte anche dando meno rilievo alla relazione tra significante e significato e privilegiando quindi l'aspetto formale sul contenuto. Il risultato di questa interferenza tra danza e musica portò sicuramente ad un approccio molto estetico della scherma, legato in particolar modo alle dispute tecniche,

alle esibizioni e ai virtuosismi d'arme, precorritrici dello sport e slegate dai duelli della macchia da praticarsi sul terreno in campo aperto, bensì da svolgersi in sala, sulla pedana, o *sur la piste*, come viene chiamato ancora oggi il *parterre* della danza. Possiamo dire che il *fleuret* e i suoi accademismi estetici avevano un grande ruolo nell'intrattenimento e nella formazione al *Buon Gusto*. D'altro canto la scherma italiana era anche vista come più aggressiva, ed erroneamente solo come scherma di attacco, interpretando probabilmente l'indole sfacciata e indipendente tipica degli italiani come una mancanza di attenzione ai meccanismi formali.

Anche in musica lo stile italiano risulta più diretto e audace nella sua intenzione comunicativa, più stravagante e "rumorosa". La musica francese invece è speciale per la leggerezza e la quantità di minuziose decorazioni, per un suono "piccolo", per il suo distacco dalle emozioni, specchio di un atteggiamento formale contenuto in presenza del Re xi.



IMPROVVISAZIONE

La componete improvvisativa nella musica e nella scherma dei secoli XVI e XVII ha ancora una forte importanza nonostante sia poco analizzata. La tendenza dell'approccio moderno sarebbe di parlarne come se fosse una materia a sè, data la nostra specializzazione e settorializzazione del sapere. Si tratta invece di un argomento in stretta relazione con la composizione della frase, sia quella musicale sia quella schermistica, trattate nel capitolo precedente.

Il termine all'epoca non veniva molto utilizzato ^{xii} e non sempre e necessariamente denotava il valore dell'esecutore ^{xiii}. Infatti si dava più importanza (senza sminuire il termine improvvisazione) a chi componeva e dava una propria forma alle idee essendo

invece pratica comune quella di creare sul momento, cosa che probabilmente denotava un minor livello culturale e poteva avere risultati confusi e senza forma.

Pensare in questi termini ribalta il punto di vista rispetto alla considerazione che abbiamo oggi dell'improvvisazione ritenuta una virtù non comune.

Per semplificare la spiegazione potremmo dire che il processo di creazione parte dallo spazio vuoto sul quale prima si improvvisa, si sperimenta, quindi si trovano delle soluzioni, le si ripete verificandole, le si fissa sulla carta e le si trasforma in regole utili al trapasso nozionistico.

Per questo motivo all'epoca non si parlava tanto di improvvisazione, visto che, al contrario di ciò che succede ai nostri tempi, inventare era prassi comune. Evidentemente il corso della storia presenta sempre qualche elemento del sapere che prima di noi è stato sperimentato, quindi la nostra invenzione non partirà mai dal vuoto assoluto. Ciò significa che la creatività pone sempre le basi su dei pacchetti di informazione già acquisiti xiv.

Ma cosa vuol dire quindi improvvisazione in particolare nel periodo rinascimentale/barocco?

In campo musicale vuol dire essere capaci, con *Buon Gusto*, di dare una forma ad un'esigenza di comunicazione senza aver preparato prima il proprio intervento, tenendo in considerazione gli stimoli del momento che possono essere influenti per le proprie scelte (ovvero la tonalità, la scansione ritmica, il dialogo con altri musicisti, il proprio umore, ecc.).

Nella scherma è la capacità di trovare sul momento la forma (successione di azioni) efficace per colpire l'avversario, a seconda delle condizioni in cui ci si trova (azione inaspettata dell'avversario, zona della pedana, il proprio umore o dell'avversario, ecc.).

