

Le esperienze non egologiche nelle forme dell'intenzionalità collettiva sonora

Elia Gonnella
Università del Salento

Riassunto:

L'articolo cerca un fondamento fenomenologico alle forme dell'esperire collettivo che emergono nei fenomeni sonori delle masse. Attraverso un'analisi dei modi fenomenologici dell'affetto, così come il contributo scheleriano ha cercato di mettere in evidenza per il contagio affettivo, e attraverso la riflessione sulle forme non autoreferenziali della coscienza, si ricerca un terreno che permetta di comprendere le forme collettive dell'intenzionalità.

Parole chiave: Fenomenologia della mente – Coscienza non egologica – intenzionalità collettiva

Abstract:

In this paper, I try to outline the phenomenological fundament of the collective experiences which emerges along with the sound phenomena of the masses. Through an analysis of the phenomenological modes of affect, as Scheler tried to point out for the affective contagion, and through the reflection on non-self-referential forms of consciousness, I will attempt to comprehend the collective forms of intentionality.

Keywords: Phenomenology of Mind – Non-Egological Consciousness – Collective Intentionality

1. Intenzionalità collettiva sonora?

Nelle produzioni sonore, dal linguaggio verbale alle pratiche musicali, passando per qualunque forma d'espressione sonora intermedia, è in atto un'infrastruttura dell'intenzionalità collettiva (Tomasello, 2009, pp. 136 sgg.). Si tratta di una dimensione comune e inter-attiva di costituzione sonora che troviamo solida negli esempi etnomusicologici¹, come nelle forme di elaborazione collettiva delle manifestazioni sonore presenti ad esempio nello *charivari*. Quello che emerge nei fenomeni, ridotto all'essenziale, è che vi sarebbe un terreno comune a fondamento delle pratiche, il quale le determina e forma strutturandole. Il suono e la sua organizzazione mettono in scena una dimensione collettiva nel modo in cui la produzione è determinata da una precisa ossatura condivisa.

¹Si pensi solamente al ruolo del *dulugu ganalan* per i Kaluli. Cfr. in questo senso Feld (2009, 1996, 1988 poi in Feld, Keil, 1994).

Si esegue e si compone ciò che una data cultura, e relativa società, riconosce *come* musica, e nell'esecuzione più solitaria ciò che forma la materia sonora eseguita è frutto di una tradizione, di pratiche e conoscenze condivise.

Il pensiero può sembrare un'attività del tutto solitaria. E tale è in molte specie animali. Ma nell'uomo è come un musicista jazz che improvvisa un nuovo riff nel chiuso della sua stanza. Il musicista suona da solo, è vero, ma lo fa con uno strumento fabbricato da altri, e che altri potrebbero suonare, dopo anni di pratica e apprendimento con colleghi musicisti, all'interno di un genere musicale che ha una lunga storia di riff leggendari, e immaginando di avere di fronte un pubblico di appassionati di jazz. Il pensiero umano è improvvisazione individuale immersa in una matrice socioculturale (Tomasello, 2014, p. 11).

Il suono e la sua elaborazione sono formati da una dimensione comune e possono pertanto farsi mezzi di un'espressione collettiva. Ad esempio, il suono diviene manifestamente sociale quando serve ad asserire o dissentire. In questo caso non solo la manifestazione sonora è frutto di un sentire collettivo e condiviso esplicito, ma il sonoro diviene lo strumento tramite cui assentire o dissentire. Questo è il caso del citato *charivari* dove il rumore diviene un mezzo per esprimere del dissenso, pubblicamente e dal basso (Le Breton 2007, pp. 135 sgg). Lo *charivari* è una pratica, se non un rito (Ginzburg, 1982), presente sin dal medioevo in cui la manifestazione di protesta vedeva l'utilizzo di utensili e strumenti atti a provocare frastuono negli spazi collettivi di una data comunità. Lo scopo era quello di esprimere un dissenso verso singoli membri o gruppi e ottenere, attraverso tale manifestazione, una loro ammenda.

Un'usanza legata all'emissione di rumore a fini politici era quella del cosiddetto *charivari*, modo tradizionale di rompere il silenzio, nel senso letterale del termine, con un baccano organizzato. Rito di derisione e di oscenità volto a una produzione sonora in apparenza disordinata, lo *charivari* mirava a manifestare pubblicamente una disapprovazione di condotte moralmente repressibili agli occhi della comunità ma non perseguibili a norma di legge (Le Breton 2007, p. 135).

Coppie loscamente assortite (ad esempio per differenza di età o per mera opportunità), comportamenti disdicevoli dei gruppi dirigenti la comunità stimolavano il rifiuto sonoro da parte di quest'ultima (Diderot, D'Alembert, 1753, p. 208; Levi-Strauss, 2016, p. 331). Il richiamo all'ordine del senso avveniva attraverso la pubblicità "che esponeva le vittime a perdere la faccia di fronte al pubblico" (Le Breton 2007, p. 136). La resistenza sonora dello

charivari si protrae fino alla fine del XX secolo (*ibidem*).

Oggi sopravvive nelle manifestazioni, con le loro parole d'ordine, i fischi e i boati che uniscono la folla, rilanciati dagli altoparlanti. [...] Lo *charivari* sonoro è un tentativo simbolico di sopprimere il disordine, sociale o cosmico che sia. Esso mira a scongiurare le minacce annunciate dalla rottura delle familiarità (ivi, p. 137).

Il ruolo principale della manifestazione sonora è inscenato da un'intenzione collettiva sonora che sbocca in un'espressione di rumore, scelta come contrapposta a un utilizzo musicale, la quale si fa strumento di espressione collettiva del dissenso. Ciò che sembra emergere – al di là dei casi più noti di produzione di gruppo in cui l'azione finale è data da un concerto di singole persone che unendosi evidenziano la comunanza e la collettività di un'azione mantenendo un amalgama uniforme ma parcellizzato dalle singole unità (casi di assenso/dissenso con interpretazioni differenti da parte dei membri, come nei casi di proteste in cui confluiscono ragioni e moti interni distinti) – è che la stessa azione del singolo soggetto sia concertata e stratificata all'interno di una matrice condivisa che la determina. Il coinvolgimento sonoro compie l'effetto collante tra i partecipanti e non è affidato a uno strumento in particolare – come in buona parte delle interpretazioni avviene identificando, ad esempio, il tamburo come strumento privilegiato nei casi di possessione – ma piuttosto grazie alla matrice della produzione sonora tutta, in questo caso prettamente rumorosa – lezione che Rouget aveva già magistralmente compiuto non chiudendo l'analisi dei fenomeni di possessione ai soli casi ritmico-ossessivi bensì anche alle formule melodiche (Rouget, 2019).

All'estremo del ragionamento, portando la questione sul quotidiano, anche la forma di pensiero musicale più isolata si inserisce in un tessuto comune. Se afferriamo il parallelismo con il jazzista, possiamo costatare come la stessa pratica dell'improvvisazione non sia mai sola, ma sempre accompagnata da un canovaccio esperienziale e culturale di saperi e conoscenze sonore, una struttura coordinante l'azione improvvisativa che accompagna sempre le frasi melodiche, i più evidenti *licks* e le sostituzioni armoniche – motivo per cui Ornette Coleman portò agli estremi la questione improvvisativa ricercando il *free jazz*.

