

Sincretismo e circolarità in Bobby McFerrin. Tra vocalità, gioco e improvvisazione

Valentina Voto

Abstract

In this article, I will discuss the synthesis of seemingly incompatible elements which forms Bobby McFerrin's aesthetics and ethics. I suggest that such synthesis represents his personal interpretation of a "circular" vision of existence. To support this idea, I will introduce the three *films rouges* that cross his work, and I will analyse their crucial importance for such "syncretic circularity". First, the vocality, at the crossroads of different musical traditions, e.g., the African, the Afro-American and the European. Second, the playful approach to music, and to the audience that is conceived of as an integral part of the performances. Third, the improvisational practice that links all the musical traditions he goes through. Finally, I will discuss McFerrin's work in terms of the Pareysonian aesthetics, thanks to which improvisation can become paradigm of the artistic doing, and within a perspective that sees improvisation as paradigm of the human action *tout court*.

Keywords: Bobby McFerrin; syncretism; circularity; vocality; play; improvisation.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

Nel presente articolo mi propongo di mostrare la sintesi di elementi in apparenza inconciliabili che sostanzia la cornice estetica ed etica in cui si muove Bobby McFerrin. Suggestisco che tale sintesi rappresenti la sua personale interpretazione di una visione “circolare” dell’esistenza. A sostegno di questa idea, presenterò i tre *fils rouges* che ne attraversano l’opera e indagherò in che modo essi siano fondamentali alla realizzazione di tale “circolarità sincretica”. In primo luogo, la vocalità, che si pone all’incrocio di tradizioni musicali differenti, e.g., quelle africana, afroamericana ed eurocolta. In secondo luogo, l’approccio ludico alla musica, e al pubblico che viene concepito come parte integrante delle *performance*. In terzo luogo, la pratica improvvisativa, che diviene il *trait d’union* tra tutte le tradizioni musicali attraversate. Infine, discuterò l’opera di McFerrin in termini di estetica pareysoniana, grazie alla quale l’improvvisazione può diventare paradigma del fare artistico, e la collocherò all’interno di una prospettiva che vede l’agire improvvisativo come paradigma dell’agire umano *tout court*.

Parole chiave: Bobby McFerrin; sincretismo; circolarità; vocalità; gioco; improvvisazione.

1. Considerazioni su una vocalità sincretica

La voce è lo strumento con cui Robert Keith McFerrin Jr. si distingue nel mondo del jazz fin dai suoi esordi. Nel suo uso più tipico, infatti, un’intera band pare evocata da McFerrin, il quale, da solo, con un *range* vocale che arriva a toccare le quattro ottave e una padronanza tecnica da virtuoso, salta da falsetto a bassi profondi, da voce di testa al suo naturale registro di baritono, tratteggiando contemporaneamente la melodia e l’armonia del brano

con un andamento che richiama l'*hocketing*¹. Il *vocalist*, inoltre, arricchisce la sua *performance* con azioni ed effetti vocali, l'accompagna con *body percussion* e non la interrompe mai, riuscendo a cantare anche nel momento dell'inspirazione. La sua voce già appare come frutto di personale sintesi e convergenza d'opposti.

Se il suo album d'esordio *Bobby McFerrin* (Elektra, 1982) si può giudicare abbastanza convenzionale, per la presenza di una band di supporto e per un suono troppo "pop"², la sua originalità vocale si fa pienamente strada nei due album successivi: *The Voice* (Elektra, 1984), primo album nella storia del jazz in cui ogni brano è cantato da un unico artista senza accompagnamento né sovraincisione, e *Spontaneous Inventions* (Blue Note, 1986), disco tratto da uno spettacolo dal vivo che vede avvicinarsi sul palco, accanto al *vocalist*, noti artisti in veste di collaboratori estemporanei.

In un momento storico in cui la questione della definizione del jazz torna a farsi stringente – sotto la spinta del rock, delle musiche di "culture altre" e della componente europea che ormai fa sentire il suo peso – e in cui la sua interpretazione "afrocentrica" sta rivelando i propri limiti esplicativi, i primi due album veramente originali di McFerrin mostrano non solo come un inquadramento stretto nel genere non sia loro pertinente, ma anche come sia il genere stesso a forzare dall'interno la sua cornice per trovare nuovi spazi vitali: indicative in tal senso sono le riletture di brani di Lennon e McCartney ("Blackbird" in *The Voice*, "From me to you" in *Spontaneous Inventions*), di James Brown ("I Feel Good" in *The Voice*) o di composizioni originali *sui generis* (e.g. "Thinkin' About Your Body" in *Spontaneous Inventions*), che non minano il valore jazzistico dei dischi, semmai lo valorizzano.

¹ Nella pratica solistica del *vocalist* le parti della melodia rimbalzano dal registro grave a quello acuto, in un contrasto maschile/femminile tipico della pratica strumentale associata all'*hocket*: vd. Grauer (2011, trad. it. p. 94).

² Vd. <http://bobbymcferrin.com/whos-bobby/press-kit/extended-bio/>; Kaltwasser (2011, p. 4) (tutti gli indirizzi sono stati verificati il 20 gennaio 2022).

Il *vocalist* esordisce nel mondo del jazz di fine anni Settanta, quando cioè il genere, nella sua veste rinnovata, ha fatto propri i modi e le forme della *fusion*. McFerrin intende il termine “*fusion*” in senso letterale e si addentra così nella contaminazione di elementi e generi diversi che sarà cifra di tutta la sua carriera, anche quando questa lo porterà a uscire dai confini del jazz per percorrere altre strade³:

I guess I'm more into fusion, meaning fusing all different kinds of music. I'm just part of this fusion era, and I guess that describes the kind of things I want to do, because it combines so many different elements⁴.

McFerrin, infatti, si pone non solo nell'alveo della tradizione vocale e musicale del jazz e della musica afroamericana in generale, ma guarda anche alla *popular music*⁵, e si richiama a una tradizione ben diversa: quella eurocolta.

Il mondo afroamericano e quello eurocolto, infatti, non vengono mai considerati dall'artista in termini oppositivi: l'influenza esercitata su di lui dalla tradizione europea emergerà con forza attraverso la sua carriera di direttore d'orchestra – in primo luogo con l'esperienza come Creative Chair della Saint Paul Chamber Orchestra dal 1994 al 1998 – ma è già manifesta tra le pieghe della sua vocalità, che possiamo ricondurre a quella che Eric Salzman chiama “*extended voice*” (altrove detta “*extended vocal technique*”)⁶. McFerrin non si considera infatti «un cantante di scat, un cantante di jazz o un cantante di pop» ma «semplicemente un vocalista», vale

³ La *fusion* sarà anche naturale anticamera per le esperienze di McFerrin ascrivibili al macrogenere della world music (in testa *Beyond Words*, *Bobble* e *VOCABuLarieS*, di cui *infra*).

⁴ Tolleson (1981).

⁵ Tale apertura a influenzare e a farsi influenzare dalla *popular music* sarebbe propria di tutte le (allora) nuove leve del canto jazz, tra cui McFerrin, come sembra emergere da Crowther, Pinfold (1997, p. 12).

⁶ Farò qui riferimento a Salzman (2000, pp. 12-20).

a dire «qualcuno che *estende* l'uso della propria voce, che ne amplia la gamma dei suoni»⁷. Pare dunque accogliere la lezione di quei compositori e *performer* che, nel corso del XX secolo, hanno spogliato la voce della sua maglia semantica per farne puro suono, *phoné* sempre significativa, e l'hanno deformata, riformata, manipolata in modi diversissimi per scoprirne le enormi possibilità espressive e comunicative (in questo senso, di sicura rilevanza è l'avvento del microfono, che ha permesso un approccio diverso alla vocalità, potendone veicolare le più sottili sfumature). È il mondo di una vocalità estesa che trae le mosse dall'avanguardia europea, e da nomi come Roy Hart e Cathy Berberian, per andare oltre l'uso “tradizionale” della voce e prendere direzioni diverse grazie al lavoro di artisti quali Demetrio Stratos, Diamanda Galás, Pamela Z, Theo Bleckmann, oltre a Bobby McFerrin. La ricerca vocale di quest'ultimo, infatti, seppur condotta con gli strumenti tipici della tradizione afroamericana – anche nel trascendere i confini di genere musicale – può essere interpretata altresì alla luce dell'avanguardia eurocolta e può essere considerata, in qualche grado, sua debitrice. Figlio di cantanti lirici e cresciuto in un ambiente musicalmente assai composito, il *vocalist* non può essere all'oscuro delle esplorazioni che nel mondo eurocolto avevano portato avanti nomi come Cathy Berberian, Luciano Berio o John Cage. Un rapido accostamento alla Berberian può fornire alcuni spunti di riflessione. Entrambi gli artisti si muovono attraverso diversi stili vocali e musicali, e dichiarano di lavorare affinché possa cadere il muro che si erge tra la musica “alta” e la musica “bassa”, forti di una voce “prismatica” e di uno spiccato e giocoso istrionismo – si pensi ad esempio a “Stripsody”, composizione per voce sola della Berberian del 1966 –⁸.

⁷ Federighi (2022, p. 306, corsivo mio).

