

INSEGNARE A COMPORRE OGGI?

Quinta edizione del Convegno “Comporre oggi” al Conservatorio “Casella”: un appuntamento ormai tradizionale con una formula collaudata, seguito da un pubblico numeroso accorso per ascoltare le relazioni dei tre compositori, ma anche per il seminario-concerto su Aldo Clementi. Tavola rotonda finale incentrata sui temi della “scrittura”, nelle sue diverse accezioni, e sul sempiterno interrogativo: si può insegnare a comporre?

di Mauro Cardi

Il 20 e 21 ottobre scorso, nell’aula magna del Conservatorio “Alfredo Casella”, si è tenuto il convegno “Comporre Oggi”, un incontro di studio dedicato alla musica e alla creatività, a cura dei docenti del Dipartimento di Musica Contemporanea. La sua quinta edizione ha avuto come ospiti i compositori Patrizio Esposito, Alessandro Melchiorre e Rosario Mirigliano.

La formula si è conservata sostanzialmente invariata nel corso degli anni, ogni compositore ospite ha tenuto una conferenza sulla sua musica, illustrando il suo percorso e la sua poetica, anche attraverso l’ascolto di brani o proiezioni di video e, come nelle precedenti edizioni, attraverso l’esecuzione di un brano dal vivo, grazie al contributo di interpreti particolarmente sensibili verso la musica contemporanea, tutti docenti o allievi del “Casella”. Nell’ambito del Convegno ha trovato un posto speciale anche un seminario dedicato a ricordare la figura di uno dei compositori italiani più importanti, Aldo Clementi, scomparso nel 2011. Durante il seminario, tenuto da Patrizio Esposito, si è proiettato un documentario, *Collage Blues per Aldo* realizzato dallo stesso Esposito, in cui si è rivissuta, attraverso le parole del protagonista e dei tanti artisti intervistati nel video, quella fase fondamentale della musica italiana contemporanea. È seguito poi un breve concerto dedicato a Clementi, in cui si sono potute ascoltare opere appartenenti alle varie fasi del compositore catanese. Ad eseguire i brani di Aldo Clementi e dei tre compositori ospiti sono stati Enrico Angelozzi, Federica Aspra, Andrea Cauduro, Pietro Cocciolone, Francesco Dell’Oso, Andrea De Santis, Serena Anna Gatti, Fernando Mangifesta, Giampio Mastrangelo, Andrea Orlandi, Alessandro Rondinara, Diego Tomassetti.

Tanti sono stati i temi affrontati durante la tavola rotonda che tradizionalmente conclude i lavori di “Comporre Oggi”, a partire dal confronto stimolante tra le diverse personalità presenti, per le quali si rimanda alle interviste a cura di Marco Della Sciucca per maggiori informazioni. È stata anche occasione per una riflessione sull’opera di Aldo Clementi, di cui Patrizio Esposito è stato allievo, e della sua personale posizione critica, e per certi versi ascetica, rispetto al *main stream* del secondo Novecento, fino al ritrovato vigore creativo nella fase del recupero del diatonismo.

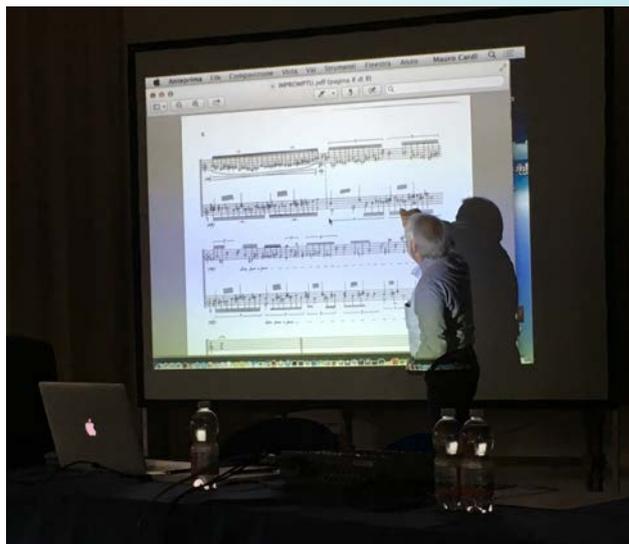
Larga parte della tavola rotonda, anche a giudicare dalla quantità di interventi e domande dal pubblico, ha ruotato però attorno al dibattito sviluppatosi sul tema dell’insegnamento della Composizione, nelle sue diverse concezioni, a partire da quelle di caratte-