Sull'improvvisazione vi è stato un deciso interesse negli ultimi anni. Tuttavia, spesso, si rischia di non riconoscere la struttura collettiva, nonché quella realmente corporea, dell'improvvisazione finendo per metafisicizzarne le applicazioni. Sparti, ad esempio, insiste sulla differenza tra composizione e improvvisazione senza prendere in considerazione alcuni

piani dell'analisi. Il musicista che improvvisa ha un vissuto che lo differenzia da un altro – e questo è il tratto caratteristico di ciò che costituisce, attraverso la ricerca con lo strumento, e le proprietà fisiche del soggetto, il proprio *sound*. L'immanenza dell'esperienza personale nell'atto improvvisativo è il marchio timbrico della differenza.

Confrontando l'improvvisazione con la composizione attraverso alcuni momenti inevitabili dell'analisi come la notazione, dobbiamo ricordare che, per quanto l'improvvisazione si appoggi su canovacci e *voicings* prestabiliti, non è ovviamente a questi riducibile mentre, dal canto suo, la composizione è qualcosa che si dà nell'atto della scrittura, sia che la si interpreti come momento eseguito e interpretato, sia che la si pensi nel suo essere compiuta a tavolino. E questo è alquanto pacifico poiché autoevidente. L'improvvisazione può essere registrata, ma la sua trascrizione risulta atto asintoticamente tendente all'esautività della scrittura, che resta di fatto irraggiungibile perché, primo fra tutti, se “in notazione si possono rappresentare le sequenze degli intervalli delle note, la *sonorità* (come i sapori o i profumi), non si può trascrivere” (Sparti, 2007, p. 141).

Tuttavia, l'argomentazione per una differenziazione tra composizione e improvvisazione poggiante esclusivamente sulla trascrizione confonde un po' lo statuto di entrambe. Non è infatti nella trascrizione come operazione completamente opposta alla composizione, e quindi dell'improvvisazione che dà vita a quella trascrizione in quanto completamente opposta alla composizione, che si possono trovare le caratteristiche essenziali dell'improvvisazione. L'improvvisazione che mira alla composizione, ossia l'improvvisazione “reale”, quella che crea nuove linee e movimenti melodici i quali resteranno poi nella memoria dell'esecutore, sì, non è scritta, semmai tra-scritta, ma essa resta nella storia. Si pensi al solo di Miles Davis di *So What* in *Kind of Blue* del 1959 e alla rivoluzione che ha compiuto per la storia del jazz e per le generazioni di musicisti che sono cresciuti imparandolo a memoria. Un'analisi soddisfacente dovrebbe prendere in esame lo statuto ontologico di un *solo* del genere che si erge come elemento più solido di qualunque proprietà ipostatizzata della composizione. Sostenere poi che nella trascrizione dei soli registrati in studio non si possa raggiungere mai il *sound* registrato da chi si voglia trascrivere e imitare, e che questo in particolare costituisca una distinzione con il classico e con la composizione, confonde dietro a una presupposta dicotomia l'irriducibilità propria del vissuto sonoro del musicista, senza prenderlo in esame. Essa si basa, inoltre, su una presunta differenza dell'improvvisazione e della trascrizione rispetto alla riproducibilità

dell'esecuzione classica – riproducibilità che tra l'altro non è priva di difficoltà e problemi filologici. Ciò non significa che improvvisazione e composizione si assomiglino o si equivalgano, per quanto chi suona jazz spesso pensi all'improvvisazione come a un momento compositivo, qualcosa che per funzionare deve essere pensato al pari di una composizione.

Piuttosto, significa che la distinzione tra le due non si dà nei modi di una *ricorsività* del classico e della *differenza* nel jazz. Tutto ciò misconosce la pratica jazzista per eccellenza qual è la trascrizione e l'esecuzione dei temi, dei *voicings*, del *comping* dell'accompagnamento, degli schemi ritmici, dei soli degli altri musicisti per l'interiorizzazione delle tecniche altrui e la conseguente crescita improvvisativa e compositiva. Come se la ri-esecuzione possibile di un *solo* trascritto fosse un'operazione di un livello differente rispetto all'esecuzione di una composizione. Estremizzando la posizione possiamo notare come la stessa esecuzione di Bach con il sound del periodo, la cosiddetta esecuzione filologica o storicamente informata, che si inserisce all'interno del così definibile suono *storico* – il quale può essere quello *fisico* o quello *musicale* – si trova di fronte a un bivio. Se si ricerca il “suono di Bach” dovremmo pertanto capire se si:

intendono le vibrazioni fisiche dell'aria – lo si chiami il “suono fisico” – che avrebbe prodotto un'esecuzione dell'epoca di Bach, sotto la direzione dello stesso Bach, ebbene, l'interpretazione storicamente autentica lo potrebbe più o meno produrre. Ma qualora con “suono di Bach” si intenda l'”oggetto” musicale così come esso è udito dall'ascoltatore, allora le cose stanno in modo completamente diverso. [...] udiamo le interpretazioni storicamente autentiche come una ricostruzione di una tradizione passata, mentre ovviamente non era questo il modo in cui l'udiva il pubblico di Bach, perché per quel pubblico quello era il *sound* contemporaneo. Chiamiamo quest'altro genere di suono il “suono musicale” (Kivy, 2007, pp. pp. 298-299)

In questo modo Kivy giunge a sostenere che l'esecuzione con i mezzi contemporanei sarebbe quella preferibile per l'interpretazione di Bach.

Essendo il suono musicale quello principalmente estetico, ossia quello che possiede le proprietà artistiche, ed essendo impossibile *essere* ascoltatori contemporanei di Bach, ne risulta che la pratica contemporanea è l'unica artisticamente rilevante.

Una vera e propria critica, questa, all'esecuzione storicamente autentica (ivi, pp. 286-301)².

Le azioni umane, al pari del caso paradigmatico del musicista jazz, si inseriscono in quel tessuto collettivo che chiamiamo *cultura e livello sociale*. Le azioni cooperano, e sono quindi sempre co-inserite in un livello collettivo, poiché intelaiate e in contatto costante con altre azioni. In tal senso non si è mai soli, ma intrecciati in un tessuto comune che coordina il nostro agire. La precisa postulazione di un livello così inteso ci può portare a parlare di un'intenzionalità condivisa o intenzionalità del noi (*we-intentionality*) (Tomasello, 2014, p. 13), come fondamento alla base dell'agire.

Tomasello parla di un'intenzionalità congiunta (*joint intentionality*) in cui l'interazione di una diade io-tu comporta variazioni prospettiche ai membri del rapporto, ossia un coordinare le azioni reciprocamente attraverso un rapporto ostensivo e gestuale, quindi attraverso un'interazione consistente in un automonitoraggio in seconda persona (ivi, pp. 51 sgg.). Più a fondo di quella congiunta vi sarebbe un'intenzionalità collettiva (*collective intentionality*) che sancisce un livello in cui vi è “non solo automonitoraggio in seconda persona, ma anche autoregolazione fondata sulle norme di razionalità della cultura d'appartenenza” (ivi, p. 17; inoltre, pp. 111 sgg.). Possiamo dire che questo livello fonda la base sociale del comportamento, le regole e l'apparato comune che si manifesta nei modi in cui interagiamo l'uno con l'altro, in cui ci inter-relazioniamo, ma anche nel modo in cui singolarmente ci muoviamo nel mondo. Qualcosa che, nel caso specifico sonoro, si manifesta nelle attese e aspettative che si generano nell'ascolto e nella ricezione della produzione sonora come, giocoforza, nel modo in cui si compone musica. In particolare un simile livello si lega alla questione inerente alle aspettative che una società inscena negli ascoltatori tramite qualcosa che pre-forma l'ossatura comune dell'ascolto-produzione che definiamo intenzionalità collettiva. Il terreno comune in cui il singolo si trova a co-agire include infatti l'aspettativa che gli altri membri conoscano, si conformino e condividano azioni e gesti comuni.

