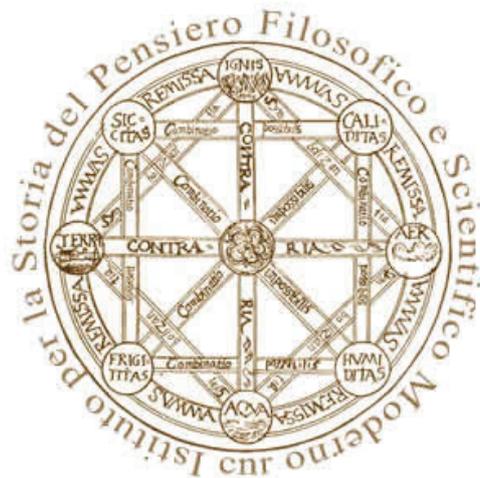


Monica Riccio

Democrazia “orchestrata”?
Intervista a Timoti Fregni, presidente
di *Spira mirabilis*



citare come: Monica Riccio, *Democrazia “orchestrata”? Intervista a Timoti Fregni, presidente di Spira mirabilis*, in «Laboratorio dell’ISPF», IX, 2012, 1/2, pp. 203-213.
http://www.ispf-lab.cnr.it/2012_1-2_403.pdf

Laboratorio dell’ISPF
ISSN 1824-9817
© IX – 2012, 1/2

Spira mirabilis è un'orchestra senza direttore, formata da giovani musicisti italiani e stranieri. Ha tenuto nel 2007 il suo primo concerto, eseguendo la sinfonia n. 2 op. 36 di Beethoven. Timoti Fregni è presidente e violinista dell'orchestra, e non vive in Italia; l'intervista quindi si è svolta via skype ed è stata registrata, poi trascritta, corretta e integrata attraverso lo scambio di e-mail.

* * *

– *Per cominciare, potrebbe raccontarmi da quale esigenza è nata la vostra orchestra, da quali motivazioni, che immagino anche differenti tra voi musicisti?*

– C'è stata innanzitutto una selezione preventiva sulle motivazioni, in modo che fossero il più uguali possibile. Ci si è scelti reciprocamente, condividendo il bisogno di dedicare più tempo alle prove, di trovarsi semplicemente – *esclusivamente* – per fare le prove. Nel primo progetto del 2007, infatti, non era nemmeno previsto un concerto finale: ci immaginavamo un periodo, uno spazio al di fuori del sistema normale in cui avere la libertà, il tempo e la voglia di porci delle domande, di addentrarci nei problemi interpretativi che di solito non si ha il tempo di analizzare. Abbiamo cercato quindi fin dall'inizio di essere completamente *inefficienti*, per così dire, ma colpevoli di un'inefficienza virtuosa, che potesse condurre all'approfondimento: un'inefficienza *verticale*.

– *Quindi all'inizio è stata un'occasione di studio, mi pare di capire, di studio insieme, di musica d'insieme, che vi sembrava dovesse essere fatto senza un direttore, senza una scelta preventiva.*

– Esatto. Desideravamo fare noi il lavoro che di solito fa il direttore d'orchestra. Solo per questa ragione non è stata introdotta la figura del direttore né all'inizio né in seguito, perché era quella che tutti noi sostituivamo. Un direttore ci proporrebbe una sua visione, togliendoci quindi la possibilità di costruire una visione *collettiva* e *condivisa*. Voglio inoltre sottolineare che questa nostra scelta non deriva affatto da disagi o frustrazioni provati nel suonare in orchestre con direttori; anzi, è proprio la stima per i direttori con cui suoniamo che ci ha fatto coltivare questa voglia, questa curiosità, che ad un certo punto si è trasformate in necessità e ha preso forma. Sentire che la musica funziona, essere parte delle forze che si muovono al suo interno senza però sapere come si è arrivati a quel risultato, toglie una parte del processo interpretativo che secondo noi era importante e che ad alcuni di noi mancava, ecco, sentivamo la mancanza di questo.