⁸ Se McFerrin annovera anche Charlie Chaplin tra i suoi ispiratori, la Berberian ha dichiarato «Spesso io penso di me stessa non di essere una cantante con il talento della recitazione, bensì un'attrice che sa cantare» (De Benedictis, Scaldaferrì, 2019, pp. 210-229). Un'importante differenza tra i due è, però, l'utilizzo del microfono, che nel caso della Berberian si limita ad

McFerrin, che trova nel canto la sua forma d'espressione ideale, giacché potenzialmente onnicomprensiva⁹, si declina dunque come “*singer*”, “*speaker*”, “*soundsinger*” e “*soundmaker*”¹⁰ – e spesso si cimenta nei diversi ruoli vocali all'interno del medesimo brano: è *singer* quando canta una melodia con o senza parole; *speaker* nell'interazione col pubblico, nel declamato umoristico (al confine con il *singing*) e nelle imitazioni con voce camuffata; *soundsinger* allorché, per accompagnare musicisti o pubblico, “suona” la voce, sottolineandone così la veste fonica (come fa e.g. nel brano “Somewhere over the rainbow”¹¹); infine *soundmaker* nel momento in cui riproduce i suoni della natura (il frullo d'ali in “Blackbird”), i suoni dell'uomo (il bacio in “From me to you”), i suoni strumentali e della tecnologia (e.g. la tromba con sordina nella celebre cover di “Round Midnight” e il rombo dell'automobile, con l'effetto *delay* in fine di frase, nelle esecuzioni dal vivo di “Drive”¹²).

Il microfono si rivela essenziale per ognuno di questi tipi di produzione vocale: non solo infatti diventa ausilio di visualizzazione sonora (e.g. “suonato” come un flauto durante il canto), ma è anche strumento indispensabile che, da un lato, gli consente di far convivere in un canto spesso percussivo la componente ritmica e quella melodica¹³, dall'altro, gli permette di far giungere al pubblico acrobazie e finezze vocali (cito qui le diplofonie, altre protagoniste delle esecuzioni *live* di “Drive”).

accogliere una voce “classicamente” proiettata, diversamente da quanto succede con McFerrin.

⁹ Nelle note di copertina dell'LP *Bobby McFerrin* si legge infatti «I played clarinet, piano, flute, studied cello, wrote and arranged for big band... Then I discovered that I loved singing 'cause I could incorporate everything in my singing».

¹⁰ Adatto a McFerrin le quattro categorie di produzione vocale elaborate da Åse (2014).

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=U35MBCjzmlw>.

¹² Vd. e.g. <https://www.youtube.com/watch?v=s1RjFhQ9Sjk>.

¹³ Di “meloritmo” si parlerà *infra*, in relazione alle sopravvivenze africane nel canto di McFerrin.

Tuttavia, l'uso che McFerrin fa della voce, il suo essere “strumentista vocale”, risulta degno di nota anche perché pare riuscire a ricomporre alcune fratture tradizionalmente esistenti all'interno del jazz, suo genere d'esordio: quella tra voce e strumento, quella tra voci maschili e voci femminili, e infine quella tra arte e intrattenimento – legata, quest'ultima, anche all'ambigua considerazione della vocalità nel genere.

In una dimensione di mimesi reciproca tra voce e strumento, *African retention*¹⁴ che è figlia di quelle lingue tonali nero-africane (si pensi alle Niger-Congo) emigrate forzatamente nel Nuovo Continente insieme agli schiavi che le parlavano, fin dagli inizi il jazz strumentale aveva guardato alla voce umana come modello (come accade, tra i tanti, in Louis Armstrong, Miles Davis, John Coltrane). Al contrario McFerrin, anche in virtù del suo passato da strumentista e della sua aspirazione a una piena originalità, guarda non alle altre voci, bensì allo strumento. Ma non lo fa come intenzionale imitatore *à la* Mills Brothers¹⁵ o come *scat singer à la* Fitzgerald, pur servendosi della voce anche in modo analogo a questi artisti. McFerrin, infatti, non imita con la sua voce uno strumento, ma fa della sua voce *lo* strumento e guarda allo strumento per sondarne e sfruttarne ogni possibilità – anche perché si pone sulla scia della sperimentazione vocale di stampo eurocolto: in questo modo, porta alle estreme conseguenze quella reversibilità voce-strumento tipicamente nero-africana, e di qui jazzistica, che lo conduce ben al di là della pura imitazione strumentale e a una inscindibilità reale, nella sua pratica vocale, tra voce-testo e voce-strumento¹⁶. Sta qui una delle sue

¹⁴ Per il concetto di *African retention*, si rimanda a Herskovits (1941).

¹⁵ In Holden (1988) lo stesso McFerrin afferma: «There is never any conscious effort on my part to reproduce the sound of an instrument, although it does happen accidentally. When I recorded the title song for the movie “Round Midnight”, the sound that people compared me to was a muted trumpet. But when I made the recording I wasn't attempting to imitate any single instrument but to evoke a particular attitude».

¹⁶ Cerchiari (2016, p. 354) cita McFerrin come uno degli iniziatori dello “stile *vocalist*”, che è presentato, accanto al *vocalese*, come estensione contemporanea del rapporto

peculiarità all'interno del panorama jazzistico, una cui chiave di lettura potrebbe stare nell'idea, che mutuo da Giovanni Piana, secondo la quale perché una voce possa farsi strumento sia necessario *ascoltarla e metterla alla prova*¹⁷. McFerrin ha fatto proprio questo, nei sei anni di *training* vocale non convenzionale in cui ha messo a punto e affinato la sua tecnica¹⁸. Si è servito sistematicamente di un comune registratore¹⁹ e con questo ha potuto operare una *desoggettivazione* della sua voce che, reificata, è stata messa alla *distanza* necessaria per poter essere *udita* e, da qui, resa vero strumento²⁰.

Tale strumento riesce anche a far cadere le distinzioni di genere in campo vocale: il *vocalist*, infatti, canta fluidamente in tutta la sua estensione, toccando sia le altezze tipiche del registro femminile sia le profondità proprie di quello maschile, e lo fa in maniera convincente e mai affettata, nonostante a volte possa servirsene per fini comici o parodistici. Un *trademark* di McFerrin, ben espresso dalla sua sfaccettata vocalità, è lo *humor*, che spesso fa scivolare il *vocalist* nell'istrione e nel *comedian*. Uno *humor* che pare forzare le barriere erette tra arte e intrattenimento nel jazz e tentare di ricondurre questi due tratti a unione.

intercambiabile voce-strumento. Ringrazio Luca Cerchiari per lo sprone alla riflessione su questo aspetto della vocalità di McFerrin.

¹⁷ Cfr. Piana (2007, p. 12, corsivi dell'autore).

¹⁸ Si potrebbe accostare tale *training* più a quello di uno strumentista che a quello di un cantante, visto il modo in cui ha coinvolto ed esercitato con consapevolezza e raffinatezza ogni organo dell'apparato fonatorio: cfr. Alperson (2008, p. 39).

¹⁹ «I would go into a room, turn on a tape recorder and sing. [...] I turned on the tape recorder just to see what I sounded like» (in <http://bobbymcferrin.com/bobby-projects/bobby-solo/>). Anche nelle affermazioni di Cathy Berberian sul ruolo delle (allora) nuove “tecnologie del suono” sembra emergere l'importanza della *distanza* tra voce e soggetto che queste creano, rendendo possibile un nuovo *ascolto*: vd. De Benedictis, Scaldaferrì (2019, pp. 214-215).

²⁰ Cfr. Piana (1991, pp. 69-71, corsivo dell'autore). La registrazione sembra essere per McFerrin quello che è l'eco nella «fantasia dei primordi» di Piana.

Se è problematico parlare di un jazz ontologicamente umoristico, perché umoristico alle sue origini²¹, è pur vero che questa sua componente, a partire segnatamente dall'affermarsi dell'estetica bop, è andata ridimensionandosi con il tempo, affinché il genere potesse sottrarsi alle leggi dello *show business* bianco, che voleva i musicisti afroamericani come meri *entertainers*²². McFerrin, forse potendo permettersi di “non prendersi troppo sul serio” in un momento in cui il genere sta ricevendo il pieno riconoscimento istituzionale – ma più probabilmente non preoccupandosene affatto²³ –, vuole tornare a dimostrare che il jazz può essere a un tempo serio e faceto, uno spettacolo divertente sia per i musicisti che per il pubblico; inoltre, quasi addomesticando per quest'ultimo – grazie alla sua giocosa perizia – le asperità della sperimentazione vocale e dei generi musicali in cui si muove, riesce a riportare il jazz *in primis* «nell'alveo della cultura di massa»²⁴, rendendone nuovamente manifesto il carattere di *entertainment*. McFerrin infatti abbraccia tutto ciò che tradizionalmente avvicina il genere alla musica commerciale e che rischia, per questo, di essere malvisto da critici, musicisti o appassionati²⁵: non solo lo *humor* dunque, ma anche il canto, da cui, pure, il jazz ha tratto già in origine parte della sua linfa vitale (per tramite del blues, del *song* americano, delle arie d'opera).

²¹ «Jazz is musical humor», afferma Bix Beiderbecke in un'intervista per il *Davenport Sunday Democrat* del 10 febbraio 1929. Anche per Giddins (1998, p. 143) «a ripe sense of humor is indigenous in jazz».

²² Ciononostante tale aspetto resta sempre presente: si pensi, tra i tanti, allo stesso Dizzy Gillespie, a Horace Silver, a Charles Mingus. Sullo *humor* nel jazz, vd. Garrett (2012).