Da un punto di vista demo-etno-antropologico, e sociologico in particolare, la questione è chiara, almeno per ciò che concerne i risultati di simili fenomeni. L'essere umano si organizza

² Per una relazione tra composizione e improvvisazione in particolare per la loro fondamentale indistinguibilità – se non fossero associate a generi differenti – cfr. Lehmann, Sloboda, Woody (2007, pp. 127 sgg). Inoltre si vedano le analisi in Sloboda, (2018, pp. 171 sgg., in particolare pp. 221 sgg.). Per impostazioni differenti ma inerenti alla particolare esplosione discorsiva sul tema negli ultimi anni cfr. Bertinetto (2015, 2016).

socialmente e il reticolo risultante dall'interazione organizzata genera dei saperi, delle pratiche e delle conoscenze – per dirla con la definizione del 1871 di Tylor: cultura – le quali, interiorizzate, spingono l'agire. Da un punto di vista teoretico, se ci domandiamo il *perché* e il *come*, quindi il *che cosa* sia fondamentalmente un simile insieme delineato come gravitante attorno alla dimensione collettiva dell'agire, la questione è decisamente oscura. Il problema che sorge nel postulare un'intenzionalità collettiva è senz'altro quello di chiedersi come fenomenologicamente si possa parlare di costituzione collettiva. Ovviamente “group-membership affects the mind, and transforms one's sense of self, one's relation to others, and the way one experiences the world” (Gallagher, Zahavi, 2021, p. 227), ma perché una sintesi plurale, una sintesi del noi, avvenga, se ne devono dare le condizioni necessarie. L'intenzionalità collettiva non è una somma delle intenzionalità singole – né, tantomeno, vale il contrario, ovvero sia che l'intenzionalità singolare sia semplicemente interna alla collettiva, come una sua parte e rintracciabile a partire da questa. La dimensione collettiva apre a una riflessione della coscienza non più riducibile alla singola coscienza individuale, ma alla singolarità emergente nella collettività. Questo, non solo permette di approfondire l'intelaiatura comune che forma l'esperienza singola, come abbiamo visto essere il caso emblematico del musicista, ma consente altresì di comprendere le manifestazioni collettive esplicitamente sonore, come nei casi dei campanacci nelle feste popolari o dello *charivari*, come le altre manifestazioni di dissenso o assenso che si trovano a essere attraversate dal sonoro.

2. Per un'analisi del sentire collettivo

La novità che si genera nella dimensione collettiva non permette di compiere una riduzione che ci faccia estrapolare dal collettivo il singolo come se questo una volta portato fuori dal contesto possa essere ancora ciò che era prima nel gruppo. Per avanzare nell'analisi sarà necessario riferirsi alla genesi e alle forme d'esperienza relazionale che incontriamo nei fenomeni affettivi. Grazie a questi sarà possibile comprendere i casi di contagio collettivo.

Attraverso un'analisi fenomenologica del sentire Max Scheler distingueva tra forme diverse di partecipazione emotiva (Scheler, 2010). Il co-sentire (*Mitgefühl*), ad esempio, in quanto distinto

dal comprendere (*Auffassen*), dal capire (*Verstehen*) o dal semplice rivivere (*Nachleben*) o risentire (*Nachfühlen*), implica un trascendimento del proprio posizionamento referenziale. Il processo emotivo che lega l'un con l'altro per Scheler non può essere rappresentato dall'empatia classicamente intesa, ossia come atto analogico o come empatia proiettiva (*projektive Einfühlung*), ma deve creare lo spazio proprio di un *sentire con l'altro*. Questa la prima posizione contro cui Scheler muove critiche e contro cui dispiega una serie di riflessioni senza precedenti per coerenza e intensità d'indagine nella storia fenomenologica. L'analisi di Scheler distingue tra sentire insieme, sentire l'un con l'altro (*Miteinanderfühlen*), co-sentire (*Mitgefühl*), co-gioire (*Mitfreude*) l'altrui gioia e quindi co-soffrire (*Mitleid*) l'altrui dolore. Nel *Mitgefühl*, come abbiamo accennato, vi è una particolare partecipazione affettiva nei riguardi del sentimento altrui, ma è con il contagio affettivo (*Gefühlsansteckung*) vero e proprio che gli altri non sono più sentiti come altri e che prende forma qualcosa di nuovo che indirizza l'insieme costituitosi. L'annullamento dell'altro in quanto altro non classifica il contagio affettivo come semplice fenomeno partecipatorio, piuttosto lo caratterizza in quanto costituzione di novità per mezzo di una fusione. Questa fusione può essere rintracciata anche nel contributo più peculiare di Scheler, ossia l'autentica *unipatia* o identificazione affettiva (*Einsföhlung*) del proprio io sull'altro (*unipatia idiopatica*) o dell'altrui sul proprio (*unipatia eteropatica*).

Nelle prime righe di *Wesen und Formen der Sympathie* Scheler sottolinea come la sua analisi non parta semplicemente dall'indagine sull'amore (*Liebe*) e sull'odio (*Haß*), bensì da una ricerca del processo di condivisione che si attua nel co-gioire (*Mitfreude*) e nel co-patire (*Mitleid*) (ivi, p. 41). Questo perché dalla storia dell'etica, e in particolare dall'etica della simpatia inglese, ma non solo (Rousseau e Schopenhauer) – verso cui egli muove, sia esplicitamente che non, ferree critiche –, quei fenomeni sono stati considerati più originari dell'amore e dell'odio, arrivando addirittura a credere che l'amore possa essere una forma di simpatia. Ora, si deve tener presente che un'etica che si basi meramente sul co-sentire non può spiegare la vita etica. L'etica della simpatia (*Sympathieethik*), infatti, non collega il valore etico primario all'essere (*Sein*) e ai modi di comportamento (*Verhaltensweisen*), bensì lo fa risiedere nel comportamento dello spettatore (*Zuschauers*) – oppure di colui che reagisce emotivamente alle azioni altrui –, operando una *petitio principii*, presupponendo cosa voglia dedurre. Visto che, ad esempio, non potremmo reputare etico, e quindi eticamente dotato di valore, il co-gioire del gioire altrui per una

sofferenza di un terzo, non è possibile fondare l'etica sul solo co-sentire. Per Scheler l'etica si basa piuttosto sui fenomeni dell'amare e dell'odiare. In particolare quella di Scheler è un'etica della persona che ha al suo centro l'amore inteso come amore fra persone.

Pertanto tra amare e co-sentire (*Mitgefühl*) c'è una grossa differenza poiché solo se vi è valore c'è amore, quindi se c'è un interesse verso il vissuto dell'altro. Mentre il co-sentire “in ognuna delle sue possibili forme è fondamentalmente *cieco verso il valore*” (ivi, p. 42), esso non si interessa del valore del vissuto poiché a differenza dell'amore non si interroga né porta a soffrire per il fatto che qualcuno, ad esempio, gioisca di qualcosa come l'essere crudele oppure che vi sia del gioire dei tormenti altrui. È erroneo sostenere quindi che ogni giudizio etico venga da un *Mitgefühl*, prima di tutto vi sono giudizi auto-valutativi che appartengono a una classe di etica dell'autovalutazione, rivolta a sé e autogiudicante (*Selbstbeurteilungen*), il quale insieme è caratterizzato dalla totale assenza di atti simpatetici. Non si necessita di una simpatia *verso* se stessi per compiere un giudizio *su* se stessi, e anche la pura valutazione altrui, il giudizio dell'altro (*Fremdbeurteilung*), non può compiersi attraverso il *Mitgefühl*. Per comprendere questo dobbiamo distinguere dal co-sentire autentico ciò che rientra nell'ambito dell'apprensione, della comprensione e del ri-vivere le esperienze altrui (ivi, p. 43). Anche l'artista rivive, senza necessitare di co-sentire. Quell'esperienza, assieme al risentire, si differenzia dal co-sentire per la possibile indifferenza nei confronti del soggetto (ivi, p. 44).

