

Numero 01

Giugno 2023

# auditorium **M**

Rivista del Conservatorio di Musica "Stanislao Giacomantonio" di Cosenza

All'interno: i 100 anni di Stanislao Giacomantonio / I giovani talenti / Intervista a Rosario Mirigliano / Focus sul Conservatorio San Pietro a Majella

# auditoriumM

**Direttore responsabile** Francesco Perri

**Comitato editoriale** Emanuele Cardi, Olga Laudonia,  
Pia Tucci, Ida Zicari

**Hanno scritto in questo numero:** Michele Bosio, Federica Carnevale,  
Ilaria Centorrino, Cecilia D'Amico,  
Olga Laudonia, Ida Zicari

Il comitato editoriale valuta i testi da pubblicare nella rivista, valuta le proposte e i contributi offerti da autori interni ed esterni al Conservatorio, valuta e sceglie i contributi degli studenti previa segnalazione da parte dei rispettivi docenti, suggerisce modifiche e correzioni, fissa gli standard editoriali. Il comitato editoriale si riunisce periodicamente (in modalità on-line o in presenza) per discutere i contenuti delle pubblicazioni secondo un'impostazione che risulti coerente agli obiettivi preposti. L'impaginazione è a cura esclusiva della direzione che ne stabilisce le caratteristiche e le relative priorità editoriali.



Le finalità del progetto editoriale: divulgare la conoscenza musicale e artistica attraverso i contributi pubblicati, rafforzare l'immagine del Conservatorio, rinsaldare i legami con il territorio, fidelizzare i propri lettori (studenti e docenti dei Conservatori presenti sul territorio nazionale).

La Rivista è stata chiusa in redazione il 10 maggio 2023 ed è in corso di registrazione presso il Tribunale di Cosenza. Non ha scopo di lucro. La collaborazione è aperta a tutti ed è da intendersi a titolo gratuito.



FRANCESCO PERRI

## Editoriale

La nascita di una rivista è sempre un motivo di grande interesse. Lo è ancora di più se la sua genesi e produzione sono le peculiarità di un'istituzione conservatoriale come quella di Cosenza.

**auditoriumM** è una rivista quadrimestrale, la prima ufficialmente prodotta che si pone l'obiettivo di sviluppare e promuovere il Conservatorio di Cosenza, in ogni sua forma attraverso produzioni, iniziative, ricerche (due numeri di natura divulgative ed uno prettamente scientifico).

In questa prima annualità **auditoriumM** sarà erogato on-line, attraverso le edizioni del Conservatorio, scaricabile gratuitamente sul sito del Conservatorio. La partecipazione è libera e gratuita a tutti coloro che intendono contribuire. In questo primo numero diversi i *focus* riportati: dal **100° di Giacomantonio** all'esclusiva intervista di **Rosario Mirigliano**, a **Saverio Mattei** calabrese fondatore della biblioteca del San Pietro a Majella di Napoli. Poi ancora tante rubriche.

Ringrazio tutti i collaboratori di redazione e gli autori dei contributi con l'augurio che si diventi un concreto punto di riferimento.

Buona lettura!

# ◆ Stagione Cameristica 2023 ◆

**7 marzo • ore 17** Un pomeriggio galante a Londra  
 GALLERIA NAZIONALE Cosenza  
*Patrizio Germone, violino barocco | Goffredo Degli Esposti, flauto dolce & traversiere*  
*Chiara Cattani, clavicembalo*  
 con la partecipazione delle classi di Arte Scenica ed Esercitazioni Corali

**13 aprile • ore 20** Il violino a 5 corde  
 AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza  
 La liuteria jonica di Montegiordano realizza l'idea utopistica di Mauro Tortorelli  
 presentazione dello strumento a cura dei liutai Vincenzo e Marco Corrado  
 musiche di Alessandro Cuzzo e Guido Santorsola  
*Mauro Tortorelli, violino a 5 corde | Angela Meluso, pianoforte*

**11 maggio • ore 18.30** Nell'ambito della SETTIMANA di MUSICA ANTICA  
 CHIOSTRO DEL CONSERVATORIO Portapiana - Cosenza  
*A Musical Banquet: John Playford e la musica inglese del Seicento*  
*Patrizio Germone, violino barocco | Goffredo Degli Esposti, flauti dolci, flauto & tamburo*  
*Chiara Cattani, clavicembalo*  
 con la partecipazione delle classi di Violino barocco, Flauto dolce e Clavicembalo

**27 maggio • ore 19** Nell'ambito di MUSICA in DANZA - IV edizione  
 AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza  
*La Boîte à Joujoux • balletto per l'infanzia su testo di A. Hellé, musica di C. Debussy*  
*Giuseppe Maiorca, pianoforte | Ida Zicari, coordinamento*

**30 maggio • ore 18.30** Nell'ambito della Masterclass FRESCOBALDI e PASQUINI: L'ITALIA del SEICENTO  
 CHIOSTRO DEL CONSERVATORIO Portapiana - Cosenza  
**Concerto per 2 clavicembali**

**7 giugno • ore 19.30** Nell'ambito della III SETTIMANA ORGANISTICA  
 DUOMO CATTEDRALE Cosenza  
**Concerto per organo**

**21 giugno • ore 21** *Clastrum & Principes*  
 GALLERIA NAZIONALE Cosenza  
 Amor Sacro e Amor Profano nella Musica del Medioevo  
*Schola Cantorum del Conservatorio di Cosenza | Letizia Butterin, direttore*

**6 luglio • ore 21.15** Rassegna MUSICA ELETTRONICA NEL CHIOSTRO - XI edizione  
 CHIOSTRO DEL CONSERVATORIO Portapiana - Cosenza  
**Il Novecento elettronico: Gyorgy Ligeti e Edgar Varèse**  
 nel 100° e nel 140° anniversario della nascita  
*Ivano Morrone, Francesco Galante, classe di Musica Elettronica*

**21 luglio • ore 21** Rassegna MUSICA ELETTRONICA NEL CHIOSTRO - XI edizione  
 CHIOSTRO DEL CONSERVATORIO Portapiana - Cosenza  
**Bach non temperato** installazione con ri-scritture dal "Clavicembalo ben temperato"  
 per pianoforte, computer e video texture  
*Ivano Morrone, Francesco Galante, classi di Pratica Pianistica e Musica Elettronica*

**25 settembre • ore 20** Suggestioni musicali del Novecento italiano: clarinetto & pianoforte  
 AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza  
*Alfredo Vena, clarinetto | Angelo Arciglione, pianoforte*

**4 ottobre • ore 17** Le Sonate per flauto e b.c. & per flauto e cembalo obbligato di J.S. Bach  
 GALLERIA NAZIONALE Cosenza  
*Daniela Troiani, flauto | Antonio Vergine, fagotto | Chiara Cattani, clavicembalo*

**13 ottobre • ore 19** Dal "Clavicembalo ben temperato" al Novecento italiano  
 AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza  
 arrangiamenti ed elaborazioni della classe di **Composizione**  
*Ensemble di flauti del Conservatorio di Cosenza*

**17 ottobre • ore 19** "La musica interiore" • Omaggio a Sergej Rachmaninoff e Gian Francesco Malipiero  
 AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza  
 nel 150° anniversario dalla nascita e nel 50° anniversario dalla morte  
*Antonella Calvelli, pianoforte | Giuseppe Maiorca, pianoforte*

**27 ottobre • ore 20** Nell'ambito del COSENZA GROOVE FESTIVAL - IV edizione  
 AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza  
**Concerto per percussioni**  
*Ensemble di Percussioni del Conservatorio di Cosenza*

**28 ottobre • ore 19** Aspetti pianistici del primo Novecento  
 AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza  
*Angelo Pietro Guido, pianoforte*

**31 ottobre • ore 19** Suggestioni musicali del Novecento italiano: flauto & pianoforte  
 AUDITORIUM CASA DELLA MUSICA Cosenza  
*Daniela Troiani, flauto | Giuseppe Maiorca, pianoforte*

Il Presidente  
 Carmelo Gallo

Il Direttore  
 Francesco Perri



Numero 01

# Indice

Maggio 2023



3

**EDITORIALE**

6

**ERASMUS+2023**

7

**LA LEGGENDA DEL PONTE**

13

**ROSARIO MIRIGLIANO**

19

**OPEN DAY**

20

**DIRE, FARE... CANTARE**

25

**SAVERIO MATTEI, IL CALABRESE**

28

**L'ACCOMPAGNAMENTO PIANISTICO**

33

**LA RECENSIONE**

35

**NOTE DI VIAGGIO**

# Erasmus+ 2023: come fare domanda entro le scadenze previste

Scade il 30 giugno 2023 alle ore 12.00 il nuovo bando per la mobilità degli studenti per motivi di studio (SMS), che prevede l'assegnazione di borse di mobilità per svolgere periodi di studio all'estero in un Paese partecipante al programma Erasmus+ per l'a.a. 2023/2024

DI OLGA LAUDONIA

Il bando *Erasmus* è un'opportunità unica per gli studenti del Conservatorio che desiderano arricchire la propria formazione musicale e culturale all'estero. Grazie a questo programma, gli studenti hanno la possibilità di studiare in una delle numerose istituzioni partner per migliorare le proprie competenze musicali, acquisire nuove conoscenze e avvicinarsi a nuove culture.

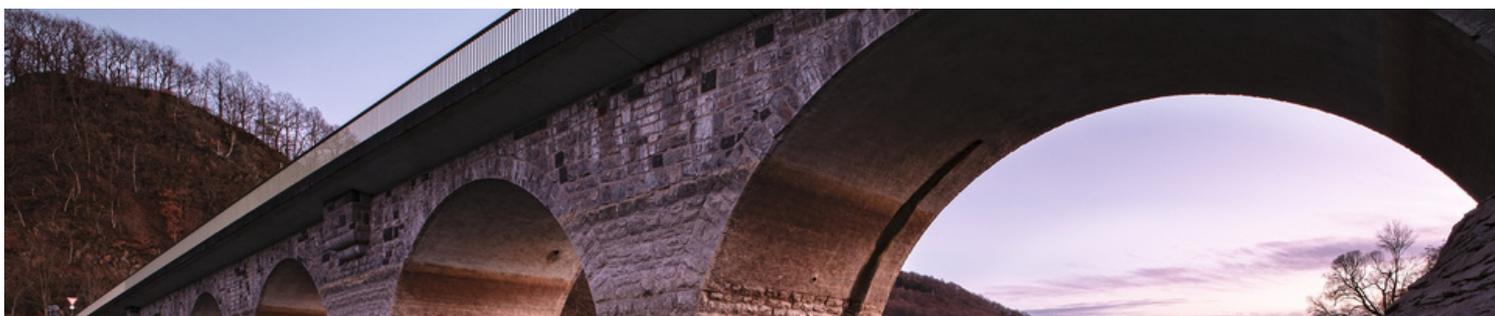
Per partecipare al bando *Erasmus*, gli studenti del Conservatorio devono seguire alcuni semplici passaggi. Innanzitutto, è necessario verificare i requisiti di ammissione. Possono presentare domanda gli studenti maggiorenni del Conservatorio di Cosenza iscritti al Biennio di Secondo livello, a uno degli ultimi due anni del Triennio di Primo livello e in possesso del diploma di istruzione secondaria di secondo grado, o a uno dei corsi del periodo superiore del vecchio ordinamento e in possesso del diploma di istruzione secondaria di secondo grado. Tra i requisiti per partecipare al programma *Erasmus* vi è, ovviamente, la conoscenza della lingua inglese o di quella del Paese ospitante. Inoltre, è necessario avere una certa autonomia e capacità di adattamento, visto che la vita all'estero può rappresentare una sfida dal punto di vista personale.

Gli studenti possono ottenere una borsa Erasmus+ per ogni ciclo di studi per un periodo che non superi i 12 mesi; fanno eccezione i cicli unici per i quali il tetto è di 24 mesi. Le candidature saranno esaminate da una commissione che formulerà una graduatoria per ogni ciclo di studi la cui pubblicazione avverrà entro il 5 luglio. La valutazione prevederà un ulteriore punteggio premiale per le domande presentate tramite la piattaforma *EASY*. Le Istituzioni ospitanti accoglieranno gli studenti equiparandoli ai propri e mettendo a disposizione, se presenti, i propri servizi di alloggio e ristorazione, le strutture didattiche, senza richiedere il pagamento di alcuna tassa.

Gli studenti idonei riceveranno una borsa comunitaria come contributo, diversificato in base al costo della vita del paese di destinazione, a copertura delle maggiori spese legate al soggiorno all'estero. Prima della partenza, gli studenti sottoscriveranno con il Conservatorio un contratto, in cui saranno indicati gli impegni reciproci, il periodo in cui si svolgerà la mobilità e l'importo della borsa. L'Istituzione ospitante e il Conservatorio sottoscriveranno, inoltre, un accordo di apprendimento (*Learning Agreement*) in cui sarà indicato il piano di studi che lo studente realizzerà all'estero.

Per approfondire i contenuti del bando e le modalità di utilizzo della piattaforma *EASY*, è stato inoltre organizzato un incontro informativo in presenza martedì 14 febbraio alle ore 16:00 presso l'Auditorium "Casa della Musica" di Cosenza. Il bando e tutti gli altri dettagli sono disponibili sulla pagina web ufficiale del Conservatorio di Cosenza o scrivendo all'indirizzo mail dedicato [erasmuseconservatoriocosenza.it](mailto:erasmuseconservatoriocosenza.it).





# LA LEGGENDA DEL PONTE

STANISLAO GIACOMANTONIO  
IN VIAGGIO VERSO LA MESSA IN SCENA

DI FEDERICA CARNEVALE



## Il ponte nell'immaginario collettivo

"Lo scopo del mio lavoro non è mai stato quello di distruggere, ma sempre di creare, di costruire ponti. Perché dobbiamo vivere nella speranza che l'umanità sia unita e che, meglio ci comprenderemo reciprocamente, più facile questo diventerà". (Alfons Mucha)

"Purtroppo sono più numerosi gli uomini che costruiscono muri di quelli che costruiscono ponti". (Proverbio cinese)

La prima frase è dell'artista Alfons Mucha, il grande iniziatore dell'*Art Nouveau*, che nel proprio lavoro mescolò sacro e profano, culture e influenze diverse, e che fu ponte artistico egli stesso verso una fruizione più moderna, diffusa e popolare dell'immagine artistica. L'altra frase è un proverbio cinese che utilizza, stigmatizzandola, la metafora del muro come figura protettiva, come mezzo che preserva l'uomo dalla contaminazione, dalla paura di ciò che estraneo, diverso, altro-da-sé.