²³ Come si legge in Van Tuyl (1987), McFerrin ha visto sempre come un vanto il fatto di non prendersi troppo sul serio, poiché solo così ha potuto “far esplodere” la «fun bubble» nascosta nella sua gola e divertirsi con la musica.

²⁴ Zenni (2012, p. 505).

²⁵ Anche Feather (1986) non ha risparmiato le sue critiche al *vocalist*, aprendo la sua recensione con queste parole: «How long will it be before McFerrin's unique vocal acrobatics become a tiresome comedy novelty? There are danger signs here».

In un articolo apparso nel novembre 1974 su *Musica Jazz*²⁶, Umberto Santucci, prendendo parte alla disputa circa il misconoscimento del canto nel jazz, parlava di una sorta di mitologia dello strumento, venutasi a creare nel genere per metterlo al riparo «dal pericolo della musica commerciale» a cui il canto lo avrebbe esposto. Con McFerrin, tuttavia, sembra compiersi un ribaltamento: lo strumento mitico pare divenire proprio la voce, sfruttata con virtuosismo e originalità in ogni sua possibilità. La voce, da cui l'idea dogmatica di ciò che debba essere il “vero” jazz prenderebbe le distanze – nonostante la pratica jazzistica la riporti continuamente all'attenzione di critica e pubblico –, torna in auge, ed è il mezzo, connotato anche in senso umoristico, per riportare il genere ad avvicinarsi alle masse, tanto vituperate dall'élite, quanto ricercate dall'artista.

Il *vocalist*, vivendo l'umorismo come «fenomeno eminentemente sociale» che mira a trovare un terreno comune con l'altro²⁷, non solo rende il pubblico parte attiva e vitale delle sue *performance*, ma si serve altresì dell'incongruità²⁸ e dell'intertestualità²⁹, due aspetti ricorrenti nella pratica jazzistica e accostabili allo *humor*, veicolandoli attraverso la sua voce e il suo linguaggio mimico e gestuale. Ecco dunque, in questo senso, l'inserimento della variazione significativa ma inattesa di elementi melodici, armonici o d'effetto extramusicale all'interno dei brani³⁰ (come si vede nel giocoso arrangiamento delle cover, alcune delle quali di grande popolarità) e la citazione di mondi musicali “altri”, realizzata e.g. attraverso l'introduzione di canzoncine infantili negli spettacoli dal vivo (“Itsy Bitsy Spider” in *Spontaneous Inventions*) o di guizzi belcantistici e frammenti della tradizione eurocolta, di marcato sapore comico proprio perché avvertiti dal pubblico

²⁶ Santucci (1974, pp. 18-23).

²⁷ Garrett (2012, p. 55).

²⁸ Ivi, pp. 53 ss.

²⁹ Vd. Keyes (2009, p. 15).

³⁰ Machlin (1989, p. 150); cfr. Garrett (2012, p. 53).

come più lontani dal genere³¹. L'utilizzo della tradizione classica europea, in particolare, se da un lato denota l'ampiezza del vocabolario musicale dell'artista – mostrando come questa sia parte del suo retroterra musicale – dall'altro svela la volontà di sfumare un confine di genere non avvertito come *tranchant* dall'artista, o non avvertito affatto: McFerrin, infatti, pare essere ben consapevole delle radici eurocolte del jazz e dell'innegabile ruolo svolto dalla musica classica europea nella costruzione della fisionomia del genere.

Il *vocalist* non rinuncerà mai alla sua vocazione di intrattenitore, ma l'approccio umoristico col tempo si farà più misurato, complice la maturazione non solo musicale catalizzata dalla svolta di carriera che seguirà il successo internazionale di “Don't Worry, Be Happy” (*Simple Pleasures*, EMI-Manhattan Records, 1988); tale svolta lo sottrarrà agli ingranaggi dello *show business* e gli impedirà di restare invescato nel ruolo di “grande intrattenitore nero”, trappola per un afroamericano, concretizzandosi in un ampliamento della ricerca musicale³².

La carriera di McFerrin, da questo momento si muoverà principalmente in tre grandi direzioni: l'esperienza della “Voicestra”, la direzione d'orchestra e le fitte collaborazioni, soprattutto con artisti che fanno della contaminazione il fondamento della propria arte.

2. Circlesongs, emblema di una filosofia della circolarità

Una delle strade del *trivium* che s'apre a McFerrin dopo “Don't Worry, Be Happy”, è dunque quella della Voicestra, l'orchestra di voci dall'eterogeneo *background* che diviene per il *vocalist* il luogo migliore in cui esplorare la sua idea musicale sincretica, oltre a essere, soprattutto, il miglior veicolo attraverso cui tornare a quelle radici africane che egli considera (non a torto) universalmente condivise.

³¹ Cfr. Garrett (2012, p. 64).

³² Ringrazio Maurizio Corbella per lo spunto di riflessione.

Indagando infatti l'esperienza di McFerrin con la Voicestra, possiamo cogliere al meglio alcuni tratti peculiari della sua pratica musicale e vocale, facendoli risalire a una matrice africana e leggendoli attraverso la lente di una circolarità nero-africana³³. Per far questo, devo partire dal concetto di *Circlesongs*, titolo di un album registrato da McFerrin con la Voicestra nel 1997, che consta di otto tracce solo vocali interamente improvvisate. Tale concetto è emblematico e conduce alla tematica della circolarità che voglio affrontare a questo punto, richiamandola a vari livelli.

La *circlesong* è, in primo luogo, il “canto in cerchio” di McFerrin con la Voicestra, che rievoca la pratica di musica e danza in cerchio di tradizione afroamericana (dalle danze della Place Congo di New Orleans al *ring shout*) e prima ancora africana³⁴; tuttavia, può essere interpretata anche come il “canto circolare” che rispecchia una concezione circolare del tempo. Interamente improvvisata, la *circlesong* è composta di brevi moduli ritmico-melodici che si ripetono, si alternano, si sovrappongono, si intrecciano, si modificano, e procederebbero così potenzialmente all'infinito, in un avvicendamento di momenti tensivi la cui risoluzione è sempre rimandabile. Con un simile sviluppo, essa pare volersi sottrarre alla linearità temporale e voler sottrarre con essa anche chi la produce, richiamando un'idea del mito e dell'archetipo, che, nelle tradizioni orali, si ripetono per annullare il peso della storia. Sostanzandosi nel divenire, quindi, invece che cristallizzandosi in una forma definitiva, la *circlesong* proietterebbe se stessa e i suoi fautori in un tempo che è sacro ed eterno³⁵.

Da qui però è possibile allargare ancora la prospettiva e intendere la *circlesong* come “il canto di un mondo circolare”, in cui la circolarità non si limita solo alla *song*, ma è inerente a un intero mondo di valori che viene dalla

³³ Termine preso a prestito da Cerchiari (2016) come sinonimo di “subsahariana”; escludo così l'area settentrionale del continente, quella afro-asiatica, non caratterizzata dalla circolarità di base animista a cui faccio riferimento in questa sede.

³⁴ Vd. e.g. Southern (1997, trad. it. pp. 35-36).

³⁵ Per tale lettura mi rifaccio a Camerini (2003).

song evocato e da McFerrin sempre richiamato, sia nelle sue *performance* da solo (ma mai davvero da solo, vista l'irrinunciabile partecipazione del pubblico) sia in quelle con la Voicestra. Il *vocalist*, infatti, pare operare sullo sfondo di una filosofia tipicamente nero-africana, fondata su una visione circolare e unitaria dell'esistenza in cui rapporti di contiguità e interdipendenza legano ogni aspetto della vita umana. Come scrive Luca Cerchiari: «Il carattere relazionale, la filosofia e la prassi circolare nero-africana sostanziano il rapporto fra musica e società, l'una in funzione dell'altra, oltre che quello fra musica e vita, musica e natura, musica e religione»³⁶.

Passando a questo vaglio l'intera opera di McFerrin possiamo notare come risponda a tale visione circolare, *in primis*, l'idea della pratica musicale come esperienza sociale e collettiva, cosa che conduce alla partecipazione del pubblico alle sue *performance*. McFerrin chiede al pubblico non di contemplare un oggetto estetico (secondo una fruizione tipicamente eurocolta)³⁷, ma di essere corresponsabile della creazione artistica: lo invita per prima cosa all'ascolto, quindi lo spinge a una duplice costruzione dell'evento sonoro, che è sia attiva (chiedendogli di cantare con lui o di fornirgli degli spunti creativi), sia passiva (facendogli ricostruire mentalmente, in un unico affresco, le incomplete ma strategiche “pennellate sonore” che gli fornisce³⁸). È dunque all'opera quella “cooperazione produttiva” del pubblico che nel jazz si sovrappone alla classica “cooperazione interpretativa”³⁹. Ma se è vero che una simile partecipazione

³⁶ Cerchiari (2016, p. 35). Per questo McFerrin può definire il canto come «joy, healing, prayer, praise, life, faith» (Barbetti, 2004).

³⁷ Polillo in Federighi (1981, p. 8).

³⁸ Dice McFerrin «I worked on a technique, singing one note at a time that would suggest that there was more going on than there actually was»: <http://bobbymcferrin.com/bobby-projects/bobby-solo/>. Questo aspetto è indagato da Fantini (2019), cui qui mi richiamo.

