



**SCUOLA
DI MUSICA
DI FIESOLE**



iscritta al n° 6 del Registro Regionale delle Persone Giuridiche Private

**SCUOLA DI MUSICA DI FIESOLE
FONDAZIONE ONLUS**

a.a. 2024-2025

Diploma Accademico di I livello
Scuola di Canto Jazz

BOTH TIMES, NOW

**Spazio aperto e tempo circolare nella musica di
Joni Mitchell**

Diplomanda
Mariarita Arancio

Relatrice
Prof.ssa Maria Stefania Scarinzi

PROGRAMMA MUSICALE

Both Sides Now, Joni Mitchell

Formwela 5, Esperanza Spalding

E.S.P., Wayne Shorter/lyrics Mariarita Arancio

Aung San Suu Kyi, Wayne Shorter

Hejira, Joni Mitchell

Endangered Species, Wayne Shorter, Joseph Vitarelli/lyrics Esperanza Spalding

Mariarita Arancio	Voce
Francesco Cecchetti	Tromba
Jamiro Ferrati	Batteria
Andrea Garibaldi	Pianoforte
Bernando Sacconi	Contrabbasso/basso elettrico

INDICE

Capitolo 1: Lo spazio-tempo nella musica	7
1.1 Tempo oggettivo e soggettivo	7
1.2 Tempo narrativo e testo implicito	10
1.3 Il concetto di spazio nella musica.....	11
Capitolo 2: Joni Mitchell, l'artista che canta il dolore e dipinge la gioia	13
2.1 Lo Spazio-Tempo nella musica di Joni Mitchell : il concetto di apertura	17
2.2 Dimensione temporale creativa e narrativa.....	20
2.3 Both Sides Now: versione del 1969.....	25
2.4 Both Sides Now, 1969: armonia fluida e spazio aperto	37
2.5 Both Sides Now, versione del 2000	41
2.6 Both Sides Now: versioni dal 1966 agli anni 2000	49
2.7 Soggetto narrativo nelle opere di Joni Mitchell	52
Capitolo 3: Lo spazio-tempo e la sua esplorazione nei processi compositivi e performativi di altri autori.....	57
3.1 Esperanza Spalding.....	57
3.2 Il caso di Esperanza Spalding: Formwela	58
3.3 Formwela 5	65
3.4 Wayne Shorter: Aung San Suu Kyi.....	71
Capitolo 4: Infinito: dove passato e presente si uniscono nel futuro.....	76
Conclusioni.....	79
Bibliografia.....	81
Sitografia.....	82
Filmografia	83
Ringraziamenti	

INTRODUZIONE

Lo spazio e il tempo rappresentano da sempre temi di grande interesse nei campi musicale, filosofico e psicologico. Pur nelle molteplici interpretazioni formulate da pensatori e musicisti nel corso degli anni, emerge un elemento comune: la distinzione tra una dimensione spazio-temporale oggettiva, misurabile secondo parametri fisici, e una dimensione spazio-temporale soggettiva, modellata dall'esperienza individuale e dalla percezione personale. Questa dualità si rivela particolarmente feconda in ambito musicale, poiché la musica composta, eseguita o improvvisata non si sviluppa mai esclusivamente entro il tempo lineare, ma genera spazi percettivi ed emotivi personali.

Partendo da questa prospettiva, e affascinata sin dal primo ascolto da *Both Sides Now* di Joni Mitchell, ho ritenuto interessante discutere il concetto di spazio-tempo soggettivo che emerge dal brano stesso.

L'esame del testo, della melodia e dell'armonia permette infatti di cogliere le modalità con cui la cantautrice costruisce il proprio spazio interiore e ne traduce la percezione in scelte stilistiche che influenzano in modo decisivo l'esito espressivo della composizione. Successivamente, il confronto tra la versione originale del 1969 e la reinterpretazione del 2000 ha consentito di mettere in luce le principali trasformazioni intervenute nel corso degli anni e di comprendere come il mutamento artistico della Mitchell si rifletta in una nuova configurazione dello spazio-tempo musicale.

Chiariti i meccanismi con cui Joni Mitchell articola le variabili di spazialità e temporalità nella propria musica, ho esteso la ricerca ad altri compositori, circoscrivendo esempi significativi legati a questo tema. Mi sono concentrata in particolare su alcuni lavori della contrabbassista e cantante Esperanza Spalding e del sassofonista Wayne Shorter. Questi tre incredibili musicisti, che sono per me motivo di grande ispirazione, hanno collaborato fra di loro, sebbene provengano da background differenti, condividono alcuni tratti fondamentali che li rendono affini.

Tutti e tre hanno sempre evitato di definire rigidamente la propria musica o di incasellarla in un genere specifico, rifiutando di restare confinati in categorie prestabilite. Al contrario, si sono aperti alla sperimentazione sotto molteplici punti di vista. Ciascuno di loro è stato riconosciuto come avanguardista grazie alla capacità di innovare il proprio linguaggio musicale, integrandolo con altre discipline artistiche, tra cui pittura, grafica e teatro, e contribuendo così a una visione compositiva complessa e multidisciplinare. Nelle loro vite la dimensione spirituale assume un ruolo centrale, fungendo da mezzo per integrare esperienza personale e pratica musicale. L'esplorazione del proprio mondo interiore si riflette infatti nelle loro composizioni, e la spiritualità diventa parte integrante del processo creativo.

Capitolo 1

Lo spazio-tempo nella musica.

1.1 Tempo oggettivo e soggettivo.

Il termine *tempo*, dal greco τέμνω , significa tagliare, dividere.

Il tempo è dal punto di vista scientifico una grandezza fisica fondamentale la cui unità di misura secondo il sistema internazionale è il secondo.

Nel linguaggio musicale si manifesta attraverso il battito o pulsazione, la metrica, la suddivisione regolare in tempi forti e deboli e il tempo di esecuzione.¹

Il tempo è una delle dimensioni fondamentali dell'esperienza musicale e a differenza di altre discipline artistiche, come quelle visive e plastiche che si presentano già nello spazio, la musica esiste nello *svolgersi del tempo* e deve essere ascoltata nel suo fluire. «Il suono è anzitutto un processo che trascorre».²

Tuttavia il tempo musicale non coincide con quello fisico misurato dagli orologi, infatti esso è definito dalla musicologia, filosofia e psicologia una realtà complessa che fa riferimento a due componenti, quella oggettiva, fisica, la quale può essere misurata matematicamente, e quella soggettiva che incontrandosi in un campo nuovo danno origine al tempo musicale.

Anche il filosofo Henri Bergson distingue il tempo misurato e la durata vissuta, *durée*; un passaggio lento può essere percepito come interminabile o breve, un silenzio può assumere un peso molto più denso della sua durata effettiva, una ripetizione può creare nell'ascoltatore senso di ciclicità, sospensione o ansia e anche un passaggio veloce può essere percepito come brevissimo o meno breve. La durata, frutto dell'esperienza interiore in cui passato e presente creano un divenire organico e fluido, diventa una percezione soggettiva, opposta rispetto all'oggettività del parametro scientifico, divisibile e meccanico.

¹ Cecilia Panti, Università di Siena, *Introduzione al linguaggio musicale*, 2006; url: <http://www3.unisi.it/ricerca/prog/musica/Index.htm>

² Giovanni Piana, *La filosofia della musica*, Angelo Guerini e Associati, 1991, p.152

Questa percezione soggettiva del tempo la possiamo verificare anche noi nella vita di tutti i giorni, il tempo ci può scorrere velocemente se ci stiamo divertendo, oppure possiamo sentire il tempo non passare mai se stiamo aspettando qualcosa o siamo in ansia, a seconda dell'esperienza che stiamo vivendo. Il tempo non è quindi qualcosa che esiste al di fuori e indipendentemente da noi, e non è nemmeno un contenitore di eventi. Potremmo anzi dire il contrario cioè che sono gli eventi a contenere e a creare il tempo, dandogli anche forma e strutturandolo.³

Tale definizione di evento, collegata al tempo può essere estesa in modo specifico all'evento sonoro. Così come gli eventi sono capaci di contenere e creare il tempo, anche gli *eventi sonori*, costituiti da uno o più suoni, lo contengono e lo creano, dandogli forma e struttura. Ma se tali fenomeni contengono e creano il tempo dandogli forma e struttura, è logico affermare che anche la musica, intesa come una concatenazione complessa di accadimenti sonori, retti da una logica autonoma, sia in grado di farlo.

La musica con le sue caratteristiche melodiche, armoniche, ritmiche crea il tempo dandogli forma. La percezione di tale struttura temporale sottostà alle medesime leggi secondo cui la durata può essere percepita in maniera soggettiva.

L'impiego degli elementi costitutivi di un materiale musicale è strettamente condizionato dalla risposta temporale che essi generano; la modulazione di parametri quali note, frasi, melodie, pause e timbri determina inevitabilmente variazioni significative nella percezione e nell'esperienza sensoriale complessiva dell'ascoltatore.

«Se crediamo nel tempo che esiste unicamente nella musica, allora cominciamo a intravedere la potenza della musica di creare, alterare, distorcere, o addirittura distruggere il tempo stesso, non semplicemente la nostra esperienza di esso»⁴.

La musica ci offre la possibilità di sperimentare un'infinità di temporalità diverse da quella ordinaria. Infatti i suoni, a differenza degli eventi della vita ordinaria, possono essere manipolati a proprio piacimento.

³ Jonathan Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Schirmer Books, 1988.

⁴ Ibidem, p.5.

Vi è una relazione soggettiva con l'oggettività del tempo ed è quella che viene definita durata fenomenologica, intesa come durata che si manifesta nella percezione.

Il tempo non è qualcosa che possa essere direttamente afferrato, non vi è un modo speciale di coglierlo in se stesso, una particolare «intuizione» della temporalità. Come non può darsi una percezione «pura» dello spazio che non si sostenga sulla percezione di cose, così solo l'esperienza di processi può far apparire un decorso temporale⁵.

La dimensione temporale, è dunque l'estensione della propria soggettività, la quale viene messa a disposizione all'interno di una composizione o performance, agendo così consapevolmente o inconsapevolmente sul parametro spazio-tempo. La musica può essere considerata come il risultato delle scelte dinamiche del compositore o musicista il quale non solo sceglie cosa e come utilizzare il materiale a sua disposizione ma soprattutto acquista rilevanza il peso di ciò che implicitamente viene negato. A fronte delle considerazioni fatte circa la *duree* musicale che può essere intesa sia come oggettiva e fisica, che soggettiva, è possibile descrivere un brano analizzando tale parametro nelle sua polarità; ricordandoci che la temporalità soggettiva è frutto di una percezione che non è reale, non è «il tempo del mondo»⁶, ma è il flusso dell'esperienza personale dell'artista.

È inoltre possibile, analizzando i parametri quali melodia, armonia, pause e come essi si muovano all'interno di un certo brano, definire il concetto di spazio-tempo per quel compositore o musicista.

⁵ Piana, *La filosofia della musica*.

⁶ In primo luogo converrà distinguere il tempo presentato nella musica dal tempo reale, cioè dal tempo "in cui si svolge la nostra vita comune e pratica", il cosiddetto "tempo degli orologi". Ed è inutile dire che questa distinzione serve anche a sottolineare con insistenza l'illusorietà della temporalità nella musica. Questa temporalità non è reale, il suo tempo non è "tempo del mondo", ma non è nemmeno l'immagine del tempo nel mondo.
Intorno alla filosofia della musica di Susanne Langer, G.Piana

1.2 Tempo narrativo e testo implicito.

Con il termine *tempo narrativo* ci si riferisce alla capacità della musica e della voce di raccontare un viaggio, sfruttando il modo in cui eventi sonori e silenzi generano sospensioni, risoluzioni, dilatazioni e contrazioni, analogamente a quanto avviene nella lettura di un racconto verbale. Quando la voce si avvale della parola, la narrazione si rafforza, poiché il racconto assume una modalità esplicita. Tuttavia, al di là dell'immediatezza del linguaggio verbale, il tempo narrativo può essere percepito anche attraverso canali strettamente percettivi, capaci di decodificare suoni che, pur privi di significato lessicale, evocano una narrazione grazie alle modalità con cui vengono eseguiti o cantati. Ad esempio, una voce che esegue una melodia più concitata e stretta genera un tempo narrativo differente rispetto a una voce che interpreta una linea melodica più distesa e morbida. Nel primo caso si potrà percepire una contrazione del tempo, nella seconda una dilatazione. Il tempo narrativo, sia attraverso la musica sia attraverso la voce, può costruire una storia mediante la trasformazione dei suoni, il silenzio, il conflitto e la risoluzione. Si può quindi distinguere tra due tipi di testi: uno esplicito, organizzato tramite il linguaggio, e uno implicito, che si avvale esclusivamente di suoni.

Secondo Byron Almèn una narrazione musicale è il risultato di processi di conflitto, opposizione, trasformazione e risoluzione o assenza di essa. Un tema può diventare il protagonista, un secondo tema il contro protagonista e uno sviluppo o assenza di esso può generare risoluzione o conflitto, creando una narrazione che esula dalla comunicazione di tipo verbale.

La struttura e la forma di una composizione contribuiscono a definirne la narrazione temporale. Pensiamo ad esempio alla forma sonata costituita da tre fasi, esposizione, sviluppo e ripresa come metafore di un dialogo in cui si racconta, si sviluppa, si discute e si conclude; oppure al rondò in cui invece emerge la ciclicità di un tempo basato sul ritorno e sulla stabilità in cui la narrazione riparte dal racconto iniziale per ritornarci su, magari cambiando

qualche frase del discorso; oppure al tempo sospeso che emerge in altre composizioni o generi come il modal jazz, in cui si genera una narrazione continua e ciclica.

Oppure, il racconto può risultare frammentario, caotico e discontinuo, caratterizzato da dialoghi talvolta densi e talvolta scarni, rendendo la lettura più complessa e generando un tempo narrativo più fluido, elastico e inaspettato; tale imprevedibilità è senz'altro presente nel free jazz e nell'improvvisazione jazz in generale. La temporalità non viene evocata solamente dalla struttura o forma di una composizione ma anche dalle melodie e da come esse si muovono nello spazio. Appare quindi più chiaro che nella definizione di tempo narrativo all'interno di un certo brano concorrono indistintamente armonia, melodia e ritmo. Questi tre parametri contribuiscono a definire ciò che può essere chiamato testo implicito: un contenuto che non si manifesta verbalmente, ma viene percepito emotivamente e simbolicamente attraverso la narrazione musicale. Possiamo infatti riscontrarlo nelle musiche strumentali e nelle improvvisazioni ed è soggetto a interpretazione; due ascoltatori diversi, infatti, possono attribuire significati simbolici completamente differenti allo stesso racconto.

Il tempo narrativo esplicito o implicito contribuisce a generare il tempo soggettivo all'interno di un brano musicale.

1.3 Il concetto di spazio nella musica.

È possibile riferirci a *lo spazio* nella musica considerandolo da diverse prospettive. Possiamo provare un'esperienza spaziale simbolica, quando l'ascolto suscita immagini o richiami spaziali che danno forma a concetti astratti come ritmo, armonia e melodia. Ad esempio possiamo percepire le altezze in una melodia, sentire che vanno su o giù nello spazio, oppure percepire il movimento di intervalli ascendenti o discendenti. In questo modo lo spazio diventa una metafora della distanza fra i vari elementi che compongono la struttura ritmica e armonica di una composizione. Un'altra forma di esperienza è quella dello spazio

fisico nella musica, cioè la percezione che deriva dalla disposizione e dalla spazialità delle sorgenti sonore.

«Possiamo percepire informazioni sulla regione spaziale in cui si svolge un'esecuzione musicale e sulla distanza relativa tra le varie sorgenti sonore in questa esecuzione (ad esempio, cantanti e strumenti) e noi».⁷

Possiamo infine considerare lo spazio come il luogo in cui avvengono sia il processo di scrittura di una composizione sia la sua esecuzione, includendo anche l'improvvisazione. Questo spazio fisico e oggettivo è inteso come attivo, poiché funge esso stesso da sorgente sonora e contribuisce a modellare l'esperienza soggettiva del musicista e dell'ascoltatore.

Esiste quindi una vera e propria architettura dello spazio, determinata dalla percezione soggettiva della musica, dalla disposizione delle sorgenti sonore e dall'ambiente in cui esse si manifestano. Quando ascoltiamo un brano possiamo analizzarne la spazialità da diversi punti di vista: melodico, armonico e strutturale. Possiamo inoltre osservare quali siano le sorgenti sonore e in che modo influenzino il risultato finale, e valutare se il musicista compia una ricerca consapevole dello spazio inteso come luogo della restituzione musicale. Tenendo conto di tutto ciò, possiamo comprendere come questa architettura spaziale finisca per modellare, più o meno consapevolmente, l'esito complessivo, sia esso compositivo, performativo o improvvisativo.

⁷ *Listening to the space of Music*, Elvira Di Bona, *Rivista di estetica*, 66, 2017, 93-105.

Capitolo 2

Joni Mitchell, l'artista che canta il dolore e dipinge la gioia.