In musica per esempio si può improvvisare un preludio prima di un brano musicale mettendo una nota dopo l'altra, cercando di capire se questa successione funziona rispetto alle necessità comunicative legate all'*affetto* espresso nel brano che si intende introdurre; si cerca per esempio di capire se il brano, passaggio o frase riesce a dare la sensazione di introduzione partendo da un vuoto e arrivano ad una nota o tonalità ben precisa, si sperimenterà quale ritmo sarà più opportuno per rendere al meglio quel significato, quale intensità utilizzare, quale registro, ecc.. Tutto questo viene filtrato dall'esperienza del *Buon Gusto*, ovvero il rendersi conto di quale sia la migliore soluzione (in termini di efficacia e bellezza) in quel determinato luogo. Improvvisare può anche voler dire "decorare" un brano già composto, ovvero fare quelle che nel 1500 vengno chiamate diminuzioni o passaggi, o più tardi nel 1600 fioriture, grazie, abbellimenti, ornamenti, e variazioni.

Nella scherma possiamo ipotizzare che l'improvvisazione sia sperimentare quale può essere la reazione ad un affondo dell'avversario, se per esempio dopo alla parata di terza possiamo rispondere con un colpo diretto al braccio, o se fingiamo un colpo al viso pronti per fare la cavazione e colpire quindi al petto.

Una prima riflessione che ne deriva è che nell'improvvisazione ha grande importanza la reattività e la progettualità istintiva.

L'educazione al *Buon Gusto* e all'azione efficace deve essere infatti un processo che permette di scegliere velocemente e all'improvviso quale sarà la prossima mossa, senza pensarci troppo, con la determinazione di chi ha assimilato un codice e lo sa usare all'occorrenza con la saggezza di un Maestro Caposcuola.

Una seconda riflessione è legata alla relazione con l'altro o gli altri con cui dialoghiamo. Tralasciamo il pubblico, che è anch'esso partecipe del meccanismo comunicativo ma come componente passiva. Nella scherma è fondamentale la presenza di almeno due duellanti.

Nella musica nel caso di un brano per strumento solo, il musicista è l'unico interlocutore attivo, mentre nel caso di musica condivisa (musica da camera, o ensemble di diversa grandezza) la relazione è tra più strumenti o voci.

Parlare di improvvisazione all'interno di una relazione è più facile in scherma che nella musica.

La cultura di oggi ha conservato più o meno l'aspetto necessariamente improvvisativo nella scherma, in virtù del fatto che un combattimento comporta ovviamente il tentativo inaspettato di un duellante di sorprendere l'altro, e di arrivare quindi ad un risultato mettendo in gioco la sua capacità creativa, istintiva, nella velocità tempo e misura dell'azione. Nella musica odierna si ha poco l'abitudine di dover improvvisare per reagire all'azione di qualcuno; abbiamo perso questa qualità per il fatto che la cultura musicale moderna si basa sulla scrittura e quindi sulla riproduzione di un pensiero già organizzato da altri in cui la componente creativa è minima.

Per questo motivo è interessante tornare al XVI e XVII secolo per riappropriarci di questa virtù, e la scherma può appunto aiutare la mente di un musicista ad essere pronta a reagire, e a scegliere con determinazione, come se il fare musica insieme possa essere paragonato ad un duellare tra musicisti.

In effetti una delle etimologie possibili della parola *concerto*, è legata a fare battaglia ^{xv}. Nella musica antica ci sono esempi di improvvisazione di gruppo, a partire dal contrappunto alla mente (pratica ancora attuale agli inizi del 1600 ^{xvi}), fino alla improvvisazione su bassi ostinati, oppure alle fioriture su una linea melodica fissata. Si tratta tendenzialmente di una linea più o meno definita a seconda dello stile scelto che funge da *canovaccio* (altro termine interessante che riporta al legame con il teatro e alla Commedia dell'Arte, luogo di grande improvvisazione), sulla quale viene lasciata possibilità di improvvisare e, a seconda della capacità e prontezza dei musicisti, anche di dialogare.

Una terza riflessione riguarda l'*effetto sorpresa*, che possiamo annoverare tra le componenti indispensabili della scherma e dell'estetica barocca. Sicuramente anche questo aspetto è legato all'improvvisazione ma soprattutto alla sensazione di improvvisazione che dobbiamo comunicare all'esterno. La *sprezzatura* di cui abbiamo parlato precedentemente (nel capitolo sull'uomo rinascimentale) è sicuramente una qualità che accomuna il buon musicista e il buon schermidore.