re più generale riguardante l’organizzazione della didattica, viste dall’osservatorio privilegiato di Alessandro Melchiorre, direttore del Conservatorio di Milano. Ma è soprattutto sulle conseguenti riflessioni sul significato dell’atto del comporre, e della possibilità stessa di trasmetterne senso e tecnica a degli studenti, che il confronto è stato serrato e denso di stimoli. Si può insegnare a comporre oggi? Un interrogativo che tutti dovremmo porci, pur nell’impossibilità di trovare risposte definitive. E su quali basi stabilire quanto è lecito, in riferimento alle esercitazioni scolastiche, ma anche alla composizione originale, e quanto non lo è? La stessa natura delle regole, o dei codici, per citare Donatoni, è assai controversa e in definitiva senza una risposta che possa aspirare a essere condivisa, riferendosi a un’arte che, da sempre, vive un rapporto particolare, e a volte conflittuale, tra i principi sintattico linguistici e la grammatica che nel tempo la musica occidentale si è data, e i teorici hanno sistematizzato, e la creatività che è, almeno apparentemente, libera. Pur nella consapevolezza che, in ultima analisi, rimangono aperte, individuali e mutevoli nel tempo le risposte a tali domande, proprio dal confronto tra le diverse posizioni è emerso l’interesse per continuare a porle in essere, mettendosi in gioco e offrendo il proprio percorso personale, il temporaneo punto d’arrivo di una ricerca creativa che risulta a volte stimolante e significativa quanto e forse



più di provvisorie e contingenti risposte, a volte di comodo, vista la complessità dei quesiti. E da qui a parlare del senso profondo della "scrittura" musicale, nelle sue diverse coniugazioni, il passo è stato breve. Il tema della scrittura è stato lungamente affrontato in particolare da Rosario Mirigliano. Partendo dall'affermazione di Flaubert, «non si può scrivere se non si è seduti», e la conseguente chiosa di Derrida, «la scrittura è, dall'inizio e per sempre, quella cosa su cui ci si china», Mirigliano afferma che «prima ancora di essere "traccia" di qualcosa, trascrizione di un'idea, di un pensiero (sia esso filosofico, poetico, musicale, pittorico, politico), la scrittura è uno strumento del pensiero nel suo stesso costituirsi, lo segue anche entrando in conflitto - nel suo farsi e disfarsi; in una parola, la scrittura è la condizione, se non della stessa possibilità del pensiero, della sua aspirazione a diventare forma».

Il Convegno è stato seguito da numerosi studenti, di Composizione e non, ma anche da quanti, da "esterni", interessati alla musica d'oggi, non hanno perso l'opportunità di partecipare ad una non frequente occasione di approfondimento di tematiche riguardanti la musica e l'arte contemporanea.



Rosario MIRIGLIANO

È nato a Borgia (CZ) il 21 novembre 1950. Ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma, diplomandosi in Composizione nel 1976 con Irma Ravinale. Ha proseguito gli studi con Goffredo Petrassi, poi con Franco Donatoni all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, conseguendo il Diploma di Perfezionamento. Contemporaneamente, ha studiato Filosofia all'Università di Roma. Nel 1977 è stato finalista al I Concorso Internazionale per compositori "Gino Marinuzzi" e nel 1978 tra i vincitori della I Rassegna Internazionale di Musica da Camera della Filarmonica Umbra. Una sua composizione è stata selezionata, nel 1982, per la rassegna Venezia Opera Prima. Ha ricevuto commissioni da RadioTre della RAI; dal Festival Pontino; dal Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano; da I Pomeriggi Musicali di Milano; dalla Discoteca di Stato; da Nuova Consonanza. Ha partecipato a diverse manifestazioni e rassegne di musica contemporanea, tra cui: RAI-Vie della nuova musica; Nuova Consonanza; Roma '900 Musica; Semaine de Musique Contemporaine dell'Accademia di Francia a Roma; Musica nel nostro tempo di Milano; Romaeuropa Festival. Le sue composizioni sono editate da Ricordi, Edipan e BMG. Autore di saggi sulla teoria della composizione e sulla semiotica della musica, è docente di composizione al Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma.