Fenomeni come la comprensione e l'apprensione non derivano da un procedimento per ragionamento analogico, “né da un' *empatia* proiettiva o *impulso di imitazione*” (*ibidem*), dove la critica è diretta alle posizioni di Theodor Lipps. Per Scheler, piuttosto, nel fenomeno della comprensione vi è una connessione tra io e vissuto data direttamente: la presenza dell'io legata al vissuto “si basa immediatamente sull'intuitiva connessione di io e vissuto; non si ha bisogno per questo di nessuna empatia del proprio io” (*ibidem*).

Noi colleghiamo immediatamente l'io a un vissuto e se nell'altro questa cosa non possiamo compierla immediatamente, non possiamo cioè cogliere il suo io, possiamo però coglierne il vissuto attraverso i fenomeni espressivi (*Ausdruckphänomen*). Grazie al corpo vivo (*Leib*) si crea un campo espressivo (*Ausdruckfeld*) che consente il processo interazionale a un livello immediato e pre-riflessivo. Questo perché in gioco non vi è una relazione causale (*Kausalbeziehung*), non una relazione indicale, in cui qualcosa indica semplicemente la presenza di qualcos'altro, ma piuttosto una relazione simbolica (*Symbolbeziehung*) (ivi, p. 45), un

“genuino e originario ‘essere segno di’” (ivi, p. 45, n. 7). Questa immediatezza di rapporto tra vissuto ed espressione, tra, per così dire, interno ed esterno, consentendo l’interazione tra umani e non solo – nel modo in cui coinvolge gli esseri viventi tutti – è lo spazio proprio di una discreta biosemiotica (Cusinato, 2018).

La tesi centrale per la comprensione dei processi affettivi permane la non necessità del ricorrere all’imitazione e proiezione empatica per spiegare i processi di relazione con l’altro. L’imitazione genuina del gesto altrui presuppone già la comprensione del vissuto (altrui): imitando un gesto non ci si limita alla sua riproduzione in base all’immagine ottica dello stesso, l’impulso all’imitazione si manifesta se e solo se viene colto il gesto come espressione di un vissuto.

Al di là delle numerose questioni che l’etica scheleriana solleva, quanto interessa qui sottolineare è che Scheler, partendo dalle riflessioni qui abbozzate, riporta numerosi esempi di fusione e relazione a livello affettivo che definiscono le collettività e le dimensioni comuni del sentire. Il contagio delle masse comporta un impatto immediato nell’ordine dei movimenti espressivi reciproci che si manifesta in un agire dettato da un affetto e un’intenzione d’azione collettiva. Vi è, nel caso della genesi di massa, una diffusione di stati *identici* che prima di tutto è involontaria nel modo in cui “semplicemente avviene” e si spalma sui partecipanti sorpassandone le singolarità: nessuno se ne sente responsabile. Tuttavia la diffusione è legata a una condizione precisa. Data una ripresa reciproca dei movimenti espressivi, in cui i membri riprendono i movimenti altrui e questi si diffondono, si danno successivamente affetti, aspirazioni e intenzioni d’azione condivise. L’espressione e l’interazione espressiva fondano pertanto le possibilità del contagio e della sua diffusione.

Caratteristica di tali situazioni è però proprio la totale mancanza di reciproca “comprensione”. Sì, quanto più un tale caso è puro, quanto meno vi è implicato un rudimentale atto di comprensione, tanto più chiaramente è dato il particolare stato di fatto per cui colui che fa ciò che fanno gli altri considera originariamente come propri i vissuti che sorgono in lui proprio tramite tale ripetizione, ossia non è affatto consapevole del contagio a cui è sottoposto. Analogamente, sono ben poco consapevole di essere stato indotto a compiere l’atto volontario eseguito postipnoticamente (a differenza del “comando” e dell’“obbedienza”, nella cui esecuzione resto cosciente della volontà altrui in quanto “estranea”) (Scheler, 2010, p. 46).

La mera analogia o la somiglianza oggettiva tra il vissuto proprio e quello altrui non significa che vi sia necessariamente comprensione, come non comporta tantomeno l'atto intenzionalmente orientato del comprendere, del ri-sentire e del ri-vivere. Una posizione che voglia fondarsi sull'analogia "contraddice il fatto fenomenico che, comprendendo, non esperiamo realmente in alcun modo ciò che viene compreso" (*ibidem*). Si dà il caso, infatti, che chi comprenda l'angoscia mortale di un uomo che sta affogando, non necessiti di esperire una reale angoscia, seppure attenuata. La comprensione non passa, di conseguenza, attraverso la compresenza di un vissuto reale proprio simile all'altrui. Per Scheler, in poche parole, non è necessaria né l'empatia proiettiva né l'imitazione per rendere comprensibile una prima forma del co-sentire: il comprendere. L'imitazione genera un'illusione del comprendere e rischia proprio di comprometterne il corretto svolgimento. La proiezione, l'analogia o l'istituzione di una similarità tra stati invece non spiegano la comprensione dato che possono avvenire senza che vi sia un reale (e simile) esperire. Anzi, e qui ci avviciniamo al problema, questa stessa posizione potrebbe addirittura renderci concepibile l'esatto opposto del genuino comprendere: il contagio. Il contagio affettivo comporta una confusione tra il vissuto altrui e il proprio, quindi non prevede una comprensione del vissuto altrui, poiché al contrario porta a un'indistinzione fondente dei vissuti. Non vi è, in definitiva, alcun *altro vissuto* da comprendere, ma un vortice dell'esperire che elimina la distanza tra io e altri.

Che vi sia allora una reciprocità tra vissuto ed espressione per Scheler è da indagare a un livello universale che prescinda dai movimenti espressivi specificamente umani.

C'è qui in un certo modo una *grammatica universale* che vale per tutte le espressioni linguistiche ed è il fondamento supremo per la comprensione di tutti i tipi di mimica e pantomimica del vivente. Solo per questo possiamo per esempio percepire *l'inadeguatezza* di un movimento espressivo altrui rispetto al vissuto, anzi il contrasto tra ciò che il movimento esprime e ciò che dovrebbe esprimere (ivi, p. 45).