L'esperienza personale in materia di improvvisazione musicale mi ha portato anche ad indagare sui suoi metodi di insegnamento. Forte anche dell'esperienza schermistica credo infatti fondamentale che l'approccio ad una materia che ha una componente istintiva così

importante debba basarsi sulla ricerca quasi "esistenziale", e quindi in qualche modo antropologica (istinto di sopravvivenza), del *Buon Gusto*, attraverso quindi l'esperienza faticosa di riempire il vuoto, della ricerca della creatività, ma anche dell'istinto, e solo in secondo luogo dei canali classici dell'apprendimento intellettuale, che passa invece dagli occhi e non da un'esperienza fisica.

LA TERMINOLOGIA COMUNE

Un altro interessante punto di confronto tra le due arti parte dalla constatazione della comune terminologia usata per indicare alcuni aspetti fondamentali di ambedue i campi. Innanzitutto vengono condivise le tre parole chiave che ancora oggi delineano la schema: *misura*, *tempo e velocità*.

Il termine *misura* nella scherma si riferisce alla distanza che intercorre tra i due duellanti: la giusta valutazione di questo parametro permette di non trovarsi troppo a tiro dell'avversario e nello stesso tempo ad una distanza che può favorire portare a termine l'attacco

Questo termine lo si trova la prima volta nel trattato di Giacomo di Grassi del 1570 xvii ma viene usato "ufficialmente" nel trattato di Ridolfo Capoferro da Cagli nel 1610 xviii. In musica la *misura* è un termine che al giorno d'oggi è sinonimo di battuta. Storicamente la distanza tra una stanghetta e l'altra (ciò che oggi identifica la battuta) non era sempre regolare, e la battuta si riferiva al battito della mano che dà la pulsazione. Per questo motivo si trova l'indicazione nel titolo di qualche brano, "a *misura* di breve" generalmente indicata all'inizio del brano con una lettera C grande, abbreviazione del cerchio non completo. Il sistema della misura dei tempi fino al rinascimento è molto complesso: in ogni caso il termine *misura* sta ad indicare una distanza importante, non solo una misurazione del tempo, ma una proporzione del brano.

Si parla anche spesso di *senza misura*, per indicare una modalità esecutiva in cui si era invitati a suonare liberamente, in maniera più recitativa, senza troppo rigore metrico: anche in questo caso si tratta comunque di distanza.

Ma in ambedue i casi la *misura* è strettamente legata alla quantità di *tempo*.

Si parla di *tempo*, in ambito schermistico, per indicare la scelta del momento adatto per compiere un'azione, ma anche la quantità di tempo necessario per compierla. Anche in questo caso il primo a farne riferimento è Ridolfo Capoferro, nel 1610 xix.

Il tempo schermistico è la durata di un'azione nella coordinazione dei movimenti del corpo che la compongono **x*, compreso l'effetto sorpresa, e quindi la scelta di un *tempo* inaspettato per l'avversario. Testimonianze personali ci parlano anche di esercitazioni di scherma storica presso l'Academie Nationale d'Escrime in Francia, in cui gli schermidori ripetevano i gesti sull'andamento metronometrico, e tutte le danze armate seguono lo stesso principio.

Il *tempo* nella concezione musicale moderna è prevalentemente legato alla misura metronometrica che ci indica la velocità di un brano e la suddivisione metrica all'interno della battuta. Porta con se l'eredità di un passato che però non sempre è evidente nelle esecuzioni moderne. Infatti nella musica antica l'indicazione di *tempo* data all'inizio di un

brano indicava l'insieme di elementi che caratterizzano il carattere del brano, gli affetti, e talvolta alcune indicazioni generiche sulla condotta dell'arco. L'esecuzione di un brano, qualora le indicazioni iniziali siano molto generiche, comporta invece la possibilità di *rubare* nel *tempo*, ovvero accelerare o rallentare per poter esprimere meglio, anche all'improvviso, il carattere che si vuole rappresentare.