– *Ora naturalmente la questione è: come costruite questa unità interpretativa in vista dell'esecuzione finale? In un'intervista all'«Unità» del 18 dicembre 2010 dicevate di mirare «a creare insieme il vostro invisibile direttore ideale». Potrebbe spiegarmi cosa significa costruire un direttore ideale, cosa significa soprattutto nella concertazione, come si svolge questo processo?*

– Abbiamo scelto, per descrivere quello che facciamo, l'immagine del direttore ideale per evitare che si pensi ad un gruppo senza direttore, ad un gruppo acefalo fatto di iniziative individuali non esattamente coordinate, che non vanno nella stessa direzione. Il *direttore invisibile* è il frutto del lavoro che facciamo insieme, che contribuiamo a creare ogni volta e del lavoro pregresso che ciascuno fa su se stesso prima di prendere parte alle prove, portando contributi anche molto diversi: storici, filosofici, filologici, musicali; perché siamo un gruppo molto eterogeneo quanto a specifiche competenze... Gli apporti diversi di ognuno, che potrebbero andare dispersi, non canalizzati, vengono messi insieme, al servizio di una coerenza che dovrebbe essere sovraperonale, per creare la forma dinamica che potrebbe dare un direttore d'orchestra, una mente pensante. Noi abbiamo molte menti pensanti, che devono mettersi al servizio di questa coerenza.

– *Ma come si costruisce, di fatto, questa coerenza? Immagino che non sia semplice.*

– Mettendo da parte un po' del proprio *ego*, cercando sempre di pensare al bene del gruppo e alla coerenza come struttura portante, come sistema che regge una complessa trama di dettagli. Se ad esempio uno di noi ha un'idea "musicale" cui tiene moltissimo, ma che non è coerente con l'interpretazione che stiamo decidendo di dare al pezzo, dovrebbe responsabilmente scegliere di non darle seguito, anche se è un'idea nella quale crede interamente, visceralmente, emotivamente, per ragioni personali, legate al suo percorso, alla sua formazione, alle sue convinzioni. Ma può anche succedere che invece si decida di dare seguito proprio a quest'idea e che quindi si modifichi – tutti insieme – il taglio da dare all'interpretazione complessiva. E' fondamentale quindi l'ascolto reciproco, intendo questo quando dico di mettersi al servizio del gruppo.

– *Lei parla della coerenza come di qualcosa di già dato, io immagino però che la parte più difficile sia proprio costruirla...*

– Certamente deve esserci un background comune, condiviso e che noi abbiamo in parte creato andando insieme a lezione da un maestro: Lorenzo Coppola, un clarinetista che insegna a Barcellona. Siamo stati tutti a lezione da lui e questo ci ha dato alcuni punti fermi. L'essersi scelti significa anche che abbiamo avuto delle esperienze comuni, che a volte abbiamo suonato nelle stesse orchestre, che probabilmente ci piacciono le stesse cose. E' chiaro che c'è una certa attenzione – e passione – per la filologia e la prassi esecutiva, che ci sono dei gusti comuni, anche *a priori*. E' democratico il nostro modo di scegliere le idee, non quello di scegliere le persone. E poi, partendo da questo, da questi dati condivisi – ovviamente non sempre oggettivi (dal momento che si tratta di gusti e di passioni, di inclinazioni – si inizia il lavoro che ho descritto prima, volto a creare quella coerenza: contributi molto eterogenei ma sempre attenti al contributo degli altri.