L'etimologia del termine viene dal latino *pons-pontis*, che a sua volta è congenere al greco *pontos* e *pathos* (calpestare).

Il ponte nel nostro immaginario è un passaggio da un luogo ad un altro, da uno stato ad un altro, da un periodo ad un altro, attraverso il superamento di un ostacolo. Tutta la nostra vita è un continuo passaggio di stato, di tempo, di luogo: si nasce, si diventa adolescenti, poi adulti, si invecchia, si muore e il passaggio di stato avviene attraversando un ponte.

Cosa è l'immaginario collettivo? È un insieme di simboli presenti nella memoria e nell'immaginazione, condivisi da individui di una stessa comunità. È un concetto che ci fa addentrare nella psicanalisi, nella sociologia, nell'antropologia culturale, e da esso attingiamo quotidianamente.

Il ponte, nell'immaginario collettivo, ha un significato comune in tutte le culture. Esso, visto come legame orizzontale, è una connessione immanente tra luoghi, idee e persone diversi; unisce due entità separate e lo si può attraversare nelle due direzioni. Può essere inoltre un non-luogo, o un luogo sospeso, in cui ci si viene incontro a metà strada. Ma il ponte può anche essere visto come legame verticale, unione trascendente tra l'umano e il divino (in questo senso operava il *pontifex* nella Roma antica). Esso è unione tra la dimensione terrena e quella celeste, tra la parte materiale e quella spirituale dell'essere umano. Quasi tutte le religioni parlano di ponti creati per permettere il contatto tra l'uomo e la divinità. Pensiamo ai nativi americani che vedono nell'arcobaleno un ponte tra il mondo terreno e il mondo celeste.

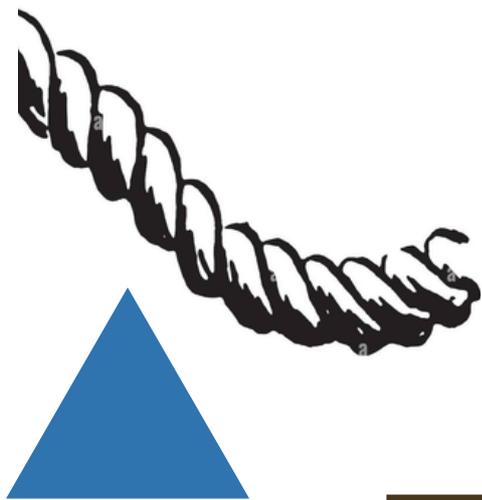
I ponti spirituali sono meno vistosi ma non meno critici. Alcuni sono religiosi e legano i credenti a regni che vanno oltre il mondo fisico; i loro legami sono mantenuti dall'adorazione e dal rituale.

Il ponte però è anche una metafora: l'etimologia di questa parola viene dal greco *meta* (oltre) e *phero* (portare)=portare oltre, traslare. La metafora, quindi, è un ponte retorico che ci consente di trasferire un significato tra due termini affini.

Possiamo considerare le arti in generale, e quindi anche il teatro e la musica, come ponti culturali, grazie all'ibridazione ineluttabile dei loro linguaggi. Le culture stesse sono ponti composti da migliaia di strutture di collegamento. Il filosofo Friedrich Nietzsche ha allegorizzato la condizione in un'immagine della vita umana come una corda tesa su un abisso.

## A proposito dell'Opera

Da un lato la natura si trova allo stato grezzo e dall'altro c'è un'idea di natura che segue la volontà della specie. L'umanità, in quanto artefatto e artefice della cultura, non è tanto la corda, tessuta da più fili tesi, quanto il passaggio attraverso di essa. Non è che scegliamo questa passeggiata sul filo del rasoio. Senza dubbio preferiremmo un posto fisso e stabile rispetto alla sua sospensione vacillante: eppure non abbiamo scelta. Collegati al centro del nostro essere e incapaci di operare isolatamente, siamo agenti dell'esistenza-ponte. Possiamo solo scegliere il modo migliore per gestire le nostre connessioni.



La prima stesura dell'opera, che aveva titolo *Fior d'Alpe*, fu ultimata il 2 novembre del 1905 e fu poi ritoccata saltuariamente da Stanislao Giacomantonio e dal librettista Filippo Leonetti negli otto anni successivi.

Il libretto è un atto unico, diviso in otto scene. I versi sono principalmente endecasillabi e settenari, ma ci sono anche decasillabi e quinari; frequente è l'uso dell'*enjambement*, con il risultato che i versi di Leonetti sono vicini alla scorrevolezza della prosa.

I personaggi sono tre: Berta e Floriano, giovani pastorelli, e Angelarosa, nonna di Berta. È presente il Coro nella prima scena e nella quarta; c'è un intermezzo solo strumentale alla fine della sesta scena.

Si tratta quasi di un dramma chiuso, che richiama le tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione; tutto si svolge in appena ventiquattro ore in una scena unica.

I soggetti sono assolutamente umani e il dramma nasce dalle loro vicissitudini amorose: da questo punto di vista potremmo essere in un contesto verista, ma il riferimento alla tragedia greca è presente anche nella stessa struttura del libretto. La prima scena, lasciata al Coro, ci rimanda direttamente alla parodo e anche l'ingresso di Floriano è un vero e proprio prologo che illustra tutto l'antefatto. L'intermezzo strumentale, che divide l'atto unico in due parti differenti, descrive lo stato d'animo della protagonista, rievocando il celeberrimo *Intermezzo della Cavalleria* di Mascagni (ma anche con tutte le dovute differenze) i temporali rossiniani.

Il libretto di *Fior d'Alpe* fu stampato a Cosenza nel 1913. L'opera andò in scena per la prima volta presso il Teatro Comunale di Cosenza il 5 maggio 2013, riscuotendo grande successo di critica e pubblico. Essa attirò l'attenzione dell'editore Sonzogno, il quale stipulò un contratto con Giacomantonio per la cessione della proprietà dell'opera, impegnandosi a farla rappresentare entro il 1915 in un importante teatro italiano.

## STANISLAO GIACOMANTONIO NEL 100° ANNIVERSARIO DELLA MORTE

Stanislao Giacomantonio nasce a Cosenza il 24 marzo 1879, penultimo di undici figli, da Pasquale Giacomantonio, uomo di agiata condizione sociale, e Rosina Salerno, nobildonna cosentina. Musicista precoce, inizia da piccolo gli studi musicali e a dodici anni è già violino di fila dell'Orchestra della propria città.

Dopo qualche tempo viene ammesso al Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli come studente di composizione: qui è allievo di Nicola D'Arienzo, Pietro Platania e Giuseppe Martucci. È proprio presso il Conservatorio partenopeo che Giacomantonio fa rappresentare il suo primo successo: *Fiore d'oblio*, scena lirica per soprano e orchestra su versi di Titta De Seta.

Negli anni napoletani, segnati da gravi lutti familiari, Giacomantonio si rivela compositore prolifico non solo di liriche per voce e pianoforte, ma anche di musica per formazioni cameristiche.

Gli anni 1903/1905, positivi anche per felici vicende familiari, segnano l'inizio dell'attività di operista di Giacomantonio. Egli lavora, oltre che a composizioni musicali minori, al dramma lirico *La Venere di Scauro*, su libretto di Domenico Milelli, e all'opera *Fior d'Alpe*, che in seguito sarà denominata *La leggenda del ponte*, avvalendosi dell'apporto letterario dell'amico e conterraneo Filippo Leonetti, magistrato e poeta. L'opera, tratta dall'omonimo racconto di Teresita Friedmann-Coduri, è rappresentata per la prima volta al Teatro Comunale di Cosenza nel 1913, seguendo però una vicenda del tutto particolare, di cui parleremo a seguire.

Dalla felice collaborazione con Filippo Leonetti nasce anche l'opera lirica *Quelle signore*, il cui soggetto è ispirato ad un romanzo di Umberto Notari che parla di prostituzione.

In questi stessi anni Giacomantonio consegue, presso il Conservatorio di Catania "V. Bellini", l'abilitazione all'insegnamento della Musica e del canto Corale. Partecipa alla Grande Guerra dal 1915 fino alla sua conclusione.

Nel 1922 *La leggenda del ponte* è rappresentata al Teatro Carcano di Milano, segnando una nuova fase della carriera di operista del compositore che purtroppo muore di lì a pochi mesi, il 26 novembre 1923, a soli 44 anni, dopo una breve malattia.

Stanislao Giacomantonio ha composto, oltre le opere già citate, anche musica sacra, musica vocale e strumentale da camera, di cui buona parte purtroppo è andata perduta durante la Seconda Guerra Mondiale.

# IL CONSERVATORIO PRODUCE L'OPERA

ZITA FUMAGALLI RIVA  
prima protagonista

In vista di questa promessa rappresentazione, sia Giacomantonio che Leonetti apportarono ancora ritocchi all'opera, modificandone anche il titolo in *La leggenda del ponte*, per evitare l'omonimia con *Fior d'Alpe* di Alberto Franchetti, andata in scena al Teatro alla Scala di Milano nel 1894.

Nel 1914 Sonzogno manda in stampa il libretto, ma la messa in scena non ci sarà che nel 1922, il 5, 6 e 7 dicembre, al Teatro Carcano di Milano, e dopo la vertenza giudiziaria, intentata da Giacomantonio stesso contro Sonzogno proprio per la mancata messa in scena, vertenza che vedrà vincitore il compositore. Il pubblico di Milano accoglie l'opera con strepitoso successo, nell'accoppiata con *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo. Il direttore d'orchestra fu Arturo Lucon, Berta fu interpretata dal soprano Zita Fumagalli Riva, Floriano dal tenore Ettore Parmeggiani e Angelarosa dal mezzosoprano Tina Masucci, che aveva già interpretato Berta nel 1913 a Cosenza. Anche in questa occasione l'opera fu molto apprezzata.

Il 9 novembre 1978, presso il Teatro Rendano, l'opera fu nuovamente rappresentata, questa volta insieme alla prima assoluta di *Quelle signore*.

Ottavio Ziino disse che a Giacomantonio apparteneva una magnifica natura di compositore e, particolarmente, di operista.



**ETTORE PARMEGGIANI**  
tenore

## Sinossi dell'Opera

La vicenda si svolge in un villaggio alpino e si immagina ambientata mille anni fa. Berta e Floriano sono due giovani innamorati appartenenti a due paesi in lotta tra loro da tempo immemore. Nessuno sa del loro amore: l'odio che divide i due paesi è troppo grande e rischierebbe di travolgere un amore così puro e pulito.



# IL PONTE DELLA PACE

*UN'ESPERIENZA STRAVOLGENTE  
ED ATTUALE  
RACCONTATA  
DA GIACOMANTONIO*

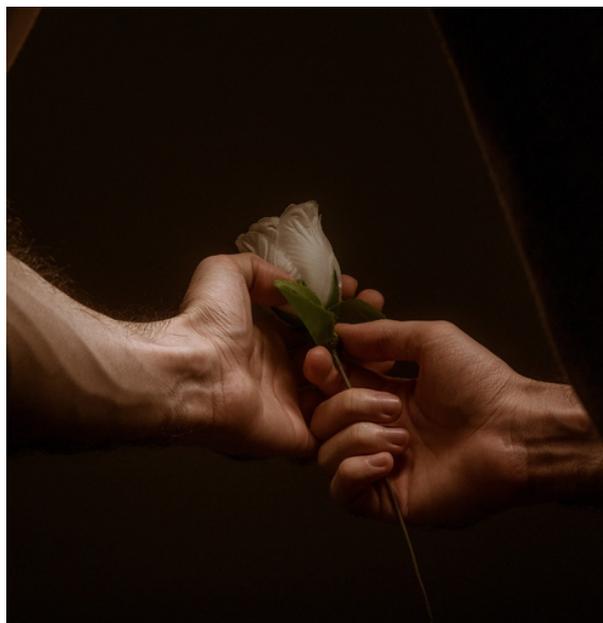
## **FLORIANO E BERTA PROTAGONISTI DI UNA ROMANTICA STORIA D'AMORE**

I due paesi sono posti uno di fronte all'altro, su due versanti montani che si fronteggiano e che terminano con due crepacci al di sotto dei quali scorre, in profondità, un tumultuoso torrente. Quindi i due paesi sono molto vicini, ma non sono collegati: per passare da uno all'altro bisogna scendere a valle, o risalire il corso del fiume.

Basterebbe costruire un ponte, anche piccolo, per collegarli, ma a nessuno è mai interessato realizzarlo, visto l'odio che intercorre tra i due paesi.

Nella novella di Teresita Friedmann-Coduri l'amore tra i ragazzi è narrato nell'arco di quasi un anno, invece nell'opera siamo solo nell'ultimo giorno della vicenda. I due innamorati si incontrano poco prima della Messa della vigilia di Natale in un punto in cui alcuni arbusti congelati hanno creato un passaggio temporaneo tra i due crepacci. Floriano è riuscito a passare nel paese di Berta: i due ragazzi possono trascorrere un po' di tempo insieme, sognando di poter avere una relazione amorosa per sempre e di poter frequentare l'uno la casa dell'altro senza problemi. Sognano in effetti l'esistenza di un ponte tra i due paesi. Floriano propone a Berta una soluzione: una maga ha detto che un ponte nascerà dalle acque del fiume se Berta reciderà una ciocca dalle chiome dell'anziana nonna e la getterà nel fiume. Il prezzo da pagare per tutto questo però sarà molto alto: la morte della nonna. Berta è lacerata dalla scelta: da un lato l'amore filiale e la riconoscenza per la nonna che l'ha cresciuta, dall'altro l'amore per Floriano e il futuro insieme a lui. Il conflitto interiore la porterà ad avere una visione del Maligno nella notte che seguirà l'incontro con Floriano e sarà tormentata dai sensi di colpa.