³⁹ Vd. Cerchiari (2016, p. 334).

del pubblico nel jazz «non ha uguali nella storia della prassi musicale»⁴⁰, si può anche affermare che la partecipazione strutturale e programmatica del pubblico alle *performance* di McFerrin trovi difficilmente eguali nella storia del jazz, in quanto partecipazione canora, cinetico-coreutica e connotata in senso spirituale.

Negli «audience concert» di McFerrin, infatti, il confine tra esecutori e fruitori si sfuma, sulla scia della pratica dei villaggi nero-africani in cui i due gruppi, soprattutto durante le occasioni rituali, si mescolano. E le *performance* del *vocalist* arriveranno a essere percepite come veri e propri riti, nei quali i confini tra sacro e profano si confondono, come nel mondo circolare di cui sopra⁴¹. Il gioco musicale condiviso, fortemente connotato in senso umoristico all’inizio della sua carriera, lascerà col tempo il posto a una strutturazione della *performance* sempre più orientata in direzione rituale; l’aspetto ludico da principio preponderante si attenuerà e, con esso, la proposta di divertimento fatta al pubblico, che però resterà la base insostituibile per la partecipazione collettiva⁴². Semplificando, infatti, si può dire che, come dal gioco si passerà al rito, la *stage persona* di McFerrin trascorrerà dall’istrione allo sciamano⁴³, dal *comedian* e dal mimo al “*beautiful leader*”⁴⁴, per il quale l’obiettivo non sarà più soltanto quello di

⁴⁰ Ivi, p. 333.

⁴¹ È forse però utile ricordare che la componente del rito è presente, in varia misura, in tutta la musica afroamericana.

⁴² Vd. *infra* Par. 3.

⁴³ Si tratta di un cambio di orientamento più che di una totale trasformazione. McFerrin stesso si accosta alla figura dello sciamano parlando delle *circlesongs*: vd. https://calperformances.org/learn/program_notes/2006/pn_bm.pdf. Un esempio di particolare suggestione in tal senso, viste le enormi dimensioni, è l’esibizione in Germania alla Veltins Arena di Gelsenkirchen, nel 2010: vd. <https://www.youtube.com/watch?v=81uJZIF9TCs>.

⁴⁴ Linda Goldstein, la manager di McFerrin, lo ha accostato al mimo Marcel Marceau per sottolinearne l’unicità artistica: vd. <http://bobbymcFerrin.com/whos-bobby/press-kit/extended-bio/>. Per il concetto di “*beautiful leader*”, di cui McFerrin è presentato come

rendere felici le persone⁴⁵, ma farle soprattutto partecipi di un trasformativo «sense of real, real joy»⁴⁶, di quella spiritualità profonda da lui sentita ed espressa nel canto.

Anche con la Voicestra si palesa l'elemento spirituale, rituale e collettivo del fare musica. I componenti dell'orchestra di voci, infatti, considerano il canto come parte integrante della loro giornata, come espressione di una spiritualità condivisa – benché declinata da ciascuno in modo personale – e come strumento con potenzialità terapeutiche⁴⁷, rifacendosi in questo a una visione africana e circolare, che vede la musica come collegamento col divino e quindi mezzo per controllare e trasformare il reale. Anche le *performance* con la Voicestra, inoltre, in particolare quelle improvvisate che caratterizzeranno la seconda fase del gruppo, arriveranno a essere vissute dai *vocalist* e dal pubblico come esperienze quasi religiose, per la loro potenza trascinatrice e atavica⁴⁸.

Tuttavia, altri aspetti dell'esperienza musicale di McFerrin si possono ricondurre a tale filosofia circolare. Un primo elemento, legato alla

esempio, vd. Ladkin (2008, pp. 31-41). Non è secondario inoltre, in quest'ottica, il desiderio giovanile del *vocalist*, poi abbandonato, di prendere i voti: si legge infatti nel film documentario *Bobby McFerrin Beyond Words* (Robert Yuhas, 2002) «I thought I wanted to be a priest but I found my ministry is music». Questa particolare *leadership* assunta da McFerrin deve però essere considerata anche un'estensione della tradizione afroamericana, oltre che di quella africana: vd. Chiriaco (2013, p. 77).

⁴⁵ In Van Tuyl (1987) si legge: «There's only one thing that I do consistently [before going on stage], and that is to stop and reflect on why I do what I do. [It's] simply to make people happy... Not to dazzle with technique and fireworks, but simply to make people feel joy. That's my job».

⁴⁶ Tippett (2011).

⁴⁷ Indicativo fin dal titolo l'articolo *Healing Voices* di Richardson (1991, p. 36).

⁴⁸ «Voicestra [...] celebrates the tradition of people singing together. From the beginning of human history people have sung together in groups, to rejoice and to mourn and to party and to pass the time»: <http://bobbymcferrin.com/bobby-projects/bobby-voicestra/>. Si può dire che la filosofia della circolarità, indagata in questa sede, rimandi essa stessa alle nostre più remote origini.

partecipazione del pubblico, è il fatto che il canto torni ad aprirsi all'*hic et nunc* e a trarre spunti dal contesto e dal momento, cercando, senza subirla, l'influenza di «the environment, the acoustics in the hall, the audience»⁴⁹; per questo il pianto di un bambino, il nome di un'uditrice o la presenza di una fanciulla tra il pubblico possono fornire lo spunto per un'improvvisazione o per una canzone da cantare insieme. Un secondo elemento è la ritrovata unità del momento musicale con quello coreutico e drammatico, che si sostanzia nella prima fase della Voicestra, quando questa si costituisce come un autentico gruppo teatrale affiancato da una coreografa. La danza torna a essere vista come «una sorta di raffigurazione concreta»⁵⁰ dell'elemento musicale, e questo non concerne solo l'orchestra di voci di McFerrin, ma anche lo stesso *vocalist*, il quale, nelle sue *solo-performances*, si serve del corpo come mezzo per “far vedere” il suono al pubblico (suonando un contrabbasso fittizio o fori immaginari sul microfono)⁵¹. Si arriva così alla centralità di un corpo, inteso come *ólon*, che riporta alla mente il “corpo sonoro” di Davide Sparti, di cui McFerrin pare divenire paradigmatico esempio. Le esecuzioni del *vocalist*, improvvisate o meno, sembrano essere *par excellence* quelle della tradizione musicale afrologica, proprio perché riconducibili *in toto* a un corpo che si fa suono e che è «massa vibrante» da cui scaturisce la musica⁵². Nella sua pratica musicale, infatti, McFerrin attribuisce rilevanza strutturale al *body percussion*⁵³ e quindi al ritmo, che è utilizzato per sottolineare alcune peculiarità armoniche, melodiche e texturali

⁴⁹ <http://bobbymcferrin.com/whos-bobby/press-kit/extended-bio/>. Cfr. Southern (1997, trad. it. p. 33), in cui si parla di canto improvvisato sulla circostanza. Questa influenza non subita ma cercata è un tratto tipico dell'improvvisazione.

⁵⁰ Camerini (2003).

⁵¹ «I use my body as much as I can to explain visually to the audience where I'm trying to go»: <http://bobbymcferrin.com/whos-bobby/press-kit/extended-bio/>.

⁵² Sparti (2007, p. 19).

⁵³ McFerrin pare evocare una sezione ritmica, come suggeriscono Fantini (2019) e Alperson (2008, p. 39).

dei brani⁵⁴ e non è mai considerato «disembodied from sound», secondo un'idea di “meloritmo”⁵⁵ (altro tipico tratto nero-africano) che possiamo trovare nei *pattern* ritmico-melodici a fondamento delle *circlesongs* con la Voicestra e delle improvvisazioni con il pubblico⁵⁶. Non è un caso, poi, se il “corpo che suona” che è McFerrin conferisca primaria importanza al timbro – ovvrosia al “corpo del suono”⁵⁷ – nella sua variegata materialità, arricchendolo di altre *African retentions* quali l'utilizzo di sillabe *non-sense*⁵⁸, onomatopee e azioni vocali (gemiti, grida, mugolii e gorgoglii, schiocchi di lingua e suoni avulsivi) che diventano parte della significazione musicale⁵⁹.

Ultima importante sopravvivenza africana nella pratica di McFerrin, sempre legata a una visione circolare e unitaria dell'esistenza, è la contiguità lingua-suono⁶⁰, che si presenta in due declinazioni differenti, seppur parzialmente sovrapponibili: la prima è quella della reversibilità tra voce e strumento, di cui il *vocalist* si può dire massima realizzazione e a cui si è già accennato; la seconda è quella che vuole portare alle estreme conseguenze l'idea di una indistinguibilità tra significante e significato nell'enunciato sonoro, mirando a fare del canto quel linguaggio dall'aspirazione universale

⁵⁴ Alperson (2008, p. 39).

⁵⁵ Keyes (2009, p. 17).

⁵⁶ Si senta, e.g., la prima improvvisazione della Voicestra durante il programma *Sessions At West 54th* (S. 1, Ep. 3, 19th July 1997, PBS) al link <https://www.youtube.com/watch?v=DvJiA26QzX8&list=PLDueDSU27Yp7YTMNOt3XfFAxnWaGOQfbZ&index=4&t=335s>.

⁵⁷ Piana (1991, p. 127).

⁵⁸ Come si legge in Sachs (1961, trad. it. p. 88), le sillabe *non-sense* sono comuni sia alle canzoni dell'estasi religiosa che alle tiritere infantili. Sull'importanza dell'infanzia in McFerrin, vd. *infra* Par. 3.