Quel livello che Cusinato mette in relazione con un piano biosemiotico per cui un "organismo interagisce con il processo biosemiotico a livello pre-rappresentativo mediante il riferimento a una grammatica dell'espressione comune a tutti gli esseri viventi" (Cusinato, 2018, pp. 148-149), in Scheler consente di comunicare pre-riflessivamente in base al campo espressivo inscenato dal corpo vivo. La possibilità di relazione diretta con il vissuto altrui, grazie al campo

espressivo, nei casi particolari rappresentati dal contagio diviene invece una fusione interpenetrante dei singoli. Nel distinguere le diverse forme del co-sentire Scheler riporta l'esempio celebre di co-sentire immediato (*unmittelbare Mitfühlen*), quello dei due genitori che soffrono l'uno con l'altro, insieme, lo stesso dolore (*Sie fühlen miteinander dasselbe Leid*) (Scheler, 2010, p. 47). Questo esempio di *Miteinanderfühlen* conserva una dimensione di reciprocità che manca negli altri casi (*Nachföhlung*, *Einföhlung* e *Geföhlсанsteckung*), e si distingue dal contagio di massa per la diade condividente l'oggetto della sofferenza. La sofferenza "come atteggiamento di valore e il soffrire come qualità della funzione sono qui *un'unica e medesima cosa*" (*ibidem*). Essi patiscono insieme lo stesso sentire, ma non lo stesso dolore fisico e sensoriale (*ibidem*). Condividono quindi la sofferenza condividendo l'oggetto del dolore. Oltre all'*unico* che si forma nel caso dei due genitori vi può essere co-sentire *di* qualcosa intenzionando la gioia e il dolore altrui come fenomenologicamente distinti dal proprio sentire (ivi, p. 47). In tal caso, attraverso una specifica relazione intenzionale, come coscienza di qualcosa, si riconosce il sentire altrui come chiaramente distinto dal proprio. La fusione delle masse, allora, è qualcosa di fenomenologicamente differente da questi casi, ed essa è ripresa in considerazione da Scheler nel trattare il contagio affettivo in relazione al co-sentire. È stata spesso confusa con un fenomeno del co-sentire, ma manca del genuino co-sentire poiché in questi casi non vi è un'intenzione affettiva verso il soffrire o il gioire altrui, né una partecipazione a questo stesso esperire. Il contagio piuttosto ha "luogo semplicemente tra *stati* affettivi senza presupporre in generale un sapere della gioia altrui" (ivi, p. 49). Il contagio non avviene neanche per un'imitazione dei vissuti altrui espressi tramite i movimenti, poiché anche l'ambiente e le qualità *oggettive* che ineriscono all'inorganico possono produrre effetti contagiando gli stati affettivi. Il contagio allora:

ha luogo involontariamente e si caratterizza prima di tutto per la tendenza a ritornare al punto di partenza, in modo che i sentimenti che lo concernono *crescono* come una valanga: il sentimento che sorge dal contagio contagia *di nuovo* attraverso l'espressione e l'imitazione, così che anche il contagio affettivo cresce; esso contagia di nuovo e così via (*ibidem*).

È pur sempre tramite l'espressione e il suo campo d'azione che il contagio avviene, seppure in quel modo particolare che è dato dall'involontarietà del processo. La possibile successiva imitazione può poi alimentare il sentimento e gli stati affettivi emersi dal contagio, ma non è l'imitazione a generarlo come non è l'intenzionare stati affettivi altrui. Il contagio avviene a un

livello di reciprocità spontanea “fino a quando la ‘massa’ che agisce viene facilmente spinta al di là delle intenzioni dei singoli, così da fare cose che nessuno ‘vuole’ e di cui nessuno ‘risponde’” (*ibidem*).

Il processo del contagio sprigiona finalità che oltrepassano le intenzioni dei singoli (*ibidem*), in questo modo non vi può essere spazio per una compassione e un riconoscimento dell’altrui sentire perché, appunto, l’altrui e il proprio si fondono senza soluzione di continuità. La componente primordiale di unione tra esseri viventi, e caso limite del contagio, è l’*unipatia* (*Einsfühlung*) (ivi, p. 51), che si differenzia dall’*empatia* (*Einfühlung*) poiché rimanda a un sentire unico, in uno (*Eins*)³. L’*unipatia* risulta decisamente necessaria per una comprensione dei momenti fusivi proprio perché la distanza con l’altro viene di fatto annullata e genera una novità nell’incontro affettivo. L’*unipatia* viene analizzata da Scheler nelle sue due forme: quella idiopatica e quella eteropatica. Nel primo caso vi è un assorbimento completo che parte dal proprio io, mentre nel secondo il movimento è opposto e vi è una fusione con l’altrui io (ivi, p. 52). Scheler parla dei Bororo⁴ e dei lavori di Lévy-Bruhl sul pensiero primitivo come esempi fondamentali. Nei casi di rapporto uomo-pietra, uomo-animale totemico, infatti, quella a cui si assisterebbe sarebbe un’autentica identità con l’altro, come avviene con la relazione con l’avo (*ibidem*). Anche i fenomeni di identificazione presenti nelle masse, in cui avviene un’auto-identificazione con il capo gruppo e tramite questa poi un’identificazione di tutta la massa, rientrano in questi casi (*ibidem*). Esempi di eteropatia si trovano negli antichi misteri religiosi e negli esempi di estasi (ivi, p. 53), dove “egli ‘diventa’ il dio” (*ibidem*)⁵.

Un caso particolare di *unipatia* è presente nella relazione tra ipnotizzatore e ipnotizzato nella quale vi è un incontro tra l’io dell’altro e l’io proprio. Se nel caso dell’*unipatia* primitiva vi è un’identificazione dell’esistenza (*Daseinsidentifizierung*), qui vi è in gioco un’identità dell’esser-così (*Soseinidentität*). La differenza tra *Dasein* e *Sosein* non è scontata in Scheler e

³ Anche se Scheler ad esempio parla di un’“*unipatia*-dell’esser-così” scrivendo proprio “*Soseins-Einfühlung*” e non “*Einsfühlung*” (ivi, p. 58; ed. originale, p. 26).

⁴ Nel testo (*ibidem*) c’è un evidente errore. La popolazione dei Bororo (non Boroso come lo stesso Scheler scrive) è stata studiata da Karl von den Steinen che Scheler riporta e il testo italiano omette.

⁵ Effettivamente Martin Buber parla di identificazione, di “essere pieni di Dio” (Buber, 1987, p. 27) e parlando di entusiasmo come *enthousiasmòs* potremmo identificarci un esempio di *unipatia*, fermo restando che le difficoltà di un legame così delineato – la relazione con il Dio – resta di un ordine decisamente più complesso, motivo per cui Scheler poi parlerà di amore acosmico della persona e di Dio come di un “amare mundum in Deo” visto che solo lui può amare completamente il Tutto e l’uomo limitarsi a co-compiere l’atto con cui egli ama.

possiamo dire brevemente che il primo non rimanda solo all'esistenza ma a tutta la realtà e il secondo alla componente ideale e qualitativa⁶. Parimenti, una primordiale unipatia la si avrebbe nei casi di sottomissione, di masochismo e sadismo, poiché in questi ciò che può succedere è un entrare completamente nella prospettiva dell'altro come ad esempio nel caso dello scoiattolo che finisce nelle fauci del serpente (Scheler, 2010, p. 54). Anche la vespa che riesce a neutralizzare il bruco ha una specie di unipatia perché, per poter completare l'atto di penetrazione del pungiglione, quindi la puntura, si deve sopporre una "specie di unipatia della vespa col processo vitale e l'organismo del bruco" (ivi, p. 60). Ma una vera unipatia genuina che non appartenga né alle forme dell'unipatia idiopatica né a quelle eteropatiche, quindi che sia un "fenomeno della fusione reciproca" (ivi, p. 57), è data dall'atto sessuale compiuto per amore. Il luogo dell'unipatia è quello che risiede tra coscienza del corpo vivo (*Leib*) e l'essere noetico-spirituale che è il centro attivo degli atti intenzionali superiori (ivi, p. 64). Questo ambito proprio della coscienza vitale, è l'ambito degli affetti e delle pulsioni che "nelle loro rispettive manifestazioni coscienziali possono portare all'unipatia e alla genuina identificazione" (ivi, p. 65).