Non sveliamo il finale, ma possiamo dire che la nascita di un ponte tra i due paesi, e quindi la creazione della pace, avrà un altissimo prezzo.



# UNA PRODUZIONE PER LA CITTÀ DI COSENZA

---

*A OTTOBRE  
LA NUOVA MESSA IN SCENA  
DIRETTA  
DA FABRIZIO DA ROS*

*REGIA DI  
FEDERICA CARNEVALE*

## **Considerazioni per una messa in scena dell'opera in tempi moderni**

L'opera di Stanislao Giacomantonio merita di sicuro una rinnovata attenzione. Il Conservatorio di Cosenza, che prende proprio il nome da Giacomantonio, in occasione del centenario della morte del compositore, ha pensato di allestire *La leggenda del ponte*, per la prima volta dopo molti anni dall'ultima rappresentazione a teatro.

L'allestimento nella fattispecie vede la vocazione didattica della messa in scena e sarà una bella occasione per gli studenti del Conservatorio prendere parte ad essa: in particolare gli studenti di canto selezionati avranno l'occasione di misurarsi con un'opera complessa, nella drammaturgia e nella scrittura musicale e vocale.

Berta e Floriano, in particolare, sono personaggi forti e ben delineati; lui è un ragazzo volitivo e dallo spirito pratico, lei è più complessa e con maggiori sfumature psicologiche. Vocalmente i due personaggi si esprimono attraverso una scrittura lirica che richiede spesso il canto declamato, secondo lo stile operistico dell'epoca.

Gli aspetti simbolici universali che l'opera ci vuole trasmettere sono così forti che potrebbero essere preponderanti sulla riproposizione didascalica delle innumerevoli indicazioni scenografiche e registiche indicate sul libretto, così che l'azione potrebbe svolgersi in qualsiasi Paese e in qualsiasi tempo. L'amore contrastato, cioè il conflitto, e la risoluzione di questo conflitto tramite un sacrificio è un tema antico quanto l'uomo stesso che porta con sé infiniti richiami simbolici.

**TEATRO RENDANO  
COME SCENARIO DEL  
NUOVO  
ALLESTIMENTO**



CONSERVATORIO  
DI MUSICA  
COSENZA

# SCINTILLE

A CURA DI LETIZIA  
BUTTERIN

SING AND DANCE TOGETHER AND BE JOYOUS, BUT LET EACH ONE OF YOU BE ALONE, EVEN AS  
THE STRINGS OF A LUTE ARE ALONE THOUGH THEY QUIVER WITH THE SAME MUSIC.

CANTATE E DANZATE INSIEME E SIATE GIOIOSI, MA FATE CHE OGNUNO DI VOI POSSA STAR  
SOLO, COME SOLE SONO LE CORDE DEL LIUTO SEBBENE VIBRINO DELLA STESSA MUSICA.

KHALIL GIBRAN, IL PROFETA

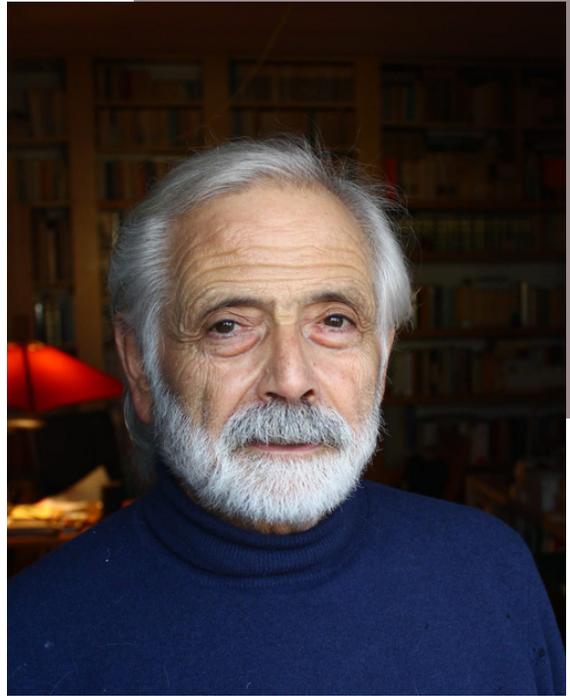
Il compositore di origine calabrese si racconta in esclusiva su auditorium

---

# ROSARIO MIRIGLIANO

di **CECILIA D'AMICO**

PHOTOS ARCHIVIO RICORDI



Si è diplomato in Composizione con Irma Ravinale al Conservatorio di Roma. Ha proseguito gli studi con Goffredo Petrassi e Franco Donatoni all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Contemporaneamente ha studiato Filosofia all'Università di Roma.

Nel 1977 è stato finalista al *I Concorso Internazionale Gino Marinuzzi* e nel 1978 tra i vincitori della *I Rassegna Internazionale di Musica da Camera* della Filarmonica Umbra; nel 1982 è stato selezionato per *Venezia Opera Prima*. Ha ricevuto diverse commissioni tra cui Rai Radio Tre, Festival Pontino, Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, Pomeriggi Musicali di Milano, Discoteca di Stato, Nuova Consonanza.

La sua musica è pubblicata da Ricordi ed è stata trasmessa da Rai RadioTre, Radio France e dalla Radio austriaca. Autore di saggi sulla teoria della composizione e sulla semiotica della musica, è docente di Composizione presso il Conservatorio di Firenze e la Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

---

*Rosario Mirigliano, Lei è nato a Borgia, in provincia di Catanzaro: in che modo il Suo essere nato in Calabria ha influito sul Suo percorso di formazione culturale, e in particolare su quello di musicista? Ha deciso molto presto di dedicarsi alla musica, e che difficoltà, se ci sono state, ha dovuto superare?*

Sono nato in una frazione del comune di Borgia, Roccelletta, un minuscolo agglomerato di piccole case disposte in fila lungo la strada sulla costa ionica, al centro del Golfo di Squillace. La mia infanzia è trascorsa in un ambiente prevalentemente contadino e soprattutto povero, ma di una povertà che non si avvertiva, né veniva ostentata, perché a prevalere era l'atmosfera comunitaria. (Io peraltro mi sentivo un privilegiato, perché rispetto alla povertà circostante la mia famiglia era piuttosto benestante. C'era pure la televisione a casa mia! E a vederla venivano in molti del borgo). La scuola elementare occupava due angusti locali separati: uno per le prime due classi, l'altro per le ultime tre. Quando qualcuno di noi si alzava per chiedere: "Maestra, posso uscire?" (per lo più in dialetto, perché pochi sapevano chiederlo in italiano), non era un eufemismo: per andare al bagno bisognava veramente uscire e cercare un posto "adatto allo scopo" nella campagna circostante.



Eppure, il ricordo che conservo di questa scuola è di un posto dove ho imparato tante cose. Il resto l'ho imparato con la fantasia, respirando l'atmosfera che emanava da un luogo per me speciale: a poche centinaia di metri da quella che era la mia casa si ergono, imponenti tra gli ulivi, i ruderi in mattoni rossi di una grande basilica normanno-bizantina del XI-XII secolo. Lì ho passato l'infanzia, scorrazzando e giocando in quegli spazi. E lì, negli anni dell'adolescenza, ho fatto le prime passeggiate solitarie, ho vissuto i primi turbamenti amorosi ed esistenziali, mi sono confrontato con le prime letture importanti. Oggi la basilica fa parte del Parco archeologico di *Scolacium*, di cui il piccolo teatro greco è stato per me un altro "luogo di culto": è lì che ho letto, quando non era ancora aperto al pubblico, *Edipo re* e *Antigone*, accompagnato dal canto delle cicale che proveniva dagli ulivi circostanti.

Allo studio della musica mi ha spinto mio padre, che da giovanissimo aveva fatto parte della banda del comune di Borgia. "Devi imparare a leggere la musica!" – se ne uscì un giorno, lui che la musica non la "leggeva", ma era un orecchiante di talento. E io – avevo nove o dieci anni – ero contento perché pensavo che imparare a leggere la musica era come imparare a leggere le parole di un'altra lingua: chissà quali storie, quali segreti si nascondevano in tutti quei segni, in quei pallini neri o bianchi! Che delusione scoprire che leggere la musica significava tutt'altra cosa! Il mio primo maestro è stato il calzolaio della vicina Catanzaro Lido, trombonista della banda di Borgia, che nel retrobottega, tra una riparazione e l'altra, mi ha impartito le prime lezioni di solfeggio: era questa la "lettura" della musica. Ma anche di questa esperienza conservo un bel ricordo.

Ho intrapreso poi lo studio del pianoforte e l'ho portato avanti fino al Compimento Inferiore a Napoli, dove mi recavo a prendere lezione circa una volta al mese, viaggiando spesso di notte. Ma la svolta compositiva era ancora lontana.

Dopo il quinto anno, continuare lo studio del pianoforte a distanza, contemporaneamente al liceo, divenne complicato e decisi di mettere da parte lo strumento. La composizione fu una scelta adulta, dopo la maturità scientifica.

Gli anni di liceo (a Catanzaro) sono stati anni molto importanti per me (e forse non è un caso che ancora oggi continuo ad avere rapporti frequenti e vivi con molti compagni di scuola). Per un ragazzo del sud frequentare il liceo in una città di provincia era un'opportunità di riscatto non solo sociale ma, soprattutto, culturale. In una grande città un ragazzo, se vuole, può vedere l'arte nei musei, scoprire il teatro a teatro, ascoltare la musica nelle sale da concerto. In una città di provincia, in quegli anni – e non so se e quanto siano cambiate le cose da allora – l'arte la potevi vedere solo sulle fotografie dei libri, il teatro lo potevi solo leggere, e la "musica d'arte" solo immaginare. Non c'erano concerti e men che mai stagioni concertistiche; gli unici dischi che avevo potuto comprare erano i *Notturmi* e i *Valzer di Chopin* e la *Patetica* di Čajkovskij. Se qualche volta riuscivi a sintonizzarti su Radio 3, dovevi dividerne anche i fastidiosi fruscii. A quella voglia spesso presente negli studenti di andare oltre i programmi di studio e spingere la conoscenza alla letteratura (non solo italiana), alla poesia, al teatro e persino alla filosofia del Novecento, io ne univo ovviamente un'altra... E mi sono venuti in aiuto i fascicoli settimanali, ben curati e con disco allegato, che in quegli anni pubblicava la Fratelli Fabbri su "La musica moderna", raccolti poi in sette volumi, dall'Impressionismo alle Avanguardie degli anni '60. Ogni settimana una nuova scoperta, qualcuna persino scioccante, ma tutte salutari. Mi si aprivano nuovi mondi sonori. In un certo senso, ho conosciuto prima la musica del '900 e poi Bach, Mozart e Beethoven (almeno sul piano del puro ascolto). Dopo la maturità scientifica, in genere ci si scrive a facoltà che danno una professione. Non fu così per me. Si era risvegliato, ancora più forte, l'interesse mai sopito per la musica e in particolare per la Composizione, unito a un altro, appena più sotterraneo, per la Filosofia.

*Quando e perché si è trasferito a Roma, la città dove ha compiuto i suoi studi di Composizione e dove poi si è stabilito con la sua famiglia? Come ricorda l'ambiente musicale romano? Dove ha conosciuto i suoi Maestri e dove ha mosso i primi passi della sua carriera di compositore?*

A Roma sono arrivato nel novembre del 1969 come "studente fuori sede", che all'epoca suonava come una sorta qualifica. Mi ero iscritto in Filosofia e ho iniziato da subito a studiare Composizione con Irma Ravinale. Due anni dopo ho conseguito il Compimento Inferiore e sono stato ammesso in Conservatorio al V anno del corso. Quanto all'"ambiente musicale romano", non credo di averlo frequentato molto e, quindi, conosciuto dal di dentro, per poterne parlare. È stato così anche per altri ambienti, per esempio quello fiorentino, pur avendo insegnato per oltre trenta anni al Conservatorio di Firenze. Lo stesso ambiente del Conservatorio, soprattutto nei primi anni, non mi appariva particolarmente attraente e tanto meno stimolante. E tuttavia il solo fatto vivere a Roma, anche se a volte in non poche difficoltà, ha rappresentato per me un salto di qualità enorme per le opportunità di crescita culturale, oltre che musicale, che la città offriva al di là di tutte le sue contraddizioni.

*Tra i suoi Maestri, a quali pensa di essere più debitore per l'influenza esercitata sui Suoi orientamenti artistici? C'è un autore al quale più degli altri si sente legato come punto di riferimento ideale?*

I miei maestri 'diretti' sono stati Irma Ravinale, per tutti gli anni di conservatorio fino al diploma, e poi Goffredo Petrassi e Franco Donatoni nel corso di perfezionamento all'Accademia di S. Cecilia. A tutti e tre sono molto grato per quello che hanno saputo trasmettermi. La Ravinale mi ha dato le basi di tutto, ha creduto sempre in me e mi ha apprezzato forse più di quanto io meritassi. Petrassi mi ha insegnato come conciliare il rigore costruttivo con la fantasia: lavorare a contatto di un compositore del suo spessore era di per sé eccitante. Donatoni è forse quello più lontano dal mio modo di concepire il comporre, ma nessuno come lui mi fatto riflettere sul senso della scrittura. Nelle sue lezioni ho imparato a navigare tra i paradossi, a naufragare nella contraddizione, per coglierne il fondo illuminante.

Poi ci sono i maestri 'indiretti', e sono tanti. Mi limito a ricordare: Nono, per l'illusione che mi ha trasmesso (quando cominciavo a scrivere) che la musica potesse cambiare il mondo; Ligeti, per la geometria delle sue forme e la trasparenza dei suoi processi compositivi; Maderna, per avermi insegnato che anche nella cosiddetta musica contemporanea si possono far 'cantare' gli strumenti senza cadere in banali e ibridi recuperi; il primo Sciarrino, per la ricerca, il respiro e la tensione verso un suono che non c'è; Pennisi per l'eleganza delle sue trame sonore.