Quindi si può dire che in ambedue le arti il *tempo* sintetizza una serie di elementi, anche a sorpresa, che confinano un'azione.

Il termine *velocità* lo si trova nel trattato di Francesco Antonio Mattei nel 1669 ^{xxi}, il primo della scuola napoletana, che la cita come parte della triade (*misura*, *tempo* e *velocità*) pragmaticamente riferendosi all'azione veloce.

Anche in musica si parla di *velocità* per definire la rapidità di esecuzione del brano. Succede spesso che al giorno d'oggi che con *velocità* ci si riferisca ancora al valore del metronomo.

Nel periodo barocco il metronomo non esisteva ed il riferimento del *tempo* era il pendolo, che per sua natura ha una pulsazione regolare ma molte *velocità* differenti al suo interno.

Sull'origine della parola *fioretto* nella scherma si è già parlato; in musica il termine *fioritura* compare nel trattato di Ludovico Zacconi nel 1597 xxii che mostra esempi di una prassi che stava imperando in quel periodo nell'Italia settentrionale, ovvero quella della diminuzione e ornamentazione (improvvisazione); dal 1700 in avanti saranno famosi gli adagi *fioriti* in particolare da Arcangelo Corelli.

Ambedue i termini si riferiscono in qualche maniera all'aggiungere valore all'azione, in particolar modo con l'arricchimento delle decorazioni nella frase musicale. Nonostante il termine *fioretto* nasca in Francia mentre *fiorire* in Italia, ambedue derivano dall'immagine del fiore, indipendentemente dal fatto che questo fiore sia legato al giglio di Fiorentia (Firenze), il fiocco sulla spada, o le decorazioni floreali barocche che decorano le chiese di quell'epoca.

Il termine *legamento* (assieme al termine *cavazione*) compare nel nel celebre Manoscritto in latino I-33 del 1299-1300, conservato alla biblioteca della Torre di Londra, e si riferisce approssimativamente ad una traslazione dell'avambraccio e del ferro, facendo centro nel gomito: il ferro delle due lame rimane *legato* per qualche momento in funzione dell'azione di attacco o di svincolo.

In musica le *ligature* (poi *legature*) dal principio si riferiscono alla musica gregoriana, ma poi si estendono a tutta la musica vocale e strumentale e sostanzialmente descrivono due suoni che devono essere uniti tra di loro, senza interposta articolazione. Nel 1700 sempre di più il segno di *legatura* scritto sulla musica coinciderà anche con il movimento dell'archetto in cui più note si suoneranno nella stessa arcata.

Un'altra coppia di termini simili tra di loro sono *controtempo* e *sincope*; dice il trattato di scherma di Parise xxiii: "La stessa denominazione di *controtempo* indica essere quest'azione la contraria, da opporsi a colui che vuole uscire in tempo." ovvero "qualunque movimento, valevole a rendere vana l'azione di offesa e difesa dell'avversario, terminando con la stoccata"

Il *controtempo* in musica si riferisce alla nota su un *tempo* debole in opposizione ad un'altra sul *tempo* forte.

Evidentemente sono termini ancora legati al *tempo*, ed entrambi si rifanno ad un azione che gioca cambiando il ritmo dell'avversario o del *tempo* regolare. L'idea di gioco può forse riassumere il particolare gusto del *controtempo*, ovvero l'astuzia del non ordinario. Il termine *sincope*, molto simile all'idea di contrappunto e si riferisce sempre allo spostamento di accento ma in una nota che continua il suo suono e non in una nota isolata nel *tempo* debole come nel *controtempo*. Nella scherma si riferisce più ad un'azione in *controtempo* eseguita con tempo sincopato, ovvero con rottura di *misura* per mascherare il ritmo tipico di chi tira con scelta di *tempo* non regolare (cioè *sincopato*) *xiv*. Questo termine ha un origine più moderna ed è stato nella fattispecie utilizzato nella tradizione orale da Marcello Lodetti (non a caso amante della musica Jazz la quale fa molto uso di spostamenti ritmici).