– *Quindi ognuno, per cominciare, studia tutta la partitura?*

– Si spera. Si sa che qualcuno è più bravo a leggere libri, qualcuno a suonare il suo strumento, un altro a scegliere l'esempio giusto al momento giusto, capace d'essere d'ispirazione, si sa che i contributi sono diversi, e che a maggior ragione dobbiamo rispettarli e valorizzarli. Si sa che qualcuno, ad esempio, citerà il trattato del 1809 che dice che l'arco si usa in questo modo, e che un altro magari dirà: "la musica mi suggerisce questa immagine", e entrambi avranno condiviso quello che sentivano di dover dire. Se questo genere di contributi, incredibilmente eterogenei, viene messo al servizio del gruppo, viene reso *utile*, si può sperare di avere un'interpretazione *comunque* coerente, in base a una discriminante. Il problema di molti gruppi che suonano senza direttore è che spesso, secondo me, questi contributi non vengono coordinati, manca appunto coerenza. Io non so se noi riusciamo *veramente* a raggiungerla, o a raggiungerla *ogni volta*, ma facciamo il possibile e l'impossibile perché questo accada, è comunque questo il nostro obiettivo.

– *Vi hanno mai rimproverato di non riuscire a raggiungerla? Che si avverta l'assenza di una scelta interpretativa forte?*

– Questo no. Qualcuno ci rimprovera che si avverta nell'insieme, tecnicamente, la mancanza di un direttore, ma onestamente questa critica mi sembra infondata. Suono in orchestre "con direttore" per tutto il resto della mia vita e posso giurare che suoniamo più *insieme* noi di un'orchestra con direttore. Non è il direttore, credo, che determina realmente l'essere *insieme*.

– *Quindi nessuno ha mai lamentato il fatto che si senta l'assenza di una scelta forte e unitaria?*

– No, non che io ricordi. Credo che le nostre scelte siano piuttosto forti, perché c'è comunque una base condivisa, attentamente vagliata, e un rifiuto drastico del compromesso. Ecco, questa è una cosa che non ho detto e che secondo me è importante: questo ascoltarsi e mettere la propria opinione al servizio del gruppo non significa trovare un compromesso tra un'idea e un'altra, ma significa scegliere un'idea o un'altra, discernere e perseguire l'una o l'altra.

– *Potrebbe farmi un esempio di come, da questa collettività, che lei mi presenta come già abbastanza coesa, come da questa somma di individualità si arriva ad un risultato davvero comune ed unitario? Lei dice che tutto sommato vi trovate d'accordo, oppure vi convince una tesi, argomentata, piuttosto che un'altra. Però vi convince, di volta in volta, sempre relativamente a un assunto di partenza che è questa coerenza che vi siete proposti nell'interpretazione di un pezzo.*

– Sì, di solito abbiamo un punto di partenza comune, una struttura, come se conoscessimo tutti gli elementi logici del linguaggio che stiamo parlando. Nelle sinfonie di Beethoven, ad esempio, un punto di partenza molto semplice e molto comune è provare a seguire i metronomi che scrive Beethoven. L'obiettivo non è arrivare a fare i metronomi di Beethoven, però ci diciamo: come punto di partenza, vediamo come suonano questi metronomi. Questo è un dibattito molto aperto: si dice che Beethoven avesse il metronomo rotto, che i suoi metronomi fossero troppo lenti, o troppo veloci... è una cosa su cui non tutti si trovano d'accordo. Adesso poi è diventata anche una cosa di marketing: c'è chi ha inciso le sinfonie di Beethoven facendo leva, pubblicitariamente, sul fatto che hanno i metronomi di Beethoven. A) non è vero: ne ho controllati alcuni metronomo alla mano, e non sono uguali; B) sono trent'anni che molti provano a farli. Bisogna capire che non è una scelta giusta, non è né la più vecchia, né la più nuova, né l'inedita, ma quella *giustificata*.