Roberta Joan Anderson, nome d'arte, Joni Mitchell nata a Fort Macleod in Canada il 7 novembre del 1943 e cresciuta a Saskatoon, attraversa fin dall'infanzia eventi che segneranno profondamente la sua vita. A nove anni contrae la poliomielite, esperienza che incide sul suo carattere e sulla sua sensibilità artistica.

Fin da giovanissima mostra un talento straordinario per la pittura, al punto che alcuni insegnanti la incoraggiano a realizzare opere per la scuola. Su suggerimento di un professore, inizia a dipingere non solo con i colori ma anche con le parole, dando vita alle sue prime poesie, frutto di un innato trasporto per la scrittura. Il suo ingresso nel mondo della musica nasce quasi per caso, o meglio per necessità: Joni aveva bisogno di qualche soldo per acquistare materiali da disegno e scopre nelle esibizioni un modo per finanziarsi. Compra un ukulele, studia su un semplice manuale di chitarra folk, le sue uniche vere lezioni di tecnica, e da autodidatta sia nel canto che nello strumento, comincia a esibirsi nei caffè locali. Il successo arriva immediatamente e si diffonde presto la voce che Joni Mitchell non solo sa dipingere, ma sa anche cantare.

Lei in effetti, da sempre, si definisce una pittrice e poi una musicista:

«I'm a painter first and I kind of apply painting principles to music»⁸

Nel 1964 inizia la sua carriera da musicista professionista suonando per locali e festival. Rimase colpita dalla musicista Buffy Sainte Marie al punto da decidere di fare un viaggio in treno verso Toronto di tre giorni; durante questo viaggio in treno Joni scrive la sua prima canzone, *Day after day*. Intorno alla fine del 1964 e inizi del 1965, rimasta incinta, decide di trasferirsi lontano da casa per nascondere la gravidanza alla sua famiglia. Si stabilisce a Toronto, dove vivrà gli anni più

⁸ Wally Breese, *Jody Denberg's Conversation with Joni Mitchell*, 09-09-1998; url: <https://jonimitchell.com/library/view.cfm?id=1362>

difficili della sua vita, trovandosi sola e in condizioni economiche precarie. In questo periodo sposa Chuck Mitchell, da cui prenderà il cognome d'arte, nella speranza di offrire una famiglia stabile alla bambina. Tuttavia, ben presto sceglierà di darla in adozione e, qualche anno più tardi, si separerà anche dal marito. Decide quindi di cambiare città e si trasferisce a New York, dove firma i primi contratti discografici, rilascia interviste e vede il suo nome comparire sulle riviste specializzate. Nel 1968 pubblica il suo album di debutto, *Song to a Seagull*, in formato LP: il disco è dedicato a Mr. Kratzman, l'insegnante che la incoraggiò ad avvicinarsi alla poesia, e presenta una copertina illustrata da Joni stessa. In questi anni partecipa a importanti appuntamenti musicali, tra cui il Festival of Contemporary Song alla Royal Festival Hall di Londra, ed è protagonista di un'esibizione alla Carnegie Hall di New York nel 1969. Nel dicembre del 1968 Judy Collins incide una versione di *Both Sides Now*, che raggiunge la top ten delle classifiche nazionali, contribuendo a rendere il brano celebre in tutto il mondo. Nel 1969, con la Reprise Records, pubblica il suo secondo album, *Clouds*, che le vale un Grammy Award. Il disco, le cui note di copertina sono dedicate alla nonna Sadie, contiene brani come *Chelsea Morning* e *Both Sides Now*. L'album ottiene un notevole successo. Nel 1970, dopo un'esibizione alla Royal Albert Hall di Londra, Joni annuncia un ritiro dalle scene che durerà circa due anni. Nello stesso anno pubblica il suo terzo album, *Ladies of the Canyon*, registrato agli A&M Studios di Hollywood sotto la guida del tecnico del suono Henry Lewy. L'album con caratteristiche più mainstream e pop ottiene rapidamente successo radiofonico e commerciale, conquistando il disco d'oro. A questo lavoro seguiranno gli album *Blue* e *For the Roses*, destinati a diventare pietre miliari della sua produzione artistica. Nel 1973 Joni Mitchell inizia a frequentare i locali jazz alla ricerca di nuovi musicisti con cui collaborare. Da questa fase di esplorazione nasce *Court and Spark* (1974), l'album registrato insieme alla band jazz fusion, gli L.A. Express, funge da spartiacque e segna il suo ingresso nel mondo del jazz, un percorso artistico che raggiungerà il suo apice nel 1979 con *Mingus*. La raccolta include brani come *Help Me* e il vocalese *Twisted*, scritto da Annie Ross nel 1952.

Nel novembre 1975 l'etichetta Asylum pubblica l'ottavo album di Joni Mitchell, *The Hissing of Summer Lawns*, iniziando ad abbracciare la musica africana e la cultura etnica. L'anno successivo la cantautrice inizia a registrare i brani che daranno vita a *Hejira* (1976). L'album venne scritto da Joni all'interno della propria auto, mentre era in viaggio da New York verso la California. *Hejira*, è una raccolta di canzoni che presentano la Mitchell, certamente come musicista ma soprattutto come autrice. Qui le influenze jazz sono più presenti che mai. In questo periodo incontra Jaco Pastorius. Da tempo Joni cercava un suono di basso simile al suo, e sarà proprio Pastorius a suonare in quattro tracce dell'album.

Nel 1977 pubblica *Don Juan's Reckless Daughter*, confermando la sua evoluzione verso sonorità sempre più jazzistiche e sperimentali. Alla sua band, presto si aggiungerà il sassofonista Wayne Shorter, il quale in un'intervista per la CBC Music, affermerà: «Avevo la sensazione che mi fossi unito a lei come un pittore. Le piace dipingere e io mi sono laureato in “Belle arti” prima di iniziare a far musica. La sua arte ha superato i confini andando oltre la critica».

Nel 1979 Joni Mitchell si esibisce al UC Jazz Festival di Berklee, eseguendo le canzoni composte insieme a Charles Mingus. Nello stesso anno pubblica l'album *Mingus*, dedicato al celebre musicista. In *Mingus*, Joni Mitchell affianca ai propri brani quattro composizioni del grande musicista: *A Chair in the Sky*, *Goodbye Pork Pie Hat*, *The Dry Cleaner from Des Moines* e *Sweet Sucker Dance*. Gli album successivi della cantautrice includono *Wild Things Run Fast* (1982), *Dog Eat Dog* (1985), *Chalk Mark in a Rainstorm* (1988), *Night Ride Home* (1991) e *Turbulent Indigo* (1994), che vede nuovamente la partecipazione di Wayne Shorter, e infine *Taming the Tiger* (1998). Nel febbraio del 2000 Joni Mitchell pubblica l'album chiamato *Both Sides Now*, il quale contiene delle reinterpretazioni in chiave orchestrale di vecchie canzoni. Mitchell inserisce anche due rivisitazioni di due delle sue canzoni: *A Case Of You* e *Both Sides Now*, suonati dalla London Symphony Orchestra. Nel 2002 nasce l'album orchestrale *Travelogue*, cui seguono ben quattro raccolte: *The Complete Geffen Recordings* (2003); *The Beginning of Survival* (2004); *Dreamland* (2004) e *Songs of a Prairie*

Girl (2005). Nel 2007 esce il suo diciannovesimo e ultimo album di inediti, *Shine*. Joni ha continuato a scrivere musica fino agli anni duemila, per poi dedicarsi sempre più profondamente alla pittura. Negli ultimi anni ha sofferto della malattia di Morgellons, una rara patologia della pelle, che ha reso complesso proseguire la sua carriera musicale. Il 24 luglio del 2022 riappare a sorpresa al Newport Folk Festival, stesso palcoscenico che l'aveva vista esordire nel 1967. A febbraio 2024 riceve il Grammy Award per il miglior album folk, e nell'occasione si esibisce insieme ad altri musicisti, tra cui Jacob Collier. Ad ottobre 2024 si esibisce all'Hollywood Bowl.

Il 1 febbraio 2026 Joni riceve il premio Grammy per il miglior album storico, *Joni Mitchell Archives-Volume 4: The Asylum Years- 1976-1980*; tale album che prende il nome di *Joni's Jazz* è stato pubblicato a settembre 2025 per celebrare una parte importante della sua influente carriera.

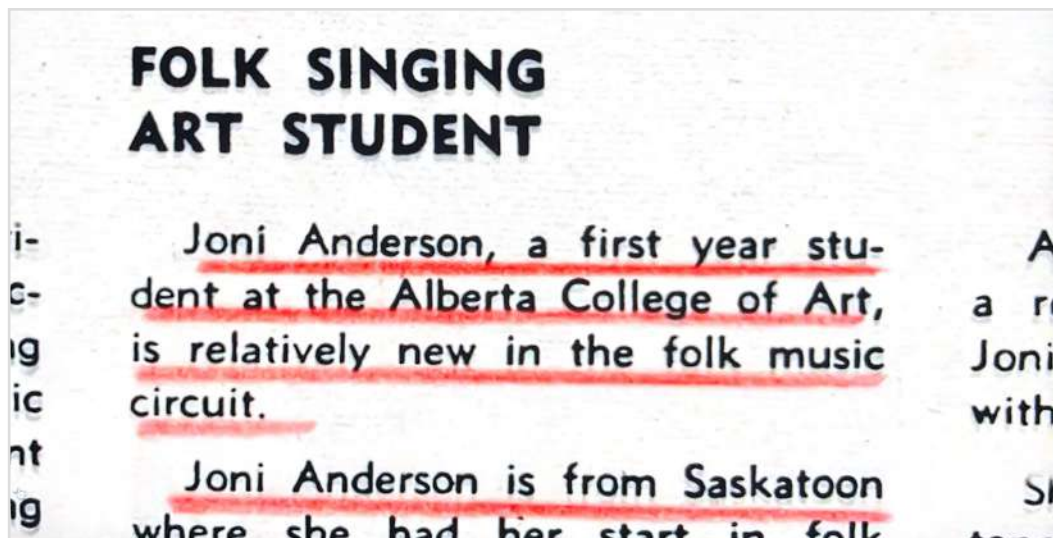


fig.2.1 dal documentario
Joni Mitchell - Woman of Heart and Mind, Susan Lacy, 2003.

2.1 Lo Spazio-Tempo nella musica di Joni Mitchell: il concetto di apertura.

Una delle caratteristiche distintive della musica di Joni Mitchell è l'uso delle *open tuning*, ovvero delle accordature aperte. Fin dai suoi esordi, da autodidatta, si ritrovava la sera con la sua chitarra e passava del tempo ad accordarla e scordarla finché non trovava un suono che le piacesse. Inoltre è proprio la stessa Mitchell ad affermare di non saper suonare in accordatura standard e che quasi tutti i suoi brani si basano su accordature diverse:

«Io penso alla chitarra come a un'orchestra: le prime tre corde sono come trombe con la sordina, quelle di mezzo sono il corno francese e la viola e il pollice è come una strana, scarna linea di basso»⁹.

Non aveva mai studiato chitarra classica e adottava posizioni delle mani insolite, che fin da subito suscitarono critiche: «Musicalmente funzionava, ma loro guardavano le mani e mi sa che non le avevano mai viste usare in quel modo. Il mio modo di suonare la chitarra era diverso da quello di chiunque altro»¹⁰.

Affermò di aver ricevuto i primi insegnamenti ascoltando un album di Pete Seeger della Folkways, che è in pratica un manuale di chitarra folk molto semplice. Tuttavia, si spazientì rapidamente e, dopo un paio di lezioni, abbandonò lo studio formale, continuando a suonare da autodidatta. Fu grazie all'ascolto dei bluesman del Mississippi che Joni scoprì la possibilità di accordare la chitarra in modo aperto, tecnica che iniziò a utilizzare regolarmente nelle sue composizioni. Tra le accordature più utilizzate da Joni vi è quella a “sol aperto”, in cui le corde della chitarra non seguono la classica successione MI, LA, RE, SOL, SI, MI, ma vengono accordate invece in RE, SOL, RE, SOL, SI, RE. Questa accordatura offre il vantaggio di rendere più fluidi i passaggi tra alcuni accordi e di generare una

⁹ Ferulli Paola, *Il ritratto di Joni Mitchell colori di una vita in musica*, Conservatorio di Matera, 2020; url: https://jonimitchell.com/library/originals/jmOriginal_4850.pdf

¹⁰ Ibidem.

percezione spazio-temporale sonora differente. Grazie a questo approccio, i brani di Joni Mitchell acquisiscono una caratteristica *aperta*, aggettivo spesso usato per descrivere il suono della sua chitarra. È facile comprendere ciò ascoltando, ad esempio, *The Circle Game*, costruita in sol aperto, o brani in re aperto come *Both Sides Now*, *Chelsea Morning* e *Big Yellow Taxi*. L'unico pezzo scritto in accordatura standard è *Urge for Going*. La stessa Mitchell ha dichiarato di aver utilizzato più di sessanta accordature diverse nel corso della sua carriera. Siamo dunque di fronte alla prima descrizione di spazio per gran parte dei lavori di Joni Mitchell: *spazio aperto*.

L'uso dello spazio da parte di Joni è di tipo aperto: prediligendo certi suoni rispetto ad altri, crea un tappeto sonoro che trasmette all'ascoltatore una sensazione di apertura, di continuità, piuttosto che di chiusura.

Nel tentativo di non separare la persona, intesa come essere vivente che sceglie come condurre la propria esistenza, dall'artista, creatore di mondi musicali, emerge un interessante parallelismo. Questo deriva proprio dal modo in cui la stessa Mitchell afferma di vivere la propria vita, coerente in larga parte con il percorso artistico che ha intrapreso. Joni viene definita estremamente sincera ed aperta: «la franchezza di Joni poteva essere sconcertante già agli inizi, e lo divenne ancor più man mano che cominciò a esigere da sé stessa una sincerità sempre maggiore e sempre più profonda, con più rivelazioni»¹¹. Tale sincerità implica un'apertura che certamente Joni riversa anche nella propria musica. La stessa si definisce libera, lontana dagli schemi, e ciò la rende certamente un'avanguardista. Durante un'intervista con la giornalista Malka Marom, parte di una serie di colloqui durati diversi anni, le fu chiesto se la libertà avesse dei confini. Joni rispose così: «Se senti un'appartenenza, qualunque essa sia ha un perimetro. Io non ne sento molte, quindi in un certo senso sono molto libera».

Dopo aver evidenziato l'uso delle accordature aperte nelle composizioni di Joni Mitchell, che contribuiscono a creare sonorità aperte e ricche, l'attenzione si

¹¹ Marom Malka, *Conversazioni sulla vita, l'arte, la musica*, trad. it. di Francesco Grazioni, Big Sur Edizioni, 2016, p.41.

concentra ora su un'altra caratteristica fondamentale, capace di definire la spazialità della sua musica e di renderne riconoscibile il linguaggio.

Questo senso di continuum non si limita alle accordature, ma si manifesta anche nell'uso frequente degli accordi sus, che ampliano ulteriormente la percezione spaziale del suono.

La stessa Mitchell racconta durante un incontro:

Wayne Shorter mi chiese: che accordi sono? Non sono né di chitarra né di pianoforte. Cosa sono? E aggiunse: ti rendi conto che alcuni sono accordi sospesi? E poi: creano una suspense. Sono delle pause. Sono irrisolti, proprio come un accordo maggiore è un'affermazione positiva. Un accordo minore è tragico, la settima è un pò blues. Invece un accordo sospeso contiene un punto di domanda. Manca di risoluzione. Insomma era questa la legge secondo Shorter che aveva studiato al Berklee, ci hanno insegnato di non tenere mai troppo a lungo un accordo sospeso, di non passare mai da un sospeso a un altro.¹²

Prima di allora la cantautrice utilizzava molti accordi sospesi e non sapendo cosa fossero, li chiamava «*accordi interrogativi*». Le sue composizioni sono ricche di accordi sospesi e la sua musica è anche il frutto di una ricerca della tensione. Armonicamente inoltre, predilige l'utilizzo di accordi di quarta per amplificare il senso di incertezza; e qualora le sospensioni trovino una risoluzione, il risultato è «come un colore complementare, il cielo che si apre», come racconta la stessa Mitchell. È la stessa Joni Mitchell a definire la propria musica come interrogativa, e questa qualità si accentua con il progredire della sua carriera. La concezione spazio-tempo dell'autrice può quindi essere immaginata come un disegno di uno spazio aperto, che accoglie e si espande. Al suo interno, il concetto di tempo non è rigido o chiuso, ma si interroga, resta sospeso, incastrato senza tensione, fluttuando all'interno di questa massa sonora ampia e corposa. In merito al concetto di tempo la stessa Joni affermerà: «io trovo che passato e presente siano uniti anche nel futuro. L'inconscio non conosce passato né presente né futuro.» Questo pensiero si riflette anche nella sua musica: le sue composizioni sono in costante trasformazione e cambiamento. Non riascolta mai i suoi brani più vecchi, perché «appartengono al passato», un passato che, mescolandosi con presente e

¹² Ibidem, p.201

futuro, si rinnova continuamente, creando una dimensione in cui spesso non si riconosce. «Non possiamo tornare indietro, possiamo solo guardare dietro di noi da dove veniamo e girare, girare, girare nel gioco del cerchio.»¹³

2.2 Dimensione temporale creativa e narrativa.

Dopo aver delineato in generale la musica di Joni Mitchell, descrivendola come portatrice di sonorità aperte, continue e interrogative, ci apprestiamo ad analizzare più specificamente *Both Sides Now* e a mostrare come queste caratteristiche siano presenti anche in questo brano. Prima di addentrarci nell'analisi musicale, è però utile considerare quando il brano è stato scritto e cosa abbia scatenato nella compositrice la necessità di darlo alla luce.