Importante nella musica di Mirigliano è la presenza o l'ispirazione dell'elaborazione elettronica: in questo si vedono le frequentazioni dei Ferienkurse di Darmstadt (premio Kranichstein per A Wave) e dell'Ircam parigino (Le città invisibili, Ensemble InterContemporain-IRCAM, D.Robertson), solo per citare due tra le più significative. Ha recentemente scritto *Lost and found*, creato per Milano Musica 2006, *Angelus novus* per voce e ensemble, 2007 e *Silenzio per recitante*, voci e ensemble su testo di Yasunari Kawabata (Festival MiTo, 2007). Di notevole importanza l'ultima opera *Il Maestro di Go*, commissionata dall'Arena di Verona; nel Festival MiTo 2009 ha presentato *Terra incognita (seconda)*. Nel Festival Milano Musica del 2010 è stata presentata l'ultima versione di *Lontanando* per orchestra. Dal 2013 è Direttore del Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano.



Alessandro MELCHIORRE

È nato a Imperia nel 1951, ma la sua carriera si è svolta prevalentemente a Milano: qui si è laureato in Architettura al Politecnico, compiendo parallelamente gli studi di composizione presso il Conservatorio (diploma alla Hochschule di Freiburg im Br. con Brian Ferneyhough e Klaus Huber). La frequentazione del DAMS di Bologna (si laurea con Luigi Rognoni) è all'origine della sua produzione saggistica, che comprende scritti su Schumann, Schönberg e l'Espressionismo, Grisey, Xenakis. Presente alle principali rassegne di musica contemporanea, annovera nel suo catalogo alcuni interessanti titoli operistici come *Schwelle*, *Atlante occidentale* e *Unreported inbound Palermo*, il *Mine-haha* di Wedekind, e *Il Violino, il soldato e il diavolo*. Tra i suoi ultimi brani due cicli, *Lost and found* (per due strumenti, 2006) e gli studi dal titolo *Figurazione dell'invisibile* (Wien Modern 2000, Rondò Milano 2007).

Importante nella musica di Melchiorre è la presenza o l'ispirazione dell'elaborazione elettronica: in questo si vedono le frequentazioni dei Ferienkurse di Darmstadt (premio Kranichstein per A Wave) e dell'Ircam parigino (Le città invisibili, Ensemble InterContemporain-IRCAM, D.Robertson), solo per citare due tra le più significative. Ha recentemente scritto *Lost and found*, creato per Milano Musica 2006, *Angelus novus* per voce e ensemble, 2007 e *Silenzio per recitante*, voci e ensemble su testo di Yasunari Kawabata (Festival MiTo, 2007). Di notevole importanza l'ultima opera *Il Maestro di Go*, commissionata dall'Arena di Verona; nel Festival MiTo 2009 ha presentato *Terra incognita (seconda)*. Nel Festival Milano Musica del 2010 è stata presentata l'ultima versione di *Lontanando* per orchestra. Dal 2013 è Direttore del Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano.



Patrizio ESPOSITO

Nato a Roma, ha studiato composizione al Conservatorio di S. Cecilia con M. Bortolotti, successivamente con A. Clementi e infine con F. Donatoni, con il quale si specializza all'Accademia di S. Cecilia. Esordisce a Milano nel 1985 con la composizione *The entertainment of the senses* su testi di W. Auden e sviluppa dall'inizio della sua attività, una personale ricerca espressiva, evocativo-immaginifica, collaborando con artisti visivi, scrittori ed attori. Le sue composizioni vengono eseguite nei maggiori festival italiani ed esteri quali: Zurigo, Parigi-Versailles, Cuba, Lussemburgo, Sleshwig Holstein, Stoccolma, Bergen, Madrid, Granada, Varsavia, Lipsia, Ultrashall Berlino, *Musik der Jarhunderte* Stoccarda, *III Mediterranean Contemporary Days* Istanbul, Lucerna, S. Pietroburgo, Mosca, *Settembre Musica*, *Festival Roma Europa*, *Festival delle Nazioni*, *Bologna Festival*, *Accademia Filarmonica Romana*, *Nuova Consonanza*, *Onr Rai Nuova Musica*, ecc.