Noi dei metronomi originali ne facciamo un punto di partenza e se c'è un metronomo particolarmente veloce, ci diciamo: nella prima prova cerchiamo di arrivare con le mani ben oliate in modo da poter fare questo metronomo e sentire che musica ci suggerisce, per poi dimenticarci di lui possibilmente, ma non di quello che abbiamo intuito. Ci darà delle indicazioni di fraseggio: più veloce ci darà un fraseggio più lungo, unità musicali più lunghe rispetto ad un metronomo più lento che invece *scandisce* di più (l'unità musicale dura di più perché il tempo è più veloce). Questo può essere un esempio concreto di punto di partenza su qualcosa di "oggettivo" su cui lavoriamo – il metronomo è scritto, e scritto dal compositore; prenderlo per vero è già soggettivo. L'oggettività finisce, è sospesa, dal momento in cui si legge il segno, perché siamo noi soggettivamente a deciderne il valore. E questo è un po' il lavoro che si fa su tutto, non solo sul metronomo: sulla durata di una nota, sul carattere, su tutto il resto.

– *Quando fate questa prova col metronomo, ad esempio, c'è bisogno di un orecchio esterno per sentire l'effetto che fa, per così dire, oppure riuscite a fare tutti da orecchi esterni?*

– Cerchiamo di ascoltarci dall'interno immaginando quello che si sente dall'esterno. Questo ovviamente in molti casi non è sufficiente, per cui ci sono musicisti che a turno vanno ad ascoltare da fuori e danno al gruppo un *feedback* di come si sente al di fuori del gruppo. Riguardo all'equilibrio tra le sezioni – trombe troppo forti, corni troppo forti, violini troppo piano – questo genere di cose dall'interno è davvero quasi impossibile da giudicare, per cui cerchiamo di applicare una regola aurea che vale nella musica da camera quando si sentono e si *ascoltano* i colleghi: ad esempio, se io trombettista riesco a sentire i violini, probabilmente sto suonando in un modo sufficientemente bilanciato. Questa è una regola che vale soprattutto nella musica da camera: più l'organico si allarga più entrano in gioco altri fattori, come ad esempio la distanza tra i musicisti, la diversità delle onde di propagazione del suono delle diverse categorie di strumenti, il tempo necessario a un suono per attraversare uno spazio, per raggiungere un orecchio, il ritardo con cui potrebbe essere percepito... Però se io sono

in grado di sentire la *voce*, di seguire con le orecchie la musica, cioè non solo la mia parte ma quello che è più interessante in quel momento nella partitura, probabilmente sono piuttosto bilanciato con il resto del gruppo. Quindi anche dall'interno, senza l'intervento di un ascoltatore esterno, un'idea la si ha. Questo risultato però è veramente difficile da ottenere.

– *Quindi non ci sono mai forti conflitti interpretativi?*

– Anche sì, perché pur avendo così tanto in comune resta così tanto di diverso.

– *Perché il nome di Spira mirabilis? Perché avete scelto la spirale per rappresentarvi?*

– Il nome è stato proposto da Lorenza Borrani [primo violino]. Il senso è che la *spira mirabilis* non siano i musicisti che la compongono ma sia l'idea alla quale i musicisti aderiscono andando a realizzare un progetto. In questo senso il fatto che sia sempre sovrapponibile a se stessa significa che a prescindere da quanti musicisti siamo e da quali repertori stiamo affrontando, la *Spira mirabilis* è quel modo di lavorare, quel modo di approcciarsi a quello che si fa, che prescinde da tutto il resto: geometricamente dalle sue dimensioni, dalla sua estensione, in generale da tutto il resto: dall'età, dalla nazionalità, eccetera... *Spira mirabilis* è quell'approccio al fare musica – quel modo di *lavorare* – che si può avere in uno, due, tre, quattro, cento musicisti al servizio di quell'idea.