Innanzitutto con il termine *dimensione temporale creativa*, ci riferiamo al periodo che intercorre tra l'innescò del processo creativo, cioè l'evento o l'input che dà avvio all'atto creativo, e il suo successivo sviluppo fino alla stesura compositiva. Per comprenderlo appieno, è utile ripercorrere alcune tappe significative della vita dell'autrice, individuando i momenti che rappresentano dei veri e propri atti creativi. Dall'analisi delle interviste in cui Joni Mitchell si racconta, emerge chiaramente che il suo processo creativo si è evoluto e trasformato nel corso degli anni. *Both Sides Now*, venne scritta quando Joni aveva circa 23 anni e l'ispirazione le fu data da *Il re della pioggia di Bellow*.

«Stavo leggendo quel libro [...] il protagonista è su un aereo e guarda le nuvole in basso. Ah però! Anch'io sono su un aereo a guardare le nuvole. Metto giù il libro, guardo fuori dal finestrino e mi metto a scrivere.» Joni scrisse la prima strofa sull'aereo e questo brano nacque da un dolore profondo, la perdita della sua bambina. Quegli anni rappresentano per l'autrice la fine dell'infanzia e la scoperta della «vita da entrambi i lati». *Both Sides Now* rappresenta secondo l'autrice «una meditazione sulla fantasia e la realtà».

¹³ Joni Mitchell, *The Circle Game*, 1970.

La dimensione temporale creativa di questo brano si estende su una finestra che, prendendo come riferimento l'anno della sua scrittura, va da circa tre anni prima, momento in cui nasce la ferita dell'abbandono della figlia, fino al momento in cui Joni, leggendo il libro sull'aereo, dà vita alla canzone. Per anni, Mitchell non ha particolarmente apprezzato *Both Sides Now* e riteneva ingiustificato il successo ottenuto. La sua scarsa ammirazione derivava dal fatto che considerava il brano troppo generico, soprattutto dal punto di vista della scrittura: «Toccava appena la superficie. Però proprio perché era così generica, la gente ha potuto interpretarla in tanti modi. A molti sembrava profonda, nella sua ambiguità».



fig.2.2 *Blue*, Early Songs & Drawings, J.Mitchell



fig 2.3 *James Taylor, Early Songs & Drawings*, J.Mitchell



fig.2.4 *Untitled*, Early Songs & Drawings, J.Mitchell



fig.2.5 *Joni Mitchell*, Photo by Joel Bernstein

2.3 Both Sides Now: versione del 1969.

Both Sides Now, fu scritta dalla Mitchell nel '66 e incisa nel 1969.

Difficile non riuscire a scorgere la profondità di questo brano al primo ascolto. Inizieremo analizzando la prima incisione di *Both Sides Now*, risalente al 1969 e inclusa in uno dei suoi album di maggior successo, *Clouds*, per poi passare alla seconda registrazione, realizzata nel 2000 come ultimo brano dell'album omonimo *Both Sides Now*. La prima grande differenza è data dal fatto che nella prima versione vi sono due sole sonorità, la voce di Joni Mitchell e quella della sua chitarra. La chitarra è accordata in Re aperto, con il capotasto sul quarto tasto, ottenendo così un'accordatura in Fa#. In questo modo, Joni può eseguire i cambi di accordo in modo molto più fluido, generando una vera e propria sensazione di tappeto sonoro. «Il brano possiede infatti una caratteristica che lo rende unico: la continuità»¹⁴. Ancora una volta, possiamo percepire quanto lo spazio musicale di Mitchell sia aperto e senza interruzioni. Le due note, la più grave e la più acuta, entrambe FA#, rimangono fisse per quasi tutto il brano.

All'interno del brano, la musica è al servizio delle parole, le quali vengono supportate dalle scelte armoniche e melodiche. Infatti ciò che Joni esprime nel testo, osservare le cose, prima le nuvole, poi l'amore, infine la vita stessa da due prospettive, dall'alto e dal basso, è metaforicamente rappresentato dai due Fa#, le uniche fissità; all'interno di questi due poli tutto è in continua trasformazione.

Dunque, alto e basso, i due lati, rimangono statici, grazie anche all'accordatura scelta e ciò che scorre è il resto. La struttura del brano ha una forma AAB che si ripete tre volte. Il brano si apre con un intro di due battute, seguito da otto misure della sezione A, ripetute, e nove misure della sezione B. Alla fine di ogni sezione B, vengono aggiunte due battute ritornellate, utilizzate come interludio tra le diverse parti.

¹⁴ Sandro D'andria, Both Sides Now, 9/12/2022; url: <https://sandrodandria.com/both-sides-now/>

Rows and floes of angel hair *File e banchi di capelli d'angelo*
And ice cream castles in the air *E castelli di gelato in aria*
And feather canyons everywhere *E canyon di piume ovunque*
I've looked at clouds that way *Così ho guardato le nuvole*

But now they only block the sun *Ma ora non fanno che oscurare il sole*
They rain and snow on everyone *Rovesciare pioggia e neve su tutti*
So many things I would have done *Avrei fatto tante cose*
But clouds got in my way *Ma le nuvole me lo hanno impedito*

I've looked at clouds from both sides now *Ormai ho visto le nuvole da entrambi*
From up and down, and still somehow *I lati*
It's cloud illusions I recall *Da sopra e sotto, eppure, chissà*
I really don't know clouds at all *Quel che ricordo sono illusioni*
I really don't know clouds at all *Cosa sono le nuvole davvero non lo so*

Moons and Junes and Ferris wheels *Lune e giugno e ruote panoramiche*
The dizzy dancing way you feel *Quel ballo da capogiro che senti*
As every fairy tale comes real *Quando ogni favola si avvera*
I've looked at love that way *Così ho guardato l'amore*

But now it's just another show *Ma ora è solo uno spettacolo fra tanti*
You leave 'em laughing when you go *Ti ridono dietro quando te ne vai*

And if you care, don't let them know *E se ci tieni, fa' che non lo sappiano*
Don't give yourself away *Non ti tradire*
I've looked at love from both sides now *Ormai ho visto l'amore da entrambi i lati*
From give and take, and still somehow *Il dare e l'avere, eppure, chissà come*

*It's love's illusions I recall
I really don't know love at all*

*Quel che ricordo sono illusioni
Cos'è davvero l'amore non lo so*

*Tears and fears and feeling proud
To say "I love you" right out loud
Dreams and schemes and circus crowds
I've looked at life that way*

*Paure e lacrime e orgoglio
Gridare «ti amo» ad alta voce
Sogni e complotti e folle da circo
Così ho guardato la vita*

*But now old friends are acting strange
They shake their heads,
they say I've changed
Well something's lost,
but something's gained
In living every day*

*Ma i vecchi amici ora sono strani
Scuotono la testa,
dicono che sono cambiata
Qualcosa si perde
e qualcosa si vince
Ogni giorno nel vivere*

*I've looked at life from both sides now
From win and lose and still somehow
It's life's illusions I recall
I really don't know life at all*

*Ormai ho visto la vita da entrambi i lati
Vincere e perdere, eppure, chissà come
Quel che ricordo sono illusioni
Cos'è davvero la vita non lo so*

*I've looked at life from both sides now
From up and down and still somehow*

*Ormai ho visto la vita da entrambi i lati
Da sopra e sotto, eppure, chissà come*

*It's life's illusions I recall
I really don't know life at all*

*Quel che ricordo sono illusioni
Cos'è davvero la vita non lo so¹⁵*

¹⁵ Joni Mitchell, *Both Sides, Now*, testo tradotto.

Both Sides Now

Rows and floss and angel hair
And ice cream castles in the air
And feather canyons everywhere
I've looked at clouds that way
But now, they only block the sun
They rain and snow on everyone
So many things I would have done
But clouds got in my way -
I've looked at clouds
From both sides now
From up and down
And still somehow
It's cloud illusions, I recall
I really don't know clouds
At all.

Moons and gins and ferris wheels
The dizzy, dancing way you feel
As every fairy tale comes real
I've looked at love that way
But now, it's just another show
You leave 'em laughing when you go
And if you care I don't let them know
Don't give yourself away -
I've looked at love
From both sides now
From give and take
And still somehow
It's love's illusions I recall
I really don't know love
At all.

fig.2.6 *Both Sides Now*/Joni Mitchell, *Morning Glory on the Vine: Early Songs and Drawings*, Harcourt, Houghton Mifflin, 2019.

Tears and fears and feeling proud
To say "I love you" right out loud
Dreams and schemes
And circus crowds
I've looked at life that way
But now, old friends are acting strange
They shake their heads and I say "I've changed"
Well something's lost
But something's gained
In living everyday -
I've looked at life
From both sides now
From win and lose
And still somehow
It's life's illusions I recall
I really don't know life
At all!



Possiamo notare come nel testo, nelle prime A racconti le cose da un lato: «File e banchi di capelli d'angelo, e castelli di gelato in aria, e canyon di piume ovunque, così ho guardato le nuvole [...]», «[...] Lune e giugni e ruote panoramiche, quel ballo da capogiro che senti, quando ogni favola si avvera, così ho guardato l'amore [...]», «[...] Paure e lacrime e orgoglio, gridare ti amo ad alta voce, sogni e complotti e folle da circo, così ho guardato la vita[...]». Nelle seconde A invece ci racconta le cose dall'altro lato: «[...] Ma ora non fanno che oscurare il sole, rovesciare pioggia e neve su tutti, avrei fatto tante cose, ma le nuvole me lo hanno impedito[...]», «[...] Ma ora è solo uno spettacolo fra tanti, ti ridono dietro quando te ne vai, e se ci tieni, fa' che non lo sappiano, non ti tradire[...]», «[...] Ma i vecchi amici ora sono strani, scuotono la testa, dicono che sono cambiata, qualcosa si vince e qualcosa si perde, ogni giorno nel vivere[...]».

Nelle B infine trae le sue conclusioni utilizzando come immagini, prima le nuvole poi l'amore e infine la vita: «[...] Ormai ho visto la vita da entrambi i lati, da sopra e sotto, eppure, chissà come, quel che ricordo sono illusioni, cos'è davvero la vita non lo so[...]». Ciò che risalta maggiormente è la stretta armonia tra musica e immagini narrative, in cui ogni scelta sonora sembra riflettere e

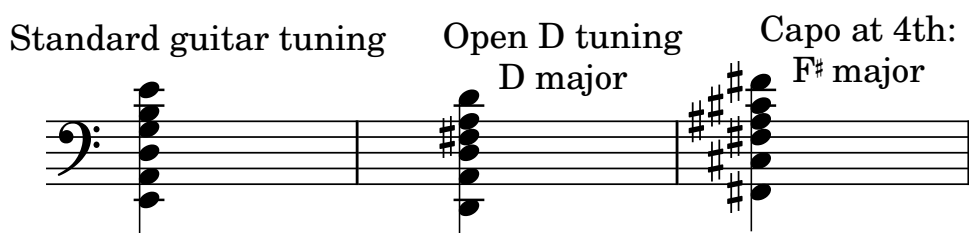


Fig.2.7

amplificare le sensazioni e le visioni evocate dal testo; ma su questo torneremo più avanti. Nella registrazione del 1969, la chitarra viene suonata principalmente con la tecnica dello strumming e con accordatura aperta. La Mitchell accorda la sua chitarra ottenendo, sulle corde, le note D, A, D, F#, A, D. In questo modo, suonando solo le corde a vuoto, si ottiene una tonalità di D maggiore. Applicando

invece un capotasto sul quarto tasto, la stessa accordatura produce una nuova open tuning in F# maggiore. (Vedi fig. 2.7)

Certamente un'accordatura non usuale per un brano vista la numerosità di diesis in chiave. Il brano si apre con la chitarra che suona gli accordi di F# e Badd9/F#

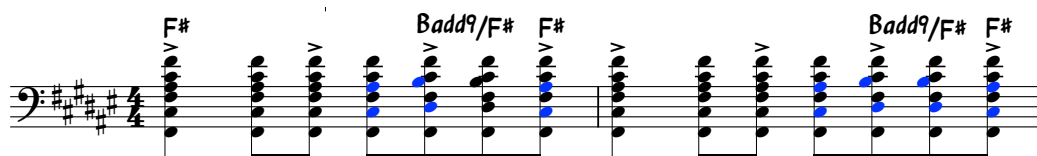


fig.2.8

Questa alternanza ricorre alla fine di ogni sezione B, rendendo l'intro un breve interludio tra le sezioni B e le A successive.

Questi due accordi seguono il pattern illustrato in fig. 2.8: il primo accordo, F#, viene poi trasformato in quello che possiamo siglare come Badd9/F#, ottenuto modificando due note all'interno dell'accordo originale (evidenziate in blu). In questo modo si crea lo spostamento da C# a D# e da A# a B, conferendo al passaggio armonico un effetto di continuità e tensione controllata.

I due accordi condividono praticamente le stesse note, sia al basso che alle estremità, che rimangono fisse durante lo strumming. Il vero movimento armonico avviene quindi all'interno dell'accordo: si passa da un intervallo di sesta maggiore (C#-A#) a un intervallo di sesta minore (D#-B), creando una minima sensazione di spostamento interno senza alterarne la stabilità. Questo meccanismo di muovere le note all'interno degli accordi e mantenere le due estremità fisse continua in altre parti della struttura, in particolare in corrispondenza delle A. Ne risulta un tappeto sonoro sospeso e aperto, che mantiene questa qualità per l'intero brano. Gli unici momenti di pausa in questo scorrere sonoro, si verificano quando la Mitchell canta le parole "clouds", "love" e "life": in corrispondenza di esse, il flusso si arresta brevemente, per poi riprendere con gli accordi dell'intro, che ritornano alla conclusione di ogni sezione B.

All'inizio della melodia viene suonato un F# contenente al suo interno un E#; in questo modo, suonando la settima maggiore dell'accordo, l'ingresso della voce è preannunciato dalla musica stessa. Nell'armonia compaiono, oltre al F#, anche Badd9/F# e C#7sus, che possono essere interpretati, in un certo senso, come rivolti del F#. Fin dalle prime note si percepisce un forte senso di continuità, che rende scorrevole il passaggio tra gli accordi: la musica viaggia sospesa tra due punti fissi, un concetto che possiamo ritrovare non solo sul piano musicale, ma anche metaforicamente, come già evidenziato nell'analisi del testo. Passando alla melodia, emerge un uso sofisticato della linea melodica come veicolo del significato delle parole. Joni riesce a raccontare una storia non solo attraverso il testo, ma soprattutto tramite la melodia stessa, che crea un "testo implicito" e ne rafforza la narrazione. Le note risultano strettamente collegate e altrettanto significative quanto le parole. Si può osservare, ad esempio, come le prime sillabe di ogni misura siano melodicamente connesse: la melodia segue uno schema discendente-ascendente, presente nelle parole "rows", "angel" e "and ice-cream". In figura 2.9 e 2.10 sono rappresentati 4 frammenti melodici, relativi alla melodia della A.



fig.2.9

La melodia nel primo frammento, fa un disegno che va su e giù, parte da C# scende a A# per poi risalire al B e scendere nuovamente a A#. Nel secondo



fig.2.10

frammento melodico invece la melodia è ascendente, la voce continuerà a salire fino a stabilizzarsi e ribattere il F#4, punto più acuto di questo segmento che si trova in corrispondenza della parola “air”. Notiamo come ancora una volta ci sia un utilizzo della parola coerente rispetto alla melodia. Nel terzo frammento melodico, la voce si eleva ulteriormente sull’A# con la parola “feather”, dove «la voce sembra saltare leggera, come una piuma¹⁶». Non sappiamo se Joni lo abbia fatto intenzionalmente, e poco importa: ciò che conta è l’ennesima dimostrazione di un uso magistrale della musica al servizio della parola e viceversa. La coerenza tra immagini narrative e suono è particolarmente evidente quando canta “aria” e “piuma”, accompagnando le parole con le note più acute dei rispettivi frammenti melodici. Al contrario, con “canyons” la melodia scende verso il basso, raggiungendo la nota più grave, il B naturale, e riportando l’ascoltatore “a terra”, “feather” e “canyons” sono a distanza di settima maggiore e Joni sfrutta questa distanza per creare uno spazio sonoro immaginario, enfatizzato dalla dinamica: il volume aumenta su “feather” e diminuisce in modo fluido su “canyons”. Nel quarto frammento, la melodia sale per poi scendere verso il G# con la parola “way”. Qui la linea melodica raggiunge un punto di riposo, ma non di completa stabilità: in una tonalità di F#, il G# offre infatti un momento di pausa temporanea, conferendo respiro alla canzone senza interromperne il flusso.