Sono già citate nel corso di questo articolo le *frasi d'arme* o *conversazione delle lame* in relazione alla scherma (vedi capitolo sulla Composizione); le *frasi* musicali sono sicuramente uno degli aspetti fondamentali specialmente del barocco, in virtù della stretta relazione tra composizione ed *Ars Oratoria* ed alla *Retorica*, alla quale veniva fatto riferimento per poter produrre una buona esecuzione di un brano.

Frasi esposte tra più soggetti danno forma ad un *dialogo*, in cui le *frasi* si intrecciano e, come in una conversazione, portano ad argomenti diversi e quindi soluzioni talvolta inaspettate.

PARALLELISMI E CONTRIBUTI RECIPROCI

La pratica di scherma e musica, mi ha aiutato molto sotto aspetti sia fisici che psicologici. È una relazione a senso alterno e che quindi continuamente fornisce un supporto reciproco.

Ciò che metto in evidenza entra però in alcuni casi nel campo della percezione e talvolta della psicologia, aspetti che possono essere diversi per ciascuna persona.

Genericamente trovo che la scherma aiuti un musicista nella concertazione, nell'attenzione continua, alla reattività e alla prontezza di riflessi. Credo che la musica aiuti lo schermidore nella coordinazione dei movimenti, nell'ordine e bellezza della posizione, nell'abitudine a fidarsi dell'istinto che governa l'astrattezza della musica.

Evidentemente mi è più facile con l'occhio (e la mano) del violinista con esperienza quasi quarantennale, osservare le differenze da quando qualche anno fa ho iniziato a praticare la scherma. Mi piace quindi evidenziare in maniera più specifica le questioni legate all'uso dell'archetto e alla spada, come simboli uno dell'altra, partendo da questioni più fisiche per poi terminare con aspetti più mentali.

Come violinista ho percepito un grande cambiamento nella mia capacità di gestire l'archetto da quando ho iniziato a maneggiare la spada: è migliorata la capacità di gestire il movimento acquisendo più definizione e un'energia superiore.

La prima ragione è legata al peso: una *striscia* di tipo "spagnolo" fino al XVII secolo pesava circa gr 1000/1200, una spada piccola della seconda metà del XVII inizio XVIII secolo pesava gr 600/800 e una spada moderna pesa gr 500/770 xxv. Esistono molti modelli di archetti barocchi ma il loro peso è intorno ai gr 45, mentre quello moderno è di gr 60.

Abituare il braccio a questi pesi differenti condiziona in maniera fondamentale le due discipline, nella cura dei movimenti, nella efficacia nella gestione dello sforzo del gesto. L'attenzione alla punta nella spada invita il violinista ad un controllo superiore sul lavoro di leve fatto dalle dita e dal polso, mentre le possibilità di rendere in maniera plastica la forma di ogni nota con l'archetto (che l'estetica barocca definisce con il termine *messa di voce*) facilita il lavoro sul ferro ovvero le azioni di filo, la conquista dei gradi e le cedute in contrapposizione ai fili.

L'impugnatura francese nella spada ha delle affinità con l'impugnatura dell'arco barocco: sono tutte e due semplici manici liberi non sagomati xxvi che "costringono" la mano e il polso a trovare la giusta, armoniosa e elastica posizione per sorreggere il peso in maniera bilanciata, e per poter gestire i movimenti a seconda della necessità "espressiva". Per questo motivo sia l'arco barocco che la spada con impugnatura francese possono essere considerati più difficili perché più scomodi, ma nello stesso tempo in grado di fornire uno spettro di possibilità maggiori in termini di angolazioni, gestione della forza, cambio del bilanciamento. Di conseguenza il lavoro di polso e di dita è maggiore anche se talvolta fatto di micro movimenti, e permette nella scherma di gestire con più raffinatezza azioni come le cavazioni, le angolazioni, spostare la presa della spada più indietro per sfruttarne tutta la lunghezza; nella la musica permette di lavorare su tutta la gamma di suoni possibili dal più dolce e sussurrato al più aggressivo e diretto, permette di lavorare sulle articolazioni delle note, ovvero la pronuncia dei suoni, come se fossero parole con vocali e consonanti.