– *Voi avete l'abitudine di proporre al pubblico un colloquio dopo il concerto. Credo che lo proponiate sempre. Perché? La motivazione, evidentemente, non è solo musicale, ma anche "politica", nel senso ampio del termine. È così?*

– Il motivo principale è che vogliamo prenderci fino in fondo la responsabilità delle nostre azioni, al punto da poterne discutere, poterle spiegare, eventualmente difendere o – come talvolta è capitato – accorgerci di avere sbagliato e cambiare idea. Mille volte ci è capitato di andare a sentire un concerto e chiederci la ragione delle scelte di chi sta sul palcoscenico: il non poter avere un riscontro porta a fraintendimenti e giudizi fuorviati. Fermo restando che molto dovrebbe essere intellegibile dall'esecuzione, molto altro in termini di retroterra, riferimenti culturali ed interpretativi resta implicito, e ci piace poter condividere anche questo con chi ha condiviso con noi l'esperienza del concerto.

– *Nel colloquio che avete tenuto con il pubblico a Napoli, a Castel Sant'Elmo, il 7 novembre 2011, dopo l'esecuzione della sinfonia n. 7 di Beethoven, qualcuno, forse lei, a chi vi chiedeva come fate a raggiungere un accordo, rispondeva che voi siete una democrazia "matura". Il senso di questa analogia è senza dubbio chiarito da quanto mi ha detto fin qui. Ma, per concludere questa intervista, vorrei portarla fuori dal suo terreno. Perché ha usato proprio la definizione di democrazia matura a proposito della vostra orchestra? Cosa intende, al di là dell'analogia, con democrazia matura?*

– La stessa definizione “democrazia matura” che ho usato quella sera è il risultato di un lungo processo dialettico interno al gruppo. Voglio chiarire che potrei aver usato a sproposito la definizione, non essendo questo il mio campo...

Alcuni di noi hanno sempre inteso questo gruppo come “democratico”: un’esperienza condivisa da un gruppo di persone di pari diritti e doveri la cui voce ha la medesima importanza in sede di decisione, tanto musicale quanto gestionale. Altri hanno invece sottolineato come introducendo nell’equazione il rispetto sommo per le diverse inclinazioni, abilità, attitudini e per i diversi ruoli che le persone hanno all’interno del gruppo, insieme al fatto che non prendiamo mai decisioni a maggioranza ma solo all’*unanimità*, si trattasse piuttosto di una sorta di “oligarchia”, sperabilmente illuminata, in cui tutti hanno diritto di parola ma un gruppo più ristretto ha la responsabilità delle decisioni, prese per il bene comune (espresso ed individuato anche dalla voce di chi non ha la responsabilità finale della decisione). La definizione di “democrazia matura” sembra – almeno nel nostro immaginario di profani – conciliare le due visioni e designare un modo di gestire il gruppo rispettoso dell’individualità di ciascuno ma senza essere sotto lo scacco di un’opinione fuori dal coro. Il compromesso è nostro nemico giurato: l’opinione, l’argomentazione, la discussione ed infine la scelta sono invece il nostro percorso. La ricerca di una visione forte e coerente è centrale al punto che ciascuno di noi preferisce vedere negata con convinzione una sua idea interpretativa piuttosto che vederla educatamente inglobata a discapito della coerenza.

Il tutto può funzionare, almeno secondo la nostra esperienza, solo a condizione di una grande gamma di esperienze ed obiettivi condivisi, comuni, ai quali poter fare riferimento. E la nostra comunità è di dimensioni ridotte, e non teme una sorta di “selezione naturale” sulla base di questo ampio bagaglio comune: chi ha convinzioni od obiettivi troppo diversi sceglierà di non far parte della cosa, o il gruppo sceglierà di non avvalersi del contributo di quel musicista. Trattasi di democrazia, perfino matura? Non ne sono certo. E’ un gruppo di persone che si sono scelte reciprocamente, un gruppo tutto sommato omogeneo: questo probabilmente ha un peso.