fig.2.11

Nella figura sopra (2.11), le note in blu rappresentano la melodia, mentre le altre indicano alcune delle note suonate dalla chitarra. Tra le note della chitarra e la voce si creano intervalli precisi. In corrispondenza della prima parola, “rows”, è

¹⁶ Melbinger Timothy, “Both Sides Now, Music Analysis”, 15/06/2021; url: <https://www.youtube.com/watch?v=3dyEUX9IkxA>

presente un intervallo di settima maggiore, e a sua volta, tra l'E# della chitarra e il C# della voce si crea un intervallo di sesta minore. Successivamente, con “flows” le note F# e D# generano un intervallo di sesta maggiore, e tra il D# della chitarra e il B della voce si genera un'altra sesta minore. In corrispondenza della parola “angels” invece, la chitarra suona un intervallo di quinta giusta, mentre tra il C# e il dapprima B e poi C# della voce si forma suona un intervallo di settima minore e poi di ottava. Infine quando canta “hair”, è presente un'intervallo di sesta maggiore sul quale la voce ne costruisce uno di terza minore. Nell'ultimo caso e in parte con “angels”, dove si manifesta una leggera dissonanza, in “rows” e “flows” prevalgono intervalli consonanti. Inoltre anche di fronte alla dissonanza, la presenza della sesta maggiore conferisce al suono una dolcezza complessiva. Ancora una volta, si evidenzia quanto i due poli, F# in basso e in alto, siano fondamentali nel brano, restituendo un senso di continuità e sospensione, piuttosto che di staticità. Mitchell riesce così a creare una tensione controllata, grazie alla funzione e al movimento delle altre note. Possiamo inoltre osservare come le frasi “so many things” e “I've would have done” siano concepite polarmente. Nella prima frase sale su, sia melodicamente che di volume, mentre nella seconda scende sia con il registro che dinamicamente. La frase “I've would have done” lascia trapelare tutta la malinconia che deriva da quell' “avrei fatto tante cose”. Tali parole acquisteranno ancor più intensità nella versione del 2000. Nelle ultime due battute della sezione A, quando canta “way”, la voce raggiunge una delle note più gravi della melodia, il G#, su un accordo di C#7sus/F#, creando una sensazione di conclusione sospesa alla fine della sezione. Giunti in B, la melodia partendo dal registro acuto, comincia a farsi più alta. Come possiamo infatti vedere in figura 2.12, mentre nella A la nota più acuta, il A#, veniva intonato in corrispondenza di parole precise, qui la melodia si aggira intorno a questa altezza, scendendo ogni tanto sul C# in corrispondenza delle parole “now”, “down”, “how”.



Fig. 2.12

Gli intervalli di sesta discendente, sono presenti anche nella B, come possiamo vedere nella figura sopra. (2.12)

Interessante è anche la corrispondenza melodica e narrativa che Joni utilizza quando sceglie di cantare come nota più acuta la parola “up” e come nota più grave la parola “down”, come dimostrazione di un sapiente utilizzo melodico per sottolineare il senso della parola.

Nell’intro e nelle sezioni A avevamo già osservato una corrispondenza tra musica e narrazione, in cui il soggetto del brano viene rappresentato musicalmente come i “due lati”, grazie alla presenza costante di due F# posti a distanza di ottava.

Con la B si ha un rafforzamento di tali “punti di vista”, dato proprio dalla melodia cantata da Joni Mitchell. Il B e il A#, punti più acuti e C#, quello più grave rappresentano i due lati, la melodia che salta tra queste due note, concorre a



Fig. 2.13

narrare in maniera implicita quello che il testo fa esplicitamente.

La melodia che prima risultava sospesa in aria fra le nuvole, si appresta a scendere e ritornare a terra (fig.2.13). La melodia inizia su F#4 con la parola “it’s” e, scivolando attraverso note contigue, scende fino a F#3, richiamando l’ascoltatore alla realtà e riportandolo alla fine della sezione B, dove la compositrice ammette di non aver ancora compreso il significato delle nuvole, dell’amore e della vita. Ancora una volta emergono i “due lati”, queste polarità rappresentate sotto forme diverse, ricorrenti lungo tutto il brano. Le ultime parole cantate, “at all”,

terminano su F#3, mentre dal punto di vista musicale l'intro viene utilizzato come interludio. Dalla struttura complessiva emerge una chiara simmetria: lo schema ripete motivi di due più due nell'intro, otto più otto nelle sezioni A e quattro più quattro nelle sezioni B. L'unica asimmetria è proprio nelle ultime misure dell'ultima A (fig.2.13), in cui le battute sono 5. «Si ha una vera e propria rappresentazione geometrica e quadrata dello spazio, fino a che non si giunge qua, [...] Joni sa benissimo che aggiungendo questo spazio, si ottiene qualcosa che è più lungo di quattro, si sporge avanti»¹⁷, poggiando su un'armonia che non è ancora risolta, rimane sospesa fino a trovare riposo nell'ultima misura, tornando sul F#. Quando la voce canta "Clouds", la chitarra suona C#7sus/F# e segue una pausa nella melodia in cui la chitarra interrompe con lo strumming e passa al picking, interrompendo il flusso di continuità musicale. L'ultima frase "I really don't know clouds", viene enfatizzata, ricongiungendosi al suo registro grave e scandendo le parole; la pausa successiva, la più lunga presente all'interno dell'intera melodia, è una metafora della risposta, di ciò che ha capito dopo aver visto la vita da entrambi i lati. La pausa emerge come un elemento interrogativo, dal quale si evince che pur avendo visto entrambi i lati, c'è ancora qualcosa che non è stato compreso, afferrato. Seguiranno infatti le parole conclusive del brano, "at all", "affatto": Cos'è «davvero la vita non lo so». Nella terza A parla della vita e di «come i vecchi amici ora sono strani [...] dicono che sono cambiata». Probabilmente si tratta di un riferimento alla crescita personale: col passare degli anni, possiamo trasformarci, evolverci e prendere direzioni diverse. Tuttavia, questo percorso non riguarda necessariamente tutti. Il tempo scorre, e alcuni cambiano mentre altri rimangono fermi al punto di partenza. Spesso chi rifiuta il cambiamento fatica ad accettare che questo processo coinvolga anche chi gli sta vicino, definendolo così "strano". Le A e B successive, sono identiche per quanto riguarda l'armonia, a variare è il testo. Dal punto di vista ritmico la melodia si manifesta come uno scorrere continuo, poche infatti sono le pause, quelle funzionali ai respiri. La voce è limpida e giovane, ricca della flessibilità ed agilità

¹⁷ Melbinger, Both Sides Now.

che ha caratterizzato la sua scrittura. In questa versione del 1969 la voce di Joni è quella di una donna di appena 26 anni, che racconta già la sua vita, negli alti e nei bassi, ma con la freschezza di chi ancora ha tanto da scoprire e vivere.

2.4 Both Sides Now, 1969: armonia fluida e spazio aperto.

Dal punto di vista chitarristico, la maggior parte dei brani di Mitchell, come abbiamo già discusso in precedenza, nascono e vengono suonati in accordatura aperta. Joni sceglie di utilizzare tale modalità per ricercare sonorità che non sono tradizionali. Tutto ciò inoltre permette di eseguire cambi di accordi in maniera fluida e piuttosto semplice. In *Both Sides Now* infatti gli accordi prevedono l'utilizzo di sole due dita, le quali vengono spesso spostate mantenendo la stessa distanza fra loro.

Posizionando il capotasto sul quarto tasto, l'intro è costituito dall'accordo di D, ottenuto facendo suonare le corde a vuoto e dall'accordo di Gadd9/D, suonato con due dita, una posizionata sul secondo tasto/quinta corda e l'altro sul primo tasto/terza corda.

La strofa inizia con Asus, realizzato suonando il quarto tasto/quinta corda e il terzo tasto/terza corda, segue Gadd9, successivamente compaiono A7sus, derivato mettendo le dita sul secondo tasto/quarta corda e primo tasto/terza corda e D eseguito in due modalità, con le dita sul quarto tasto/quarta corda e terzo tasto/terza corda oppure terzo tasto/terza corda e quarto tasto/prima corda.

Nel ritornello le diteggiature variano, ed il D verrà costruito sul terzo tasto/terza corda e quarto tasto/prima corda, il A7sus sul primo tasto/terza corda e secondo tasto/prima corda. L'ultimo accordo, sempre un D viene ottenuto con un'ulteriore diteggiatura ovvero con le dita collocate sul quarto tasto/quarta corda e terzo tasto/terza corda. Dunque, l'esecuzione strumentale risulta poco complicata e in questo modo Joni può canalizzare tutta la concentrazione sulla voce, sfruttandone al massimo le capacità espressive e narrative. Inoltre i colori musicali scelti, la

Both Sides Now

Joni Mitchell

3 **A** F# Badd9/F# C#7sus/F# F# F# Badd9/F# F# F# Badd9/F#

Rows and flows of an - gel - hair and ice - cream cas - tles

6 C#7sus/F# F# F# F#Δ(no3) Badd9/F# C#7sus/F#

in the air and fe - ath - er can - yons ev' - ry where

9 F#Δ(no3) Badd9/F# C#7sus/F# (kicks continua simile) F#Δ(no3) Badd9/F#

I've looked at clouds that way But now they on - ly

12 C#7sus/F# F# F# Badd9/F# C#7sus/F# F#

block the sun they rain and snow on ev' - ry one so

15 F#Δ(no3) Badd9/F# Badd9/F# C#7sus/F# F#Δ(no3) Badd9/F# C#7sus/F#

man - y things I would have done but clouds got in my way

19 **B** F# C#7sus/F# Badd9/F# F# Badd9/F# F# Badd9/F# F#

I've looked at clouds from both sides now from up and down and still some - how it's

23 F#Δ(no3) Badd9/F# F# Badd9/F# F# F#Δ(no3) Badd9/F# C#7sus/F# C#7sus/F#

cloud il - lu - sions I re - call I real ly don't know clouds at

fig.2.14 *Both Sides Now*, from the LP "Clouds", 1969

portano ad allontanarsi dalle sonorità più tradizionali e folk, abbandonando la semplicità delle triadi per avvicinarsi ad una tonalità popular jazz, grazie alla presenza di omit, sus e slash. L'accordatura a vuoto dà origine a sonorità liquide, le quali generano un giro armonico con una zona tonale chiara ma con armonie non così chiare in termini di funzionalità, le quali grazie alla presenza pressoché fissa delle corde vuote D e A, tengono lo spazio ancorato a un D ionico moderno, restituendone una spazialità aperta e circolare.

La prima versione incisa da Joni è risalente al 1969, all'interno dell'album *Clouds*. Il brano è in tonalità di F# maggiore. A livello armonico non si osservano grandi spostamenti: si conferma quanto già percepito, ossia una continuità morbida e una tensione lieve che rendono il tutto molto coeso. La presenza costante della tonica, quasi come un pedale, contribuisce a creare questa sonorità aperta e stabile. L'ultima battuta sia delle A che delle B è un V grado sus, una sonorità che non dà senso di conclusione ma di sospensione, rafforzando l'idea di continuità spaziale e indefinitezza. Con l'interludio la tensione si risolve e il brano ritorna ciclicamente al punto di partenza, ripetendo la struttura per tre volte. Joni ha scritto canzoni che manifestano un forte ancoraggio tonale, *Both Sides Now* ne è un esempio.

Le armonie [...] tendono al monocromo (I, IV e V). [...]Lei sfrutta la ridondanza a fini espressivi [...] Eppure, all'interno di questo spettro monocromatico, Joni è attenta a creare varietà strutturale e a scolpire una forma lirica precisa con i suoi alti e bassi.¹⁸

Il pedale di tonica è quasi sempre presente. Gli accordi possono ruotare attorno a questa fissità, costituendo uno spazio sospeso che continua a incorporare il F#. L'utilizzo del pedale attraversa un'estensione di due ottave e nell'interludio è presente a tutti e tre i livelli di altezza, in una serie di cadenze sottodominante-

¹⁸ Lloyd Whitesell, *Harmonic Palette in early Joni Mitchell*, *Popular Music* (May 2002) Volume 21/2, Cambridge University Press, pp. 173–193; url: <https://jonimitchell.com/library/view.cfm?id=1056>

tonica, i cui accordi completi sono delimitati in alto e in basso dal F#, come è possibile vedere nella figura a destra (2.15).

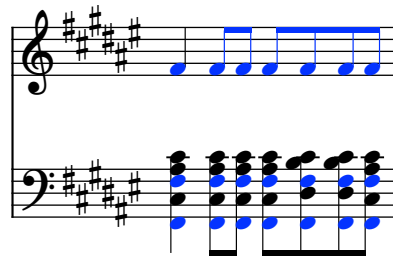


fig.2.15, Lloyd Whitesell,
Harmonic Palette in early Joni
Mitchell

Possiamo dunque affermare che il “ritorno a casa”, ovvero alla tonica sia ricorrente. Tale sensazione è data non solo dall’impiego del primo grado in sé, come accordo, ma anche dal suo utilizzo come pedale e certamente da tutta

l’armonia in generale. L’inizio del ritornello introduce un momento di alleggerimento, contrastando la forte gravità tonale che caratterizza il brano. Nel frattempo, la voce si innalza e si muove con leggerezza nella parte più acuta della sua estensione, evitando quasi sempre di appoggiarsi sulla tonica.

Nella seconda metà del ritornello, però, la linea vocale ritorna verso le note più gravi e anche il pedale di F# ricompare, ristabilendo la tensione precedente.

2.5 Both Sides Now, versione del 2000.



fig.2.16 Autoritratto, J.Mitchell

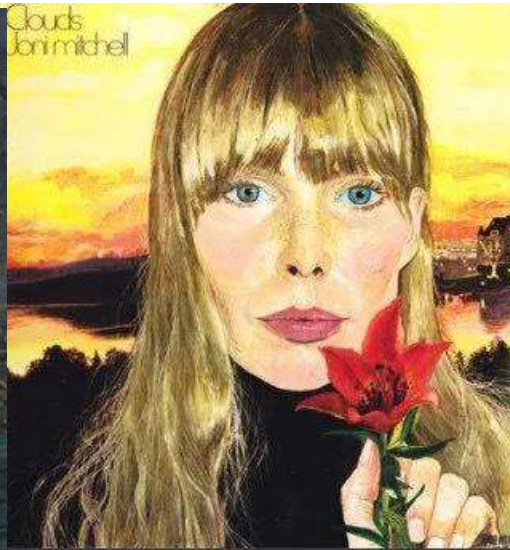


fig.2.17 Autoritratto, J.Mitchell

Passando alla versione del 2000, la prima grande differenza riguarda l'organico. Se nella registrazione del 1969 il brano era affidato esclusivamente alla voce e alla chitarra, nella reinterpretazione più recente la voce di Joni Mitchell è accompagnata da una maestosa orchestra di 70 elementi, la London Symphony Orchestra. A completare la ricchezza timbrica interviene inoltre Wayne Shorter, presente con il suo sax, elemento imprescindibile nel carattere sonoro di questa nuova veste. Nella versione del 2000 possiamo cogliere la trasformazione di *Both Sides Now* come una vera e propria metafora della maturazione: una crescita interiore fatta di saggezza, profondità e consapevolezza. In questa interpretazione, la voce di Joni Mitchell è più scura e intensa; e mentre nella registrazione del 1969 la melodia scorreva agile e legata, con poche pause oltre a quelle necessarie per respirare, qui ogni parola acquisisce un peso nuovo. La linea vocale è attraversata da respiri, sospensioni, attese: è come se prima di pronunciare ogni parola Joni avesse bisogno di osservarla, sentirla dentro di sé, e solo dopo offrirla all'ascoltatore. Il risultato è una melodia più meditata, densa di significato, che riflette l'evoluzione personale ed emotiva dell'artista.