Alla luce di queste riflessioni forse si può interpretare in maniera differente la frase scritta da Tartini alla sua allieva Signora Maddalena Lombardini, frase che fino ad oggi ha identificato il suono dei violinisti barocchi come un suono sempre poco sonoro, e poco deciso, in contrapposizione ai violinisti moderni. Tartini scrive: "Primo studio deve essere l'appoggio dell'arco sulla corda siffattamente leggero, che il primo principio della voce che si cava, sia come un fiato, e non come una percossa sulla corda. Consiste in leggerezza di polso, e in proseguir subito l'arcata; dopo l'appoggio leggero non c'è più pericolo d'asprezza e di crudezza".

Un aiuto sempre reciproco tra le due arti ma più mentale è legato alla progettazione di una *frase*, discorso che abbiamo già accennato parlando di improvvisazione e composizione.

Il pensiero che progetta l'*attacco*, *parata*, *risposta* e *contro-risposta* (anche e soprattutto in azioni in cui ci siano finte e azioni "diversive") è in linea con la progettazione della composizione di una *frase* musicale. Nel caso dell'improvvisazione in maniera specifica si sviluppa l'istintività dell'istante a saper mettere in atto un progetto eventualmente alternativo.

Tutti questi elementi aiutano i movimenti e le azioni ad essere efficaci: il colpo deve andare a segno, così come il suono prodotto deve parlare e comunicare un contenuto. Piaccia al pubblico.

Davide Monti

BIBLIOGRAFIA

Agrippa, Camillo 1553, Trattato di scientia d'arme, con un dialogo di filosofia, Roma, Antonio Baldo.

Burney, Charles 1821, Viaggio musicale in Italia 1770, Firenze, Remo Sandron.

Caccini, Giulio 1601, Le Nuove Musiche, Firenze, I Marescotti.

Capoferro, Ridolfo da Cagli 1610, *Gran Simulacro dell'uso della scherma*, Siena, Saluestro Marchetti e Camillo Turi.

Carranza, Jeronimo 1582, *Libro que trata de la philosophia de las armas, y de sua destreza, y de le agresiòn y defensiòn christiana, San Lucar de Barrameda,* Lisbon.

Castiglioni, Baldassarre 1528, Il Cortegiano.

Chiodino, Giovanni Battista 1610, *Arte pratica latina et volgare di far contrappunto à mente, & à penna*, Venezia, Ricciardo Amadino.

Cohen, Richard 2003, L'arte della spada, Milano, Sperling & Kupfer.

D'Alessandri, Torquato 1609, *Il Cavalier Compito*, Viterbo

Di Grassi, Gicacomo 1570, Ragione di adoperar sicuramente l'arme, sì da offesa come difesa. Con un Trattato dell'inganno, e con un modo di esercitarsi da se stesso, per acquistare forsa, giudicio, e prestezza, Venezia, Giordano Ziletti & compagni.

Geminiani, Francesco 1749, A Treatise of Good Taste in the Art of Musick, London.

Hotteterre, Jacques 1719, L'art de Préluder, Op. 7

Kircher, Athanasius che nel 1650 scrisse *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*, Roma, Franceso Corbelletti.

Lodetti, Marcello e Giovanni 1995, *La scherma, tecnica, didattica, psicologia*, Milano, Mursia.

Longhi, Silvio 2011, La spada da difesa e da duello, Firenze, Polistampa.

Macchiavelli, Niccolò 1532, *Il Principe*, Firenze.

Malevolti, Domenico Angelo 1763, L'école des armes avec l'explication générale des principles attitudes et positions concernant l'escrime, London, R. & J. Dodsley.

Mattei, Francesco Antonio 1669, Il Corifèo della Scherma Napoletana.

McClary, Susan 2000 Conventional wisdom, Berkeley, University of California Press.

Parise, Masaniello 1884, *Trattato teorico pratico della scherma di spada e sciabola*, Roma, Tipografia nazionale.

Zacconi, Ludovico 1596, PRATTICA DI MUSICA UTILE ET NECESSARIA SI AL COMPOSITORE per Comporre i Canti suoi regolarmente, si anco al Cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili [...] Ultimamente s'insegna il modo di fiorir una parte con vaghi & moderni accenti, Venezia, Carampello Bartolomeo.

