

## La comunicazione musicale: dalle narrazioni emotive alla intenzionalità fluttuante.

Lara Corbacchini

*A partire dalla fine dello scorso millennio diversi ambiti disciplinari, afferenti alle scienze dell'uomo e della vita, hanno indagato la caratteristica intrinsecamente umana di comunicare musicalmente. Gli studi hanno evidenziato l'essenzialità di questa modalità espressiva tanto in una prospettiva ontogenetica, quanto in quella filogenetica, riconoscendo alla communicative musicality un ruolo paritetico, se non primario rispetto al linguaggio verbale, sia per lo sviluppo dell'individuo, sia per l'evoluzione della nostra specie. Un breve excursus, integrato dalla bibliografia di riferimento, pone lo sguardo su alcuni aspetti di queste due prospettive complementari e sui concetti chiave derivanti.*

## L'infanzia della comunicazione musicale

Fino alla fine degli anni Sessanta del Novecento i paradigmi imperanti della medicina e della psicologia non erano inclini a riconoscere ai bambini al di sotto dell'anno di età abilità complesse come quelle implicite in una sorta di "simpatia" del sentire nei confronti dei pensieri e delle emozioni degli altri. Progressivamente una sempre maggiore attenzione al comportamento infantile ha messo in evidenza come le espressioni motorie e sonore dei piccoli in risposta agli stimoli materni – così dense di richiami ritmici – potessero essere definite "musicali" o assimilabili a una danza. Ulteriormente, nel tentativo di catturare l'apparente intenzionalità dina-

mica della comunicazione non-verbale diadica, vengono quindi utilizzati termini descrittivi come *acts of meaning*, sintonizzazione, protoconversazione [5]. Quest'ultimo introdotto negli anni Settanta in ambito antropologico da Mary C. Bateson, vuole identificare un'interazione sonora e motoria della coppia madre-bambino mutamente motivata, caratterizzata da un'attenzione e da uno sguardo reciproci, seppur variabili, interpretabile come «una sorta di felicissimo, ritualizzato atto di gentilezza» (citato in [6], p. 27). In esso sia lo scorrere del tempo sia le espressioni affettive sono condivise.

In seguito l'analisi di simili protoconversazioni viene approfondita nell'ambito più strettamente psicologico-musicale, individuando tre elementi cardine degli scambi: pulsazione [*pulse*], qualità, narrazioni [4]. Secondo Malloch e Trevarthen essi sono alla base della *communicative musicality* [4], [8], [9], [7]: la speciale forma espressiva della comunicazione umana volta alla condivisione dell'interesse reciproco e del significato "sociale", regolata emotivamente e basata sulla «gestualità ritmica del suono» [6, p. 28]. La *pulsazione* viene identificata con la successione regolare di comportamenti distinti, vocali o gestuali; essa costituisce l'*Intrinsic Motive Pulse (IMP)*, ovvero il senso ritmico del tempo alla base dell'interazione, evocativamente tratteggiata come un «processo di "creazione del futuro" con cui i soggetti possono anticipare cosa può succedere e quando» ([6], p. 28; [4]).

La *qualità* è data invece dalla variazione espressiva dei profili dei gesti vocali e corporei, tramite i quali viene data forma al movimento dei sentimenti (a sua volta riconducibile agli "affetti vitali" come tratteggiati da Stern<sup>1</sup>).

<sup>1</sup> Cfr. Daniel Stern, *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia*

Le precedenti due caratteristiche si trovano fuse nell'intenzione di trasmettere un contenuto attraverso una catena di espressioni affettive ovvero mediante *narrazioni emotive* [8]. Simili connessioni di suoni e gesti «sono la vera essenza del piacere di stare insieme [*companionship*] e della comunicazione umana. Le narrazioni consentono a due persone di condividere il senso del tempo che scorre e di creare e condividere gli involucri emozionali che si sviluppano a partire da questo tempo condiviso» ([4], p. 45).

Utilizzando ancora una terminologia derivata dallo psicoanalista Stern, questa precocissima forma di comunicazione, senza parole o soggiacente alle parole, è regolata da uno spettro di emozioni o *forme vitali* che generano una «relazionalità "morale"» ([6], p. 30) ovvero un'interazione sostenuta da una risposta affettiva, reciproca e intuitiva, alle azioni dell'altro. Queste «relazioni emozionali» influenzano l'apprendimento di ogni altro significato.