Possiamo quindi affermare che lo spazio melodico risulta molto più dilatato: la linea non è più strettamente legata come nella versione del 1969, ma si distende, respirando ampiamente. La voce e il respiro si alternano e si sostengono, diventando entrambi elementi sonori essenziali, suono e silenzio che dialogano. Dal punto di vista tonale, tutto appare più scuro e profondo, poiché la canzone è trasportata in tonalità di Re maggiore. E questa nuova collocazione, unita alla presenza non più soltanto della voce e della chitarra, ma di un tessuto orchestrale morbido e oscillante, avvolge la voce della Mitchell con una delicatezza che ne esalta la maturità e il timbro ormai pieno e caldo, che «richiama la consistenza delle nuvole.»¹⁹. Come nella versione del 1969, riaffiora il concetto di *tappeto sonoro*, quello spazio-tempo dilatato, indefinito e sospeso. Ma qui tale dimensione appare profondamente cambiata. È sufficiente ascoltare i primi istanti, quando l'orchestra entra, per avere la sensazione di essere sollevati sopra le nuvole, sospesi in un altrove senza confini. Questa sospensione resta intatta per l'intero brano: una tensione sottile, continua, che trattiene il respiro dall'inizio alla fine. È come se i temi tanto cari a Joni, l'apertura, gli accordi interrogativi, la mancata risoluzione, si fossero intensificati e amplificati, espandendosi fino a diventare uno spazio sonoro ancora più vasto, senza più possibilità di ritorno ad una stabilità originaria. A differenza della prima versione, in cui l'introduzione è affidata alla sola chitarra, qui è l'orchestra ad aprire la scena. Fin dai primi istanti si crea una dinamica che arriva alla sua massima espressione di crescendo nella seconda B, dove l'ingresso dei corni spalanca ulteriormente lo spazio sonoro, dando la sensazione concreta di librarsi in volo. Poi arriva il momento magico del sax di Wayne Shorter: poche note, poche frasi, ma sufficienti a colorare l'intero paesaggio musicale con una profondità unica. Il suo intervento si inserisce tra la voce di Joni e l'orchestra come un richiamo tenue ma potentissimo, una voce che sussurra e al tempo stesso sembra gridare con dolcezza. Dietro la voce della Mitchell si percepisce un nuovo modo di sentire, più maturo, consapevole, plasmato dall'aver osservato e vissuto la vita “da entrambi i lati”, ancora e ancora.

¹⁹ D'andria, *Both Sides Now*.

Il suo modo di cantare è profondamente cambiato, complice anche il tempo più lento del brano. La voce si adagia sulle frasi con estrema naturalezza, rilassata, quasi in ritardo sul battito, come se ogni parola dovesse prima risuonare dentro di lei prima di essere pronunciata. Lo spazio tempo si è dilatato, si è scurito, capace di accogliere più profondità, si sente l'infinito. Già dalle prime parole si percepisce quanto tutto sia cambiato e rallentato: «Rows and floes», che nella versione del 1969 scorrevano legate e ritmicamente precise, qui diventano due entità autonome, a cui l'autrice attribuisce un peso nuovo, quasi rituale. La prima parola viene dilatata, la seconda modifica il suo profilo melodico. Questa modalità si ripete lungo tutta la melodia, che subisce variazioni sia ritmiche sia melodiche, mantenendo però come filo conduttore un approccio più morbido al rapporto tra parola e suono. Joni allunga i tempi, inserisce pause più ampie tra una parola e l'altra, e le colloca in uno spazio-tempo sospeso, dove musica e testo si alternano e si cullano a vicenda, come in una ninna nanna senza fine. Il canto, nella versione del 2000, assume sempre più spesso una qualità semi-parlata, quasi narrativa: pur mantenendo l'intonazione musicale, Joni accentua e scolpisce il testo in modo tale da collocarsi in una zona espressiva intermedia tra il canto "puro" e la recitazione. L'effetto è quello di un racconto che prende forma attraverso la voce, più che di una semplice linea melodica. È con questa tecnica che interpreta, ad esempio, frasi come «Looked at clouds that way», «I would have done», «at all». Questa modalità risale alle sperimentazioni vocali del Novecento ed è nota come Sprechstimme, una tecnica in cui canto e parlato si intrecciano per amplificare le sfumature emotive e rendere più incisiva la narrazione. Gran parte del merito di quest'atmosfera così speciale va a chi ha scritto l'arrangiamento del pezzo, Vince Mendoza, numerose sono state le critiche positive e entusiaste rispetto al ritorno

in scena della musicista.²⁰ Le differenze fra le due versioni sono sostanziali dal punto di vista musicale, interpretativo, canoro e in qualche modo contenutistico. Se infatti rispetto al rilascio della versione del 1969 la stessa Mitchell affermerà più volte di non aver apprezzato molto la riuscita del brano in quanto troppo generica e poco puntuale nella narrazione dei contenuti, con l'incisione del 2000 le intenzioni sono tutt'altro che poco incisive. La trasformazione della voce con tutte le sue sfumature, i respiri, la fermezza nel saper raccontare cantando, non sono che il risultato di una messa a fuoco ben precisa rispetto all'utilizzo che la Mitchell vorrà fare di questo brano. Inoltre ad essere maturata è anche la dimensione temporale creativa che nella versione del 1969 copriva un intervallo di circa tre anni, mentre qui si espande a 57 anni, diventando contenitore più profondo e colmo di esperienze. Infatti Joni rivolgendosi alla giornalista circa la versione del 1969, disse : «Era una canzone in cui credo di aver dovuto crescere. Non credo di averla interpretata bene fino ai cinquant'anni.» (intervista di Marom 2014). In un certo senso, *Both Sides Now* è una canzone che arriva prima del tempo nella vita di Joni Mitchell, e che può rivelare tutto il suo straordinario potenziale solo quando la sua voce e la sua esperienza sono finalmente in grado di raggiungerla. In un'intervista del 2000, poco dopo l'uscita dell'album, alla domanda sul perché avesse scelto di reincidere alcuni suoi brani, Joni rispose così:

Sento che questi sono tempi difficili e che tutti abbiamo bisogno di sviluppare una sorta di... disciplina o nutrimento dell'anima o forza per affrontare tutti i problemi che il mondo si trova ad affrontare, problemi che stanno emergendo in ogni ambito. [...]Sento solo che il mio punto di vista è troppo realistico e la realtà è troppo desolante.²¹

²⁰ L'ultimo album di Joni Mitchell è una sorta di pausa dalla carriera per una delle cantautrici più acclamate dell'era pop moderna, ma non è un album casuale. Scoraggiata dallo stato della società e dalla realtà dell'industria musicale dominata dai conglomerati odierni, Mitchell ha voluto fare un passo indietro e fare qualcosa che la affascinasse completamente. Il risultato è "Both Sides Now", una raccolta di standard intrecciati ambiziosamente per riflettere sul primo splendore e sulle ultime ceneri delle relazioni. L'album, che include brani vintage come "Stormy weather" e due suoi brani, è stato registrato con la London Symphony Orchestra. Gli arrangiamenti, di Vince Mendoza, evocano in alcuni punti le sonorità distintive di maestri del jazz come Duke Ellington e Gil Evans. Robert Hilburn ,Los Angeles Times, February 6, 2000.

²¹ Robert, Hilburn, *All She needs is Love Songs*, Los Angeles Times, 06/02/2000; url: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-feb-06-ca-61445-story.html>

Ed è proprio il realismo di cui parla ad emergere dal suo nuovo modo di cantare. Le parole scritte decenni prima, ora vengono guardate da una nuova angolatura, più realistica. La vita non è più stata vista soltanto “da entrambi i lati”; ora ogni lato sembra contenere infiniti punti di vista. La vita è stata osservata da due lati che non hanno più confini, ma si sono espansi, aprendosi all’infinito.

Mitchell si distingue, suonando come uno strumento a fiato splendidamente invecchiato. I toni squillanti dei suoi primi dischi sono ormai lontani, sostituiti da una voce fumosa e risonante che è diventata uno strumento interpretativo. Mitchell non si limita più a cantare le canzoni; le abita.²²

Queste le parole di Suzanne Buirgy, la quale in un’intervista oltre a commentare l’uscita del nuovo album della Mitchell non perde occasione per spendere parole di elogio e di stima andando inoltre a definire la musicista una vera avanguardista. Buirgy infatti riferendosi a Joni dice :

ha sempre ignorato il comportamento “appropriato” definito dalla società e dai poteri forti della musica, seguendo il suo cuore e forgiando un percorso unico, anche a suo rischio e pericolo. Non riesce a vivere in nessun altro modo, anche se a volte questo le porta frustrazione e dolore. In tutti questi modi crea un legame profondo con noi, i suoi ascoltatori gay e lesbiche. [...] si è fatta strada attraverso una sorprendente varietà di stili musicali e percorsi poetici, senza mai affidarsi a ciò che l’aveva guidata in passato, scegliendo invece di esplorare territori nuovi e inesplorati. Con *Both Sides Now*, Mitchell fa quella che potrebbe essere la sua dichiarazione d’amore più devastante finora.²³

Dopo aver analizzato *Both Sides Now* da “entrambi i lati”, quello del 1969 e del 2000 è possibile evidenziare le diverse modalità di utilizzo degli elementi di spazialità e tempo.

Dal punto di vista armonico, entrambe le versioni mostrano un senso di spazio aperto: nella prima, questo deriva dall’uso dell’accordatura aperta, degli accordi sus, dell’armonia risultante e dei pedali. Nella versione più recente, questa tavolozza sonora acquista una spazialità ancora più ampia grazie al tessuto orchestrale, che aumenta lo spessore spazio-temporale e fa “gonfiare” i confini musicali, come ha commentato lo stesso direttore e arrangiatore, Vince Mendoza:

²² Suzanne Buirgy, *A Case of Joni*, 29/02/2000; url: <https://jonimitchell.com/library/view.cfm?id=486>

²³ Ibidem.

La musica contemporanea è molto orizzontale per quanto riguarda le dinamiche. Questa musica, non compressa, ha molto spessore. Si riduce a zero e poi si gonfia. Si possono sentire queste onde accumularsi e prepararsi a infrangersi. La voce esce da una tasca silenziosa, dove può quasi essere sussurrata. [...] pensavamo che nel primo disco, le sue canzoni fossero le più efficaci in un contesto orchestrale, trattate come poesie sinfoniche. La sua poesia è così meravigliosa, profonda e interessante, che scrivere poesie in musica è stata la cosa naturale da fare. Quindi il secondo disco era incentrato proprio sulla scrittura di poesie sinfoniche con la sua musica²⁴

Vince Mendoza non solo accoglie e rispetta la versione del 1969, nella quale vi è una gestione più contemporanea della tonalità, ma addirittura la enfatizza, sfruttando la tonalità in modalità non più tonale ma pandiatonica. L'intro del brano, affidato agli archi ci restituisce un centro tonale fluttuante, ma che non si sposta mai radicalmente, e che da origine ad una sonorità diatonica offuscata dalla fissità dei bassi, i quali invece restano immobili.

Confrontando la melodia della versione del 2000 con quella del 1969, emergono alcune significative variazioni melodiche. Per facilitare il confronto, poiché le due registrazioni sono in tonalità diverse, trasportiamo la versione più recente in F#, allineandola alla tonalità originale. Nella melodia del 2000 si osserva un maggiore uso dei ribattuti. Ad esempio, come mostrato in figura 2.18, nella prima battuta le note della melodia sono C#, A#, B, A#. Nella versione più recente, invece di intonare l'intervallo discendente di terza minore (C#-A#), Mitchell predilige ribattere il C#. Lo stesso schema si ripete nella seconda battuta: anziché cantare G#, intona A# e la ribatte nella battuta successiva. Anche alla battuta 5, invece di passare da G# ad A#, ribatte il F# salendo direttamente ad A#. Un approccio simile si riscontra nelle battute 6 e 7, dove le note B e G# sostituiscono rispettivamente A# e C#.

²⁴ Jason Koransky, *Jazz Romance*, Down Beat, May 2000; url: <https://jonimitchell.com/library/view.cfm?id=584>

dal valore assoluto delle note intonate, laddove le note stesse abitino in punti ben definiti del pentagramma, mentre nel 2000 la Mitchell preferisce sostare in determinate frequenze sonore più che saltare da una nota all'altra. Per quanto concerne invece le eventuali variazioni ritmiche, si nota un rallentamento di tutta la velocità del brano, dunque dal punto di vista oggettivo, metronomico si sceglie di rallentare i bpm, passando da circa 100 bpm a circa 85 bpm, mentre dal punto di vista soggettivo, l'uso che Mitchell fa del proprio spazio interno nella versione del 2000 è caratterizzato da contrazione ed espansione. Diversamente dalla versione del 1969, dove la melodia scorreva in modo fluido, legando le note tra loro e concedendosi le pause solo per respirare fra una frase e l'altra, nel brano del 2000 la melodia appare trasformata. Qui emergono applicazioni di tecniche di variazione ritmica per aumentazione e diminuzione: in alcuni passaggi la durata delle note viene prolungata, creando un senso di dilatazione, mentre in altri le note sono accorciate, risultando contratte e occupando uno spazio temporale minore. Dunque, se da un lato, dal punto di vista strettamente melodico c'è una spazialità più fissa e statica, dal punto di vista ritmico invece emerge una maggiore gestione di questo spazio e la condizione di discontinuità risulta rafforzata.

La condizione di discontinuità è intesa come la presenza di una pluralità di suoni all'interno di una sequenza, questa discontinuità può essere attenuata o rafforzata in vari modi, «staccando» o «legando» i suoni tra loro, interpolando «pause» tra essi, riducendo o aumentando l'ampiezza degli intervalli tra l'uno e l'altro suono, facendo giocare le differenze e le affinità timbriche.²⁵

Dal punto di vista timbrico nella melodia del '69, la voce risulta più acuta, dolce, limpida mentre in quella degli anni 2000, è più grave, scura e profonda ma ricca di sfumature. La tessitura è calata incisivamente, dalla testa al petto e, questo abbassamento, incarna il timbro dell'età; c'è un'intensa carica emotiva nell'ascoltare questa voce invecchiata.

La voce giovanile della registrazione del 1969 è evocata dal registro vocale abbassato; le due versioni si relazionano tra loro in un modo che crea una sorta di terzo spazio per noi ascoltatori, la nostra esperienza dell'età e del tempo che passa cucita nell'atto dell'ascolto.

²⁵ Piana, *Filosofia della Musica*.

[...]Mitchell utilizza un fraseggio vocale spezzato, respiri strappati, improvvisazioni sulla sua melodia di 25 anni in modo riflessivo, laconico e con una malinconica evocazione della perdita. In questo senso, la voce di Mitchell diventa un terzo di sé; articola entrambi i lati – innocenza ed esperienza – nel momento presente, l' adesso della sua esecuzione²⁶.

2.6 Both Sides Now: versioni dal 1966 agli anni 2000.

Entrambe le versioni, quella del 1969 e degli anni 2000, seppur diverse sotto vari punti di vista, sono accomunate da una spazialità aperta derivante in larga parte dal modo fluido con cui Mitchell tratta l'armonia, grazie all'impiego dell'accordatura aperta, la scelta degli accordi stessi e il modo in cui sia la melodia che l'armonia sottostante dialogano fra loro.

Sebbene il brano sia nato intorno alla prima metà degli anni sessanta, non fu Joni ad inciderlo per prima, ma fu reso noto da Judy Collins nel 1968. Registrato l'anno prima all'interno dell'album *Wildflowers*, raggiunse la fama l'anno seguente permettendo a Joni di diventare conosciuta a livello internazionale. Il brano cantato da Judy Collins, un tono sopra rispetto alla prima versione registrata dalla Mitchell, ne mantiene il testo, la melodia risulta piuttosto fedele all'originale, ma diverso è il risultato complessivo, svestito delle sonorità sofisticate, fluide e ricercate che caratterizzano *Both Sides Now* della compositrice. Il lancio del brano da parte della Collins ha avuto la necessità sottostante di vestire caratteristiche strutturali più vicine ad una hit, motivo per il quale verrà riarmonizzato in chiave pop. Nonostante tale versione sia lontana dalla poetica adottata da Joni il risultato è comunque molto efficace vista la risonanza e il successo che ne ha generato, e di cui la Mitchell stessa ne ha beneficiato.

L'anno successivo all'uscita di Judy Collins, Joni Mitchell si appresta ad uscire con *Both Sides Now* all'interno dell'album *Clouds*.

In realtà il brano, a conferma del fatto che sia stato scritto molto prima della sua uscita, fu eseguito da Joni Mitchell il 17 novembre 1966, al The Second Fret a Philadelphia e trasmesso in diretta da WRTI, la stazione radio della Temple

²⁶ Joanne Winning, *Both Sides, Now: voice, affect, and thirdness*. In R. Charnock (Ed.), *Joni Mitchell: New Critical Reading* (2019)(1st ed., pp. 65-82). Bloomsbury Academic; url: https://www.jonimitchell.com/library/originals/jmOriginal_4654.pdf

University. Ascoltando le varie registrazioni fatte dalla Mitchell sin dai primissimi anni, è possibile renderci conto del fatto che la tonalità originale relativa a tale brano non esista. Possiamo infatti notare come la tonalità nelle versioni live tra gli anni 1967 e 1999, continui ad oscillare fra F# e G, per poi calare drasticamente a partire dagli anni 2000.

- Both Sides Now, *Live at the Second Fret 1966*, Philadelphia (17-11-1966), tonalità di G;
- Both Sides Now, *Live at Mama Cass Show* (1969), tonalità di G;
- Both Sides Now, *Live at The Sound of Summer* (1969), tonalità di G
- Both Sides Now, *Live at The Isle of Wight Festival* (1970) tonalità di F#;
- Both Sides Now, *Live at the BBC Television Centre*, London (03-09-1970) tonalità di G;
- Both Sides Now, *Live at KCOP-TV*, Los Angeles (18-10-1970) tonalità di F#;
- Both Sides Now, *Live at Universal Amphitheatre*, Los Angeles (14/17-08-1974), tonalità F#;
- Both Sides Now, *Live at Hammerstein Ballroom at Manhattan Center*,(2000), tonalità D;
- Both Sides Now, *Live at Grammy Performance*, Los Angeles (2004), tonalità C;
- Both Sides Now, *Live at Newport Folk Festival* (2022), tonalità C;

Durante uno speciale in TV, per la KCOP-TV di Los Angeles, Joni duetta con Pete Seeger. Per la prima volta il brano inizia con la voce di Joni che anziché cantare le parole della strofa, intona tutta la melodia solo mediante sillabe e vocalizzi.