* * *

Non è raro che si evochi la democrazia quando si parla di un'orchestra senza direttore. Lo si è fatto, ad esempio, a proposito della Orpheus Chamber Orchestra, forse la più "antica" e la più celebre tra le orchestre che fanno a meno di un direttore¹. Si tratta, certo, di semplice evocazione, utilizzata per lo più nella stampa periodica; può contare però, evidentemente, su una ricezione immediata e su un'immediata comprensione nel pubblico. Sembra infatti rimandare alla classica e notissima partizione delle forme di governo: governo di *uno*, di *pochi*, di *molti* o *tutti*. Se il direttore è l'*uno* – monarca, o addirittura tiranno – che governa e detiene il potere, un'orchestra senza direttore è il governo di *tutti* – molti, giacché qui è di grandi orchestre che si parla –, è quindi una democrazia. Ma è chiaro che l'analogia tra orchestra e "forma" politica, anche se lasciata al semplice accenno, non tiene. Il fare musica insieme, l'esecuzione di una partitura già scritta, imprimono a questa analogia una sfasatura irrimediabile.

D'altra parte, il ruolo del direttore è certo un ruolo fondamentale di volontà e di scelta: scelta della partitura e soprattutto scelta della sua interpretazione, del tempo, del ritmo. Quella del direttore è insomma una funzione "deliberativa" e di guida all'*insieme*. Pierre Boulez, grande compositore e direttore d'orchestra, respingendo l'attribuzione di *potere* al direttore, e preferendo invece parlare di autorità, diceva che «l'autorità si manifesta essenzialmente attraverso la conoscenza delle partiture [...]. Passato questo stadio della conformità alla lettura letterale, l'altra autorità molto importante [...] consiste nel dire ciò che si vuole, come lo si vuole sentire e a volte perché lo si vuole sentire in quel modo»².

La realizzazione però di questa "volontà" e di queste scelte non è atto individuale ma collettivo, non avviene nello spazio di un momento ma nel tempo lungo e reiterato – oggi sempre meno, in verità – delle prove. Terreno delicato e magico quello della prova, luogo dell'incontro e della reciprocità tra direttore e orchestra, generatore di un'armonia spesso sorprendente anche per chi vi prende parte. Questo spazio, *con* la guida del direttore d'orchestra, è stato anche letto, recentemente, come il luogo in cui rintracciare pratiche riconducibili all'agire democratico. Il fare musica insieme in grandi gruppi ha offerto l'occasione di riflettere su una forma relazionale del tutto peculiare, in cui diret-

¹ Cfr., solo a titolo di esempio, D. Antiseri, *Prova d'orchestra, ma senza direttore. Un successo che ha stregato anche Harvard. Le parole chiave: cultura e democrazia*, in «Corriere della Sera», 12 gennaio 2002; J. Keedle, *A Musical Democracy. Orpheus Chamber Orchestra premieres the Lost Waltz*, in «The Hartford Advocate», 13 novembre 1997. La Orpheus Chamber Orchestra è nata nel 1972 a New York e non è, naturalmente, un'orchestra "da camera".

² P. Boulez, *Conversazioni sulla direzione d'orchestra*, a cura di J. Vermeil, trad. it. di S. Tuja, Scandicci, La Nuova Italia, 1995, pp. 115-116. In tempi recenti viene spesso respinta dai direttori la definizione del loro ruolo come esercizio di un potere. «Non è una questione di "potere"», diceva ad esempio Riccardo Muti in un'intervista del 1985: «Penso che un direttore sia capace di dirigere cento musicisti insieme [...] solo convincendoli che egli ha un'idea musicale precisa del lavoro che sta per eseguire [...]. Ma io non vorrei chiamare questo "potere". Potere è nella mia opinione un'espressione troppo riconducibile ad un atteggiamento dittatoriale» (*Grandi direttori si raccontano. Conversazioni con Robert Chesterman*, Napoli, Pagano, 2002, pp. 143-144).