Ulteriormente, è possibile interpretare la narrazione protoconversazionale come la costruzione di una storia con i relativi momenti topici: introduzione, sviluppo, *climax*, risoluzione e conclusione [4]. Lo sviluppo non si basa evidentemente su regole semantiche o su logiche sintattiche; si regge ben più significativamente su un processo umano intenzionale di *story-making*<sup>2</sup>: esso trasmette informazioni emozionali su come sta progredendo un dialogo o un coinvolgimento basato su una agentività<sup>3</sup> creativa [6].

---

e nello sviluppo, Raffaello Cortina, Milano 2011 (ed. or. 2010).

2 Cfr. Jerome Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Laterza, Roma 2006 (ed. or, 2003).

3 Il termine «agentività» è stato introdotto dallo psicologo Alfred Bandura nell'ambito della teoria sociale cognitiva dello sviluppo. Esso si riferisce alla capacità dell'individuo di agire atti-

In queste essenziali forme di comunicazione «proto-semiotica» [3] o di «semiosi preverbale» [10], si ritrovano così le fondamenta della più ampia potenzialità narrativa dell'uomo, in cui l'espressività sonoro-gestuale costituisce un essenziale collegamento fra il presente fenomenico, il futuro immaginato e il ricordo del passato dando «senso musicale» allo sviluppo degli eventi.

## ***L'origine della comunicazione musicale***

Come appena tratteggiato, la psicologia dello sviluppo individua le origini ontogenetiche della musicalità umana nella *narrazione* insita nelle protoconversazioni fra i piccolissimi e i *caregiver* (quanto, in modo analogo, con bambini di poco più grandi). Un altro filone di ricerca complementare e parallelo al primo, analizza l'evoluzione biologica della *narrazione* musicale come caratteristica specificamente umana legata alla comprensione dello scorrere del tempo e all'adattamento cognitivo e affettivo a specifiche forme culturali e sociali [3], [7]. Queste due direzioni di ricerca procedono «mano nella mano perché hanno intenzione, ciascuna a proprio modo, di dimostrare come l'«homo loquax» sia per prima cosa e principalmente un narratore e anche uno storico e un mago dei racconti. Se la socializzazione umana è basata su una musicalità intersoggettiva, è forse perché sia la capacità, sia il bisogno di comunicare sono intrecciati nel patrimonio genetico dell'umanità» ([3], p. 4).

In questa prospettiva riformata, attraverso i contributi sinergici dell'etnomusicologia delle neuroscienze, delle scienze cognitive e del

---

vamente e in modo trasformativo nel contesto in cui è inserito.

la biologia evolutiva, la musica appare, in maniera sempre più rilevante, come uno strumento essenziale per la comunicazione, complementare e per certi aspetti più “potente” rispetto al linguaggio verbale, [11], [13], [14], [15].

Il linguaggio verbale, grazie alla sua potenzialità denotativa (ovvero la caratteristica di riferirsi in modo non ambiguo a persone, cose, eventi...), consente agli individui di scambiare informazioni relative al modo fisico e sociale e di organizzare le proprie azioni di conseguenza. Anche gli animali sono in grado di comunicare e di attivare comportamenti coerenti alle informazioni (ad esempio in relazione alla dislocazione delle risorse per la sopravvivenza). Tipicamente umane sono invece le informazioni rivolte a: facilitare la trasmissione di comportamenti; condividere intenzioni ed intenzionalità; articolare contesti di relazioni sociali. Proprio questa referenzialità del linguaggio, basata sulla specificità e singolarità del significato, può però diventare un problema. Ad esempio in assenza di ogni possibile forma di arbitrato «il linguaggio può trasformare l'incontro in conflitto» ([13], p. 180) dato che le parti si possono opporre reciprocamente in base alla soggettiva visione della situazione. Così «il linguaggio può diventare socialmente (e forse individualmente) disfunzionale» ([13], p. 181). Tenendo conto di questi limiti, Cross ipotizza che la musica costituisca un sistema di comunicazione parallelo al linguaggio che «possa mettere il turbo [*turbo-charge*] alle capacità comunicative umane nella gestione dell'incertezza dell'interazione sociale» ([13] p. 181). Questo perché la significazione musicale si basa su una *intenzionalità fluttuante* (*floating intentionality*, [11], [12]); infatti a parità di brano, diversi fruitori vivono allo stesso tempo distinte esperienze senza che l'integrità musicale sia significativamente compromessa. Tale diversità non è solo relazionabile a differenti culture ma a differenti

gruppi presenti nel medesimo contesto sociale: la significazione appare così come un sistema *culturalmente-enattivo* [13].