Durante il brano, Pete canticchia la melodia all'ottava sotto e per l'occasione scrive una strofa dedicata a Joni. Le nuove parole racchiudono un profondo messaggio che lenisce la ferita del cuore, la stessa che ha generato la nascita di *Both Sides Now*.

<i>Daughter, daughter, don't you know,</i>	<i>Figlia, figlia, non lo sai,</i>
<i>you're not the first to feel just so?</i>	<i>Non sei la prima a sentirti così?</i>
<i>But let me say before I go,</i>	<i>ma lasciarmi dire prima di andare</i>
<i>it's worth it anyway.</i>	<i>ne vale comunque la pena.</i>
<i>Someday we may all be surprised.</i>	<i>Un giorno potremmo rimanere sorpresi</i>
<i>We'll wake and open up our eyes</i>	<i>ci sveglieremo e apriremo i nostri occhi</i>
<i>and then we will realize</i>	<i>e così ci renderemo conto</i>
<i>the whole world feels this way.</i>	<i>che il mondo intero si sente così.</i>
<i>We've all been living upside down</i>	<i>abbiamo vissuto tutti sottosopra</i>
<i>and turned around with love unbound</i>	<i>e ci siamo girati dall'altra parte con un</i>
<i>until we turn and face the sun.</i>	<i>amore non trovato fino a girarci faccia al sole</i>
<i>Yes, all of us, everyone.²⁷</i>	<i>si, tutti noi, tutti.</i>

A partire dagli anni '90, la voce di Mitchell inizia a cambiare. Il processo fisiologico di invecchiamento della voce, amplificato dal fumo e dalla presenza di noduli ci restituiscono una voce trasformata.

La vocalità, passa drasticamente ai toni più scuri nei decenni successivi e seppur lontana dalla giovane Joni, risulta sempre più espressiva e interessante.

Nel 2000 *Both Sides Now* viene cantata in D presso l'Hammerstein Ballroom at Manhattan Center durante un live concepito come un omaggio proprio verso la cantautrice , sempre in tonalità di D è la versione diretta e arrangiata da Vince Mendoza, infine nel 2022 Joni si esibisce Live al Newport Folk Festival, abbassando ulteriormente il brano in C.

Both Sides Now è uno dei brani che ha riscosso più successo, sicuramente tra i più cantati. È stato registrato da moltissimi artisti, ma la versione preferita di Joni, come la stessa ha affermato è quella di Dave Van Ronk.

Tra gli artisti che l'hanno cantata e suonata negli anni possiamo citare Frank Sinatra, Bing Crosby, Willie Nelson, Dolly Parton, Seal, Dave Van Ronk, Dianne

²⁷ Long Beach Press-Telegram, 28-11-1970; url: <https://jonimitchell.com/library/view.cfm?id=1495>

Reeves, Esperanza Spalding, Lalah Hathaway, Herbie Hancock, Fred Hersch. Compare inoltre in moltissimi film e serie tv, tra cui Love Actually, Toy Story 4 e anche Leonard Nimoy nel personaggio di Spock in Star Trek intona *Both Sides Now*.

Le numerose versioni accumulate negli anni, dimostrano la validità della canzone in sé e per sé; a prescindere dalle vesti musicali e i colori vocali assegnati al brano, *Both Sides Now* si afferma nel tempo passato, presente e futuro come una vera e propria poesia cantata.

2.7 Soggetto narrativo nelle opere di Joni Mitchell.

Finora ci siamo concentrati su *Both Sides Now*, brano che abbiamo scelto come punto d'ingresso nel mondo di Joni Mitchell, analizzandone musicalità e vocalità. È però evidente che questa canzone rappresenti solo un piccolo tocco di colore all'interno di un quadro molto più ampio, complesso e ricco di sfumature, in cui la parola gioca un ruolo fondamentale. Le sue canzoni, infatti, sono da sempre considerate vere e proprie poesie, e anche la sua scrittura, così come la musica e la voce, si è evoluta e trasformata nel corso degli anni.

La passione per la scrittura nacque quando un suo insegnante delle medie, riconoscendone le doti artistiche, le fece un parallelismo tra l'uso dei colori e l'uso delle parole, invitandola a “dipingere con le parole”. Fu così che, a dieci anni, Joni scrisse la sua prima poesia:

Dolcemente ora, le tinte zafferano del giorno

Sfumano e fanno posto al grigio argento

Mentre Dio appronta la sua volontà per la notte

E in cima a una collina dall'ombra argentea

Uno stallone, bianco come neve fresca

Se ne stava mortalmente immobile

Statua equestre bagnata di luce argentea

Temeva per la sicurezza del suo branco e nitriva, sperando gli dessero ascolto

Il suo processo creativo e la narrazione dei brani toccano spesso temi come l'infanzia, l'età adulta, la fuga da casa e il desiderio di farvi ritorno, l'amore e la sua perdita, la vita "on the road", la ricchezza e la povertà. In molte interviste Joni fa riferimento alla "musa" come forza ispiratrice del proprio processo creativo. Non è del tutto chiaro cosa indichi con questo termine, ma si può intuire che rimandi alla capacità di mettere in dialogo il proprio spazio interiore con ciò che la circonda, trasformando questa sintesi in arte. La musica diventa così uno dei frutti di tale processo, un dono che l'artista offre e mette a disposizione di tutti. «Joni ha avuto il coraggio di camminare sospesa su una fune, per mantenere in vita il suo cuore, mantenere in vita l'arte, mantenerla vitale e utile agli altri. Per incontrare e in un certo senso essere in contatto con il miracoloso.»²⁸

Anche la narrazione e i soggetti delle sue composizioni hanno subito importanti trasformazioni nel corso degli anni. Possiamo dunque ripercorrere alcune tappe della sua carriera soffermandoci su ciò che ispira l'artista al punto da spingerla a scrivere un brano: in altre parole, cercheremo di individuare quali siano le tensioni che innescano il suo processo creativo.

Uno dei temi a cui la stessa Mitchell afferma di tornare spesso è quello del Giardino dell'Eden, di Adamo ed Eva e del peccato originale.

«Giro sempre intorno alla storia di Adamo ed Eva e alla cacciata dall'Eden, che è tuttora in atto. Eden intenso come pianeta, come la terra. Questa storia l'ho esplorata ed esplorata[...]»²⁹. Troviamo riferimenti nel brano *Paprika Plains* «è proprio come Eva che soccombe a una curiosità avventata io prendo la mia unghia più affilata e squarcio il globo per vedere cosa c'è sotto di me», in *Big Yellow Taxi* «hanno asfaltato il paradiso e ci hanno messo un parcheggio» ma anche in *Woodstock* «siamo polvere di stelle, siamo d'oro e dobbiamo fare in modo di tornare nel giardino». L'interesse dell'autrice verso l'Eden nacque quando conobbe il padre di una delle sue amiche delle elementari, il quale era un pastore e uno dei pochi che rispondeva senza giudizio alle domande della Joni bambina che

²⁸ Marom, *Both Sides, Now*.

²⁹ Ibidem.

non faceva che chiedere e domandare. Ricorda che durante una delle loro conversazioni il pastore utilizzò il termine simbolico e fu allora che comprese che «Adamo ed Eva non sono stati davvero il primo uomo e la prima donna. È simbolico. Ebbe il coraggio di dirmi che era un mito.» Fin da quando era bambina, quella divenne una delle sue storie preferite: al serpente associò l'idea della sete di conoscenza, della curiosità. Qui emerge un tipo di narrazione che non è strettamente autobiografica, ma nasce dalla fantasia per poi adattarsi e innestarsi nel presente della musicista. È la stessa Mitchell a raccontare che, nei primi decenni della sua carriera, scriveva solo storie di finzione, lasciando ampio spazio all'immaginazione e inventando personaggi e vicende. «Tutto quello che scrivevo era inventato. All'epoca avevo una immaginazione migliore. Oggi non sono più capace. Ho ucciso volontariamente quella parte di me». Ha messo da parte volontariamente quella modalità narrativa perché ha sentito la necessità di essere realista. Da allora non è più riuscita a scrivere storie inventate e il soggetto delle sue canzoni è cambiato drasticamente; il racconto passa dall'esterno all'interno, dalla fantasia alla realtà, entro uno spazio creativo più intimo. Inizia così a scrivere solo testi nati dalla propria esperienza personale. Questa inversione di rotta, dal fantastico al reale, avviene negli anni duemila ed è perfettamente coerente con l'uscita della versione di *Both Sides Now* che abbiamo analizzato in precedenza. Le sue parole confermano ciò che abbiamo osservato: una maturazione profonda, una ricerca di verità e di intensità interiore che emerge anche nella sua “nuova” vocalità, frutto della sua evoluzione artistica ed esistenziale.

Si può dunque individuare uno spartiacque, attorno agli anni duemila, nella sua produzione testuale, ovvero un passaggio dalla scrittura di fantasia a una scrittura marcatamente autobiografica.

Sognavo di essere un sacchetto di plastica poggiato su una poltrona in auditorium, a guardare un gruppo di grasse suonatrici di tuba. Donne con grandi strumenti d'ottone, calze di nylon arrotolate sulle gambe, in grembiule, che suonavano musica per ottoni, e io

ero un sacchetto di plastica con tutti gli organi di fuori, a singhiozzare sulla poltrona dell'auditorium.³⁰

Se è vero, come Joni stessa afferma, che il passaggio a una scrittura più autobiografica sia stato reale, è altrettanto vero che la sua capacità di intrecciare fantasia e realtà, giocando con parole e immagini come pochi sanno fare, è rimasta intatta. I temi personali che affronta non sono affatto leggeri: un esempio emblematico è *Blue*, scritto dopo un periodo particolarmente difficile, in cui Joni piangeva spesso e stava molto male. In quel momento, racconta di aver sperimentato una sorta di intensificazione del suo “sesto senso”, che rese più sensibili sia la sua pittura sia il suo orecchio musicale. Un'ulteriore linea di demarcazione nella sua scrittura può essere individuata in *Court and Spark*, come la stessa Mitchell afferma :

«prima di allora la scrittura era più profonda e pesante,[...], il ritorno invece con la band annuncia un inizio fatto più da divertimento e leggerezza abbandonando la profondità più pesante che aveva già esplorato abbastanza». In una delle lunghe interviste raccolte nel corso dei decenni da Malka Marom, la giornalista le chiese in modo esplicito come facesse a scrivere una canzone e ancora una volta, la Mitchell rispose che «si tratta secondo me, di incontrare e di essere in contatto con il miracoloso»; e alla domanda invece se abbia un pubblico mentre scrive rispose che:

dipende dal pezzo. Perlopiù scrivo... a volte penso che sarebbe meglio se scrivessi semplicemente una lettera. Spesso scrivo rivolgendomi a una singola persona. A volte scrivo solo per poter pensare più chiaramente , per liberarmi da una certa vaghezza mentale, quasi come una meditazione.³¹

Altri temi che tornano spesso nei brani sono la solitudine e l'amore:

Ah che solitudine,

³⁰ Ibidem.

³¹ Marom, *Both Sides Now*.

quando cammini e le strade sono piene di sconosciuti, «California»

Sai com'è la routine,

Così ingrata [...] a nessuno importa chi sei davvero , «The Arrangement»

Sono una pittrice solitaria, vivo in una scatola di colori, «A Case of You»

Joni Mitchell rappresenta la grandezza del XX secolo, in parte per la sua longevità ma anche per la sua capacità di non scendere a compromessi, non ha mai fatto il tutto esaurito. È cresciuta in un periodo di maschilismo e trovò una strada per esprimere se stessa con la musica. [...] ha dimostrato che si può avere successo restando fieramente se stessi e che ci si può spingere oltre i propri limiti, facendo a modo proprio.³²

«Non avevo idea che Joni avesse così tanta libertà nell'approcciarsi alla musica, tutto ciò è molto paragonabile al jazz».³³

«Per me, è stato un viaggio molto soggettivo, direi. Soggettivo ma, si spera, universale. Il mio ottimismo è sempre stato quello: se avessi descritto i miei cambiamenti attraverso qualsiasi cosa quel decennio ci stesse riservando, avrei scoperto che c'erano altri come me. E a quanto pare ce n'erano».³⁴

³² John Aizlewood, *Rock Legends: Joni Mitchell, Lyndy Saville*, 2017.

³³ Herbie Hancock, *Joni Mitchell - Woman of Heart and Mind*, Susan Lacy, 2003.

³⁴ Joni Mitchell, *Innerview*, Jim Ladd, 29-12-1980; url: <https://jonimitchell.com/library/view.cfm?id=859>

Capitolo 3

Lo spazio-tempo e la sua esplorazione nei processi compositivi e performativi di altri autori.

3.1 Esperanza Spalding.

Esperanza Spalding, nasce a Portland in un quartiere complesso. È stata sua madre, anch'essa musicista, a indirizzarla verso la formazione musicale. All'età di cinque anni prende lezioni di violino ed entra giovanissima a far parte della Chamber Music Society di Oregon, dove ci resterà per un decennio. La sua giovinezza, come quella di Joni Mitchell, non è stata semplice perché le fu diagnosticata una malattia autoimmune, che la portò a stare molto tempo a casa, lontana da scuola.

Da bambina spesso seguiva la madre a lavoro e in merito disse che: «Quando andavo con lei a lezione, mi sedevo dietro al pianoforte e ascoltavo. Poi, quando andavo a casa, suonavo a mia madre le cose che il maestro insegnava». Fu alle superiori che un maestro le fece conoscere il contrabbasso, che divenne subito il suo strumento. A Portland forma e dirige una band, nella quale canta e suona il basso elettrico. A sedici anni viene ammessa al corso di musica della Portland State University e, incoraggiata dai suoi insegnanti, si trasferisce a Boston, dove viene accolta al Berklee College of Music, conseguendo la laurea triennale.

La sua carriera esplode rapidamente, collabora con alcuni dei più grandi nomi del jazz e, a soli vent'anni, le viene offerta una cattedra proprio al college in cui si è formata. Spalding ha tenuto tournée e suonato con musicisti come Joe Lovano, Patti Austin, Michel Camilo, Charlie Haden, Regina Carter, Pat Metheny, Dave Samuels, Wayne Shorter e molti altri. Nel 2006 pubblica il suo primo album, *Junjo*, seguito due anni dopo da *Esperanza*, che mise in luce la sua crescente versatilità compositiva, fondendo jazz, soul e pop. Nel 2009 Esperanza Spalding fu invitata dal Presidente Barack Obama a esibirsi alla Casa Bianca. Incide con la Chamber Music Society nell'agosto del 2010. L'album include otto composizioni

originali, standard americani e brasiliani. È stato eseguito dal quartetto di Spalding, da un trio d'archi e da cantanti ospiti, tra cui Milton Nascimento. L'album ha raggiunto il primo posto nella classifica Contemporary Jazz di Billboard, ricevendo il Grammy Award 2011 come Miglior Artista Emergente. Gli album e i progetti successivi, *Emily's D+Evolution*, *Exposure*, *Apothecary Lab* e *Pyramid Sanctuary*, rappresentano vere e proprie esplorazioni musicali, ciascuno dei quali mette in luce una Esperanza Spalding sempre rinnovata ed evoluta. In queste opere emergono modalità di ricerca sonora anticonformiste e originali, che riflettono la sua continua sperimentazione. Tra le collaborazioni più significative nel mondo del jazz spicca quella con il suo mentore Wayne Shorter, con il quale non solo ha suonato in diversi progetti e tournée, ma ha anche partecipato alla stesura del libretto di *Iphigenia*, l'ultima opera del compositore.

3.2 Il caso di Esperanza Spalding : Formwela.

Lo spazio e il tempo sono dunque due variabili interessanti nell'analisi e nella descrizione di una o più composizioni musicali. Nella musica di Joni Mitchell abbiamo identificato lo spazio aperto, il tempo fisso e sospeso, e lo spazio fluttuante della voce in *Both Sides Now*; abbiamo inoltre osservato una dilatazione temporale vocale nella versione del 2000. Tutto ciò è il risultato dato dall'insieme delle scelte stilistiche e tecniche della Mitchell. Diverso è invece ciò che si può osservare in alcuni lavori di Esperanza Spalding, cantante, musicista e compositrice, dove lo spazio e il tempo seguono modalità espressive differenti. Lo spazio e il tempo, oltre a essere oggetto di interesse nella sua ricerca musicale, sono stati consapevolmente esplorati e manipolati in molte composizioni, poiché considerati elementi fondamentali capaci di determinare risultati musicali diversi a seconda del loro utilizzo. Una linea di demarcazione particolarmente evidente si trova con l'album *Exposure*, in cui prende forma un nuovo concetto di musica improvvisata dal vivo. Esperanza Spalding ha composto e registrato l'intero

album in 77 ore, trasmettendo il processo in diretta streaming su Facebook. Tra gli ospiti speciali figurano il pianista Robert Glasper e i cantanti Andrew Bird e Lalah Hathaway. L'album è stato distribuito in edizione limitata, con 7.777 copie in vinile e CD.