Da sempre affianca l'attività compositiva a quella di interprete, ha infatti studiato direzione d'orchestra con Donato Renzetti, fondando nel 1986 il *New Winds Ensemble* e nel 2014 il *Wind Projekt Ensemble* con il quale ha registrato le opere per fiati di Richard Strauss. Dal 1992 è Maestro Direttore della Banda Musicale dell'Aeronautica Militare, con la quale svolge un'intensa attività di concerti in Italia e all'estero, promuovendo la musica originale per fiati. Ha insegnato Storia e Analisi del repertorio presso il Conservatorio A. Casella de l'Aquila. Le sue composizioni sono editate da Rai Com, incise per la Dynamic e Stradivarius e regolarmente trasmesse da emittenti radiofoniche nazionali e straniere.

Modelli, Regole, Riforme

Un confronto a tre sulla didattica della composizione. Secondo un modello ormai collaudato da Musica+, i tre ospiti del convegno annuale rispondono alle domande di un loro collega. Un bel ventaglio di opinioni, personalità, idee.

La tavola rotonda svoltasi, come di consueto, al termine dell'edizione 2016 di Comporre Oggi, si è incentrata principalmente sul tema della didattica della composizione. A corollario della manifestazione, abbiamo ritenuto utile estendere, almeno in parte, per i lettori di Musica+ il pensiero dei tre compositori ospiti, Patrizio Esposito, Alessandro Melchiorre e Rosario Mirigliano, attraverso una breve intervista comune, di cui riportiamo qui di seguito un resoconto che ci rivela i diversi punti di vista, anche attraverso forme di risposta differenti, chiari riflessi delle personalità di ciascuno.

di Marco Della Sciucca

Quanto è importante lo studio, tipicamente di scuola italiana, dell'armonia, del contrappunto, delle forme tradizionali per un buon avviamento alla pratica del comporre?

Esposito: Lo studio dell'armonia e del contrappunto, soprattutto finalizzato all'analisi delle forme, lo ritengo fondamentale a tutti i livelli. Intendo dire che in misura adeguata sia necessario sia per chi affronta lo studio della composizione (per comporre o per svolgere un lavoro di analisi e ricerca), sia per chi voglia affrontare l'attività di interprete.

Melchiorre: Importante soprattutto come ginnastica della mente, non come lezione di stile.

Mirigliano: Moltissimo. 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, magari con "tipici" ingredienti armonici e contrappuntistici "di scuola italiana". Una forma si costruisce con il suo contenuto. Anzi, nella musica più che in ogni altra arte, la forma è il suo contenuto. Il quale contenuto - al di là di possibili e suggestivi (ma spesso anche fuorvianti) rinvii ad altro da sé - non è che il divenire dell'interazione dei diversi parametri del comporre musicale. Non escludo la possibilità di uno studio dell'armonia e del contrappunto separati dal contesto di un pro-

cesso compositivo (anzi, a volte, sul piano circoscritto dell'analisi e su quello operativo dell'esercitazione, è persino necessario). Ma 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 non ben definito compendio di regole (non ben definito perché avulso da qualsiasi contesto, e neppure,

poi, del tutto condiviso dai diversi manuali in circolazione). Già Schönberg, nell'unico capitolo 'operativo' della sua *Harmonielehre*, dal titolo significativo *Armonizzazione di corali*, ammonisce sin dalle prime righe che in verità "non si armonizza, perché l'armonia fa parte di un vero e proprio processo creativo". E aggiunge: "si potranno fare delle correzioni, ma non in base alla teoria, bensì in base al senso della forma". Se l'armonia funzionale è di per sé un sistema (una sorta di 'lingua') e, in quanto tale, può essere stu-

Gli esecutori di Comporre oggi 2016 - ?, Andrea Cauduro, Andrea De Santis, Fernando Mangifesta, Alessandro Rondinara, Federica Aspra, ?, Tomassetti, ?