Ma se posso ricordare anche un classico del Novecento storico, fra tutti indicherei Webern: se non avessi ascoltato, intorno ai diciotto anni, i suoi *Sei pezzi per orchestra op. 6* e ancor più i *Cinque pezzi per orchestra op. 10*, forse non avrei mai pensato di potermi dedicare alla composizione.

*Dagli inizi della sua attività, a metà degli anni '70, ad oggi, molta acqua è passata sotto i ponti e il panorama delle tendenze nella composizione musicale è molto cambiato, arricchendosi notevolmente. In che modo ha partecipato a questi mutamenti? Come li ha vissuti e verso quali obiettivi ha orientato la sua ricerca?*

Sì, molta acqua è passata sotto i ponti e incanalarla in una sintesi non solo è difficile, ma rischia di non cogliere la complessità di quanto è avvenuto. Proviamoci, comunque. A partire dagli anni '70 è entrata progressivamente in crisi una concezione fortemente ideologizzata del comporre musicale, votata a una radicale "negatività" e caratterizzata da una razionalistica "rigidità" costruttiva: una sorta di "crisi della crisi" che ha in qualche modo favorito una più attenta riflessione sulla dimensione del comporre e un deciso ritorno all'oggetto sonoro che un certo pensiero sulla musica aveva relegato in secondo piano. Tutto questo ha, per un verso, fornito una qualche legittimazione all'insorgere di poetiche 'retrospettive' che, al di là degli esiti raggiunti (ragguardevoli, in alcuni casi), si fondano su una incongruenza di base (un'incongruenza, beninteso, musicale) che ha origine, forse, dall'illusione di ricomporre un "linguaggio" non già riesumandone la "lingua", cioè il sistema, ma utilizzandone solo le "parole". Sul versante opposto, un'attenzione rivolta alla sola dimensione operativa del comporre, mettendo al bando ogni orientamento estetico, ha privilegiato, in un fenomeno evidentemente ben più complesso e articolato qual è il comporre musicale, soltanto due aspetti: il materiale e il processo. Due nozioni, queste, in larga misura ambigue, che non abbiamo qui il tempo, né lo spazio, di approfondire, dietro le quali si cela spesso il rifiuto delle scelte soggettive. Ricordo che già negli anni in cui completavo il corso di perfezionamento all'Accademia di S. Cecilia, con Franco Donatoni, mal sopportavo l'idea di un materiale musicale che si fa da sé, attraverso una sorta di "proliferazione" pressoché automatica sulla quale il compositore si limita ad esercitare una mera funzione di controllo, al massimo di stimolo, e la forma stessa altro non sarebbe che il ritaglio nel *continuum* di questa proliferazione o il risultato di un processo. Si tratta, in breve, di una concezione del comporre che sposta il valore estetico negato all'oggetto sul processo compositivo in sé, che diventa indice della qualità del prodotto. Io ho sempre ceduto, invece, che non con l'articolazione di un materiale, abbiamo a che fare in un atto compositivo, ma con l'articolazione di un pensiero, che attraverso scelte internamente coerenti e conseguenti inventa il suo divenire, dove la forma non è un "risultato" o un "ritaglio", ma è il modo in cui il pensiero si manifesta: è la condizione della sua intelligibilità. Pensiero, dunque, nella consapevolezza che, come diceva Kraus, «chi ha dei pensieri pensa anche in mezzo alle contraddizioni». E io ne aggiungo implicitamente un'altra, di contraddizione, perché parlo di un "pensiero musicale". Già, ma che cosa fa di un pensiero un pensiero musicale? E più in particolare, che cosa qualifica un'operazione come fatto musicale, al di là di ogni circoscritta prassi o sintassi e del suo puro manifestarsi come fatto acustico-temporale? Me lo chiedo da sempre... ma a guidarmi nella ricerca compositiva sono sempre state le domande, mai le risposte. E se qualche risposta a volte penso di averla, è solo su un piano, per così dire, intuitivo, un po' come succedeva ad Agostino quando si interrogava sul tempo: «se nessuno me lo chiede, so cos'è il tempo, ma se mi si chiede di spiegarlo non lo so». Ebbene, io so cos'è (per me) un pensiero musicale, ma se mi si chiede di spiegarlo non lo so. Le due visioni contrapposte che ho tratteggiato (le poetiche retrospettive da un lato e la fiducia feticistica nelle virtù del materiale e del processo dall'altro) possono in qualche modo essere assunti come modi alternativi di porsi di fronte all'atto compositivo, ma non esauriscono ovviamente il quadro molto più complesso e variopinto della composizione dagli anni '70 del secolo scorso in poi. Né la mia contrapposizione (appena accennata) a entrambe le visioni vuole indicare una terza via. Ma esistono, poi, strade da seguire? O, come scrive Machado, «... no hay camino, se hace camino al andar»?

*Lei ha sempre svolto, parallelamente alla sua attività di compositore, quella di docente nei Conservatori di musica: è stata importante per lei? A quale aspetto di questa attività ha dedicato maggiore attenzione: quello umano o quello tecnico-musicale?*

Raramente mi capita di rispondere in maniera secca e decisa a una domanda, ma questa volta sento di poterlo fare: sì, l'attività didattica è stata molto importante per me, sia nei momenti solitari della ricerca, sia in quelli vivi dello scambio e della condivisione con gli allievi. Non ho mai saputo distinguere in questa attività e spero di non averli mai separati, l'aspetto umano da quello più propriamente tecnico-musicale. Il mio rapporto con l'insegnamento, tuttavia, è stato piuttosto problematico. Forte della formazione rigorosa che avevo ricevuto, pensavo che in fondo bastasse ripetere quello che avevo appreso. In parte ha funzionato, ma già dopo il primo anno d'insegnamento cominciavano a sorgere i primi dubbi.

Alcuni anni fa in un incontro tra compositori al Conservatorio dell'Aquila è stata posta una domanda apparentemente ovvia o retorica: se e quanto fosse importante lo studio dell'armonia, del contrappunto e delle forme tradizionali "per un buon avviamento alla pratica del comporre". La mia risposta (apparentemente paradossale) è stata: certo, e molto! A patto, però, di non cadere nell'equivoco che esista qualcosa come l'Armonia o il Contrappunto e che le forme tradizionali siano contenitori vuoti preesistenti che se ne stanno da qualche parte in attesa di essere riempiti. Intendevo dire che, pur non escludendo la possibilità di un studio dell'armonia e del contrappunto separati dal contesto di un processo compositivo (anzi, a volte, sul piano della pura esercitazione è persino necessario), sarebbe molto riduttivo finalizzare – ed esaurire – lo studio dell'armonia all'apprendimento di una pratica dell'armonizzazione (peraltro, nella scuola italiana, prevalentemente di bassi), e limitare quello del contrappunto alla prassi standardizzata e fossilizzata sull'applicazione di un compendio di regole avulso da qualsiasi contesto. (Già

Schönberg, nel suo Manuale d'armonia – 1911! – avvertiva che in verità «non si armonizza, perché l'armonia fa parte di un vero e proprio processo creativo»). Se l'armonia funzionale è di per sé un sistema (una sorta di 'lingua') e, in quanto tale, può essere studiata anche nella sua autonomia (almeno per ciò che concerne le sue funzioni strutturali), il contrappunto è essenzialmente una tecnica che, al di là di una pura esercitazione fine a se stessa, ha bisogno di un contesto per diventare 'lingua', struttura, forma. E quando parlo di "contesto", non mi riferisco a quelli storici, stilistici, poetici, formali (o almeno non solo a quelli), quanto, piuttosto, a contesti ancora più specifici e circoscritti che è lo stesso processo creativo a produrre. Certo, nelle esercitazioni compositive il contesto è dato spesso da modelli storici, ma "storici" non nel senso che devono favorire una sorta di 'archeologia della composizione', storici perché si tratta di fatti musicali concreti che assolvono alla funzione di modelli per l'elaborazione dei processi compositivi in genere. Ed è in questi contesti che ha senso parlare di regole. Insomma, non c'è una essenza della musica. C'è la musica qual è, quale s'è fatta. Anzi, a rigore non c'è la musica, ci sono soltanto fatti musicali. Ed è così anche per il linguaggio umano: non esiste il linguaggio, ci sono soltanto quelli che Wittgenstein chiama «giochi linguistici», cioè i diversi e innumerevoli modi d'essere del linguaggio. I giochi linguistici, scrive Wittgenstein, «non sono dovunque limitati da regole. Ma non esiste neppure nessuna regola che fissi, per esempio, quanto in alto o con quale forza si possa lanciare la palla da tennis, e tuttavia il tennis è un gioco e ha anche regole».

Rosario Mirigliano

ancora

per nove esecutori

Partitura

E invece, quante volte le "regole dell'armonia" dei manuali sono dirette a fissare proprio "quanto in alto o con quale forza" si deve "lanciare la palla da tennis"! E quante altre ancora esse si rivelano insufficienti proprio come "regole del gioco"! ... La frase di Wittgenstein è diventata una guida preziosa nella mia attività didattica. Ma non è la sola. Nel corso di una lezione all'Accademia di S. Cecilia, un giorno Petrassi cita una frase di Georges Braque: "Amo la regola che corregge l'emozione", e commentandola aggiunge: "io però, pur comprendendone il senso, non la condivido totalmente, anzi penso che per me valga piuttosto il contrario: io amo l'emozione che corregge la regola". Qualche tempo dopo mi è capitato di ascoltare Salvador Dalì che in un'intervista televisiva si scagliava contro il suo "amico-nemico Georges Braque" più o meno con queste parole: "ma come si può amare una regola che corregge l'emozione... che assurdità è mai questa... avviene esattamente il contrario, è l'emozione che corregge la regola!" Mi sono chiesto a lungo cosa contasse di più nel lavoro creativo, senza trovare mai una risposta definitiva. Poi, a darmela una risposta è stato, qualche anno dopo, lo stesso Braque che nel suo Cahier aveva in verità scritto: «Amo la regola che corregge l'emozione. Amo l'emozione che corregge la regola». Insomma, si scrive e con le regole e con le emozioni; e col sangue (come vorrebbe lo Zarathustra di Nietzsche) e con lo spirito (come gli risponde Blanchot). Che cos'è esattamente una regola credo di non saperlo. Sento tuttavia che una creatività senza 'limiti' non sarebbe possibile (nel senso che non la percepiremmo come tale). E penso comunque, con sufficiente certezza, che sia sempre il contesto a determinare o, quanto meno, a suggerire l'interpretazione di una regola, e quindi la sua applicabilità e i diversi modi di eseguirla (compresi quelli che, in apparenza, sembrano violarla).

*È IMPORTANTE, INFINE, NELL'INSEGNAMENTO DELLA COSIDDETTA MUSICA CONTEMPORANEA (MA QUAL È, E CHE COSA È OGGI LA MUSICA CONTEMPORANEA?), TENER PRESENTE CHE LA PARTITA – RITORNANDO ALLA METAFORA DI WITTGENSTEIN – SI GIOCA SU UN CAMPO DI TENNIS IN CUI LE LINEE CHE LO DELIMITANO SONO VARIABILI O ADDIRITTURA ASSENTI: NON SAPPIAMO PIÙ QUANDO SI METTE A SEGNO UN PUNTO!...*

*MA COME INSEGNARLE, LE REGOLE? – MI È STATO CHIESTO QUALCHE VOLTA. SUSCITANDO NEGLI ALLIEVI L'INTERESSE, LA CURIOSITÀ E IL PIACERE DI “GIOCARRE A TENNIS” CON I GRANDI COMPOSITORI DEL PASSATO E DEL PRESENTE, E GUIDARLI IN QUESTO GIOCO.*

*Cosa si sentirebbe di consigliare oggi ai giovani che si avvicinano allo studio della composizione? Quali prospettive intravede nel futuro della musica d'arte, in una società, come quella attuale, dove la velocità della comunicazione e del consumo è in costante aumento?*

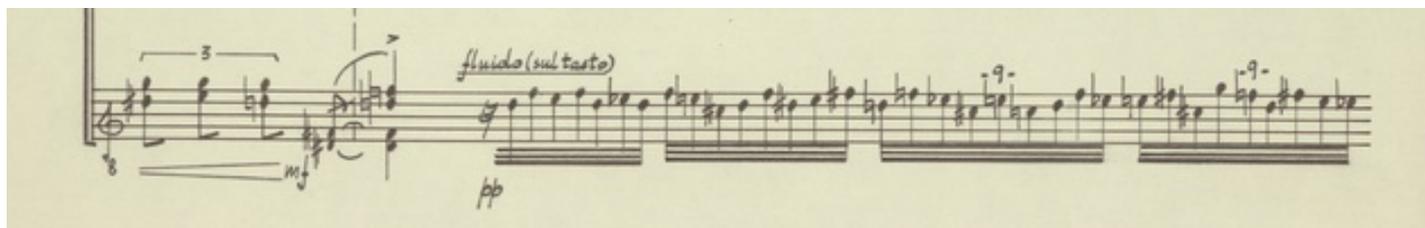
«Non datemi consigli, so sbagliare da solo», diceva Oscar Wilde. In genere evito di dare consigli diretti, soprattutto quando non richiesti. Ma tendo – vigliaccamente! – a trincerarmi dietro l'aforisma di Wilde anche quando sono in qualche modo richiesti.

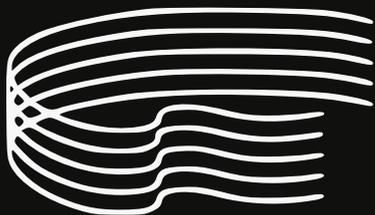
Diverso è il caso di quei consigli 'impliciti' (non dati, appunto, esplicitamente e neppure richiesti) che nascono dallo scambio e dal dialogo con l'altro. In genere gioisco quando un giovane si accosta allo studio della composizione e, se intuisco che ha bisogno di essere incoraggiato, lo faccio volentieri. E tuttavia, non posso fare a meno di chiedermi con quale diritto posso io incoraggiare o scoraggiare qualcuno in una scelta, dal momento che in ogni caso l'eventuale conto da pagare sarà tutto a suo carico. Se poi la scelta è già avvenuta, quale altro consiglio si può dare se non quello di portarla fino in fondo? Se, infine, i consigli riguardano come affrontare lo studio della composizione, rinvio, per quel poco che se ne può trarre, alle mie risposte precedenti.