Le forme così delineate fondano l'esperienza affettiva di reciprocità e unione con l'altro e gli altri. Un livello unipatico, come nel caso della fusione della massa, pone però ancora il problema della novità, o semplicemente della relazione, che si viene a formare tra i membri. Con la diade, che nel caso delle fusioni di gruppo diviene invece massa, si struttura un livello esperienziale collettivo, che abbiamo detto non essere riducibile alla somma delle intenzionalità partecipanti. Il caso idiopatico ed eteropatico *tout court* possono sembrare più comprensibili, poiché l'intenzionalità dell'altro viene accolta da contro-intenzionalità a propria intenzionalità, o in altre parole le due sfere coscienziali dell'essere umano si svuotano di un contenuto particolare, quindi nello specifico la sfera noetica dello spirito che secondo la forma indica la sfera propria alla persona e della ragione, e la sfera corporea della sensazione e del sentimento, ossia l'ambito sensoriale – solo mettendo fuori gioco le funzioni e gli atti operativi in entrambe queste due sfere si dà l'unipatia (*ibidem*).

⁶ Nell'edizione inglese *Dasein* viene tradotto come "existence, presence" e *Sosein* "character, quality, attributes" (Scheler, 2008, p. liv).

Mentre nel caso del gruppo e delle masse l'analisi fenomenologica resta alquanto problematica. È innanzitutto fenomenologicamente pregnante il fatto che l'accadere sia involontario e spontaneo, come dice Scheler "ha luogo involontariamente", e che non sia quindi sufficiente la semplice partecipazione per costituire un'intenzionalità collettiva: essa avviene in modo non forzato. Il modo in cui ne parla Tomasello, ad esempio, è riferito a una dimensione costante, come una presenza indirizzante l'esperienza singolare, ma il percorso delineato ci ha portato a una radicalizzazione che sposta le applicazioni e richiede una solida analisi dell'attività coscienziale. La dimensione collettiva inscenata anche nel singolo atto, come nel caso del musicista, non significa ancora la coralità presente nel gruppo. La *collective intentionality* è messa fuori gioco nei fenomeni di massa. Se la intendiamo come la definisce Tomasello, ossia in quanto riferimento a un apparato di norme e regole che definiscono il comportamento ordinario del singolo, tutto ciò smette di valere nei fenomeni fusivi: a prendere forma è qualcos'altro.

Ciò che succede è che questi fenomeni si danno "automaticamente", mai 'volontariamente' e mai 'in modo meccanico associativo'" (*ibidem*). Derivano da un livello condiviso, vitale, una dimensione che "è specificamente diversa dalla motivazione noetica di senso e dalla causalità meccanica (formale) del contatto" (*ibidem*). La coralità del gruppo diviene una nuova singolarità (massa) con sue specifiche esigenze e azioni. Premessa quindi la spontaneità e l'automaticità propria di queste fusioni quanto occorre adesso indagare sono le condizioni su cui si fonda un'intenzionalità collettiva.

3. Coscienza non egologica

Il problema fenomenologico che sorge nel postulare la validità di un'intenzionalità collettiva si lega a quello della validità di un rapporto intenzionale non egologico. Erede della lucida analisi scheleriana è il dubbio nel compiere un passo ulteriore verso le applicazioni fenomenologiche ai possibili casi. Nella forma di una relazione intenzionale collettiva il polo noetico sospende la sua validità come partecipazione all'attività di un soggetto, mostrandosi come non riducibile a questo stesso soggetto. Ma per evitare confusioni occorre stabilire la validità di una relazione intenzionale che non sia egologica, che si fondi quindi sulla non identità e da cui consegua un'intrinseca differenza tra soggetto e coscienza. Solo così è possibile analizzare una coscienza collettiva che non sia la mera somma di singole parti.

Ricercheremo pertanto la possibilità di una coscienza non collegata a un'attività egologica, ossia del soggetto che la identifica come propria, e quindi non autoreferenziale. Una volta stabilita la sua fondatezza si potrà argomentare per una coscienza impersonale in cui, a differenza dell'autoreferenzialità in cui il polo egologico della coscienza soggettiva coglie un noema – atto proprio della forma personale – la noesi diviene non egologica e non autoreferenziale – quindi impersonale. Nel caso dell'intenzionalità collettiva manifestabile nelle forme di contagio delle masse non vi è una semplice unità cui riferire l'azione e con cui identificarsi, si tratta piuttosto dell'evenienza di una relazione intenzionale estesa. Qualcosa che, se cerchiamo di argomentare per una concezione non egologica della coscienza, si traduce inizialmente nella dimensione non autoreferenziale dell'esperienza.

Partendo dai dati elementari della quotidianità possiamo notare come nell'incontro con qualunque oggetto il soggetto può essere consapevole dell'incontro con il primo senza per questo doverlo rapportare al proprio ego o riconoscere la presenza e l'intervento dell'ego nel rapporto. La questione si lega quindi a un livello d'esperienza non fondato sul rapporto autoreferenziale ma spostato verso le cose oggetto dell'incontro. Gurwitsch argomentava per una concezione non egologica della coscienza (Gurwitsch, 1941), per la quale, in qualunque atto:

no ego present itself in any mode of givenness whatsoever. No act, whether theoretical or practical, which confronts the experiencing consciousness with an object different from another act belonging to the same stream of consciousness as the act under discussion, bears any reference to the experiencing subject's ego. All these acts are impersonal in the sense that the subject in his dealing with the object, aware as he is of this dealing, is nevertheless in no wise aware of his ego and, much less, of his ego's intervening in his dealing (ivi, p. 327).

Il soggetto riconoscente il rapporto, il trafficare con le cose, non è necessariamente cosciente del suo ego, né di un ego che interviene nell'avere a che fare con le cose. Esso fa esperienza dell'oggetto e del rapporto che a questo *lo* relaziona. Il punto centrale è l'identificazione di ciò che si cela dietro quel pronome. Finché definiamo la coscienza come ciò che si lega a un'intenzionalità, e come ciò che costituisce, non è necessario un polo egologico (ivi, p. 329). Un atto cosciente non è necessariamente referenziale ed egologico – mentre, al contrario, perché vi sia un polo egologico è necessario che vi sia una coscienza, e in particolare che questa si incontri con l'autoreferenzialità.

Un livello riflessivo e autoreferenziale significa basilarmente l'afferrare, il cogliere (*grasping*) un'azione (A) per mezzo di un'altra (B) affinché quella sia l'oggetto di questa. È un secondo livello di relazione intenzionale che poggia su una base che non è esperita – né si costituisce – a un livello riflessivo. L'atto di base non è infatti esperito in modo riflessivo, né tantomeno si esperisce l'afferrare in sé prima che lo si intenzioni per mezzo di una relazione intenzionale di secondo livello. Perché si possa riconoscere A in quanto A si deve dare una relazione intenzionale di questo atto che lo costituisca come noema e dia vita a un altro atto stratificato di livello (B). In altri termini, se volessimo definire la coscienza come coscienza *di* qualchecosa accompagnata al contempo da un riconoscimento di questo essere cosciente *di* qualchecosa, essa si definirebbe necessariamente tramite l'intenzionalità, "I am at once conscious of this object and aware of my being conscious of it" (ivi, p. 330).

Ma questo non significa ancora riflessione. Nell'istituzione di una relazione intenzionale con l'oggetto questa non si costituisce per mezzo di un'altra relazione posta sulla prima che informi dell'atto in corso di svolgimento. Esperiamo l'oggetto e l'essere coscienti *di* questo esperire come un primo livello a cui la stratificazione riflessiva si aggiunge come situazionalità egologica. In tal senso la coscienza e l'intenzionalità non coinvolgono necessariamente l'ego. In quanto qualcosa che si aggiunge poi, l'ego si somma alla coscienza. Esso non è l'elemento primordiale dell'intenzionalità.