Spalding riteneva che i principali valori artistici del progetto fossero la spontaneità e l'esperienza vissuta dagli spettatori durante la sua creazione; [...] si tratta di un'opera di grande impatto che costituisce anche un importante documento delle idee innovative di Spalding.³⁵

In un'intervista rilasciata a Jazz Times, Esperanza spiega di aver voluto catturare l'energia che percepisce durante le improvvisazioni dal vivo davanti al pubblico. Descrive questi momenti creativi come responsabili dell'acuiamento dei sensi da parte dei musicisti, che, consapevoli di dover creare in tempo reale senza possibilità di correggere o tornare indietro, sperimentano una percezione simile all'istinto di sopravvivenza, attingendo a quella che la stessa Spalding definisce «forza vivificante». ³⁶

Spalding afferma che con *Exposure* è diventata non solo una performer musicale, ma anche una performer visiva, ampliando lo spazio come vero e proprio contenitore del processo creativo e esplorandone la multidimensionalità:

«Voglio davvero esplorare come l'improvvisazione e le creazioni spontanee funzionino in tre dimensioni: con i corpi delle persone, con le scenografie, con la geometria sul palco».

Da queste parole emerge chiaramente un'intenzionalità precisa circa l'uso dello spazio, considerato non più solo come sfondo, ma come elemento integrante e dinamico dell'esperienza artistica.

Lo spazio-tempo non viene vissuto passivamente, ma attivamente. Esso infatti, all'interno di una formazione musicale, diventa un vero e proprio elemento

³⁵ Michael J. West, *Esperanza Spalding: Redefining Production*, Jazz Times, 30/05/2004; url: <https://jazztimes.com/features/interviews/esperanza-spalding-exposure/>

³⁶ Ibidem.

aggiuntivo che interagisce con il gruppo, influenzandolo e partecipando sia al processo compositivo sia a quello improvvisativo. Di conseguenza, variando e modulando gli elementi spaziali e temporali all'interno di un contesto musicale, si ottengono risultati sonori sempre differenti, che si tratti di musica composta, improvvisata o eseguita. Abbiamo inizialmente definito la dimensione temporale creativa come l'intervallo che separa l'innescò del processo creativo, cioè lo stimolo iniziale che dà origine all'idea, dal suo sviluppo fino alla stesura compositiva. La durata di questo intervallo varia notevolmente tra i diversi compositori. Tuttavia, non sempre, e non tutti musicisti e compositori, per quanto ci risulta, hanno indagato se questa finestra temporale influenzi effettivamente il processo compositivo o se la sua modulazione possa condurre a esiti musicali differenti.

Un tentativo al riguardo viene condotto proprio da Esperanza, la quale decide di indagare consapevolmente il rapporto tra tempo e creazione nel suo progetto *Exposure*, tentando di azzerare la dimensione temporale creativa. A tal proposito, ha dichiarato:

[...] E' davvero sorprendente quanta resistenza si instauri tra il momento del concepimento e quello della consegna. Penso che, proprio come un pianeta che si muove nello spazio, sia necessaria una certa quantità di gravità per impedirti di volare nel vuoto. Non mi dispiace un po' di resistenza, ma quando è così forte da bloccare l'impegno creativo, allora non la voglio. È stata una grande rivelazione: mi muovo più velocemente di quanto questa infrastruttura supporti.³⁷

La Spalding inoltre, include come elementi spaziali da coinvolgere nel processo di improvvisazione anche il pubblico, il quale diventa anch'esso attivo e partecipante. In merito affermerà: «Sto riflettendo molto su come creare l'ambiente in cui ci troviamo in uno spazio, creando in tempo reale, e ogni volta sarà diverso perché risponderà al contributo delle persone in ogni città».

³⁷ Ibidem.

Il *campo improvvisativo*³⁸ della Spalding si amplia e coinvolge non solo gli elementi prettamente musicali per come siamo soliti intendere, ma si allarga ed accoglie l'ambiente circostante con i suoi rumori e suoni, i corpi dei musicisti e quelli del pubblico che diventano materiale attivo nell'improvvisazione.

Esperanza Spalding continua a sperimentare e trovare nuovi modi di fare musica con *Songwright Apothecary Lab*. In questo nuovo progetto, vi è una chiara intenzionalità e consapevolezza riguardo alle conseguenze che la musica può avere sull'ascoltatore. L'obiettivo è ben definito, e i parametri di spazialità e temporalità assumono un ruolo centrale nel sostenere tale intento. *Songwrights Apothecary Lab* si propone di supportare l'ascoltatore sia sul piano fisico sia su quello emotivo.

Un simile approccio era già stato esplorato, seppur in modo parziale, in *12 Little Spell*, un concept album dedicato al corpo umano. Le liriche descrivevano poeticamente tali funzioni, mentre la musica le interpretava attraverso suoni e ritmi. Tuttavia, in quell'album, come la stessa Esperanza ha sottolineato, non vi era una vera e propria intenzionalità musicoterapeutica. L'intento centrale nel progetto successivo è invece basato sulla convinzione di Esperanza che la musica possa effettivamente sostenere l'ascoltatore a livello fisico ed emotivo. L'obiettivo della performer è stato quello di creare musica in grado di catapultare l'ascoltatore all'interno di dimensioni esperienziali rigeneranti.

Songwrights Apothecary Lab (2021) è stato composto e registrato in luoghi diversi: inizialmente tra i boschi di bluegrass e artemisia di Sanberg, nella contea di Wasco, Oregon; successivamente nel soggiorno dello zio a Portland, Oregon; e infine nel Lower East Side di Manhattan, al Clemente Soto Véllez Cultural & Education Center. In questo progetto insieme a Esperanza e ad altri musicisti, hanno collaborato anche terapeuti ed esperti di neuroscienze, conferendo al progetto un approccio interdisciplinare. *Songwrights Apothecary Lab*, abbreviato S.A.L., quindi:

³⁸ il concetto di campo improvvisativo, viene definito il luogo dell'improvvisazione, lo spazio che esso occupa in rapporto al limite esterno. Andrea Kong Maggia, *Il processo Improvvisativo*, 2004, p.25-26.

Si propone di immergersi con rispetto nei mari curativi della musica/musicalità/canzone, e distillare qualche granello di piccantezza che porti con sé il sapore rigenerante dell'oceano insondabile della resilienza umana, per poi trasformare quei granelli in nuove forme musicali, per esaltare i sapori e le intenzioni curative innate in tutte le opere di devota creatività.³⁹

Esperanza include nel progetto come ispiratore e partecipante il suo mentore Wayne Shorter, e cita una frase di John Coltrane per sintetizzare la filosofia dell'album:

"If one of my friends is ill, I'd like to play a certain song and he will be cured"

"Se uno dei miei amici è malato, vorrei suonargli una certa canzone e lui guarirà."

Apothecary Lab è costituito da 11 brani, denominati *Formwela*, strutturati in modo da creare una continuità musicale e concettuale lungo l'intero album. All'ascolto, emerge una chiara suddivisione in sezioni: i primi tre brani condividono un'idea musicale di base, che li rende percepibili come un'unica composizione. Questa modalità si ripete nei gruppi successivi di brani, generando una struttura ricorrente ogni tre *Formwela* circa. Il senso di continuità tra i brani è sostenuto dalla velocità oggettiva, dall'organico presente e dal modo in cui strumenti e voce interagiscono. Inoltre, frammenti melodici e ritmici introdotti in un brano ricompaiono nei successivi, rafforzando il legame tra le singole *Formwela*. Nei brani centrali (*Formwela 4, 5 e 6*), il filo conduttore è rappresentato dal tempo oggettivo, dalla metrica e dalla costante presenza di due voci principali, quelle di Esperanza e Corey King. Ogni *Formwela* è accompagnato da una descrizione che ne sintetizza la funzionalità psicofisica, evidenziando come ciascun brano miri a un effetto specifico sull'ascoltatore. *Formwela 11*, in particolare, si concentra sul concetto di spazio-tempo, fungendo da culmine dell'intero percorso musicale. L'introduzione scritta del brano prepara

³⁹ Esperanza Spalding, *Songwrightsapothecarylab*, 2020 url:<https://songwrightsapothecarylab.com/About>

l'ascoltatore a un'esperienza immersiva, in cui tempo, spazio e suono si intrecciano in modo intenzionale e profondamente significativo.

Use to slow down and remember to make space/time for your elders, amidst the myriad thoughts, people, and things you and others your age are busy busy busy solving, responding-to, interjecting-in, keeping-up-with, pursuing, showing-competency-at, figuring-out, proving-yourself-to, and/or, steadily-remaining-distracted-by, while a pantheon of life experts (elders) are available to illuminate the seconds-to-midnight construction site of your most beautiful dreams.⁴⁰

Nelle Formwela, ogni brano non ha un inizio o una fine definiti dalla durata della registrazione. Lo spazio-tempo si dilata oltre i confini del singolo brano, come se la musica cercasse di superare i limiti fisici della registrazione per espandersi in uno spazio più ampio, che coinvolge più composizioni. All'interno di ogni Formwela è spesso difficile individuare un vero inizio o una vera conclusione; la compositrice sperimenta un approccio meditativo, sia melodico che armonico e narrativo. L'intento principale, creare musica con finalità curative e di benessere psicofisico, si riflette nella scelta compositiva della ripetizione, principio cardine della meditazione. Le melodie seguono spesso un loop continuo, nel quale l'ascoltatore può facilmente perdere la percezione dello scorrere del tempo o delle diverse sezioni della struttura musicale. Particolarmente significativo è anche il ruolo dello spazio per Esperanza. Lo spazio, inteso sia come luogo di creazione e registrazione sia come palco per le esibizioni, viene selezionato con cura e considerato parte integrante del processo creativo. In questo senso, l'ambiente in cui ci si immerge influenza direttamente la musica. In Formwela, spazio e tempo non sono semplici parametri: sono componenti manipolate consapevolmente per comporre brani "terapeutici". Il luogo di registrazione non è un ambiente neutro, ma un elemento attivo e responsabile del risultato finale. I luoghi scelti non sono studi di registrazione qualunque, ma ambienti specifici come la sua casa in Oregon e il teatro di Harlem, selezionati per la loro capacità di contribuire al processo creativo e all'esperienza musicale complessiva.

⁴⁰ Esperanza Spalding, *Formwela II*, 20/10/2021; url: https://www.youtube.com/watch?v=tST_f6KfTaI Official music video.

Anche il tempo, inteso come durata oggettiva, viene gestito con l'intento di indurre nell'ascoltatore uno stato meditativo. Spalding stessa ha dichiarato che in Formwela cerca un "design relazionale", in cui la musica diventa uno spazio-tempo in cui avvengono trasformazioni. Il tempo si dilata in frasi musicali espanse, dando vita a una musica elastica e ripetitiva. Tra gli elementi caratteristici emergono il rubato vocale, le poliritmie e l'assenza di una pulsazione continuativa, creando un'esperienza non lineare, simile a quella di una meditazione o di un rituale. A differenza della musica di Joni Mitchell, in cui lo spazio-tempo appare aperto e sospeso, in Formwela esso è per lo più ciclico. La meditazione musicale tende al ritorno, allontanandoci dalla concezione tradizionale di inizio, sviluppo e fine, e catapultandoci in una dimensione in cui la percezione materiale del tempo si dissolve. In questa concezione ciclica, le cellule melodico-ritmiche introdotte all'inizio di un brano scompaiono, ritornano, mutano e, senza accorgercene, ci conducono nuovamente al punto di partenza. Lo spazio-tempo in Formwela può dunque essere visualizzato come un cerchio, un'infinità di punti musicali contigui. Se immaginiamo di definire lo spazio vocale di Esperanza Spalding in Formwela, così come si è fatto per Joni Mitchell, emerge un atteggiamento fortemente esplorativo. Spalding crea uno spazio dentro lo spazio: utilizza loop vocali per sostare, ritornare e marcare punti e frequenze sonore, impiega contrappunti e armonizzazioni, esplorando lo stesso spazio in direzioni e altezze differenti. L'uso della voce in questo progetto è dunque profondamente esplorativo dal punto di vista spaziale. La voce, con la sua presenza melodica o la sua assenza, è capace di disegnare volumi, profondità e stati emotivi, trasformandosi in uno strumento che definisce e modula lo spazio-tempo stesso della composizione.

3.3 Formwela 5.

Formwela 5 nasce a Portland ed è frutto della collaborazione di Esperanza Spalding e Corey King, altro autore residente nella contea. L'intento iniziale come la stessa Spalding afferma era quello di scrivere una canzone ciascuno, Corey l'avrebbe dedicata ad Esperanza e viceversa. In seguito hanno scoperto di desiderare cose comuni e nasce così Formwela 5.

Esperanza è una musicista professionista e ama il jazz, anche nella sua complessità tecnica e armonica. In questo progetto però le domande che inizia a porsi la portano a esplorare nuovi orizzonti e a ricercare piuttosto una musica che funga da contenitore e sia in grado di creare una "base".

È proprio questo il messaggio della canzone. Non è "Lascia che ti mostri quanto è bella la struttura armonica". Si tratta di creare questo surrogato musicale della sensazione di un luogo, di avere questa base prevedibile da cui non ci si allontana e che torna sempre quando ci si aspetta, dando un senso di sollievo.⁴¹

Era autunno quando Esperanza stava leggendo un libro in cui viene spiegata la teoria secondo la quale il modo in cui i nostri occhi e le nostre orecchie si collegano al nervo vago influenza funzioni quali la digestione e la frequenza cardiaca. Inoltre la regolazione del battito cardiaco ha influenzato l'evoluzione umana e la socialità. Formwela 5 infatti, inizia e finisce con il pianoforte che simula la ritmica del battito cardiaco.

L'idea è che, man mano che diventiamo animali più sociali, le nostre funzioni biologiche di base siano influenzate dal nostro coinvolgimento sociale, soprattutto attraverso la comunicazione vocale. Ero immerso in quella lettura e pensavo: cosa succede se una persona è così agitata da non riuscire a sentire quello che dici, anche se stai dicendo le cose più belle? Grazie; ti amo; per favore, siediti, ho del cibo per te.⁴²

⁴¹ Larry Blumenfeld, Life Force: Esperanza Spalding in Conversation, 20/09/2021; url: <https://tidal.com/magazine/article/esperanza-spalding-in-conversation/1-80884>

⁴² ibidem.