Quanto al “futuro della musica d'arte”, confesso di non avere sufficienti doti prospettiche per intravederne le sorti. La domanda, peraltro, sembra essere, o almeno così preferisco leggerla, una domanda che non chiede risposta, se non quella di confermare e condividere il contenuto che esprime: cioè l'inquietudine e la preoccupazione per il futuro (non solo della “musica d'arte”, ovviamente) che si vive in una società «liquida», come la definisce Bauman, dove «ciò che conta è la velocità, non la durata»



PH. ARCHIVIO RICORDI





CONSERVATORIO  
DI MUSICA  
COSENZA



**Casa  
della  
Musica**

[www.conservatoriocosenza.it](http://www.conservatoriocosenza.it)  
infoline: 0984/709024



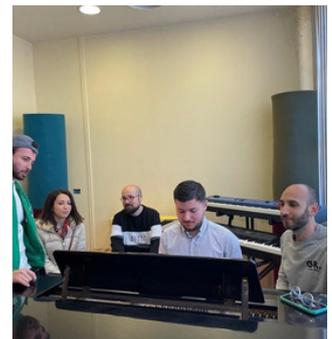
# Open Day del Conservatorio

## Successo delle giornate di orientamento



di Olga Laudonia

Grande successo ha avuto la seconda edizione degli *Open Day* del Conservatorio. Incontri, lezioni, concerti aperti sui percorsi di studi in Conservatorio ai fini delle domande di ammissione e iscrizione per il nuovo anno accademico 23/24. Molto gli studenti e le scuole che hanno partecipato. L'*Open Day* ha avvicinato il Conservatorio di Cosenza al territorio. L'evento, organizzato nel mese di aprile, ha visto la realizzazione di numerose attività musicali che hanno spaziato dal classico al contemporaneo, dal jazz al pop. Dal 13 al 19 Aprile, infatti, il Conservatorio "Giacomantonio" di Cosenza ha aperto le porte alle studentesse e agli studenti delle scuole della provincia di Cosenza, organizzando delle giornate dedicate alla conoscenza e all'approfondimento dei diversi percorsi di studio offerti dal Conservatorio, le sedi dell'istituzione, i servizi e le risorse, le opportunità e i possibili sbocchi professionali. È stata un'occasione unica per avvicinarsi al mondo della musica e conoscere da vicino le attività dell'istituzione. Grazie alla vasta gamma di attività previste nel programma, l'evento è risultato adatto a tutti, dai giovani studenti alle famiglie, agli appassionati di musica e a chiunque è stato interessato a scoprire le opportunità offerte dal Conservatorio.



Le attività dell'*Open Day* si sono svolte nella sede storica in via Portapiana e presso la Casa della Musica. È stato possibile visitare le sale prove, assistere a concerti, partecipare a workshop e masterclass con i docenti del Conservatorio che hanno presentato

i loro corsi e risposto alle domande dei visitatori. Inoltre, erano presenti anche gli studenti del "Giacomantonio", che si sono esibiti in concerti e hanno dato dimostrazioni pratiche delle loro attività. Il coordinamento è stato della Prof.ssa Lucia Morello e dei Proff. Lucio Colombo e Nino De Gaudio.



# DIRE, FARE... CANTARE!

**AUDITORIUM - Casa della Musica**  
piazza Amendola, Cosenza

- martedì 28 febbraio & martedì 7 marzo
- dalle ore 13:30 alle ore 19:30

Il Laboratorio è aperto a tutti gli studenti e ai docenti del Conservatorio.

Occorre portare una coperta o un tappetino ed una banda elastica.

Al termine del Laboratorio verrà rilasciato l'attestato di partecipazione.



**Dire, fare...  
cantare!**

il lavoro sul corpo e sulla voce

Laboratorio tenuto dalla  
prof.ssa **Federica Carnevale**

docente di *Teoria e Tecnica  
dell'interpretazione scenica*

*Il lavoro sul corpo e sulla voce*  
di Federica Carnevale

E D I L S U O  
D O P P I O

Il 28 febbraio e il 7 marzo 2023 si è tenuto presso il Conservatorio di Musica "Stanislao Giacomantonio" un laboratorio dedicato agli studenti della classe di Canto Corale della Prof.ssa Letizia Butterin, aperto a chiunque fosse interno al Conservatorio, e volesse anche solo assistere, insegnante o studente che fosse.

Il titolo del laboratorio è stato "Dire, fare...cantare! Il lavoro sul corpo e sulla voce", perché l'intento è stato quello di lavorare su corpo e voce parlata e cantata.

Sono stati due pomeriggi intensi a cui hanno partecipato moltissimi allievi. L'elevata presenza degli allievi è stata la più grande risposta all'opportunità di questo laboratorio.

Il primo incontro si è svolto nell'auditorium del Conservatorio, mentre durante il secondo incontro è stato organizzato un intervento degli allievi partecipanti al primo appuntamento della stagione concertistica del Conservatorio, intitolato: "Un pomeriggio galante a Londra".

**Perché un lavoro sul corpo e sulla voce con i musicisti**

L'idea di lavorare sul corpo e sulla voce con i musicisti e i cantanti si è palesata come necessità nei mesi passati. I percorsi di studio generalmente adottati nei nostri Conservatori riservano grande spazio alla conoscenza della musica e degli strumenti musicali, ma spesso trascurano la necessità di conoscere se stessi nell'atto di suonare.



Negli ultimi anni sono stati attivati nei Conservatori corsi di Tecniche di espressione e consapevolezza corporea aperti a tutti gli studenti, e anche i laboratori di Arte Scenica, che si pensava dovessero servire solo ai cantanti lirici, sono stati aperti a qualunque strumentista voglia partecipare. Ma non tutti gli studenti scelgono questi corsi, credendoli, erroneamente, superflui e inutili non capendone la grande importanza.

Da musicista che proviene dalla danza e dal teatro so che imparare a conoscere e utilizzare il proprio corpo sia necessario almeno quanto conoscere la musica e il proprio strumento. E questo diviene più vero man mano che il tempo passa e il corpo è meno plastico e versatile alle esigenze del nostro strumento. Il musicista è un artista che deve imparare a suonare qualcosa, dovendo poi essere in grado di riprodurlo ogni volta che si trovi davanti a un pubblico. Egli deve creare e ri-creare ogni volta. Come il musicista, anche l'attore e il ballerino devono imparare a creare e ri-creare. La musica, il teatro, il balletto, ovvero le arti performative, vivono solo in presenza di un pubblico. Il problema, quindi, per i performers, è la ri-creazione ogni volta dello stesso prodotto artistico, che deve essere sempre della stessa qualità della prima creazione, soprattutto nell'era della riproducibilità tecnica, e questo non sempre è possibile ovviamente. Di base per una performance artistica musicale c'è bisogno della musica e della conoscenza del proprio strumento (ovvero la tecnica), ma c'è bisogno anche del musicista, che è interprete della musica. E spesso la variabile nella qualità della ri-creazione artistica è proprio l'interprete. Si può conoscere bene la musica e la tecnica, ma a volte si conosce poco la natura del movimento che sottende alla tecnica, all'atto del suonare. Per uno strumentista l'attenzione non può essere data solo al punto di contatto tra lui e lo strumento, così come per il cantante la conoscenza dello strumento non può limitarsi solo alla gola. Quindi, alla base della performance per il musicista, per l'attore e per il ballerino c'è il movimento. Tanti musicisti, ballerini e attori si sono affidati e si affidano a metodi ben precisi che aiutano a sviluppare la consapevolezza del proprio corpo. L'idea di un training fisico ben preciso è connaturato alla formazione dei ballerini, ma lo è anche a quella degli attori. Tutto il teatro del '900, nel tentativo di rinnovarsi, si è rivolto (anche) alla formazione dell'attore: essa non doveva più essere legata al testo e alla parola, ma al training fisico e vocale.

In un certo senso le avanguardie teatrali hanno legato il teatro successivo alla danza. Stanislavskij, Mejerchol'd, Craig, Copeau, Artaud, Brecht e Grotowski sono i creatori del teatro della transizione. I loro spettacoli hanno sconquassato i modi di vedere e di fare teatro e obbligato a riflettere su presente e passato con tutta un'altra consapevolezza.

La musica in tutto questo percorso di rinnovamento è rimasta molto indietro, ma i musicisti stanno prendendo sempre più coscienza dell'importanza di conoscere la natura dei movimenti legati al suonare e, soprattutto, di poter suonare con tutto il proprio corpo, gestendo anche la respirazione. Tra i metodi legati all'espressione e consapevolezza corporea che oggi i Conservatori adottano vi sono: il metodo Feldenkrais, il metodo Alexander, il training autogeno e l'eutonia di Gerda Alexander.

Il metodo di Moshé Feldenkrais è un sistema rieducativo della postura, attraverso la respirazione, il rilassamento neuro-muscolare e il movimento equilibrato; si usa con successo contro il dolore cronico derivante da postura sbagliata. Il metodo di Frederick Alexander è un sistema di apprendimento motorio che mira a migliorare la postura del corpo e a sciogliere le tensioni. Alexander era un attore che aveva perso la voce: osservando le proprie abitudini posturali, riuscì a guarire il proprio corpo. La grande intuizione di Alexander fu che l'essere umano è unione di corpo, spirito e anima, e che ogni azione è collegata a un pensiero e a un sentimento. Il training autogeno è un rilassamento che si genera da sé: non ci sono forzature, anzi, attraverso il rilassamento muscolare si giunge alla calma desiderata. È un metodo con cui si può operare sul sistema circolatorio, su quello nervoso, sulla percezione del dolore, sulla pressione sanguigna; inoltre ci permette di focalizzare le diverse parti del nostro corpo.



L'Eutonia di Gerda Alexander, insegnante di danza, mira al raggiungimento di un buon tono muscolare (eutonia = buon tono), attraverso dinamiche corporee prive di tensioni. L'Eutonia è un percorso di conoscenza di sé, che porta a una rielaborazione muscolare.

### Il laboratorio

Il laboratorio si è svolto lungo l'arco di due intensi pomeriggi, all'interno dei quali ho potuto lavorare con più di ottanta ragazzi e ragazze.

Per lavorare al meglio, in base allo spazio comunque ampio dell'auditorium, ho diviso gli allievi e le allieve in tre gruppi da circa venticinque/ventotto persone, lavorando a rotazione su esercizi differenti.

Ciascuno è stato "attore" e "spettatore" in maniera ciclica e ha sperimentato quanto questo cambiamento di punti di vista sia importante per capire il tipo di lavoro svolto.

Ho deciso di lavorare su alcuni concetti-chiave che sono importanti per il performer in generale: lo spazio scenico come spazio non quotidiano, la concentrazione, la postura, lo sguardo, la percezione del proprio corpo in tutto il proprio peso specifico e in tutto il proprio volume, il movimento, la respirazione. Ho lavorato quindi prima su un livello pre-espressivo, incanalando tutti questi concetti su tre obiettivi diversi: rapporto con se stessi, rapporto con l'atrodasé, rapporto con lo spazio. Ho poi lavorato sulla voce, parlata e recitata, soffermandomi soprattutto sulla proiezione di essa nello spazio, dando anche qualche basilare nozione di dizione.

Il lavoro sul livello pre-espressivo è la base di ogni performer, che deve avere coscienza che lo spazio artistico sia uno spazio diverso dal quotidiano: parlo sia di spazio fisico dell'azione (il palcoscenico, la buca dell'orchestra, ecc...), sia di spazio non materiale. Il primo concetto che ho capito, da bambina che studiava danza, ribadito da adolescente che iniziò a studiare teatro, è stato questo: il palcoscenico non è la vita quotidiana, ha bisogno di una presenza e di un modo di essere specifico. Sembra un concetto banale, che tutti potremmo dare come già acquisito dalla nostra coscienza, ma in realtà è un punto su cui si deve molto lavorare prima di dare vita a qualsiasi performance. Da studentessa e poi da professionista del canto il concetto mi fu ribadito dai Maestri che ho incontrato, ma mi sono resa conto che spesso esso viene dato per scontato; forse perché già l'atto fisico e mentale del cantare presuppone una ovvia trascendenza dal quotidiano, forse perché l'esprimere concetti e sentimenti cantando è già esso stesso sublimazione di una presenza extra-quotidiana, non sempre viene considerato che accanto alla nostra voce anche il corpo sulla scena deve esprimere una propria presenza.

Le tecniche quotidiane del corpo sono in genere caratterizzate dal principio del minimo sforzo, cioè dal conseguimento della massima resa con il minimo impiego di energia. Le tecniche extra-quotidiane si basano, al contrario, sullo spreco dell'energia. A volte sembrano addirittura suggerire un principio opposto rispetto a quello che caratterizza le tecniche quotidiane: il principio del massimo impiego di energia per il minimo risultato. Per alcune culture lo spazio scenico è uno spazio quasi sacro; non vogliamo arrivare ad affermare questo nel Teatro occidentale moderno, ma bisogna sempre considerare che lo spazio scenico è uno spazio altro.

Molti attori [...] posseggono una qualità di presenza che stimola l'attenzione dello spettatore quando fanno una dimostrazione tecnica, a freddo. In tale situazione non vogliono esprimere, eppure vi è in essi un nocciolo di energia, un'irradiazione suggestiva e capiente, ma non premeditata, che cattura i nostri sensi.