Gurwitsch si appoggia sulle analisi sartriane rivolte alla "presenza di coscienza di qualcosa" piuttosto che all'"avere coscienza di qualcosa", ma la questione resta basilarmente come fondare la compresenza tra riflessione e autoreferenzialità da un lato e polo egologico dall'altro, e non tanto la distinzione tra la presenza e l'aver coscienza. Se con l'oggetto intenzionato (A) subentra qualcos'altro come livello che intenziona quest'ultimo, si dà la riflessione la quale consiste nell'intrusione di un altro oggetto, l'ego. L'ego si manifesta *attraverso* questo atto afferrante, purtuttavia non è a questo riducibile. La sua funzione emergente si ottiene tramite apprensioni continue che ne confermano la presenza, pregiudicandone però l'esistenza. Il posizionamento dell'ego, che suona di fatto come un ego trascendentale, si svolge infatti in una costituzione alquanto efemerale non essendo colto da un atto in sé ma essendo confermato "by further apprehensions and is only valid under the condition that further apprehensions do confirm it" (ivi, p. 338). L'ego è quindi dato attraverso l'atto afferrante riflessivo che consente al soggetto di posizionarsi egologicamente. Al contempo l'ego non è afferrato da questo atto: esso non è mai colto in sé ma viene piuttosto validato attraverso continue e ripetute apprensioni.

In questo senso, la coscienza, che abbiamo detto distinguersi dal soggetto, dal momento che non lo richiede, non è riducibile al processo egologico. Facciamo un esempio. Se qualcuno dice “mi piacciono le quarte eccedenti”, non sta semplicemente constatando, nel momento in cui ascolta il tritono, il fatto che quei due suoni gli piacciono. Sta affermando che ciò che generalmente prova quando sente il *diabolus in musica* sia piacere. Questa constatazione è una riflessione che differisce sostanzialmente dall’esperire un piacere presente. Le differenti sensazioni che il tritono provoca sono sintetizzate nell’unità “piacere” e la costatazione comunicata verbalmente passa attraverso un livello superiore all’avere coscienza di qualcosa (accompagnato al contempo dall’esserne consapevole, nel modo in cui si riconosce come proprio – dove *proprio* esprime il riconoscimento e l’esperienza di un senso di *ownership* e *agency* del proprio agire ed esperire – questo avere coscienza). Un livello che si istituisce quindi nella dimensione autoreferenziale e permette il sorgere e l’individuazione riflessiva del posizionamento egologico.

Parimenti, la manifestazione sonora dello *charivari* si costituisce attraverso un’intenzionalità collettiva che, non essendo descrivibile come somma delle intenzionalità partecipanti, si struttura come polarità estesa, una noesi differente che non essendo autoreferenziale non si torce su se stessa coincidendosi, e coincidendo con i suoi membri. Essa, se è dato rintracciare qualcosa di così definibile, coglie un noema che si differenzia dal noema oggettivo della coscienza personale: un noema spogliato della *morphé* della coscienza soggettiva che lascia abitare la *hyle*. Intendendo con questo passo il momento originario di qualunque intenzionalità che viene inteso come anonimo “qualcosa”, ricevuto reattivamente come stimolo o affezione. I partecipanti si immergono nel flusso esperienziale dato dal susseguirsi dei dati sonori – nella conchiusa bolla di un’assenza di soluzioni di continuità tra produzione e ricezione – generando unità collettive. Se intervistati essi potranno esprimere la loro partecipazione cosciente alla manifestazione sonora confermando il senso di *ownership* del loro presente agire ed esperire e di *agency* del processo espressivo risultante. Prima di ogni riflessione *su* simili dati esperienziali, però, i partecipanti co-agiscono al livello condiviso di coscienza – dando vita allo strato esteso della coscienza collettiva e agli atti costituenti della rispettiva intenzionalità collettiva.

Il flusso di rumore e fusione reciproca dello *charivari* si manifesta in un divenire collettivo il

cui fenomeno manifestato costituisce un'unità compatta non rivolta a un soggetto, ma a una collettività che coglie la datità dell'esperienza dilavata dal riferimento soggettivo. Lo stesso contagio vede una pluralità relazionarsi attorno a un unico centro d'azioni in cui confluiscono affetti e stati simili. Nei fenomeni di massa attraversati esplicitamente da presenze sonore, suono e rumore si fanno portatori di un livello affettivo denso guidando il processo del contagio: essi hanno il ruolo di mantenerlo attivo⁷. Campanelle, tamburi, fischi, grida, canti, cori, raganelle, sono tutti mezzi sonori attraverso cui la genesi della massa si reitera costantemente e grazie a cui la stessa si solidifica. I fenomeni di massa che si svolgono nel silenzio creano tutto un altro scenario emotivo: il suono diviene qui un collante⁸.

Sciolto il gruppo quelli che restano sono singoli soggetti attraversati da esperienze individuali. Una volta sciolta la massa però non si ha bisogno di postulare la presenza di un ego neanche per spiegare l'esperienza percettiva quotidiana del singolo. Vi sono atti che non sono egologici e lo diventano solo quando il posizionamento si centra sull'individualità propria e riflettente. Questo non significa che fino a quel punto vi sia assenza di coscienza o intenzionalità. Ciò varrebbe se e soltanto se facessimo coincidere l'intenzionalità con qualcosa di inerente al solo soggetto egologicamente inteso. Possiamo pertanto dire che “sono non egologici tutti gli atti della sfera cognitiva, dalla percezione al pensiero, nella quale vengono a presenza oggetti” (De Monticelli, 2012, p. 89), mentre sono egologici tutti quegli atti in cui “io mi sento appunto più o meno profondamente implicato, rispettivamente come soggetto-a” (*ibidem*). Questo sentirsi implicato come soggetto *a* qualcosa avente una chiara e distinta coscienza *di* qualchecosa accompagnata dalla consapevolezza di tale coscienza e dalla possibilità di comunicarla e dividerla come propria in quanto così riconosciuta, coordina l'avvenire di un posizionamento egologico.

⁷ Con contagio nell'ambito della filosofia della musica anglofona ci si riferisce principalmente a una risposta a caratteristiche espressive della musica riconosciute consciamente, mentre ad esempio con effetti come il *Jazzercise effect* si ha a che fare con casi di risposta meno cognitivi (*less cognitive*) a caratteristiche definite come non espressive (timbro, volume, altezza), cfr. Kania (2020, p. 89). È *less cognitive* perché non necessita del riconoscimento di somiglianze tra la musica e ciò che questa fa emergere come espressione – nel senso dell'espressività nella *resemblance-theory* – o generalmente non comporta un'attenzione esplicita alla musica. Va da sé che un utilizzo terminologico di questo tipo richiede tutta una trattazione teorica a parte non inseribile nel dibattito senza opportune premesse. Cfr. sul contagio in questi termini Lauria (2023).

⁸ Alva Noë a questo proposito ricorda che “il rumore, la confusione del posto di lavoro, i tavoli per le strisce, così come i radar, davano luogo a quella che è stata chiamata una forma di cognizione socialmente distribuita. [...] Molta della nostra vita cognitiva – una vasta porzione della nostra vita linguistica o della nostra attività cooperativa [...] richiede non solo la presenza di punti di riferimento e di strumenti (come i linguaggi, o le strisce di carta), ma anche di altre persone” (Noë, 2010, p. 91).