A questa giustificazione delle modalità di significazione, da molto tempo e con ricchissime declinazioni condivise nell'ambito musicologico, se ne affianca un'altra derivata dalla biologia evolutiva che riconduce il potere comunicativo della musica al suo essere intrinsecamente un *segnale onesto*<sup>4</sup> [13]. Alcuni studi sulla comunicazione sonora animale evidenziano come i suoni emessi dagli animali non sono solo volti a trasmettere informazioni ma anche a gestire l'ambiente fisico-sociale del gruppo; alcuni animali sono in grado di “importare” simili segnali emessi da altre specie. La comunicazione in questo caso si basa su un sistema *motivazionale-strutturale*: le caratteristiche acustiche del messaggio inducono dei cambiamenti nello stato motivazionale dei riceventi. Il sistema percettivo e limbico umano, profondamente radicato nell'evoluzione dei nostri predecessori, determinerebbe la nostra interpretazione degli aspetti acustici del segnale “musica” tramite una primitiva decodifica motivazionale-strutturale. Questo processo restringerebbe le possibilità di attribuzione di significati culturalmente o socialmente determinati, «tenendo al guinzaglio

<sup>4</sup> Si tratta di un termine presente nella Teoria dei segnali. Questo ambito di studio della biologia evolutiva esamina la comunicazione tra gli individui, sia all'interno della stessa specie, sia tra specie diverse. All'interno di gruppi con interessi in conflitto, è possibile distinguere fra: segnali onesti, ovvero spontanei, senza alcuna presunzione di un intento consapevole, veicolanti informazioni “mediamente” corrette; segnali disonesti, ovvero finalizzati a veicolare informazioni non “vere” a proprio esclusivo vantaggio (ad esempio suoni emessi da una preda che inducono l'aggressore a immaginarla come più pericolosa e aggressiva di quello effettivamente sia).

l'esperienza del significato musicale» ([13], p. 186).

Così secondo Cross, i processi simultanei derivanti dal sistema motivazionale-strutturale e da quello culturalmente-enattivo «consentono alla musica di essere un segnale onesto e insieme di mantenere una semanticità indeterminata» ([13], p. 186)].

A queste due prospettive sul significato musicale, riconducibili all'apparente dicotomia cultura-natura, è possibile aggiungerne una terza derivante dalla teoria evolutiva e dalle ricerche etologiche [12], [13], [14], [15]. Tale visione ricompona la presunta opposizione appena citata, specificando che se le culture possono variare, la *capacità per la cultura* è una dotazione universale della nostra specie frutto dell'eredità biologica [12]. Secondo recenti contributi collegati alla "teoria della mente"<sup>5</sup> questa capacità per la cultura trova il proprio fondamento su una *intenzionalità condivisa*, ovvero su una capacità di interazione collaborativa in cui i partecipanti condividono sia gli obiettivi sia le azioni e i ruoli per raggiungerli (Tomasello, citato in [12] e [13]). Proprio questa capacità per la cultura determina un terzo modo di significazione della musica, particolarmente attivo nelle situazioni musicali dal vivo e interattive, definito come *socio-intenzionale* [13]: esso è specificamente mirato all'attribuzione e interpretazione delle intenzionalità individuali e collettive durante il coinvolgimento in esperienze musicali. Evolutivamente questa modalità può trovare origine in quelle attività performative basate su una intenzionalità condivisa rivolta più

<sup>5</sup> Si tratta di una locuzione creata alla fine degli anni Settanta da David Premack e Guy Woodruff per indicare la capacità tipicamente umana di attribuire stati mentali (credenze, intenzioni, desideri...) a sé stessi e agli altri, unitamente alla comprensione che gli altri possono avere di stati mentali diversi dai propri.

all'interazione che alla condivisione dell'attenzione. Mentre la dimensione culturalmente-enattiva del significato musicale sottolinea le differenze culturali, quest'ultima prospettiva probabilmente è alla base della capacità "sopra-culturale" di rispondere in modo adeguato o inadeguato alla musica di un'altra cultura nei termini delle sue proprietà di «suono umanamente organizzato» ([13], p. 188).