tore e musicisti sperimentano la reciproca dipendenza attraverso l’intonazione reciproca, con l’obiettivo di un *suono comune*³. Ma la prova d’orchestra *senza* direttore è altra cosa: evocava – siamo, sì, di nuovo all’evocazione – quasi fino ad ieri disordine e caos, in sintonia, ancora, con il grande film di Fellini⁴. Di *Spira mirabilis* però, di questa “giovane” orchestra senza direttore, si è detto che è «l’opposto di *Prova d’orchestra* di Fellini»⁵. Tutt’altro che caos dunque, ma musica fatta *insieme*, in cui la condivisione delle scelte, prima che del suono, è necessaria condizione di quel *suono comune*. Scopo dell’intervista era proprio capire meglio la gestazione di questo difficile processo, che gli stessi musicisti, lo si è visto, definiscono come *democratico*. Quando dicono di aspirare, e di cercare di realizzare una democrazia “matura”, i musicisti di *Spira mirabilis* indicano evidentemente una gestione del “governo di tutti” che fa leva su elementi diversi da quelli che sostengono le forme della democrazia rappresentativa o della democrazia diretta. Ricordiamo che l’Orpheus Chamber Orchestra affida, certo solo in parte, la garanzia della “collegialità” delle proprie scelte a un sistema di votazione e di rotazione dei ruoli, a cominciare da quello del primo violino⁶. Niente di tutto questo in *Spira Mirabilis*: non solo non c’è alcuna votazione o rotazione dei ruoli, ma, come ci ricorda Timoti Fregni, ogni decisione deve essere all’unanimità e il compromesso tra tesi e volontà diverse è bandito. L’obiettivo non è quindi la *composizione* delle singole individualità e non c’è, d’altra parte, alcun timore della caduta nel caos, o nel “dissonante”. Il progetto fondativo di questa orchestra e la sua “pratica” sembrano rimandare, piuttosto che a forme anche traslate di rappresentanza o di “governo della maggioranza”, a quel complesso di pratiche oggi definite “partecipative”, a quelle forme di democrazia partecipativa o deliberativa in cui l’*ascolto* reciproco deve garantire l’approdo ad una decisione finale autenticamente condivisa e il superamento dei conflitti⁷. Certamente il lessico che attraversa l’intera intervista tocca più di un principio di tali “forme” e “pratiche”, primo fra tutti l’esigenza di fondare e mantenere, senza alterarla, la dimensione del *comune*. Tuttavia, è qui anche il punto di maggiore divergenza. La *diversità* dei singoli – a tutti i livelli: culturale,

³ Cfr. G. Soro, *Democrazia della musica. Leadership e membership per intonare le organizzazioni*, Torino, Celid, 2012.

⁴ Il film suscitò, al suo apparire nel 1978, letture “politiche” che dispiacquero al regista, il quale però già lo presentava quando diceva ad un amico: «Quello che mi preoccupa, quello che mi infastidisce, [...] è che di questo filmetto si possa dare, forse è inevitabile che si dia, un’interpretazione politica, una riduzione rozzamente politica» (F. Fellini, *Prova d’orchestra*, Milano, Garzanti, 1980, p. 5).

⁵ S. Miliani, *Storia dell’orchestra che si dirige da sola*, in «L’Unità», 18 dicembre 2010.

⁶ Cfr. U. Orsini, *Orpheus Chamber Orchestra*, in «Musica», giugno 1987, n. 45, pp. 26-27.

⁷ Già sterminata la bibliografia su queste forme di democrazia, che restano però, per molta parte, “indefinite” dal punto di vista teorico, mentre sono “pratiche” sempre più diffuse, e studiate. Qui ci limitiamo a citare il recente volume di A. Valastro (a cura di), *Le regole della democrazia partecipativa. Itinerari per la costruzione di un metodo di governo*, Napoli, Jovene, 2010 che raccoglie un ampio spettro di contributi e ricchi riferimenti bibliografici. Sull’“ascolto attivo”, elemento indispensabile nelle “pratiche” partecipative, si veda M. Scavi, *Arte di ascoltare e mondi possibili*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