DIDASCALIE FOTO SCHERMA E MUSICA

- 1. Stampa che riproduce l'autoritratto del pittore Gerhard Dow, violinista olandese. Il dipinto originale è del 1653, mentre la stampa è pubblicata nel 1800 da Albert Henry Payne nel suo libro *Payne's Royal Dresden Gallery*
- 2. Tavola delle Spade: esempi di spade europee tra la prima metà del 1500 e la seconda metà del 1700.
- 3. Tavola fegli Archetti: evoluzione schematica dell'archetto dai primi del 1600 alla fine del 1700 secondo il trattato di Fétis, François-Joseph 1844, *Trattato completo della teoria e della pratica dell'armonia*. Giovanni Ricordi.
- 4. Particolare del dipinto di Pietro Novelli detto il Monrealese, *Gara musicale di Apollo e Marsia*, 1631-32

i Carranza, Jeronimo 1582, Libro que trata de la philosophia de las armas, y de sua destreza, y de le agresión y defensión christiana, San Lucar de Barrameda, Lisbon.

ii Autore del trattato di scherma *L'école des armes avec l'explication générale des principles attitudes et positions concernant l'escrime*, del 1763; importante schermidore e maestro che fonde insieme tratti della scuola schermistica italiana e francese, attivo particolarmente in Inghilterra. Personaggio di grande carisma e cultura, descritto da un biografo come uomo "che riunisce in sé le qualità dell'insegnante, con quelle dello sportivo, dello storico, dell'artista, dello scienziato e del filosofo".

iii Purtroppo non siamo a conoscenza se ci fosse o meno traccia dell'attività scheristica tra le discipline affrontate alla Scuola delle Nazioni.

iV McClary, Susan 2000 Conventional wisdom, Berkeley, University of California Press.

V Per esempio se ne parla in maniera esplicita nel trattato di Geminiani, Francesco 1749, A Treatise of Good Taste in the Art of Musick, London.

VI Uno dei principali fautori di questa opera di codificazione fu Kircher, Athanasius che nel 1650 scrisse *Musurgia* universalis, sive ars magna consoni et dissoni, Roma, Franceso Corbelletti.

VII Carranza, Jeronimo 1582, Libro que trata de la philosophia de las armas, y de sua destreza, y de le agresión y defensión christiana, San Lucar de Barrameda, Lisbon.

VIII Agrippa, Camillo 1553, Trattato di scientia d'arme, con un dialogo di filosofia, Roma, Antonio Baldo.

iX Caterina de Medici portò in Francia con sé anche la famiglia Caccini, importante famiglia di musicisti fiorentini; non sono comunque le uniche cose che hanno influenzato la corte francese grazie all'arrivo dei Medici: basti pensare al giglio fiorentino diventato parte dell'emblema reale francese.

X Sull'origine della parola "fioretto" ci son tante ipotesi, e pochi documenti. Il termine appare anche nel sonetto di Jean Emert Provenzale di Berre, che introduce il primo trattato di scherma francese del 1573 ad opera di Henry de S. Didier *Gentiluomo Provenzale*. Il sonetto di Jean Emert Provenzale di Berre, dedicato a Henry de S. Didier *Gentiluomo Provenzale* nel 1573. La traduzione è della maestra Sara Vitali, che tradusse tutto il trattato come tesi d'esame per il diploma da maestra, nel 2004. "Gentile Luoc di Pertuz onore della Provenza/ Che hai dato i natali al valente Saint Didier/ Che merita di essere incoronato di alloro/ Tanto per l'invento che per l'esperienza.// Ci ha fatto risplendere (tanto grande è la sua scienza)/ Per il compito più difficile che è l'arte e la capacità/ Di maneggiare le armi: che in una rastrelliera/ Lasciate arrugginire la vostra ignoranza.// Avvicinatevi tutti al tirar di scherma/ In modo da far sì che il vostro *fioretto* ben valga/ Venite a prestare omaggio al nuovo figlio di Marte.// Prendete la briga di vedere e leggere degni il suo libro/ Nel quale egli mostra con volontà sincera e libera/ A tutti (di suo pari) buoni e coraggiosi soldati.". Cohen, Richard 2003, *L'arte della spada*, Milano, Sperling & Kupfer, cita Besnard Rennes Charles nel 1653 come l'inventore della parola *Fleuret* (fioretto). Lo si fa riferire al fiocco di abbellimento messo sulla punta dell'arma da esercitazione per renderla innocua, ma la vicinanza con la l'etimologia di Fiorentia lascia pensare anche ad un'influenza italiana.