Dall'intreccio delle tre dimensioni di significazione derivanti dalle prospettive evolutive, si viene così a determinare una fluidità di significazione che pone la musica come affascinante e potente strumento di comunicazione, complementare al linguaggio, in grado di sostenere l'interazione sociale minimizzando le possibilità di conflitto<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Proseguendo su questa linea ipotetica che pone una "priorità" della musica sul linguaggio verbale, si propone un collegamento aggiuntivo con le seducenti ipotesi elaborate nell'ambito della semiotica cognitiva [1] [2]. Esse prevedono la necessità di un *background* emozionale per l'emergere evolutivo della funzione referenziale del linguaggio verbale; suppongono quindi che la pratica musicale, fondamento della condivisione emozionale e affettiva, sia necessariamente elemento precedente e cardine delle pratiche intenzionali simboliche e semiotiche dei segnali e dei messaggi verbali dell'uomo moderno.

**Bibliografia**

- [1] PER AAGE BRANDT, *Music and how we became human—a view from cognitive semiotics: Exploring imaginative hypotheses*, in S. Malloch e C. Trevarthen (Eds.), *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 31-44.
- [2] PER AAGE BRANDT - BRANDT BRANDT – ULF CRONQUIST, *The Music of Meaning: Essays in Cognitive Semiotics*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- [3] MICHEL IMBERTY – MAYA GRATIER, *Narrative in Music and Interaction Editorial*, “Musicae Scientiae”, 12 (1\_suppl.), 2008, pp. 3–13.
- [4] STEPHEN MALLOCH, *Mothers and infants and communicative musicality*, in I. Deliège (Ed.), *Rhythms, musical narrative, and the origin of human communication*, “Musicae Scientiae”, Special issue, 3 (1), 1999, pp. 29-57.
- [5] STEPHEN MALLOCH – COLWYN TREVARTHEN, *Musicality: Communicating the vitality and interest of life*, in S. Malloch e C. Trevarthen (Eds.), *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 1-11.
- [6] STEPHEN MALLOCH – COLWYN TREVARTHEN, *Musicality and musical culture*, in G. E. McPherson e G. F. Welch (Eds.), *Musical Learning and Teaching in Infancy, Childhood, and Adolescence. An Oxford Handbook of Musica Education*, Volume 2, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 26-39.
- [7] STEPHEN MALLOCH – COLWYN TREVARTHEN, Eds., *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*, Oxford University Press, 2009.
- [8] COLWYN TREVARTHEN, *Musicality and Intrinsic Motive Pulse: Evidence from human psychobiology and infant communication*, “Musicae Scientiae”, 3(1\_suppl.), pp. 155–215, 1999.
- [9] COLWYN TREVARTHEN, *Ritmo e musicalità nella comunicazione educativa*, “Musica Domani”, 23 (128), 2003, pp. 3-11.
- [10] COLWYN TREVARTHEN, *The musical art of infant conversation: Narrating in the time of sympathetic experience, without rational interpretation, before words*, “Musicae Scientiae”, 12(1\_suppl.), pp. 15-46, 2008.
- [11] IAN CROSS, *Is music the most important thing we ever did? Music, development and evolution*, in Y. Suk Won, (Ed.), *Music, mind and science*, Seoul, Seoul National University Press, 1999, pp. 10-39.
- [12] IAN CROSS, *Musicality and the human capacity for culture*, “Musicae Scientiae”, 12(1\_suppl.), pp. 147–167, 2008.
- [13] IAN CROSS, *The evolutionary nature of musical meaning*, “Musicae Scientiae”, 13(2\_suppl.), pp. 179–200, 2009.
- [14] IAN CROSS – IAIN MORLEY, *The evolution of music: Theories, definitions and the nature of the evidence*, in S. Malloch e C. Trevarthen (Eds.), *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 61-82.
- [15] IAN CROSS – CAROLINE TOLBERT, *Music and Meaning*, in S. Hallam, I. Cross e M. Thaut (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, (2 ed.), Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 33 -59.