*Si potrebbe pensare ad una 'forza' dell'attore, acquisita con anni e anni di esperienze e di lavoro, ad una qualità tecnica. Ma la 'tecnica' è un'utilizzazione particolare del corpo. Il nostro corpo è utilizzato in maniera sostanzialmente differente nella vita quotidiana e nelle situazioni di rappresentazione. Nel contesto quotidiano la tecnica del corpo è condizionata dalla cultura, dallo stato sociale, dal mestiere. Ma in una situazione di rappresentazione esiste una tecnica del corpo differente. Si può quindi distinguere una tecnica quotidiana da una tecnica extra-quotidiana.*

Il percorso del laboratorio si è svolto partendo dalle seguenti considerazioni. Quando siamo sul palco non ci muoviamo in maniera quotidiana, è ovvio! Musicisti, cantanti, attori e ballerini si esprimono con un linguaggio artistico, quindi extra-quotidiano, per il quale utilizzano tecniche extra-quotidiane. Per entrare in questa idea, quando ci accingiamo a suonare o a cantare, abbiamo bisogno di grande **concentrazione**, ovvero abbiamo bisogno di trovare il nostro **centro**, mentale e fisico. Tramite il processo di concentrazione acquisiamo **coscienza** del nostro extra-quotidiano. La **concentrazione** ha a che fare immediatamente con un cambio nel nostro corpo e nella nostra auto-rappresentazione: cominciamo a porci in maniera diversa, cioè cambiamo la nostra **postura** e quindi il nostro **sguardo**. Concentrazione, postura, sguardo parlano già della nostra presenza prima che iniziamo a parlare, suonare o cantare; esse sono la **volontà** primaria, pre-espressiva, con cui stabiliamo il confine tra la tecnica quotidiana e quella extra-quotidiana: tutti gli studi sul linguaggio del corpo e sulle tecniche di comunicazione pre-verbali si basano su questo tipo di forze e su esse abbiamo molto lavorato. Senza questa volontà pre-espressiva, senza la ricerca del senso della nostra presenza in scena, ogni nostro movimento successivo può risultare privo di senso. Per muoverci però dobbiamo percepire il nostro **corpo** come **presente**, con un proprio **peso specifico** e ben cosciente della propria **posizione nello spazio** e rispetto agli altri che sono al nostro fianco, ovvero dobbiamo sviluppare la nostra pro-percezione e poi metterla in rapporto allo spazio e agli altri. Questo non è importante solo per i performer che **agiscono** il loro corpo, ma vale anche per gli strumentisti che, anzi, devono far tesoro ancor più della pro-percezione corporea in quanto il loro corpo, insieme allo strumento, aumenta di volume. Tutte queste considerazioni assumono un senso vero, connaturato al corpo, se si dà attenzione a come respiriamo: la respirazione è il nodo più importante per un performer. Mi sono resa conto che molti di noi sono costantemente in apnea, respirano con un ritmo breve e lo fanno in maniera clavicolare. Durante il laboratorio enorme attenzione è stata posta appunto alla respirazione intercostale-diaframmatica, che fa parte della tecnica di cantanti e di musicisti di strumenti a fiato. Abbiamo lavorato sulla respirazione con esercizi mirati, svolti personalmente e in gruppo.

**Gruppo** è stata comunque la parola magica: prima di tutto questo lavoro su se stessi, è stato necessario rompere il ghiaccio tra i partecipanti e creare tra essi reciproca conoscenza e fiducia tramite basilari esercizi teatrali sull'identità e sullo spazio. Questo ha permesso di creare, in pochissimo tempo, e soprattutto divertendosi, il breve intervento teatrale dei partecipanti durante il primo concerto della stagione del Conservatorio: "Un pomeriggio galante a Londra", in cui si sono esibiti i Maestri Chiara Cattani, Patrizio Germone e Goffredo degli Esposti.

# Lavoro su se stessi

## Lo spazio scenico è uno spazio sacro



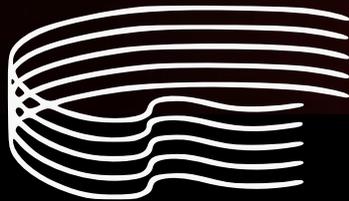
Oltre che alla ricerca di forza nella propria presenza scenica questa riflessione per un musicista è legata anche alla salute, ai problemi fisici che arrivano quando si canta o si suona nel modo sbagliato. Se si conosce il proprio corpo e si fa attenzione ai movimenti non corretti o comunque inutili, si può ovviare a questi problemi, così come fece Frederick Alexander che studiò la propria postura e guarì dai problemi della propria voce. Sappiamo che i problemi per un musicista non sono solo fisici ma legati anche all' ansia generale e da prestazione: tramite, ad esempio, il controllo della respirazione, soprattutto secondo il metodo del *Training Autogeno*, si può notevolmente migliorare questo aspetto.

Spero quindi che in questo senso il laboratorio abbia posto in terra un piccolo seme di curiosità verso se stessi, seme che queste ragazze e questi ragazzi faranno germogliare.

## Conclusioni

Il laboratorio non ha voluto rendere attori i musicisti, non è stato questo l'intento, ma piuttosto ha voluto proporre uno spunto di riflessione sull'importanza del corpo prima e durante l'atto di suonare.





CONSERVATORIO  
DI MUSICA  
COSENZA

# SCINTILLE

A CURA DI LETIZIA  
BUTTERIN

Musicam naturaliter nobis esse coniunctam et mores vel honestare vel evertere.

La musica è congiunta a noi sul piano naturale, al punto tale che può rendere degne le inclinazioni o pervertirle.

*Seuerino Boezio, De institutione musica, Proemio*

# SAVERIO MATTEI IL CALABRESE



*di Olga Laudonia*

PH. CONSERVATORIO DI NAPOLI

### **Il Conservatorio di Cosenza in visita al San Pietro a Majella**

Nella seconda metà di maggio alcuni allievi del Conservatorio hanno partecipato ad un viaggio-studio nella città di Napoli. La docente accompagnatrice è stata Olga Laudonia, che ha guidato gli studenti del corso di Storia e storiografia della musica in un'esperienza di "apprendimento sul campo" strettamente legata al programma della seconda annualità del corso. Gli studenti hanno avuto modo di visitare il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, un luogo che conserva un patrimonio musicale di inestimabile valore. La visita ha incluso il museo e la biblioteca del conservatorio, dove gli studenti hanno potuto ammirare strumenti antichi e manoscritti di famosi compositori, come Mercadante, Donizetti e Martucci. La Biblioteca del Conservatorio — nata per volontà di un calabrese, Saverio Mattei, letterato e musicista che fu "regio delegato" dell'Orfanotrofio della Pietà dei Turchini dal 1791 al 1795 — è uno scrigno di tesori musicali, che conserva un patrimonio, unico al mondo.

Promotore della  
Biblioteca di San Pietro  
a Majella

### **La collezione della Biblioteca**

La collezione della Biblioteca si è andata arricchendo nel corso del tempo soprattutto a opera di Saverio Mattei, Giuseppe Sigismondo, Francesco Florimo, Maria Carolina d'Austria e Ferdinando IV.

### **Mattei da Montepaone a Napoli**

Inoltre, la Biblioteca del Conservatorio deve a due importanti fondi la presenza di tante opere di autori "napoletani" del Settecento: quello iniziale del Conservatorio della Pietà dei Turchini (sorto con un dispaccio reale del 1796 e promosso dal delegato Saverio Mattei) e la collezione di Giuseppe Sigismondo.



UNO DEI DUE CHIOSTRI DEL CONSERVATORIO S. PIETRO A MAJELLA

La Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, in realtà, prese corpo gradualmente. Molti manoscritti confluirono in essa perché questo Conservatorio ereditò la tradizione educativa, le funzioni sociali e, non da ultimo, il patrimonio archivistico di altri conservatori napoletani, grazie all'impegno profuso da alcuni personaggi-cardine della storiografia napoletana. Nel 1791 la Biblioteca di San Pietro a Majella prese forma grazie a una prima raccolta di volumi di gran pregio messa in atto da Saverio Mattei (Montepaone, 1742 – Napoli, 1795). Avvocato di professione, Mattei era un uomo dai molteplici interessi: appassionato delle sacre scritture, tradusse salmi, fu autore di studi sulla drammaturgia, scrisse diversi libretti d'opera; a Napoli frequentò musicisti come Jommelli, venendo a contatto con Pietro Metastasio con cui intrattenne un lungo rapporto epistolare. In un secondo momento, alla raccolta di Mattei si aggiunsero le partiture raccolte per volere di Maria Carolina d'Asburgo e Ferdinando IV. Se la regina di Napoli ebbe il merito di aver donato al primo fondo creato da Mattei numerose partiture manoscritte e a stampa, al re Ferdinando IV di Napoli va riconosciuta la scaltra idea di promulgare nel 1795 un Regio Decreto che sanciva l'acquisizione dei manoscritti di tutte le opere andate in scena presso i teatri di Napoli (questo è il motivo per cui, ancora oggi, la Biblioteca di San Pietro a Majella possiede partiture che difficilmente vi sarebbero state depositate). Fondamentale fu l'operato dei due bibliotecari, Giuseppe Sigismondo (Napoli, 1739 – Napoli, 1826) e Francesco Florimo (San Giorgio Morgeto, 1800 – Napoli, 1888), anch'egli calabrese. Primo bibliotecario in ordine temporale, Giuseppe Sigismondo è noto per le sue opere ricche di notizie e particolari riguardanti gli autori di ambiente napoletano. D'altra parte, già dopo la sua morte, i suoi scritti furono addirittura riproposti quasi integralmente nell'opera di Carlantonio marchese di Villarosa (Napoli, 1762 – ivi, 1847) *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli* (Napoli, 1840), che costituisce la più importante testimonianza del ruolo che Sigismondo ricoprì nello sviluppo della biblioteca. Alla morte di Sigismondo, Francesco Florimo successe nell'incarico di bibliotecario fino al 1888. La portata della sua attività come storico lo portò a ricevere numerosi premi e onorificenze e, nondimeno, anche diverse critiche da parte dei contemporanei. Fu autore di *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vasto saggio ampliato successivamente e uscito con il titolo di *Scuola musicale di Napoli* (pubblicato in due volumi tra il 1869 e il 1870 a Napoli).



*BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO  
DI NAPOLI*



*CONSERVATORIO DI NAPOLI,  
SALA ROSSINI*

Come archivista e bibliotecario, Florimo acquistò e regalò al Collegio partiture, autografi (di Domenico Cimarosa, Niccolò Piccinni, Vincenzo Bellini e Nicola Antonio Zingarelli), fondi privati (Capece Minutolo e Michele Carafa di Colobrano), ritratti di musicisti realizzati da pittori di scuola napoletana, cimeli appartenuti a Bellini, compositore di cui mantenne vivo il ricordo promuovendone la musica anche attraverso concorsi a lui dedicati. Ma il viaggio a Napoli degli studenti del Conservatorio di Cosenza non si ferma qui. È stata prevista anche la visita al Teatro San Carlo, il più antico teatro d'opera del mondo ancora oggi attivo. Qui gli studenti hanno avuto l'opportunità di assistere ad una rappresentazione del *Requiem* di Mozart, eseguito dall'orchestra del teatro diretta da Raphaël Pichon al suo debutto nel teatro partenopeo, nella versione scenica di Romeo Castellucci — anch'egli per la prima volta a Napoli che ha firmato regia, scene e costumi di questa produzione del Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence in coproduzione con La Monnaie/De Munt, Adelaide Festival, Theater Basel, Wiener Festwochen e Palau de las Arts Reina Sofia di Valencia. Il viaggio di istruzione organizzato dal Conservatorio di Cosenza rappresenta una grande opportunità per gli studenti di approfondire la conoscenza della storia e della cultura musicale italiana, attraverso una serie di tappe che permetteranno loro di immergersi completamente nel mondo della musica e della cultura napoletana.

# L'ACCOMPAGNAMENTO PIANISTICO ALLE LEZIONI DI DANZA CLASSICA

di **IDA ZICARI**

Un'importante occasione nel Conservatorio di Cosenza  
con il maître de ballet Riccardo Riccardi

**Q**

«Quando la musica e la danza lavorano di concerto, gli effetti che queste due arti riunite possono produrre divengono sublimi» (Jean-Georges Noverre, Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti, 1803).

## MUSICA E DANZA

La storia della danza dimostra che l'attenzione al rapporto tra gesto coreutico e gesto musicale, pur se trattata attraverso prospettive diverse, è sempre stata centrale. Che sia stata considerata in ambito storico, o estetico, o didattico pedagogico, o artistico, la questione del legame sororale tra le due arti ha rivestito, nel tempo, sempre un'importanza costitutiva. E se in epoca preistorica le due pratiche erano ancora solo funzionali, pur tuttavia vivevano già in coppia; alla cultura della Grecia antica, invece, dobbiamo la stabilizzazione canonica di questo legame nella rappresentazione simbolica della musa della danza: Tersicore ha in mano il suo strumento musicale.

Ma ciò che interessa in questa sede è mostrare come la consapevolezza dell'unione collaborativa di danza e musica abbia proceduto di pari passo con l'evoluzione ottocentesca del balletto stesso nella sua affermazione come fenomeno artistico autonomo e nella definizione dei suoi canoni tecnici, stilistici ed estetici, partecipe delle istanze del Romanticismo in tutte le sue manifestazioni. Pertanto, il nostro discorso prende l'avvio da Noverre, colui che, cioè, la storiografia ufficiale riconosce come l'iniziatore del balletto moderno, e si arresta con Cecchetti e Petipa, ovvero gli eredi della tradizione ottocentesca che traghettano il balletto, consolidato ormai come genere teatrale di danza classica, verso i nuovi lidi del Novecento. Nelle sue Lettere (1803), Noverre aveva sottolineato l'importanza per ogni maître de ballet di conoscere la musica, perché chi «ignora la musica fraseggerà male le arie, non ne coglierà né lo spirito né il carattere, non adatterà i movimenti della danza a quelli della battuta con la precisione e la finezza d'orecchio assolutamente necessarie [...]». La buona scelta delle arie è essenziale nella danza tanto quanto la scelta delle parole e dei giri di frasi per l'eloquenza. Sono i movimenti e i tratti della musica che fissano e determinano quelli del danzatore».