⁵⁹ L'utilizzo di quelle che erano considerate illegittime espressioni musicali trova dunque qui le sue radici, nonostante si carichi, a mio parere, di una consapevolezza legata alla sperimentazione vocale e alle acquisizioni dell'avanguardia eurocolta (di cui *supra*) che colloca la vocalità di McFerrin e il suo impiego all'incrocio di ambiti musicali differenti.

⁶⁰ Di cui già Sachs (1961, trad. it. pp. 55-59). Si rimanda anche a Cerchiarì (2016, pp. 204-208).

che troverà espressione nelle opere ascrivibili all'ambito della world music: *Beyond Words*, album BlueNote/Angel Records del 2002, *Bobble*, l'“opera istantanea” presentata in anteprima allo *Stimmen Festival* di Basilea del 2009 e infine *VOCAbuLarieS*, album Universal Classics & Jazz del 2010. In questi lavori infatti, da un lato, si ravvisa la più grande spinta sincretica di McFerrin, che trova nel macrogenere della world music la possibilità di abbracciare idealmente tutti i linguaggi sonori e liberarsi dalle suddivisioni di genere (aspirando peraltro, con l'album dei vocabolari, all'utopia di una “musica universale”⁶¹); dall'altro, si percepisce l'istanza di una comunicazione universale che si fonda sull'idea del canto come strumento primigenio e archetipico, che, innato in chiunque, può trascendere le culture e veicolare un'esperienza condivisa, prima espressiva poi comunicativa. *Beyond Words* infatti, fin dal titolo, palesa l'intento di andare oltre le parole, attraverso un canto che, privato della sua univoca componente semantica, vuole proporsi come peculiare forma di comunicazione oltre-verbale, in cui «a song becomes a thousand songs»⁶² proprio perché rivestita di un significato diverso da ciascun ascoltatore; *Bobble*, dal canto suo, prendendo le mosse dal tema dell'incomunicabilità della Babele biblica, si propone di esprimere «emotions and predicaments that can be understood across all barriers of language and culture»⁶³. Dunque, è «Time of taking words away / the melody will tell the story», come recita il brano “Say Ladeo”; tuttavia la melodia tornerà presto a rivestirsi della componente semantica, e lo farà accogliendo potenzialmente tutti i linguaggi, verbali e musicali, senza che la comunicazione – che comunque vuole avvenire primariamente su un piano sonoro e non verbale – rischi di esserne compromessa. Questo è proprio ciò che avviene nell'estrema fatica sincretica rappresentata da *VOCAbuLarieS*, in cui, come si nota dalla grafia del titolo, sono le voci a emergere dai vocabolari del mondo. Il suono,

⁶¹ Sulla limitata universalità della musica, vd. e.g. Giannattasio (1992).

⁶² Le parole vengono pronunciate da McFerrin in Yuhas (2002) e diverranno parte del testo di “Say Ladeo”, seconda traccia di *VOCAbuLarieS*.

⁶³ <http://bobbymcferrin.com/bobby-projects/bobby-bobble/>.

che in principio è stato spogliato del suo carattere semantico, trova così un modo per assumerlo nuovamente e proiettarsi in una dimensione universale.

È comprensibile perciò che, al termine di una ricerca artistica condotta «looking back, looking forward, remembering old times and taking new chances»⁶⁴ –, il *vocalist* desideri “riportare tutto a casa”, in una sorta di *Ringkomposition* che trova la sua chiusura con *SpiritYouAll*, album Sony Masterworks del 2013 che rappresenta un ritorno alle fonti familiari e afroamericane della sua musica e della sua spiritualità. McFerrin, con questo lavoro, desidera omaggiare la tradizione dello spiritual e suo padre, il noto baritono Robert McFerrin Sr., annoverando tra i brani originali anche tre dei *Negro Spirituals* che questi registrò per l’album *Deep River* del 1957 (“Swing Low”, “Fix Me Jesus”, “Everytime”). Il disco si distingue nella produzione del *vocalist*, e non lo fa solo per la presenza di una band di supporto – che fa suonare «folksy, bluegrassy, jazzy»⁶⁵ i brani, inserendoli così all’interno del contesto più ampio della tradizione musicale nordamericana (la traccia conclusiva è una cover della dylaniana “I Shall Be Released”). Il cambiamento più radicale sta infatti nell’utilizzo che fa della propria voce McFerrin, il quale qui canta nel suo naturale registro e, senza rinunciare alle sue più tipiche “monellerie” vocali, si misura con brani in cui l’importanza della significazione testuale arriva per la prima volta a superare quella musicale. E lo fa, significativamente, nell’ultimo atto della sua carriera discografica.

3. Il “*play*”ing come gioco della creazione musicale

Prima di arrivare a discutere dell’improvvisazione – vissuta da McFerrin come paradigma etico ed estetico, in accordo con la circolarità sincretica di

⁶⁴ <http://bobbymcferrin.com/bobby-projects/bobby-voicestra/>.

⁶⁵ Morrison (2013, p. 33).

cui sopra –, ritengo sia necessario accendere il *focus* sul gioco e sulla sua importanza all'interno della visione musicale ed esistenziale del *vocalist*.

Il gioco, infatti, si configura non come elemento accessorio, ma come condizione necessaria alla creazione artistica, nella fattispecie musicale. Come ho già accennato, in una logica circolare, esso diventa il luogo in cui i confini tra sacro e profano vengono meno, fino a trasformarsi in un vero e proprio rito (e il gioco ha già in sé aspetti che lo sovrappongono parzialmente al rito⁶⁶). Ma se la dimensione, per così dire, rituale è propria principalmente della fase più matura della carriera di McFerrin, il gioco la percorre interamente, e si esplica sia nella caratterizzazione della sua *stage persona* – soprattutto agli inizi – e nel già discusso *humor*, sia in un approccio “di fanciullo” alla musica che mai lo abbandona.

È il gioco che crea, «È giocando, e solo giocando», per citare Donald Winnicott, «che il bambino o l'adulto è in grado di essere creativo e di usare per intero la sua personalità, ed è solo quando è creativa che una persona può scoprire il proprio sé»⁶⁷. McFerrin si pone proprio su questa scia: è convinto che la strada per la creazione debba passare attraverso il ritorno all'infanzia che si compie nel gioco, e che solo così si possa scoprire chi si è davvero e cosa si è in grado di fare (a proposito del pubblico dice «It's all about getting them to remember who they are and what they can do»⁶⁸); nella visione dell'artista, inoltre, questo tornare bambini non solo libera l'Io più autentico e profondo, ma apre anche ad accogliere la grazia della più alta trascendenza⁶⁹, secondo un'interdipendenza tra musica e spiritualità cui si è

⁶⁶ Si legga *infra* n. 79.

⁶⁷ Winnicott (1971, trad. it. p. 95).

⁶⁸ Tippett (2011). È indicativo che tale idea venga espressa dal *vocalist* anche in Howey (2009, p. 47) circa l'improvvisazione: «To me, improvisation is the number one way of knowing who you really, really are».

⁶⁹ Tippett (2011).

già fatto cenno. Come si vede, il gioco condiviso del canto «[It']s not just 'Let's have fun together'»; tuttavia «it's always fun»⁷⁰.

L'imprescindibilità del gioco infantile nell'atto creativo emerge in particolare in due album del 1992: *Hush* (Sony Classical), operazione di *crossover* tra jazz e musica classica, che vede la partecipazione del violoncellista Yo Yo Ma, e soprattutto *Play* (Blue Note), disco jazz che presenta, accanto a McFerrin, il pianista Chick Corea e in cui, fin dal titolo, si realizza una programmatica e pregnante sovrapposizione di significante e significati. Se il primo album, infatti, si pone lo scopo di «liberare il bambino nell'adulto»⁷¹ – per usare le parole di Ma – il secondo è descritto da McFerrin in questo modo:

The title of this album was inspired by Chick. He reminded me that this is the first musical command of teachers to students when they begin their musical journey together. Most musicians today have forgotten that and disregard "play" as the essential element in all honest music making. Chick takes this "play"ing seriously and our time together was like letting two children with sweet teeth on OVERDRIVE in a candy store without adult supervision⁷².

Il *vocalist* intende esplorare e abbracciare, circolarmente e sincreticamente, l'intero panorama sonoro e musicale – ammettendo «I'm so fascinated with the same 12 notes that go into 'Itsy Bitsy Spider' and Beethoven's *Ninth Symphony*»⁷³. Per questo motivo, persegue una corrispondenza effettiva tra l'agire musicale e l'agire ludico.

McFerrin, infatti, gioca con le tradizioni musicali con cui entra in contatto, rielaborandone le norme – che conosce alla perfezione – e rovesciando le

⁷⁰ <http://bobbymcferrin.com/whos-bobby/press-kit/extended-bio/>.

⁷¹ <http://bobbymcferrin.com/discography/>.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Kandell (1995).

gerarchie di genere musicale; inoltre cerca di non sottostare né alle etichette né alle leggi dello *show business*⁷⁴, come testimoniano gli spettacoli e le registrazioni della sua polimorfa carriera, che pongono qualche difficoltà di catalogazione. Al pari del bambino, poi, che quando gioca inventa e reinventa le regole del proprio gioco, rinegoziandole in un continuo confronto con il contesto, è lui stesso a inventare le regole della sua *performance mentre improvvisa*⁷⁵, nello stesso modo in cui inventa le regole della sua carriera artistica⁷⁶. Come il bambino che gioca, anche il *vocalist* si pone ostacoli per il gusto di superarli (esemplari gli inizi delle sue carriere di *solo performer* e di direttore d'orchestra) e si meraviglia di ogni cosa, finanche della ripetizione, nella certezza che in questa risiede il germe della variazione (si pensi alla ripetizione da cui si sviluppano le improvvisazioni con la Voicestra e con il pubblico).