L'atto egologico è contraddistinto dal riconoscimento dell'esperire, dalla riflessione, come dall'assenso e dissenso nei confronti di quell'esperire stesso. L'atto non egologico è caratterizzato dalla presenza ed evenienza di oggetti senza che vi sia un coerente ricollegamento a sé che ne strutturi l'inerenza alla propria persona e personalità.

4. Conclusione

La possibilità di una coscienza non egologica risulta alquanto fertile nel dialogo con una coscienza collettiva poiché, lungi dal darsi come somma o sintesi delle singolarità partecipanti alla collettività, costituisce una novità estetica e comportamentale che prescinde dall'autoreferenzialità egologica. A creare la fusione non è la riflessività autoreferenziale, essa pertiene a uno strato precedente fondante la stessa esperienza quotidiana con le cose. Se l'incontro della massa fosse a un livello riflessivo della molteplicità di fondamenti egologici che vi partecipano si avrebbe una mera somma, il che può comunque caratterizzare alcune forme di aggregazione. Ma il gruppo come fusione e creazione di novità si istituisce a un livello esperienziale spogliato dell'autoreferenzialità del soggetto. Il centro è, qui più che mai, fuori. Da un'autoreferenzialità si passa a un'eteroreferenzialità che diviene lo spazio comune di un costante accoglimento dell'esterno in cui i membri si identificano e di cui co-partecipano. Questo emerge nelle due forme identificate dall'analisi scheleriana dell'accadere involontario (*unwillkürlich*) e della reciproca influenza: i sentimenti crescono come una valanga (*lawinenartig wachsen*) e vi è un contagio ripetuto attraverso l'espressione e l'imitazione (*steckt durch die Vermittlung von Ausdruck und Nachahmung wieder an*) dei partecipanti. La reciprocità del contagio (*Gegenseitigkeit der sich komulierenden Ansteckung*) alimenta lo strato collettivo e il gruppo, i gruppi che agiscono, si allontanano dalle intenzioni del singolo (*über die Intentionen aller Einzelnen so leicht hinausgerissen wird*). In questo senso, riportando l'azione non a un polo egologico autoriferito, bensì al gruppo secondo la forma dell'esperienza formata attraverso un'intenzionalità collettiva, si danno le possibilità, fragili e irruenti al contempo, delle esperienze non egologiche (e collettive) della coscienza. Il flusso ininterrotto di sensazioni, pensieri, idee, immagini il soggetto lo vive "in presa diretta" e prima di ogni consapevolezza esplicita – la quale arriva sempre in un secondo momento nella forma di un livello stratificato rispetto al primo. Quindi senza la necessità di un riporto egologico.

A partire da simili analisi fenomenologiche si può comprendere l'infrastruttura analitica dell'intenzionalità collettiva e i casi di fusione, di massa, collettivi, che si trovano attraversati da forme d'esperienza coscienziale non individuali, possono divenire comprensibili alla lente preclara della fenomenologia.

Bibliografia

Bertinetto A. (2015). "Mind the gap". L'improvvisazione come agire intenzionale, *Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti*, 10, 175-188.

Bertinetto A. (2016). *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*. Il Glifo: Roma.

Buber M. (1987). *Confessioni estatiche*, tr. it. a cura di Cinzia Romani. Adelphi: Milano (ed. or. *Ekstatische Konfessionen*. Diederichs: Jena, 1921).

Cusinato G. (2018). *Biosemiotica e psicopatologia dell'ordo amoris. In dialogo con Max Scheler*. Franco Angeli: Milano.

D'Alembert J. Le Rond, Diderot D. (1753). *Charivari*, in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome troisième*. Briasson, David, Le Breton, Durand: Paris, 208.

De Monticelli R. (2012). *L'ordine del cuore. Etica e teoria del sentire*. Garzanti: Milano.

Feld S. (1988). Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove. *Yearbook for Traditional Music*, 20, 74-113.

Feld S. (1996). *Waterfalls of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea*, in Steven Feld, Keith H. Basso (Eds.), *Senses of Place*. School of American Research Press: Santa Fe (New Mexico), 91-135.

Feld S. (2009). *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*, tr. it. di Melinda Meli. Il Saggiatore: Milano (ed. or. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press: Philadelphia 1990).

Feld S., Keil C. (1994). *Music Grooves. Essays and Dialogues*. University of Chicago Press: Chicago.

Gallagher S., Zahavi D. (2021). *The Phenomenological Mind*. Third Edition, Routledge: London and New York.

Ginzburg C. (1982). *Charivari, associazioni giovanili, caccia selvaggia. Quaderni storici*, 17, 49 (1), 164-177.

Gurwitsch A. (1941). A Non-Egological Conception of Consciousness. *Philosophy and Phenomenological Research*, 1, 3, 325-338.

Kania A. (2020). *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. Routledge: New York and London.

Kivy P. (2007). *Filosofia della musica. Un'introduzione*, tr. it. di Alessandro Bertinetto. Einaudi: Torino (ed. or. *Introduction to Philosophy of Music*. Oxford University Press: Oxford 2002).

Lauria F. (2023). Affective Responses to Music: An Affective Science Perspective. *Philosophies*, 8(2), 16, disponibile al link: <https://doi.org/10.3390/philosophies8020016> (ultima consultazione: 14/03/2024).

Le Breton D. (2007). *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, tr. it. di Maria Gregorio. Raffaello Cortina: Milano (ed. or. *La Saveur du Monde. Une anthropologie des sens*. Éditions Métailié: Paris 2006).

Lehmann A.C., Sloboda J.A., Woody R.H. (2007). *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford University Press: Oxford and New York.

Levi-Strauss C. (2016). *Il crudo e il cotto*, tr. it. di Andrea Bonomi. Il Saggiatore: Milano, (ed. or. *Le cru et le cuit*. Plon, Paris 1964).

Noë A. (2010). *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, tr. it. di Silvano Zipoli Caiani. Raffaello Cortina: Milano (ed. or. *Out of Our Heads. Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*. Hill and Wang: New York 2009).

Rouget G. (2019). *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, tr. it. di Giuseppe Mongelli. Einaudi: Torino (ed. or. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Éditions Gallimard: Paris 1990).

Scheler M. (2008). *The Nature of Sympathy*, translated by Peter Heath. Tylor & Francis: New York.

Scheler M. (2010). *Essenza e forme della simpatia*, tr. it. di Luca Oliva e Silvia Soannini. Franco Angeli: Milano (ed. or. *Wesen und Formen der Sympathie*. Verlag von Friedrich Cohen: Bonn 1923, *GW*, Band VII, hrsg. von Manfred S. Frings, Francke Verlag: Bern und München 1973).

Sloboda J.A. (2018). *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, ed. it. a cura di Riccardo Luccio, tr. it. di Gabriella Farabegoli. Il Mulino: Bologna (1998) (ed. or. *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford University Press: Oxford 1985).

Sparti D. (2007). *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*. Il Mulino: Bologna.

Tomasello M. (2009). *Le origini della comunicazione umana*, tr. it. di Salvatore Romano. Raffaello Cortina: Milano (ed. or. *Origins of Human Communication*. MIT Press: Cambridge (Massachusetts) 2008).

Tomasello M. (2014). *Unicamente umano. Storia naturale del pensiero*, tr. it. di Maurizio Riccucci. Il Mulino: Bologna (ed. or. *A Natural History of Human Thinking*. Harvard University Press: Cambridge (Massachusetts) 2014).