sociale, etnico – che costituisce l'elemento da cui necessariamente partire nei tentativi di partecipazione democratica, è qui letteralmente scongiurata. Non solo perché un'orchestra che mira all'esecuzione di un pezzo è già un insieme piuttosto omogeneo, unificato dalle regole del fare musica e dalla condivisione di una partitura. Neppure soltanto perché la partecipazione ad un progetto simile – suonare senza direttore – costituisce un ulteriore elemento di avvicinamento e di *comunione*. Ma perché si è lavorato e si lavora per smussare o eliminare *prima*, per quanto possibile, le differenze, semplicemente attraverso lo stare più *insieme*: lo studio insieme, maggiore studio, più prove. Per formare un *comune* che dunque è, per molta parte, a monte di qualsiasi scelta.

Sembrerebbe quindi che l'analogia tra pratiche “partecipative” e pratiche musicali in una grande orchestra – pratiche di *ascolto*, e di *concertazione* – venga in qualche modo smentita proprio dall'esperienza di un'orchestra che fa a meno del direttore. Ma se il gioco delle analogie è sempre insidioso, lo è tanto più quando si tratta, come in questo caso, di trovare nessi “analogici” tra esperienze – “pratiche”, appunto – assolutamente nuove e ancora lontane da una ferma definizione.

Restano però, certamente, nel racconto dell'esperienza di *Spira mirabilis*, indicazioni preziose, anche in aspetti che non sbalzano in primo piano: tra questi c'è la comunicazione e la condivisione non *all'interno* dell'orchestra, ma *all'esterno*, la traccia di una circolarità, fortemente voluta, tra interno ed esterno. Quella che potrebbe essere genericamente definita come disponibilità al dialogo – con il pubblico, in questo caso – è, come dice Timoti Fregni, piena assunzione di *responsabilità*; la responsabilità che sarebbe, altrimenti, del direttore d'orchestra, e che in questo caso aderisce pienamente, per così dire, alla sua etimologia (“rispondere a”), alla sua «dimensione intrinsecamente relazionale»⁸. Ne guadagna in spessore e in ampiezza la stessa dimensione del *comune*, condotto *fuori* dallo spazio in cui è nato, nello spazio nuovo di una *prova aperta*.

⁸ F. Miano, *Responsabilità*, Napoli, Guida, 2009.



Monica Riccio

ISPF – CNR, Napoli

riccio@ispf.cnr.it

– **Democrazia “orchestrata”? Intervista a Timoti Fregni, presidente di *Spira mirabilis***

Citation standard ISO 690-2

RICCIO, Monica. Democrazia “orchestrata”? Intervista a Timoti Fregni, presidente di *Spira mirabilis*. *Laboratorio dell'ISPF* [online]. 2012, vol. IX. Available from Internet: http://www.ispf-lab.cnr.it/2012_1-2_403.pdf. ISSN 1824-9817.

On-line on: 14.11.2012

ENGLISH ABSTRACT

An “orchestrated” democracy? Interview with Timoti Fregni, President of Spira Mirabilis. Spira mirabilis is an orchestra without conductor holding concerts since 2007. This interview with its president, the violinist Timoti Fregni, aims to understand the decision and choice processes taking place when there is no conductor, namely the person who usually decides and chooses. This interview aims also to understand whether and why it is legitimate to liken – as it is frequently done – this kind of collective choice processes to the processes put in place in a democracy.

ENGLISH KEYWORDS

Conductorless orchestra, Democracy, Community, Collective choice

ABSTRACT IN ITALIANO

Spira mirabilis è un'orchestra senza direttore che tiene concerti dal 2007. L'intervista a Timoti Fregni, suo presidente e violinista, mira a capire meglio quali sono i processi di decisione e di scelta quando manca il direttore d'orchestra, cioè colui che di solito decide e sceglie. Mira anche a capire se e perché è legittimo avvicinare questi processi di scelta collettiva – come si fa di frequente – ai processi messi in atto in una democrazia.

PAROLE CHIAVE IN ITALIANO

Orchestra senza direttore, Democrazia, Comunità, Scelta collettiva