Tipico del gioco è poi l'interesse dell'artista per il “come” più che per il “cosa”, per il processo più che per il prodotto finito⁷⁷, dunque per il mezzo più che per il fine – che il gioco, nella forma del *play*, ha in se stesso –.

Infine, è riferibile a un orizzonte ludico anche la “trasformazione” che McFerrin opera sugli oggetti utilizzati (siano essi concreti, cioè extramusicali, o astratti, ossia intramusicali) e sulle relazioni con tali oggetti, che non vengono visti nelle limitazioni delle loro tradizionali funzioni⁷⁸: dunque, si possono leggere sotto questa luce il gioco con la macchina fotografica e con

⁷⁴ Faccio notare però come il librarsi di McFerrin al di sopra di una “ragione strumentale”, che è proprio del gioco, sia stato facilitato, se non proprio reso possibile, dall'enorme successo di “Don't Worry, Be Happy”, brano nato per gioco.

⁷⁵ Le sue improvvisazioni si possono definire “libere” proprio perché caratterizzate dalla piena operatività delle dinamiche autopoietiche e autoteliche, prospettive e retroattive, tipiche della formatività pareysoniana: cfr. *infra* Par. 4. Si rimanda in particolare a Pareyson (1988); Bertinetto (2009); Sparti (2015).

⁷⁶ Cfr. *infra* Par. 4.

⁷⁷ Cfr. anche Nachmanovitch (1990, trad. it. p. 53). Discorso analogo viene fatto anche circa l'improvvisazione: vd. e.g. Sparti (2007, pp. 12-13); Bertinetto (2009, pp. 147-148).

⁷⁸ Vd. Mantegazza (2017), che ringrazio per le preziose indicazioni di approfondimento.

la bottiglia di *Spontaneous Inventions* e i lacerti belcantistici o operistici, i versi di animali e gli altri effetti vocali – adoperati per lo più a fini umoristici – che caratterizzano le sue *performance* dal vivo e su disco. Il *vocalist* però trasforma anche le relazioni normalmente esistenti tra gli attori coinvolti nel gioco, quindi tra sé, il pubblico e i musicisti con cui eventualmente condivide il palco, circoscrivendo tale trasformazione in uno spazio-tempo ben definito⁷⁹: ecco allora la proposta all’uditorio di canzoncine infantili da eseguire insieme ai relativi gesti (dalla citata “Itsy Bitsy Spider” alla sigla dei Flintstones) e lo scambio di ruoli durante l’esibizione dal vivo, in cui è lui a farsi accompagnatore del pubblico (e.g. durante l’esecuzione già citata di “Somewhere Over the Rainbow” o dell’Ave Maria di Gounod⁸⁰) o degli strumentisti (come nell’assolo di “Autumn Leaves” eseguito al North Sea Jazz Festival del 2001 insieme a Corea⁸¹).

Il gioco sembra delinarsi in McFerrin come strumento attraverso cui l’uomo accresce la sua capacità di relazionarsi con un mondo sempre in divenire e così apprende, evolve e scopre se stesso, oltre che il mondo che lo circonda, presentando tratti che disvelano la possibilità di una parziale sovrapposizione, nonché un’interdipendenza, con l’improvvisazione⁸². Non sorprende dunque che, nella poetica del *vocalist*, il *play*, che deve essere

⁷⁹ Questo carattere trasformativo del gioco, insieme a quello della ripetizione, dell’autotelicità e del ribaltamento di gerarchie di valori, che avvengono all’interno di precise coordinate spazio-temporali, è comune anche al rito: vd. *ibid.* Faccio notare però come la ripetizione nel rito sia «eterno ritorno del medesimo», mentre nel gioco essa «racchiude in sé la possibilità del nuovo» e permette un distacco dalla tradizione, proprio come accade nell’opera e nella pratica di McFerrin: vd. Montanelli (2016, pp. 39, 48). Non può sorprendere dunque che in McFerrin la sfera ludica e quella rituale si sovrappongano parzialmente e sfumino l’una nell’altra.

⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=14LcvpXmb74&t=2s>.

⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=jMZv5K9Jo70>.

⁸² Nachmanovitch (1990, trad. it p. 53).

libero e spontaneo – galumpante⁸³ – per essere creatore, trovi la sua forma d’elezione, oltre che nella sua vocalità, proprio nella sua “libera” improvvisazione.

4. L’improvvisazione come paradigma estetico ed etico

L’improvvisazione è il terzo polo attorno a cui gravita la carriera di McFerrin, oltre a quello della vocalità e del gioco, ed è difficilmente scindibile dagli altri due. Essa, inoltre, non solo diventa per McFerrin fulcro estetico ed etico, venendo considerata il punto d’intersezione *par excellence* tra musica e vita, ma anche pare la “regola” sottesa allo sviluppo della sua carriera.

Inizio rendendo ragione del primo elemento della mia correlazione. La creazione estemporanea non è che uno dei tratti della tradizione afrologica⁸⁴ e afroamericana⁸⁵; tuttavia con McFerrin diventa il cardine della *performance*, dal momento che, associata a idee pressoché mitiche di spontaneità e naturalezza⁸⁶, è considerata la prima modalità in cui si è mai espressa – e tuttora continua a esprimersi – la creatività musicale dell’uomo (sul suo sito ufficiale si legge: «What we have now has been written down, and we forget that it began as improvisation»). Il *vocalist*, a partire soprattutto dalla seconda fase della Voicestra, che faccio iniziare con *Circlesongs*, negli

⁸³ Ivi, p. 52, in cui si riprende Stephen Miller, *Ends, Means, Galumphing: Some Leitmotifs of Play*, 1973. Il galumpare è l’energia ludica senza riserve, tipica dei cuccioli, che ha un inestimabile valore evolutivo nell’uomo e negli animali più evoluti. «Galumpare equivale ad agire in modo “inutilmente” pomposo ed elaborato, almeno all’apparenza. È dissoluto, eccessivo, esagerato, antieconomico. Galumpiamo quando saltelliamo invece di camminare [...] quando giochiamo un gioco le cui regole impongono un limite alle nostre possibilità» come fa McFerrin.

⁸⁴ Vd. Southern (1997, trad. it. pp. 25, 30-31).

⁸⁵ Per quanto concerne e.g. il jazz, Piras (1979) definisce l’improvvisazione un “tratto pertinente” al genere, non una *conditio sine qua non*.

⁸⁶ Vd. <http://bobbymcferrin.com/bobby-projects/bobby-solo/>: «You don’t have to know anything about theory, you don’t have to know what you’re doing. Kids don’t. They don’t know what a ‘picardi third’ is. [...] They just sing».

spettacoli da solo e con la sua orchestra di voci (così come con la più recente formazione dei Gimme5) si serve dell'improvvisazione in modo programmatico e pervasivo, facendo della modifica continua e del divenire i principali, quando non unici, modelli compositivi e performativi. Sembra dunque che McFerrin riporti l'improvvisazione al centro della pratica musicale come suo paradigma naturale, non come deviazione, e vi riesce non solo muovendosi attraverso i suoi generi d'elezione (il jazz *in primis*), ma anche approcciandosi improvvisativamente – per quanto possibile – alla musica classica e al *Werk*, suo emblema, pur nel riconoscimento delle loro specificità. Da direttore d'orchestra, infatti, ricerca la variazione significativa e la relazione creativa con musicisti, pubblico e ogni elemento del contesto, financo gli aspetti (per)formativi e gestuali dell'opera e delle sue esecuzioni⁸⁷. Inoltre, si avvicina alla tradizione classica facendo costante riferimento alla pratica improvvisativa che le è storicamente propria (si pensi a Bach, Mozart o Beethoven) e sottolinea spesso questa comunanza con il suo modo più tipico di fare musica: l'album *The Mozart Sessions* (Sony Classical, 1996), per esempio, è caratterizzato da brevi creazioni estemporanee di McFerrin e Corea che fungono da preludi per i concerti mozartiani, ed è chiuso da "Song for Amadeus", improvvisazione sull'Adagio della *Sonata N. 2* in Fa Maggiore.

L'artista pare voler ricomporre attraverso l'improvvisazione la frattura apparentemente insanabile tra composizione e improvvisazione, processo e prodotto, colto e popolare. Non a caso ama definire la sua casa d'infanzia, ambiente profondamente musicale, come «Beethoven and Count Basie».

Perciò, ritengo che la categoria esplicativa più utile a leggere l'opera e la visione del *vocalist* sia l'estetica della formatività di Luigi Pareyson⁸⁸, teoria che, nella lettura che ne dà Alessandro Bertinetto, aiuta a considerare non così

⁸⁷ In <http://bobbymcferrin.com/bobby-projects/bobby-conducting/>, dove McFerrin afferma «Conducting is very improvisational», sottolineandone così anche quella qualità improvvisativa che la caratterizza in quanto azione umana: cfr. *infra*.