*MOMENTI DEL SEMINARIO*

**"Con tempo, misura, disegno ritmico ben definiti e appropriati, la musica non solo evidenzia il carattere dei movimenti e ne facilita l'esecuzione, ma soprattutto sensibilizza gli allievi al rapporto musica-movimento"**

All'epoca di Noverre, i maîtres de ballet erano generalmente istruiti nell'arte della danza come in quella della musica: era una necessità riconosciuta e teorizzata. Spesso erano essi stessi che, con il violino o la pochette, accompagnavano le lezioni. Per risultare «gradevole», ogni carattere, ogni passo, ogni movimento di danza deve essere «regolato» dalla musica, e per questo «è necessario, a chi vuol saper la danza, saper pur la musica»: così scriveva Gennaro Magris, ballerino, maestro e compositore di balli, nel suo trattato napoletano del 1779. E Carlo Blasis, autore del Trattato dell'arte della danza, pubblicato nel 1820, scrivendo delle “arti sorelle”, incitava i giovani allievi allo studio della musica, indispensabile affinché «la musica sia sempre in accordo con la danza». Per elaborare il suo sistema abbreviato di scrittura della danza, la Sténocorégraphie, pubblicato nel 1852 a Parigi, Arthur Saint-Léon attinge al sistema di segni del linguaggio musicale e, nel trascrivere la coreografia della Vivandière, pone il pentagramma coreografico sopra il pentagramma musicale a dimostrazione del rapporto simbiotico tra danza e musica. Anche August Bournonville nei suoi Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861) più volte rileva che, tra i balletti di tutti i generi, i capolavori sono quelli che dipendono dal merito della musica oltre che dal talento degli interpreti; e il suo “sistema del cinque” adotta i segni della minima e della semiminima, ovvero «niente di più vicino a noi che le note musicali». Col nuovo secolo, le ondate rivoluzionarie e i modernismi che investono i linguaggi artistici coinvolgono anche il vocabolario della danza classica e i rapporti tra danza e musica, da una parte, offrendo nuovi parametri alle estetiche, dall'altra, confermando il ruolo determinante della musica nel processo di significazione cui è sottoposto il gesto coreografico nell'atto creativo.

E come, sul finire dell'Ottocento, i tre balletti più celebri e più celebrati di Petipa, Bella addormentata, Lago dei cigni, Schiaccianoci, erano nati dalla collaborazione con Tchaikovsky, così i grandi capolavori del nuovo secolo, con Balanchine, Massine, i Balletti Russi di Diaghilev, Ashton, Milloss, nasceranno dalla collaborazione sororale tra le due arti.

## LA DANZA CLASSICA E IL METODO VAGANOVA

Nel panorama della cultura occidentale di danza teatrale, oggi, convivono stratificati, mescolati, sovrapposti stili, estetiche, poetiche, generi, tecniche diverse che non poca confusione generano spesso in chi si avvicina all'arte coreutica. Danza classica e balletto, balletto neoclassico, balletto post classico, balletto moderno, balletto contemporaneo, da una parte, danza moderna, Tanztheater, danza post moderna, danza contemporanea, danza d'autore, danza globale, danza non danza, dall'altra, sono etichette che si incontrano quando ci si imbatte nella selva delle pratiche coreutiche.

La danza accademica, che si usa chiamare classica, è un patrimonio di convenzioni linguistiche che deriva da quell'opera di controllo, di codificazione della tecnica di danza teatrale e di corte, di riorganizzazione sistematica dei passi e di definizione della relativa terminologia, avviata con la fondazione dell'Académie Royal de Danse, voluta da Luigi XIV in Francia nel 1661. Nel tempo, la danza accademica ha vissuto processi di rivisitazione e di sistemazione che hanno determinato l'evoluzione storico-culturale delle sue espressioni artistiche attraverso gli aggiornamenti della tecnica e della terminologia. Il balletto in Europa raggiunge nell'Ottocento il suo apogeo come genere di danza teatrale che si esprime nel linguaggio della danza classica. Appartengono a questa età aurea i noti titoli del grande repertorio: Giselle, Coppelia, Napoli, La Sylphide, Le Corsaire, Ondine, Bella addormentata, Lago dei cigni, Schiaccianoci. Il Novecento vede, invece, la Russia protagonista di una serie di decisivi interventi di sistemazione del linguaggio della danza classica, che iniziano con il magistero di Enrico Cecchetti. Italiano di origine, Cecchetti aveva lavorato nei Teatri imperiali dal 1887 favorendo nella scuola e nella coreografia russa l'innesto in sintesi dei due stili, italiano e francese. Allieva di Cecchetti, Olga Preobrajenskaja passa il testimone ad Agrippina Vaganova che ne aggiorna, rinnova e stabilizza il metodo didattico. Col favore che la politica sovietica riservò all'arte del balletto, la Vaganova negli anni Trenta intraprese un'opera di sistematizzazione della tecnica e della terminologia della danza classica accademica che confluisce in un fondamentale metodo per l'insegnamento ancora oggi in uso nel suo continuo sviluppo.

## LA LEZIONE DI DANZA CLASSICA E LA PRATICA DELL'ACCOMPAGNAMENTO PIANISTICO

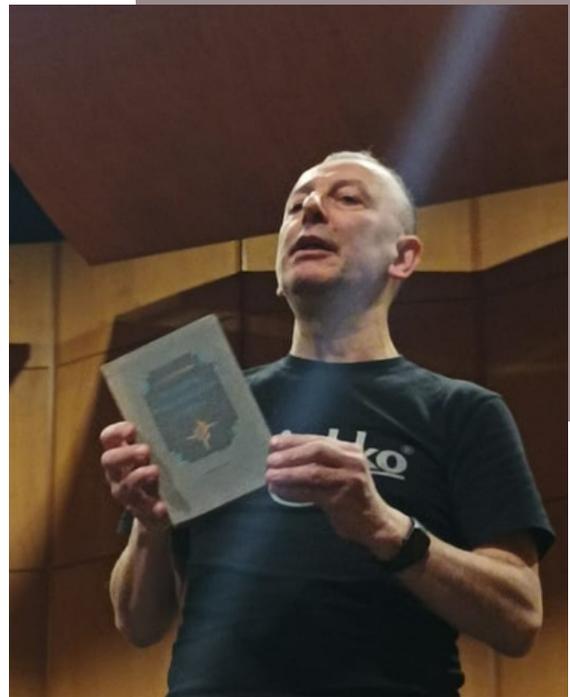
Il luogo dove avvengono le lezioni di danza classica è una sala dall'aspetto unico e inconfondibile. Ha una forma pressoché rettangolare; lungo i lati corre in orizzontale un bastone di legno che si chiama sbarra; le pareti sono rivestite da imponenti specchi; il pavimento è in legno naturale. La sbarra è tutto, scrive Béjart nelle Lettere a un giovane danzatore, ma non bisogna considerarla uno strumento di appoggio: la sbarra è la «colonna vertebrale» del danzatore; la mano deve solo posarsi sulla sbarra, non deve stringere la sbarra. Lo studio alla sbarra accompagna il danzatore per tutta la vita. A restituire al danzatore l'immagine di sé è lo specchio che sta lì, fissato al muro, quasi a inghiottirne la danza. Indispensabile, lo specchio può rivelarsi ingannevole e perciò Béjart, al suo giovane danzatore, insegna a guardare nello «specchio della concentrazione», lo specchio che non inganna, lo specchio veritiero, quello interiore con cui si ottiene il controllo pieno di ogni movimento.

Il Conservatorio di Cosenza ha organizzato un seminario di tre giorni dedicato all'accompagnamento pianistico alle lezioni di danza classica secondo il metodo Vaganova

---

## ***Riccardo Riccardi***

---



**Riccardo Riccardi** ha danzato con la compagnia del Teatro San Carlo di Napoli dal 1985 al 2012 lavorando con Carla Fracci, Vladimir Vasil'ev, Ekaterina Maksimova, Rudolf Nureyev, Roland Petit, ecc. Ha studiato con Z. Prebil, S. Messerer, M. Messerer, A. Nisnievič, M. Lavroskij, A. Sisova, N. Spizyna, G. Komleva, N. Soldun, V. Desnitskij, S. Berzhnoj, V. Rumjantseva, I. Trofimova, L. Safronova, M. Zagurskaja, K. Šatilov, B. Bregvadze, N. Jananis, A. Garbuz, ecc. Nel 1994 si è diplomato come maître de ballet presso l'Accademia Russa di Danza "A.J. Vaganova" di San Pietroburgo (Russia). È maître de ballet allo I.A.L.S. di Roma, al Teatro San Carlo di Napoli, alla Kirov Ballet Academy di Washington e in varie prestigiose scuole di danza in Francia e in Italia. Dal 1994 organizza in Italia e all'estero corsi per insegnanti di danza sul metodo Vaganova. Nel 2007, insieme a Ivan Goliandin, ha tradotto e pubblicato il libro *La Scuola Russa di Danza Classica* di V.S. Kostrovickaja e A.A. Pisarev (ed. Gremese, 2007). Dal 2011 al 2020 in collaborazione con Danzainfiera ha organizzato "Master per insegnanti di danza classica sul metodo Vaganova". Nel 2015 ha collaborato con l'Accademia Vaganova alla pubblicazione del libro sulla vita del Maestro Enrico Cecchetti. Nel 2017, 2018 e 2019 è stato invitato al Forum delle Culture organizzato dal Ministero della Cultura Russo. Nel 2018 ha pubblicato il libro *I temps liés del metodo Vaganova* (ed. Joker, 2018) con prefazione di Nikolaj Tsiskaridze e Marina Vasil'eva. Nel 2018 e nel 2019 ha partecipato al Corso di aggiornamento dell'Accademia Vaganova per i corsi inferiori, intermedi e superiori rivolto agli insegnanti diplomati presso la stessa Accademia. Nel 2022 ha organizzato con l'Accademia Vaganova il primo corso on-line per insegnanti di danza sul metodo Vaganova. Attualmente sta lavorando a una versione aggiornata del libro *La Scuola Russa di Danza Classica Metodo Vaganova*.



*MOMENTI DEL SEMINARIO*



*RICCARDO RICCIARDI*

Il terzo elemento che conferisce alla sala danza il suo aspetto inconfondibile è il pavimento. Esso deve avere specifiche caratteristiche tecniche perché «con il pavimento, attraverso il pavimento, contro il pavimento, sul pavimento, al di sopra del pavimento» si danza (Béjart).

Allineati alla sbarra, pronti nella posa iniziale in “prima” o in “quinta”, i danzatori iniziano ciascun esercizio al suono delle note che accompagnano il port de bras di preparazione.

In sala, la lezione di danza classica ha una sua strutturazione sempre uguale. Cambiano le difficoltà nella combinazione dei movimenti e dei pas, mutano le caratteristiche tecniche nell’esecuzione degli esercizi, ma la sequenza è metodologicamente determinata. Si comincia con gli esercizi alla sbarra in ordine fisso, si va poi al centro e si prosegue la sequenza di esercizi senza la sbarra. In qualsiasi parte del mondo si collochi la sala danza, il maestro impartirà i suoi insegnamenti parlando di plié, battements tendus, ronds de jambe en l’air, sissonne tombée, ecc., userà sempre, cioè, la terminologia in francese per nominare il vocabolario della danza classica. E la musica non mancherà mai. Il ruolo della musica nella lezione di danza classica è determinante: ogni esercizio viene svolto con l’accompagnamento musicale al pianoforte. Ma è fondamentale che la musica proposta sia adatta e funzionale al movimento di ogni esercizio. Ciò significa che la musica deve contenere, evidenziare, sostenere ogni movimento. «Con tempo, misura, disegno ritmico ben definiti e appropriati, la musica non solo evidenzia il carattere dei movimenti e ne facilita l’esecuzione, ma soprattutto sensibilizza gli allievi al rapporto musica-movimento. Il movimento, inoltre, attraverso la melodia acquista sfumature espressive e stimola una partecipazione emozionale da parte di chi lo esegue»: così Vera Kostrovickaja aveva spiegato l’importanza del ruolo dell’accompagnamento musicale nella sua Introduzione alle 100 lezioni di danza classica (1972). E, prima di lei, per agevolare la chiarificazione e la comprensione del ruolo della musica nella lezione di danza, la sua insegnante, Agrippina Vaganova, nella terza edizione del manuale Le basi della danza classica (1948), aveva inserito un’esemplificazione di lezione corredata dagli spartiti musicali che la pianista S. S. Brodskaja aveva elaborato durante il lavoro in sala. Dall’analisi della corrispondenza della musica con ciascun movimento risulta evidente il senso della relazione di reciprocità. Il metodo Vaganova è impostato sull’utilizzo di musica elaborata ad hoc. Altrove, il maestro di danza potrebbe anche accettare musica nota estratta dal repertorio ballettistico o musica arrangiata non composta espressamente per la danza. Ciò che il pianista, però, non deve mai trascurare è l’interdipendenza fra i due linguaggi.

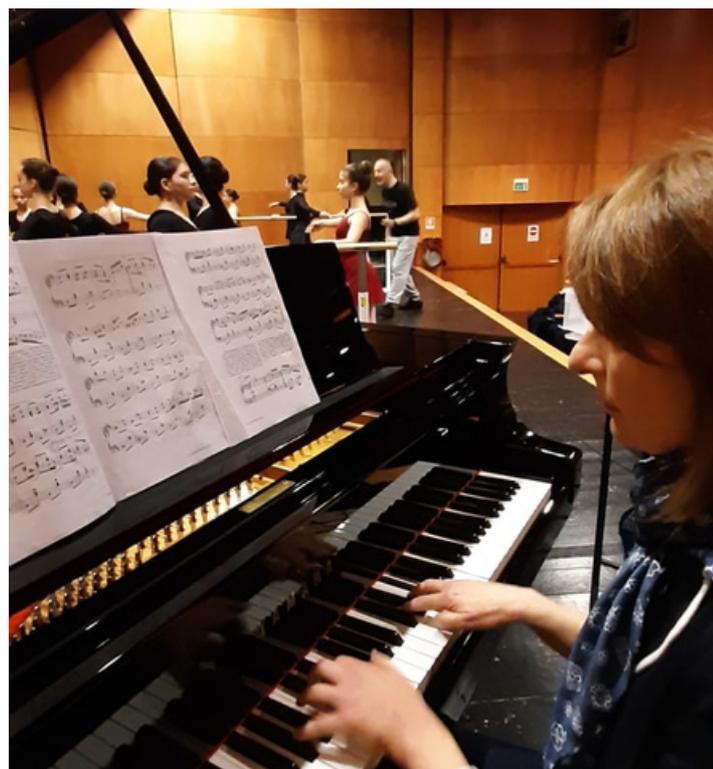


Al pianista, allora, che desidera proporsi come collaboratore alle lezioni di danza classica occorre imparare a interagire con docenti e studenti di danza, apprendendo il linguaggio della danza accademica e assimilando le competenze specifiche dell'accompagnamento pianistico alle attività coreutiche. I principi specifici dell'accompagnamento musicale devono seguire le norme metodologiche dell'insegnamento della danza secondo i diversi aspetti e le diverse fasi di impostazione strutturale, di definizione stilistica del movimento, di coinvolgimento emozionale, di sensibilizzazione ritmica e di maturazione artistica.