Alessandro Melchiorre

diata nella sua autonomia (ma, si badi, solo 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 compositivo a produrre, a campi di senso che sono una diretta emanazione del processo creativo. Mi piace ricordare in questa occasione che nel 2001, nella presentazione del percorso formativo per il Triennio di Composizione al Conservatorio di Firenze, avendo previsto per l'insegnamento del contrappunto tre diverse discipline relative rispettivamente all'area "modale", a quella "tonale" e a quella "post-tonale", Mauro Cardi e io abbiamo scritto insieme: "La suddivisione dello studio del contrappunto in tre diversi insegnamenti non sottende, né persegue intenti storici-stilistici. Essa nasce dalla constatazione che non esiste il contrappunto (nel senso di un "compendio di regole" valido per qualunque situazione). Da qui la necessità di uno studio delle tecniche contrappuntistiche che, attraverso l'analisi e l'esercizio su specifici fatti musicali, sappia rapportarsi alle diverse esperienze compositive, con l'obiettivo, al di là dell'imitazione di uno stile, di educare al senso della forma".

Modelli storici o modelli astratti?

Esposito: Circa i modelli, la letteratura è sempre il punto di riferimento; i metodi sono uno strumento, ma è sulle opere che va fatta la ricerca del modello, ovvero del modello che non esiste in quanto quasi sempre un'opera, sia essa contrappuntistica o armonica, si scosta dai modelli preformati.

Melchiorre: Entrambi.

Mirigliano: 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*. Va da sé, quindi, che i "modelli" nello studio della composizione non possono essere che "storici". Ma storici non nel senso che debbano 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. Insomma, se mi esercito sulla fuga bachiana non è perché nella mia attività di compositore conto di scrivere fughe alla Bach (che comunque sarebbe certamente più stimolante rispetto all'alternativa di scrivere bassi "imitati e fuggati" o fughe "scolastiche"), ma perché ritengo che il modello bachiano (o qualunque altro modello "storico", rispetto a uno "astratto" - ma astratto da che? Non dalla musica, mi auguro!) è di gran lunga più utile alla mia formazione di compositore e alla mia attività di ricerca.

Cos'è la regola, come insegnarla?

Esposito: È un codice. Quanto più è condiviso tanto più è da considerare. È importante saper lavorare con un codice perché insegna a produrne di nuovi e i codici sono utili per un compositore che voglia cercare una coerenza; i codici possono essere molto personali e non vanno necessariamente considerati come sostanziali, ma l'uso e la capacità di crearne di nuovi favorisce lo sviluppo di linguaggi nuovi.

Melchiorre: Come ci insegna Rosen, la regola spesso arriva dopo che il modello che incarna, da cui deriva, non esiste più.

Mirigliano: Che cosa sia una regola non credo di saperlo. Penso però, con suf-

ficiente 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). Senza trascurare il fatto che ci sono anche contesti in cui l'unica regola da seguire è che non è possibile alcuna regola. Scriveva Wittgenstein, a proposito dei "giochi linguistici" (cioè i diversi e innumerevoli modi d'essere del linguaggio), che essi "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". Eppure, 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 volte ancora, invece (si pensi, per esempio, all'introduzione di un concetto ambiguo come la "risoluzione eccezionale" degli accordi nella pseudo-spiegazione di alcune successioni armoniche), esse si rivelano insufficienti proprio come "regole del gioco"! Come insegnarle, le regole? Suscitando negli allievi l'interesse, la curiosità e il piacere di "giocare a tennis" con i compositori del passato e del presente, e guidarli in questo gioco.

Ritieni possibile insegnare la contemporaneità? Come codificarla, se è possibile?