⁸⁸ Pareyson (1988).

incredibile e contraddittorio il fatto che uno dei maggiori improvvisatori degli ultimi tempi si sia dato con passione anche alla direzione d'orchestra classica. Grazie a tale lettura infatti, il filosofo di Piasco e la sua definizione di arte come «un tal fare che, mentre fa, *inventa il modo di fare*»⁸⁹, non solo consentono di ricollocare epistemologicamente ed esteticamente l'improvvisazione, liberandola dalle tradizionali maglie dell'*estetica dell'imperfezione*, ma permettono anche di farla assurgere a paradigma del fare artistico, ed è questo secondo aspetto che mi interessa in questa sede. Abbracciando la teoria di Pareyson infatti, i tratti considerati tradizionalmente caratteristici dell'improvvisazione – come l'imprevisto, lo spunto, la tentatività, il rischio, l'autopoiesi ricorsiva che si dà la propria normatività e la proprio finalità – si scoprono tipici del fare, o meglio del formare, artistico in generale, cosa che consente altresì l'emergere di un nuovo concetto di perfezione, che può essere condiviso sia dall'opera dell'improvvisatore che da quella del compositore⁹⁰. McFerrin pare muoversi proprio all'interno di questa cornice estetica. Il suo ascolto sincretico e onnicomprensivo lo ha portato a cercare il denominatore comune tra la musica classica – quella (ormai) legata per eccellenza all'astrazione visiva – e le altre pratiche musicali (il jazz in testa) – in cui invece è preminente l'elemento psico-somatico – e a trovarlo, si può dire, proprio nell'improvvisazione: l'artista pare voler riunire così, attraverso l'azione improvvisata e la sua «razionalità corporea»⁹¹, il dualismo cartesiano tipico della metafisica occidentale che vorrebbe l'aspetto razionale separato da quello corporeo⁹².

⁸⁹ Ivi, p. 59 (corsivo dell'autore).

⁹⁰ Il richiamo è a Bertinetto (2009).

⁹¹ Caporaletti (2015, pp. 190).

⁹² Ritengo che McFerrin si sia aperto a collaborazioni col mondo della danza e del teatro, arti performative che condividono con la musica il fare improvvisativo, proprio in virtù di un'estetica dell'improvvisazione abbracciata a pieno: si pensi, e.g, alle collaborazioni con la danzatrice e coreografa Tandy Beal e con l'amico e virtuoso della vocalità attoriale Robin Williams.

L'improvvisazione, però, per McFerrin non è solo paradigma artistico, ma è anche metafora di vita, aspetto che riconduce alla filosofia circolare sopra discussa. D'altronde l'improvvisazione, radicandosi nell'effimero del divenire, diverrebbe tutt'uno con la vita e tornerebbe a dare valore e significato al canto, che, in questo modo, non sarebbe più «isolato dalle circostanze che ne costituiscono la causa, il significato e la ragion d'essere»⁹³. Ma è dal jazz, a mio parere, che il *vocalist* trae inizialmente l'idea di un'estetica che diventa etica: McFerrin infatti considera l'errore un fecondo spunto creativo; discioglie nella risata e nello *humor* jazzistico la tensione tra originalità e tradizione; non rinuncia mai alla dimensione sociale e interattiva del suo fare musica; vede la ricerca del nuovo come un percorso verso le fonti dell'autentico Sé⁹⁴; infine vive davvero il tempo dell'improvvisazione «come il tempo effimero della sua esistenza»⁹⁵ e come «esperienza intensiva e radicale del presente»⁹⁶, forma eminente dunque di vivere il presente, oltre che la presenza sua e degli altri nell'*hic et nunc*⁹⁷.

Per tutti questi motivi, dunque, se fosse lecito individuare un'essenza unica al fondo di una personalità proteiforme come quella di McFerrin, credo che dovremmo guardare al jazz, «costrutto» ibrido⁹⁸ per eccellenza. Lungi dal voler apporre limitanti etichette⁹⁹, inoltre, mi spingo a dire che McFerrin sia potuto andare ben oltre il jazz, e diventare l'artista poliedrico che è, proprio per una sua intrinseca “jazzità”, e che sia stato spinto alla ricerca di sempre

⁹³ Sachs (1961, trad. it. p. 38).

⁹⁴ Vd. e.g. Duranti, Burrell (2003, pp. 22-24).

⁹⁵ Sparti (2005, p. 119).

⁹⁶ Fischer-Lichte (2004) in Bertinetto (2021, p. 50).

⁹⁷ Sul concetto di presenza, *ivi*, pp. 49-54.

⁹⁸ Vd. Perrotta (2006, p. 175).

⁹⁹ In Morrison (2013, p. 33) lo stesso McFerrin dice: «If I have to choose a label, it would be folk – I'm influenced by all the folks around me, all the music I've heard». Mi trovo d'accordo con Crowther, Pinfold (1997, p. 134) laddove affermano: «how can singers such as Al Jarreau and Bobby McFerrin be categorized without doing either the singers or the music they sing a disservice?».

nuovi modi di improvvisare e *com-porre* proprio perché è irriducibilmente un jazzista¹⁰⁰.

Il legame del *vocalist* con l'improvvisazione, tuttavia, trascende questa sua "jazzità" – anche se in questa affonda le sue radici –, dal momento che per lui essa non è solo uno dei tanti possibili mezzi espressivi, come è nel jazz, ma serba valore, e fine, anche e soprattutto in se stessa. Riporto a tal proposito un'affermazione fatta dall'artista nel corso di un'intervista degli anni Ottanta:

I feel that everyone improvises in their daily life. My wife is a great improviser, she doesn't realize it, but I watch her – like in the kitchen – and if she comes across any kind of problem, immediately the mechanism of improvisation begins to work. It's simply problem-solving [...] Once you realize the common factor between improvisation and ordinary events in your life and what your medium of creativity is, then it's easier to click into improvisation – rather than just learn it from a technical standpoint¹⁰¹.

McFerrin dimostra di considerare l'improvvisazione non soltanto una specifica modalità d'agire artistico – connotata dunque in senso estetico – ma anche una caratteristica propria dell'agire umano in quanto tale, anzi, un suo paradigma¹⁰². Il "fattore comune" di cui parla, tra l'improvvisazione come

¹⁰⁰ Considero un'ultima prova a favore di queste mie conclusioni il conferimento a McFerrin nel 2020 del premio NEA Jazz Masters Fellowship – la massima onorificenza tributata a un/a musicista jazz negli Stati Uniti – con la seguente motivazione: «The 2020 NEA Jazz Masters have made an incredible impact on jazz, whether it's through their artistic work to expand the musical boundaries of the genre, their educational contributions, or their efforts to reach new audiences for jazz»: vd. <https://www.arts.gov/stories/blog/2019/congratulations-2020-nea-jazz-masters>.

¹⁰¹ Van Tuyl (1987).

¹⁰² Bertinetto (2021, pp.13-31).

pratica artistica – cui fa riferimento – e la vita di tutti i giorni, è proprio il carattere improvvisativo dell'azione umana *tout court*, in una duplicità di significato che nell'opera e nella narrazione del *vocalist* raddoppia il valore dell'improvvisazione. Per McFerrin infatti, che ne fa suo paradigma artistico, essa non solo è presente in gran parte delle azioni che svolgiamo, ma è costitutiva, almeno in qualche grado, di ogni attività che in quanto uomini ci troviamo a compiere creativamente – quindi con esiti nuovi e mai del tutto previsti – in una continua negoziazione con la circostanza¹⁰³. Ecco dunque che l'improvvisazione assume rilevanza etica, oltre che estetica, anche e soprattutto per l'idea di una sua onnipresenza nell'agire umano. Sebbene certamente non sia facile o immediato operare quel “click” che permetterebbe di passare dall'improvvisazione nella vita a quella nell'arte (come il *vocalist* sembra spesso voler far credere), si può dire che per McFerrin essa rappresenti «il *trait d'union* tra le pratiche umane e l'arte»¹⁰⁴, un'arte che nel suo caso nasce davvero dallo spirito dell'improvvisazione¹⁰⁵.

Per quanto riguarda il secondo elemento della correlazione suggerita, ritengo che si possa parlare a ragione di uno sviluppo “improvvisativo” della carriera del *vocalist*. Essa è costellata di spunti (e.g. l'idea della sua manager, Linda Goldstein, da cui è nato *VOCAbuLarieS*) e di rischiosi tentativi (*in primis* la decisione di intraprendere la strada da solista e l'uscita di *The Voice*), così come di imprevisti (il successo planetario di “Don't Worry, Be Happy”) ed errori (come il fallimento nella composizione dell'opera a fine anni Novanta¹⁰⁶) che tuttavia sono stati tramutati in impulsi creativi: ad esempio solo grazie alla *hit* e al ritiro dalle scene McFerrin ha potuto intraprendere la sua carriera di direttore d'orchestra e dare inizio alla feconda

¹⁰³ Sull'azione come improvvisazione: Bertinetto (2021, pp. 13-15, 18-27).

¹⁰⁴ Ivi, p. 27 (corsivo dell'autore). Questo è in linea con la logica di una filosofia della circolarità in cui arte e vita costituiscono un intero inscindibile.

¹⁰⁵ Adatto a McFerrin le parole con cui Bertinetto (2021, pp. 11, 31) parafrasa Nietzsche (*La nascita della tragedia dallo spirito della musica*).