#### LA FORMAZIONE DEL PIANISTA ACCOMPAGNATORE ALLE LEZIONI DI DANZA CLASSICA: UN'IMPORTANTE OCCASIONE

Quella del pianista accompagnatore o, più genericamente, del maestro collaboratore per la danza e il balletto è una specializzazione che offre opportunità occupazionali concrete nelle attività di formazione coreutica presso enti e istituzioni pubbliche (i licei coreutici) e private, nelle attività di produzione artistica di danza e balletto presso enti lirici e teatri, e presso compagnie di danza, ma anche nelle attività di divulgazione e di informazione come esperti musicali nel settore della comunicazione, e come performer e professionisti dello spettacolo nell'ambito della ricerca e dell'innovazione. Eppure, a oggi, in Italia sono poco diffuse le occasioni formative pubbliche per i pianisti interessati. La prima e fondamentale tappa del percorso specifico nella formazione del pianista collaboratore per la danza si attua in sala danza. È qui che il musicista impara un mestiere che, se necessita certamente anche di una preparazione teorica, pur tuttavia si costruisce nell'apprendistato quotidiano al fianco del maître de ballet. Pertanto, il Conservatorio di Cosenza ha organizzato un seminario di tre giorni dedicato all'accompagnamento pianistico alle lezioni di danza classica secondo il metodo Vaganova, destinato a studenti delle classi di pianoforte dell'istituto stesso e a studenti dei licei coreutici. Il seminario ha proposto il lavoro congiunto del maître de ballet, Riccardo Riccardi, e del pianista esperto nel settore, Ida Zicari.

Grazie alla partecipazione delle cinque classi dei licei coreutici di Cosenza, il "Lucrezia Della Valle", e di Rende, il "Gioacchino da Fiore", i ventici studenti di pianoforte hanno potuto assistere alle esemplificazioni della lezione di danza classica secondo il metodo Vaganova, come illustrato in prospettiva storica, descritto nell'estetica e nella tecnica, e analizzato nella realizzazione fisica anatomica dal maestro Riccardo Riccardi. Il seminario ha dato particolare risalto al ruolo collaborativo della musica che accompagna la lezione di danza classica. Eseguiti al pianoforte da Ida Zicari, gli spartiti originali in uso presso l'Accademia "A. Vaganova" di San Pietroburgo sono stati oggetto di analisi dettagliata, allo scopo di chiarire le caratteristiche tecniche compositive che attuano e significano la specifica funzionalità della musica nell'accompagnamento a ciascun movimento. Presenti in sala anche artisti calabresi attualmente maestri di danza classica: Michele Ferraro, Concetta Barillaro, Manuela Loizzo, Daniela Morrone, Anna Le Pera, Marianna Chiarelli.

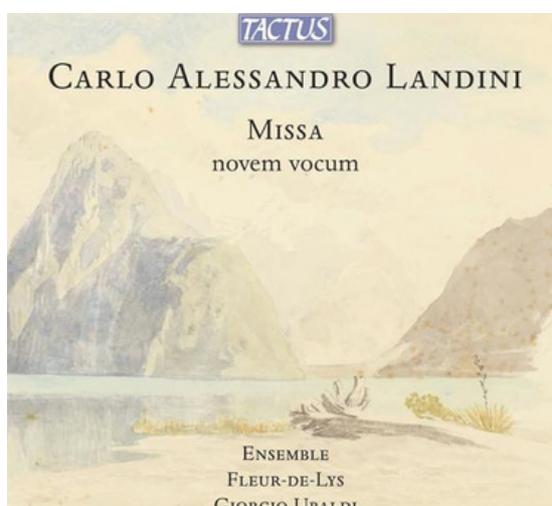


IDA ZICARI CURATRICE DEL PROGETTO

# La recensione

di Michele Bosio

Penso che l'attività di Carlo Alessandro Landini non necessiti di didascaliche presentazioni da parte mia, anche se mi pare utile richiamare al lettore il prestigioso *cursus onorum* affrontato dal compositore milanese. Il catalogo delle personalità con cui egli è stato a stretto contatto è presto detto: Bruno Bettinelli, Franco Donatoni, Iannis Xenakis, György Ligeti, Witold Lutoslawski, Olivier Messiaen, ecc. Anche questo albo d'oro parla da solo. Landini si è occupato di musica sinfonica, orchestrale, cameristica, solistica e corale. Di musica vocale, senz'altro – ma non melodrammatica – e questo è già un prezioso indizio, perché ci induce a pensare che sia il contrappunto a guidare la sua poetica musicale. Un esercizio rigoroso, meditato, linfa vitale che sgorga dai grandi maestri della musica occidentale. Il che non vuol dire necessariamente "sposare" passivamente la tonalità e limitarsi a un processo di semplificazione uditiva per le orecchie del XX secolo. Al contrario il mestiere di Landini è nutrito dalle categorie del *trivium* e del *quadrivium*, le sette arti liberali che si combinano circolarmente senza soluzione di continuità. È un comporre dotto il suo? La risposta è affermativa, ma investe parimenti la sfera estetica e l'esperienza estetica. Ciò ci fa capire subito come l'ascoltatore moderno non può rimanere indifferente – anche solo attraverso un ascolto superficiale – alla bellezza delle linee melodiche impressa da Landini alle proprie musiche, da quelle monodiche (per clarinetto, sax, o violoncello) a quelle generosamente polifoniche. Linearità contrappuntistica e spinta verticale – spaziale, acustica – che troviamo nella sua recente *Missa novem vocum*.



**Missa novem vocum**  
**Ensemble Fleur-de-Lys Giorgio Ubaldi**  
**TACTUS 951202 - DDD 69:53**

**TACTUS**

DDD  
TC 951202  
© 2021  
Made in Italy

Text by  
ANDREA BEDETTI  
(Italian - English)

Recorded at  
Studio Elfo  
Tavernago, Piacenza  
2018-2020

WORLD PREMIERE  
RECORDING



CARLO ALESSANDRO LANDINI  
(1954)

MISSA NOVEM VOCUM

1. Introibo ad altare Dei	3:36
2. Gloria Patri	5:49
3. Kyrie eleison	5:20
4. Gloria in excelsis Deo	11:54
5. Credo	19:42
6. Sanctus	7:15
7. Agnus Dei	8:46
8. Gratias agimus tibi	1:58
9. Benedicamus Dominum	4:55

Total time 69:53

ENSEMBLE FLEUR-DE-LYS  
GIORGIO UBALDI, direttore



PH. CARLO ALESSANDRO LANDINI

Una messa a cappella – tre soprani, due contralti, due tenori, due bassi – che ha un illustre precedente (non un modello, bensì un organico simile nel numero delle voci) nella *Messa a nove voci* (1650) di Giovan Paolo Colonna (1637-1695). Non è lo stile – quello “concertato” di Colonna, o “a cappella” della *Missa in illo tempore* di Monteverdi – ma il *ductus* di Landini – che assomma in sé tanto la rigogliosa tradizione polifonica franco-fiamminga, quanto lo strutturalismo spoglio della *Messa* (1948) di Stravinsky – a colpire l’ascoltatore moderno. Chi scrive il colpo l’ha ricevuto attraverso la folgore! L’ascolto di questa *Missa novem vocum* mi ha ridestato dal torpore indotto dalla superficiale mediocrità – non quella divina – cui il nostro udito, e purtroppo anche gli altri nostri restanti sensi, si sono supinamente assuefatti. Oggi, è ancora possibile, attraverso la canonica successione dell’*Ordinarium Missae* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus*), stupire? Certamente – sembra suggerire la *Missa novem vocum* – attraverso una concezione materica del suono che si propaga attraverso lo spazio! Non solo, si può ancora rimanere attoniti di fronte a quello che i Romantici chiamavamo “il Sublime”. A ciò cui di diritto la musica – soprattutto quella cristiana – ne ha detenuto per secoli la palma (l’onore e l’onore). Avvicinarsi a qualcosa di inspiegabile razionalmente, attraverso la pura percezione sensibile è ciò che ho provato di fronte a questa nuova composizione di Landini. Va da sé che la “trasmutazione” delle note in materia tangibile all’udito necessita di un *medium* privilegiato. In questo caso è un coro nato attorno alla composizione di questa *Missa*, il magnifico *ensemble Fleur-de-Lys*, diretto da Giorgio Ubaldi, le cui prime parti colpiscono per precisione d’intonazione, beltà timbrica ed espressività coloristica. La registrazione – molto ben ambientata – risale agli anni 2018-2020 ed è stata effettuata presso lo studio Elfo di Tavernago (Pc), pubblicata da Tactus nel 2021, corredata da libretto bilingue (italiano-inglese) a firma del musicologo Andrea Bedetti.



di Ilaria Centorrino

## Note di viaggio

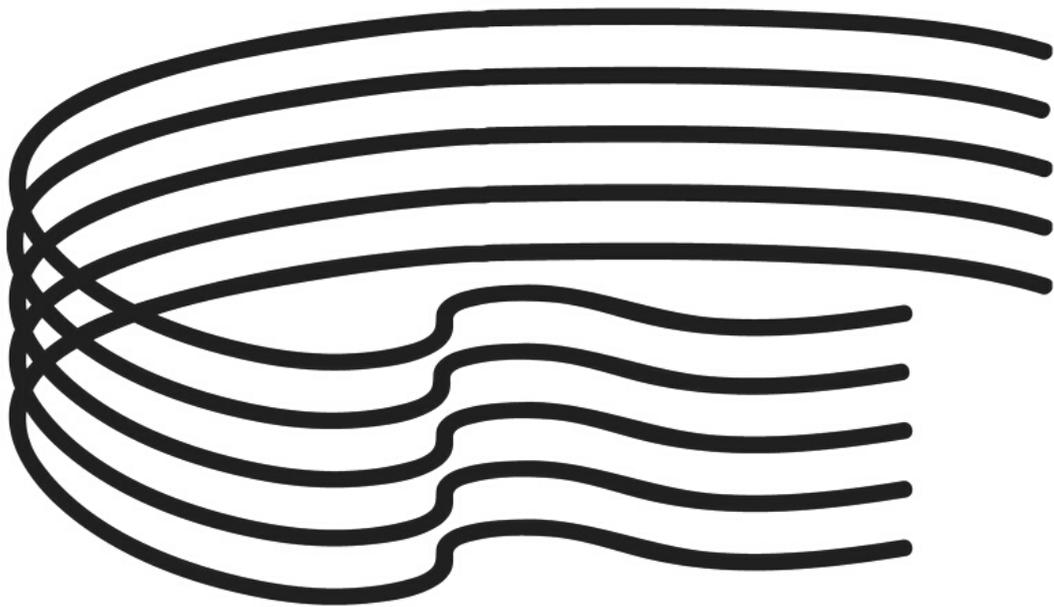
Dal 16 al 22 Aprile 2023 alcuni degli studenti della classe di organo hanno "trasferito" la sede delle loro lezioni, che abitualmente sono svolte nell'aula 21 del Conservatorio di Cosenza o nella Cattedrale della stessa città, nelle meravigliose chiese d'Olanda e Belgio. I ragazzi, accompagnati dal Prof. Emanuele Cardi e dalle Prof.sse Maria Greco e Letizia Butterin, hanno avuto l'opportunità di provare sul campo alcuni degli organi più famosi per importanza storica, estetica e sonorità.

L'organista, considerata la vastità geografica e storica che vede coinvolta la genealogia del proprio strumento, non potendo avere vicino a sé tutti gli organi appartenenti a scuole organistiche differenti, nutre il bisogno di andare alla ricerca della "verità sonora". Viaggiare, ascoltare di persona e toccare con mano strumenti a loro volta suonati dai più grandi organisti mai esistiti è un privilegio.



L'organista è uno studioso errante e curioso per antonomasia. Perché un determinato repertorio va suonato così? Da dove provengono le informazioni che oggi si studiano nei libri? In che contesto sono cresciuti e che organi suonavano i trattatisti e gli organisti che ci hanno lasciato i dati e le notizie più importanti per un'esecuzione "ben informata"? Dov'è la vera casa di quella musica suonata oggi tra le mura dei conservatori? La prassi esecutiva non è pura e libera interpretazione: è un insieme di informazione, formazione e esperienza, e questo i nostri organisti lo sanno. Il viaggio organistico del Conservatorio "S. Giacomantonio" di Cosenza ha avuto come tappe le città di Groningen, Noordbroek, Leens, Alkmaar e Tongeren. Il tour organistico, frutto di un lungo lavoro organizzativo, ha offerto al conservatorio cosentino la possibilità di far conoscere la propria istituzione a docenti e rinomati organisti come Luc Ponet, Peter Westerbrink, Erwin Wiersinga, Hilda Rodenboog, Pieter van Dijk e Frank van Wijk, i quali sono stati disponibili a condividere una bellezza che in fondo appartiene a tutti.

Questo è un esempio della formazione che va oltre l'evidenziatore, che divora le informazioni di chi ha qualcosa in più da raccontare, tramandando il pensiero e l'anima di antichi artisti dai quali ogni musicista si lascia ispirare. Se questi strumenti hanno un'anima e una memoria, si ricorderanno di chi li ha suonati e guardati con la passione di chi sicuramente farà tesoro del tempo trascorso insieme.



CONSERVATORIO  
DI MUSICA  

---

COSENZA

[WWW.CONSERVATORIOCOSENZA.IT](http://WWW.CONSERVATORIOCOSENZA.IT)