XI In Burney, Charles 1770, *Viaggio musicale in Italia*, l'autore parla della sua esperienza nel suo viaggio dall'Inghilterra, passando per la Francia, arrivando in Italia per poi tornare in Ighilterra. E' interessante notare che nella sua prima visita in Francia lui apprezzi la leggiadria della musica francese, mentre in Italia osservi quasi con fastidio il grosso suono italiano, e poi ripassando dalla Francia faccia il commento su quanto il suono francese sia "piccolo".

XII Si parla infatti di diminuzioni e passeggi, di abbellimenti, grazie, fioriture, ornamenti, variazioni, preludi e cadenze. In Hotteterre, Jacques 1719, *L'art de Préluder*, Op. 7 si incomincerà a parlare di composizione fatta all'improvviso, *sur le champ*.

XIII Un aneddoto narra che Mozart non avendo tempo di comporre un brano per violino e tastiera scrisse solo la parte per la violinista e mise un foglio bianco sul suo leggio, suonando a memoria, simulando di avere una parte scritta di fronte.

XIV Weisberg, Robert W. 1988, *Guida alla creatività*, Padova, Gruppo editoriale Muzzio.

XV Concerto deriva dal latino *concertare*, che porta con se il significato di contendere, disputare, dibattere, ma anche lavorare insieme.

XVI Chiodino, Giovanni Battista 1610, Arte pratica latina et volgare di far contrappunto à mente, & à penna, Venezia, Ricciardo Amadino.

XVII Di Grassi, Gicacomo 1570, Ragione di adoperar sicuramente l'arme, sì da offesa come difesa. Con un Trattato dell'inganno, e con un modo di esercitarsi da se stesso, per acquistare forsa, giudicio, e prestezza, Venezia, Giordano Ziletti & compagni.

XVIII Capoferro, Ridolfo da Cagli 1610, *Gran Simulacro dell'uso della scherma*, Siena, Saluestro Marchetti e Camillo Turi. XIX Ibidem.

XX Per esempio il passo avanti è di due tempi (prima il piede davanti poi il piede dietro), l'affondo anche lui di due tempi (prima il braccio poi la gamba), il passo avanti e affondo consta di tre movimenti o quattro (piede davanti, piede dietro, braccio, gamba davanti).

XXI Mattei, Francesco Antonio 1669, Il Corifeo della Scherma Napoletana,

XXII Zacconi, Ludovico 1596, *Prattica di Musica utile et necessaria si al Compositore per Comporre i Canti suoi regolarmente, si anco al Cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili [...] Ultimamente s'insegna il modo di fiorir una parte con vaghi & moderni accenti, Venezia, Carampello Bartolomeo.*

XXIII Parise, Masaniello 1884, Trattato teorico pratico della scherma di spada e sciabola, Roma, Tipografia nazionale.

XXIV Lodetti, Marcello e Giovanni 1995, La scherma, tecnica, didattica, psicologia, Milano, Mursia.

XXV Longhi, Silvio 2011, La spada da difesa e da duello, Firenze, Polistampa.

XXVİ L'impugnatura moderna della spada è invece anatomica quindi fornisce una presa ergonomica, che aumenta la reattività del movimento del poso sulla spada ma diminuisce i gradi di angolazione possibile e non prevede movimento di dita. L'archetto moderno consiste come quello barocco di una semplice bacchetta ma viene impugnato al tallone in una posizione che risulta essere più fissa, anziché più spostato liberamente secondo la propria sensibilità e il bilanciamento dell'arco.