Esposito: Ritengo che la contemporaneità vada vissuta e, se un insegnante vive la contemporaneità, inevitabilmente saprà restituire ai discenti quanto da lui filtrato; a quel punto l'ago della bilancia sta nella sensibilità e nell'indole del discente. Non credo che un insegnante debba insegnare la



Patrizio Esposito

tecnica senza far riferimento alla contemporaneità, sarebbe assurdo che si mettesse un veto su quanto ci accade intorno in campo musicale. Piuttosto è importante riflettere e capire le relazioni, le derivazioni, le innovazioni e le falsificazioni.



Rosario Mirigliano

Melchiorre: Ascoltare, leggere, ascoltare, leggere, ascoltare, leggere, ascoltare, leggere... ogni tanto scrivere.

Mirigliano: In linea di principio, penso di sì. Non fosse altro perché se abbiamo la pretesa di “insegnare” il passato, per quale motivo dovremmo rinunciare a farlo con la “contemporaneità”? Ma capisco il senso di una domanda destinata, forse, a restare senza risposta. *Se e come* “codificarla”? È comunque importante tener presente, nell’insegnamento della cosiddetta musica contemporanea (ma qual è, e che cosa è oggi la musica contemporanea?), 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. E ci si è illusi spesso di supplire a questa mancanza “sistematizzando” i processi creativi. Si sono trasferite, cioè, le “regole” dal sistema al processo. Non sappiamo più quando si mette a segno un punto (perché le linee che delimitano il campo non ci sono), ma in compenso abbiamo regolamentato la forza e l’altezza con cui si deve “lanciare la palla”! Eppure Hjelmslev, nei suoi *Fondamenti della teoria del linguaggio*, ci aveva avvertito: “Un processo è inimmaginabile (perché sarebbe, in un senso assoluto e irrevocabile, inesplicabile) senza un sistema ad esso soggiacente”.

Come vedi la riforma dei conservatori italiani nello specifico del corso di composizione?

Esposito: Ritengo un passo in avanti aver rotto un vecchio sistema che vedeva gli studenti doversi confrontare con un’unica figura di insegnante per un decennio. Gli strumenti di conoscenza vanno indirizzati alla formazione, ma sono molteplici e in relazione tra loro. Sarà poi lo studente a costruirsi un profilo che sappia unire o mettere a frutto le varie discipline e gli strumenti che queste mettono a disposizione. Non vedo viceversa di buon occhio l’idea che i conservatori diventino degli enti di produzione, ritengo fondamentale che abbiano sempre chiaro lo scopo primario didattico e che si continui a pensare a questo tipo di scuola come a una bottega nel senso rinascimentale del termine.

Melchiorre: Dipende dai singoli.

Mirigliano: Sulla deforma (non è un

errore di stampa!) dei conservatori, rinuncio alla parte critica (che richiederebbe una lunga e documentata argomentazione) e mi soffermo molto succintamente sulla parte *autocritica*. Abbiamo forse perso (mi riferisco ai docenti in generale) un’occasione: invece di *costruire* dal di dentro (con adeguati contenuti) la forma vuota che ci veniva offerta, ci siamo limitati a *riempire* un contenitore, peraltro, spesso con gli stessi ingredienti del cosiddetto “vecchio ordinamento”. Come se bastasse la novità del solo contenitore per cambiare o rinnovare contenuti e metodologie! Insomma, per dirla in una parola, da compositori (e questo è il colmo!) abbiamo peccato di forma!

Qual è il rapporto ideale, umano e culturale, tra docente e studente di composizione, oggi?

Esposito: Non so rispondere, anzi non credo che esista la possibilità di definire un ideale rapporto tra insegnante e allievo oggi. Credo che se parliamo di rapporto dobbiamo riferirci a aspetti umani e culturali che ineriscono la consapevolezza del ruolo che ciascuno svolge e che un sano rapporto nasce laddove c’è questa consapevolezza che porta a tenere sempre presente quanto sia rilevante l’aspetto etico dell’attività dell’insegnante.

Melchiorre: Rispetto e curiosità.

Mirigliano: Non credo che ci sia (almeno, non a priori), e che vada quindi ricercato un rapporto “ideale”. Ogni rapporto “umano e culturale” tra studente e docente è unico: ed è quello che è, quello che insieme hanno voluto e saputo costruire.