¹⁰⁶ Vd. Yuhas (2002).

esperienza della Voicestra. Allo stesso modo, è stato proprio dal materiale scritto e non utilizzato per l'opera che ha preso le mosse per incidere *Beyond Words*¹⁰⁷. Inoltre, è stata la sua vita artistica a inventare il proprio modo di procedere e le norme del proprio svolgersi, dal momento che ha cercato di non subire mai la normatività del genere di riferimento né le regole del mercato discografico¹⁰⁸.

Si può dunque affermare che siano stati gli eventi a formare autopoieticamente la sua carriera, dando retrospettivamente senso a ciò che li ha preceduti e prospettando il senso di ciò che li avrebbe seguiti, secondo quella processualità organica caratterizzata da continui *loop* di *feedback* che, per il *vocalist*, è propria non soltanto dell'improvvisazione, ma anche di qualsiasi azione artisticamente connotata e, più latamente, d'ogni agire umano.

Bibliografia

- ALPERSON P. (2008), *The Instrumentality of Music*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 66, 1, pp. 37-51.
- ÅSE T. (2014), *Expanding the Vocalist's Role Through the Use of Live Electronics in Real-Time Improvisation*, *Proceedings ICMC|SMC|2014* (14-20 September 2014, Athens, Greece), pp. 162-168.
- BARBETTI P. (2004), *Medicine Man, il canto spirituale* (<https://www.rsi.ch/rete-due/programmi/cultura/laser/Medicine-man-il-canto-spirituale-9416284.html>; verificato il 20 gennaio 2022).
- BERTINETTO A. (2009), *Improvvisazione e formatività*, in «Annuario filosofico», 25, pp. 145-174.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Cfr. <http://bobbymcferrin.com/whos-bobby/press-kit/extended-bio/>; *supra* Par. 3.

- ID. (2014), *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca, pp. 15-28.
- ID. (2021), *Estetica dell'improvvisazione*, il Mulino, Bologna.
- CAMERINI M. (2003), *La matrice inestinguibile: archetipo e forma musicale nell'approccio afroamericano*, in «De Musica», 7 (<https://users.unimi.it/gpiana/dm7/camerini/dm7mimc.htm>; consultato il 20 gennaio 2022).
- CAPORALETTI V. (2015), *Razionalità dell'improvvisazione / Improvvisazione della razionalità*, in «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle Arti», 10, pp. 189-215.
- CERCHIARI L. (2016), *Intorno al jazz. Dall'etnologia alla popular music*, Bompiani, Milano (nuova ed.).
- CHIRIACÒ G. (2013), *La polvere e le ossa. Voce, memoria, corpo e identità nella cultura musicale afroamericana*, in «Gli spazi della musica», 2, 2, pp. 62-80.
- CROWTHER B., PINFOLD M. (1997), *Singing Jazz. The singers and their styles*, Miller Freeman Books, San Francisco.
- DE BENEDICTIS A. I., SCALDAFERRI N. (2019), *Tema e vari[e]azioni: Cathy Berberian, o Una voce come prisma*, in A. Cestelli Guidi, F. R. Oppedisano (a cura di), *Il corpo della voce*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, pp. 210-229.
- DURANTI A., BURRELL K. (2003), *L'improvvisazione jazz come pratica culturale*, in G. Mantovani, C. Zucchermaglio (a cura di), *Cultura e differenze, Atti del Workshop di Psicologia Culturale (Padova 10-11 Aprile 2003)*, pp. 14-28.
- FANTINI M. (2019), *Le voci di Bobby McFerrin: magia o prestigio? Analisi acustiche e ipotesi psicologiche*, 20 novembre 2019 (<https://marcofantini.net/blog/voce-artistica/voci-bobby-mcferrin/>; consultato il gennaio 2022).

- FEATHER L. (1986), “*SPONTANEOUS INVENTIONS.*” *Bobby McFerrin. Blue Note 85110....*, in «Los Angeles Times», 27th July.
- FEDERIGHI L. (1981), *Blues nel mio animo. Temi e poesia del blues*, prefazione di A. Polillo, Mondadori, Milano.
- ID. (2022), *Confessin' the Blues*, Mimesis, Milano-Udine.
- GARRETT C. H. (2012), *The Humor Of Jazz*, in D. Ake, C. H. Garrett, D. Goldmark (eds), *Jazz/Not Jazz. The Music and Its Boundaries*, University of California Press, pp. 49-69.
- GIANNATTASIO F. (1992), *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma
- GIDDINS G. (1998), *Visions of Jazz: The First Century*, Oxford University Press, New York.
- GRAUER V. (2011), *Musica dal profondo. Viaggio all'origine della storia e della cultura*, trad. it. di B. Martera, G. Ferrari, Codice Edizioni, Torino 2015.
- HERSKOVITS M. (1941), *Il mito del passato negro*, trad. it. di P. Chiozzi, Vallecchi, Firenze, 1974.
- HOLDEN S. (1988), *The Pop Life: Bobby McFerrin Pieces*, in «The New York Times», 27th April.
- HOWEY B. (2009), *Bobby McFerrin: “In the Moment”*, in «Jazzed», 9, pp. 44-49.
- KALTWASSER C. (2011), *Bobby McFerrin's Life of Music*.
- KANDELL L. (1995), *ON THE TOWN: MUSIC; The Singer Conducts, the Conductor Sings*, in «The New York Times», 18th June.
- KEYES C. L. (2009), *Sound, Voice and Spirit: Teaching in the Black Music Vernacular*, in «Black Music Research Journal», 29, 1, pp. 11-24.
- LADKIN, D. (2008), *Leading beautifully: how mastery, congruence and purpose create the aesthetic of embodied leadership practice*, in «The Leadership Quarterly», 19, 1, pp. 31-41.
- MACHLIN P. S. (1989), *Pygmalions of Pop: Reinterpreting Jazz and Rock Standards*, in «College Music Symposium», 29, pp. 140-150.

- MANTEGAZZA R. (2017), *Il sacro e il gioco*, 18 dicembre 2017 (<https://www.zeroseiup.eu/il-sacro-e-il-gioco/>; consultato il 20 gennaio 2022).
- MONTANELLI M. (2016), *Repetita: rito versus gioco*, in M. Montanelli, M. Palma (a cura di), *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata, pp. 37-57.
- MORRISON A. (2013), *Bobby McFerrin Lyrical & Spiritual*, in «Downbeat», July, pp. 31-33.
- NACHMANOVITCH S. (1990), *Il gioco libero della vita*, trad. it. di I. Fulco, M. Marino, Feltrinelli, Milano, 2013.
- PAREYSON L. (1988), *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano (4a ed., rist. 1996).
- PERROTTA D. (2006), *D. Sparti, Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana, 2005*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», 1, gennaio-marzo, pp. 175-178.
- PIANA G. (1991), *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano.
- ID. (2007), *Barlumi per una filosofia della musica*.
- PIRAS M. (1979), *L'estetica jazzistica*, dal booklet dell'omonimo LP, in *I grandi del jazz*, Fabbri Editori, Milano.
- RICHARDSON D. (1991), *Healing Voices*, in «The San Francisco Bay Guardian», 2nd January, p. 36.
- SACHS C. (1961), *Le sorgenti della musica*, introduzione di D. Carpitella, trad. it. di M. Astrologo, Bollati Boringhieri, Torino 2014.
- SALZMAN E. (2000), *Vox Clamans, Vox Humana, Vox Hominibus*, in «Theater», 30, 2, pp. 12-20.
- SANTUCCI U. (1974), *Care uogle d'ottone*, in «Musica Jazz», novembre, pp. 18-23.
- SOUTHERN E. (1997), *La musica dei neri americani. Dai canti degli schiavi ai Public Enemy*, trad. it. di M. Mele, C. Baschiroto, S. Francescato, Il Saggiatore, Milano 2007.

- SPARTI D. (2005), *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, il Mulino, Bologna.
- ID. (2007), *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, il Mulino, Bologna.
- ID. (2015), *Improvvisa azione. Come può un agire improvviso essere razionale?*, in «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle Arti», 10, pp. 315-330.
- TIPPETT K. (2011), *Catching Song with Bobby McFerrin*, The On Being Project, (<https://www.youtube.com/watch?v=DWM6Qu-q-Xs>; <https://onbeing.org/programs/bobby-mcferrin-catching-song/>; consultati il gennaio 2022).
- TOLLESON R. (1981), *Bobby McFerrin Sings for the Challenge*, 27th March (<http://spinterview.media/articles/bobby-mcferrin-sings-for-the-challenge/>; consultato il 20 gennaio 2022).
- VAN TUYL L. (1987), *A one-man pop/jazz/blues band – a cappella and ad lib*, in «The Christian Science Monitor», 17th April (<https://www.csmonitor.com/1987/0417/rsing.html>; consultato il 20 gennaio 2022).
- WINNICOTT D. (1971), *Gioco e realtà*, trad. it. di L. Tabanelli, Armando Editore, Roma, 2019 (nuova ed.).
- ZENNI S. (2012), *Storia del jazz. Una prospettiva globale*, Stampa Alternativa, Viterbo.
- YUHAS R. (2002), *Bobby McFerrin Beyond Words* (<https://www.youtube.com/watch?v=8bt9mKtXQbM&list=PLDueDSU27Yp7YTMNOt3XfFAxnWaGOQfbZ&index=5&t=11s>; <https://www.youtube.com/watch?v=vz9AIY5sjnY>; <https://www.youtube.com/watch?v=Me2mNimX-hE>; consultati il 20 gennaio 2022).