Sul sito di Apothecary Lab cliccando sul brano Formwela 5, le note di introduzione recitano:

<i>filial veneration penetrating</i>	<i>venerazione filiale che penetra</i>
<i>the massive heart nerve deep</i>	<i>l'imponente nervo cardiaco in profondità</i>
<i>within the hard-shelled mind-body</i>	<i>nel corpo-mente corazzato dello stile di</i>
<i>of a male</i>	<i>sopravvivenza protettivo, duraturo</i>
<i>sibling's protective, enduring,</i>	<i>ardentemente luminoso</i>
<i>and searingly luminous survival style</i>	<i>di un fratello maschio</i>
<i>For transmitting to your older</i>	<i>Per aver trasmesso</i>
<i>brother who has survived</i>	<i>al tuo fratello maggiore, sopravvissuto</i>
<i>by means you don't understand</i>	<i>con mezzi che non comprendi</i>
<i>The register of your love</i>	<i>il ricordo del tuo amore</i>
<i>And recognition of</i>	<i>ed il riconoscimento</i>
<i>The profound gift he is to the world</i>	<i>del profondo dono che rappresenta per il</i>
	<i>mondo</i>
<i>You both bore into.</i>	<i>in cui entrambi siete nati</i>

fig.3.1 Esperanza Spalding & Corey King,
photo credit: Holly Andres



fig.3.2 photo by Idris Talib Solomon



Fig. 3.3 Wayne Shorter, left, goes through materials with esperanza spalding during a rehearsal of Iphigenia. Courtesy of Real Magic



Fig. 3.4 An image taken from the graphic novel Emanon, illustrated by Randy DuBurke. Courtesy of Blue Note

fig.3.5 Wayne Shorter performs on July 18, 1986 in Nice. Photo by Christophe SIMON / AFP



fig.3.6 Esperanza Spalding wrote the libretto and performed as one of the Iphigenias. Photos by Ben Gibbs



fig.3.7 Cassette organizzate meticolosamente da Shorter, riguardanti rari shows and performance non rilasciate.
Credit Vincent Alban/The New York Times



fig.3.8 fotografia scattata da Joni Mitchell — e donata a Shorter per il 1978 come regalo di compleanno. Credits: Joni Mitchell; Photos by Vincent Alban/The New York Times

3.4 Wayne Shorter: Aung San Suu Kyi.

Wayne Shorter è stato uno dei più grandi compositori e sassofonisti della storia del jazz. La sua carriera si è sviluppata come un processo in continuo divenire, un flusso in cui la trasformazione e la costante ricerca musicale hanno rappresentato il filo conduttore, intrecciandosi alle sue esperienze di vita. Con il passare degli anni, la dimensione spirituale ha assunto un ruolo sempre più centrale, diventando parte essenziale della sua poetica. Il tema della spazialità, nella musica di Shorter, è oggetto di un rinnovamento perpetuo. La sua indagine sonora, orientata a “creare musica che non suoni come musica”, libera dalla gravità, contribuisce a definire in modo sempre più radicale la sua personale concezione di spazio-tempo. Questo orientamento emerge con particolare evidenza dalla metà della sua carriera in avanti, soprattutto quando inizia a dedicarsi alla composizione di opere su larga scala, affiancando al suo quartetto jazz l’uso di intere orchestre. Con *Emanon* ha inizio il suo viaggio verso l’assenza di gravità: un territorio in cui spazio e tempo si dilatano fino a diventare infiniti, e in cui è facile smarrirsi. Shorter, il “filosofo con il sax”, inventava storie fin da bambino; non sorprende, quindi, che fantascienza, magia e spiritualità attraversino profondamente la sua musica e le sue opere. L’impiego del testo implicito è un elemento ricorrente nei brani di Shorter. Le sue composizioni suggeriscono spesso il soggetto narrativo che le ha ispirate, rivelandone l’immaginario attraverso indizi musicali. Si ritrova così una forte coerenza tra il titolo, l’idea che ha generato il brano e gli elementi melodici e armonici utilizzati, che contribuiscono insieme a delinearne il significato. Un esempio significativo è *Juju*, tradotto in seguito come *Voodoo*, “magia”, in cui Shorter ricorre alla simbologia del numero 6, considerato un numero magico. Il brano, infatti, utilizza la scala esatonale, sei accordi e si sviluppa in sole dodici battute, strutturando così l’intera composizione attorno a un principio numerico evocativo. Un altro caso che rivela la presenza di un testo implicito è *Yes or No*, dove il titolo prende forma nella musica stessa: il senso di positività degli accordi maggiori (Yes) si contrappone alla tensione degli accordi minori (No), generando

un dinamico alternarsi fra affermazione e negazione. Gli esempi potrebbero essere numerosissimi, tanto da meritare uno studio dedicato, ma qui mi limiterò a citarne solo alcuni. È inoltre interessante osservare come i cambiamenti nella vita di Shorter abbiano inevitabilmente influenzato la sua musica. Dopo una serie di eventi tragici, tra cui la morte della figlia Iska avuta con la moglie Ana Maria, il sassofonista interpretò quella perdita come un segno della Spiritualità, una risposta misteriosa sul senso stesso dell'esistenza.

Dopo la sua morte io e mia moglie abbiamo spesso discusso del perché Iska avesse scelto proprio noi, nascendo come nostra figlia. Cosa voleva insegnarci con la sua breve vita? La risposta era che voleva portarci a conoscere il Gohonzon. Iska ha creato tra me e mia moglie un legame per l'eternità. Se nostra figlia non fosse stata malata noi avremmo semplicemente vissuto come una star della musica e sua moglie, due persone "nate con la camicia". Nient'altro avrebbe potuto risvegliare il nostro interesse verso una religione asiatica. Solo nostra figlia poteva farci conoscere questa filosofia. Tramite la fede abbiamo trovato il coraggio di superare insieme le difficoltà della nostra famiglia e di approfondire il nostro legame come coppia. Attraverso l'esperienza comune della vita e della morte di nostra figlia ho acquisito l'incrollabile convinzione di non dover mai fuggire, qualunque difficoltà possa pararmisi innanzi, e che non avrò mai paura della morte.⁴³

Questa drammatica esperienza segnò profondamente Shorter, portandolo a prendere coscienza del valore della vita e, soprattutto, del significato dell'eternità; inizierà a includere la filosofia del buddismo di Nichiren, e la spiritualità in generale all'interno della pratica compositiva e strumentale, divenendo così la base di molte delle sue idee musicali. Wayne approfondì il culto del buddismo e questo influì indirettamente sulla sua arte e sulle caratteristiche uniche dei suoi brani. Dopo diversi anni Shorter perse anche sua moglie Ana Maria, morta in un incidente aereo. Il sassofonista per omaggiare la moglie registrò con Herbie Hancock *1+1 (One by One)*; tale album portava con sé un messaggio profondo, ispirato alla filosofia buddista: accogliere ciò che la vita ci riserva, ricavandone gli insegnamenti e stringendoci alle persone care.

Quando abbiamo inciso *1+1*, era quasi come se lei fosse presente, non come una persona seduta lì, ma nel corpo della musica. Qualcosa nel modo in cui la musica fluiva e nella

⁴³ Chiara Storia, *La vocalità di Wayne Shorter*; 10/08/2018; url: <https://www.jazzit.it/la-vocalita-di-wayne-shorterchiara-stroia/>

delicatezza che percepiamo mi ricordava tanto Ana. E al tempo stesso c'era un'apertura verso il nuovo giorno che sorgerà come sempre accade ⁴⁴

Il brano *Aung San Suu Kyi*, seconda traccia dell'album, è omaggio alla premio Nobel birmana, vinse nel 1998 un Grammy Award come migliore composizione strumentale. Tale brano rappresenta un punto di demarcazione fondamentale circa le intenzionalità compositive del sassofonista, in quanto è il primo lavoro frutto di una pratica artistica che integra oltre alle competenze musicali quelle interiori date dalla pratica spirituale, religiosa e filosofica. Shorter affermerà la necessità di condividere il proprio spazio interiore all'interno della musica. Di ciò ne parlerà sempre più spesso durante le sue interviste manifestando il suo desiderio primario, ovvero che la musica faccia qualcosa di buono per l'umanità.

Negli anni Shorter si è sempre chiesto quale fosse lo scopo della musica, mettendo sempre al primo posto l'essere umano.

«A questo punto cerco di esprimere l'eternità nella composizione, mi sforzo di aprire le menti di chi non è abituato a pensare in questo modo»⁴⁵, così il sassofonista afroamericano spiega il suo obiettivo. Le sue ultime opere, vengono spesso descritte come musica cosmica, spirituale, che va oltre la forma, cercando di riflettere concetti di eternità, metamorfosi, introspezione. Shorter infatti definisce «la musica come strumento per accedere a dimensioni sconosciute dell'esperienza e della conoscenza»⁴⁶. La ricerca continua allargando i confini e ottenendo una rappresentazione musicale di una spazialità che va oltre i confini di fisicità e gravità e con una temporalità concepita come assenza del tempo stesso.

⁴⁴ Don Heckman, *JAZZ: Mr. Crossover's Cross to Bear: Has Herbie Hancock spread himself too thin with his varied musical interests and diluted his influence as a jazz artist? He doesn't think so*, *Due for One*, Los Angeles Times, 16/07/1995; url: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-07-16-ca-24304-story.html>

⁴⁵ Stroia, *La vocalità di Wayne Shorter*.

⁴⁶ Mercer Michelle, *Wayne Shorter, il filosofo col sax*, trad. it. di C. Veltri, Stampa Alternativa, New Jazz people, 2008.

Senza forzare troppo l'analogia, c'è una libertà nel modo in cui viene suonata la musica jazz, o nel modo in cui può essere suonata da artisti come Wayne Shorter, che forse parla di ciò che l'anarchismo potrebbe o dovrebbe essere: non come un'ideologia, ma come uno stile di vita.⁴⁷

Shorter conduce la propria esistenza non attraverso modelli di vita predefiniti, ma nell'apertura a una creatività sociale collettiva che non ha inizio né fine, ma nel qui e ora, aspirando alla più vera espressione di libertà e uguaglianza, senza mai sapere con certezza quale sia la meta. «Cercate di creare come desiderate che il mondo sia per l'eternità; togliendo gli strati e diventando ciò che siamo veramente, eternamente».⁴⁸

Nel brano *Aung San Suu Kyi*, emerge una concezione spazio tempo-nuova, influenzata dal suo ingresso nel buddismo. La musica infatti utilizza molti accordi sus, dandoci senso di sospensione, non risoluzione, lo spazio-tempo sospeso che abbiamo incontrato con Joni Mitchell, possiamo ritrovarlo anche in questo brano. Non è un caso che questo lavoro sia il frutto del percorso spirituale e di vita che ha dovuto affrontare Shorter e che ha magistralmente tradotto in musica. *Aung San Suu Kyi* non è portatore di risposte ma piuttosto di domanda, si pone come un continuo bisogno di esplorare la spazialità in modalità circolare, come abbiamo visto sia in Joni Mitchell, sia nelle *Formwela*, dove il principio cardine del processo meditativo è proprio il ritorno, la ripetizione. Anche qui come in *Formwela* il principio meditativo viene applicato musicalmente.

Le prime due battute costituite da G7sus4 e G7 nella prima, G-7 e G7 nella seconda vengono ripetute 4 volte. Anche nelle battute successive la presenza dell'accordo sospeso è ridondante. La melodia invece esplora la spazialità fissa creata dall'armonia, fluttuando su e giù nello spazio, ma anch'essa può essere considerata come un frammento melodico che viene ripetuto e modificato ogni volta. La musica di Shorter riflette con grande onestà e forza la propria vita e il

⁴⁷ Julius Gavroche, *For Wayne Shorter (1993-2023)*, Autonomies, 04/03/2023; url: <https://autonomies.org/2023/03/for-wayne-shorter-1933-2023/>

⁴⁸ Ben Beaumont-Thomas, *Wayne Shorter, icon of jazz saxophone dies aged 89*, The guardian, 02/03/2023; url: <https://www.theguardian.com/music/2023/mar/02/wayne-shorter-icon-of-jazz-saxophone-dies-aged-89>

proprio cammino spirituale. Come lo stesso infatti ha affermato durante un'intervista per Ben Ratliff:

A essere onesti la musica non mi ha cambiato la vita; semmai è vero il contrario [...] Vedi, per me il suono della musica è neutro; io non faccio altro che disporre il dialogo, il dialogo musicale, in una maniera diversa da tutte quelle in cui mi è risuonato finora [...] la musica di per sé non è magica, sono le persone a renderla magica.⁴⁹



fig.3.9 Wayne Shorter, from Zero Gravity Documentary

⁴⁹ Ratliff Ben, *Come si ascolta il jazz. Conversazioni con Wayne Shorter, Pat Metheny, Sonny Rollins, Ornette Coleman, Joshua Redman, Branford Marsalis e altri*, trad. it. di Marco Bertoli, Minimum Fax, 2010.

Capitolo 4

Infinito: dove passato e presente si uniscono nel futuro.

Joni Mitchell, Wayne Shorter ed Esperanza Spalding rappresentano tre figure artistiche apparentemente distanti per generazione e contesto, ma profondamente connesse da una comune visione della musica come spazio di ricerca, narrazione e libertà formale. Il legame tra questi artisti non è soltanto frutto delle collaborazioni avvenute negli anni, ma ha radici più profonde che affondano nella personale concezione della musica, vissuta come pratica interdisciplinare, capace di integrare jazz, popular music, improvvisazione, letteratura e spiritualità. Joni Mitchell occupa una posizione radicale nella storia della popular music per la sua capacità di stracciare i confini della forma-canzone tradizionale per adattarli ad una visione personale e unica. A partire dagli anni Settanta, in particolare con album come *Court and Spark* (1974), *Hejira* (1976) e *Mingus* (1979), Mitchell sviluppa un linguaggio fortemente caratteristico e il suo avvicinamento al jazz non è mai imitativo, bensì esplorativo; Mitchell assorbe il pensiero improvvisativo jazzistico, come necessità di innovazione vocale, mantenendo una forte identità autoriale. La collaborazione con musicisti come Jaco Pastorius, Herbie Hancock e Wayne Shorter segna un punto di svolta, in cui la canzone diventa un luogo di ricerca timbrica e narrativa. Dal punto di vista concettuale, Mitchell anticipa una figura di artista totale: compositrice, poetessa, produttrice, pittrice e visual artist. Questa visione influenzerà profondamente generazioni successive, tra cui Esperanza Spalding. Wayne Shorter rappresenta una delle menti più innovative del jazz moderno. La sua poetica si fonda sull'idea che la musica non debba fornire risposte, ma cercare domande. La sua collaborazione con Joni Mitchell nell'album *Mingus* e in numerosi concerti rivela una profonda affinità: entrambi concepiscono la musica come racconto in divenire, in cui il musicista è chiamato a "entrare nella storia", diventando esso stesso "musica". Shorter diventa così una figura chiave non solo come sassofonista e compositore, ma come mentore filosofico, ruolo che emergerà con forza anche nel rapporto con Esperanza

Spalding. In questa triade, Esperanza Spalding rappresenta una sorta di artista-sintesi, capace di unire impulso jazzistico, sperimentazione formale, sensibilità narrativa e sociale. Il suo lavoro mostra evidenti punti di contatto con Mitchell e Shorter; come Mitchell, Spalding utilizza la voce come strumento e non solo come mezzo espressivo, ponendosi spesso in contrasto con le modalità conformiste dell'industria discografica; e come Shorter, concepisce la musica come spazio di possibilità, spesso legato a concetti extramusicali: identità, corpo, guarigione, memoria. In album come *Emily's D+Evolution*, *12 Little Spells* e *Songwrights Apothecary Lab* si evince una visione multidisciplinare, in cui musica, teatro e filosofia convivono. Le collaborazioni con Wayne Shorter sono numerose, dall'album *Esperanza* della Spalding, alla scrittura del libretto nell'opera di Shorter, *Iphigenia*, sino ai numerosi concerti dal vivo con il quartetto di Shorter. Wayne, affascinato dalle personalità forti, con cui ha sempre scelto di collaborare, riconosce in Spalding una continuatrice del suo approccio aperto e visionario. Anche il rapporto con Joni Mitchell è significativo, Spalding ha spesso citato Mitchell come modello di libertà artistica e di coraggio espressivo, soprattutto per la capacità di sottrarsi alle aspettative dell'industria musicale.

Dal legame tra Mitchell, Shorter e Spalding possono quindi emergere temi importanti quali il rifiuto di strutture rigide, dando peso alla centralità del processo creativo, la concezione della musica come uno spazio interiore che non necessiti un incasellamento e una definizione stilistica, ma al contrario sia frutto di rinnovamento e ricerca continua. L'interesse dei musicisti si canalizza spesso verso temi sociali e politici, la collettività assume un ruolo centrale e la musica diviene il mezzo attraverso cui sostenerla. Emerge un'integrazione ed interdisciplinarietà tra musica, parola, immagine, filosofia e arte. Infine la spiritualità è il mezzo di ricerca interiore e il nutrimento dell'arte.

Esperanza Spalding inoltre non si limita a ereditare questi elementi, ma li rielabora alla luce delle urgenze contemporanee, portando avanti una tradizione che non è nostalgica, bensì evolutiva. Il rapporto tra Joni Mitchell, Wayne Shorter

ed Esperanza Spalding può essere letto come una linea genealogica del pensiero musicale contemporaneo, in cui ogni artista contribuisce a ridefinire i confini del proprio linguaggio. Mitchell apre la canzone alla complessità jazzistica e autobiografica; Shorter sintetizza jazz e buddismo; Spalding raccoglie queste eredità e le proietta nel presente, dimostrando come il jazz e la popular music possano ancora essere luoghi di sperimentazione radicale. In questo senso, Esperanza Spalding non è solo influenzata da Mitchell e Shorter, ma ne rappresenta una naturale prosecuzione, confermando la vitalità di una tradizione fondata sulla libertà creativa e sulla continua trasformazione.

CONCLUSIONI

Lo studio presentato in questa tesi nasce da una profonda ammirazione nei confronti di Joni Mitchell, Esperanza Spalding e Wayne Shorter. L'ascolto della versione del 2000 di *Both Sides Now* mi ha colpita al punto da scegliere di partire proprio da questo brano come nucleo iniziale della ricerca. Intuivo che questi tre musicisti condividessero qualcosa di particolarmente profondo; inizialmente credevo fosse soltanto una mia percezione, ma, spinta dalla curiosità, ho iniziato a documentarmi sulle loro vite e sulle loro opere. Approfondendo, sono emerse numerose affinità, oltre a collaborazioni e intrecci artistici inattesi. Le loro stesse testimonianze lo confermano: nelle interviste ciascuno parla degli altri mettendo in evidenza una comune visione della musica come veicolo espressivo e spirituale. Si riscontrano infatti influenze di Joni Mitchell in Esperanza Spalding, di Shorter in entrambe, e Wayne Shorter ha mostrato grande apprezzamento per le due artiste, collaborando con loro in più occasioni.

Partendo dall'analisi di *Both Sides Now*, ho trovato particolarmente stimolante approfondire i parametri di spazio e tempo. Sebbene siano temi già affrontati da diversi studiosi e musicologi, ritengo che rappresentino prospettive ancora relativamente nuove e cariche di potenziale, non solo per descrivere le modalità compositive e performative di un musicista, ma anche come strumenti concettuali da considerare a priori nella fase creativa, sia nella composizione sia nell'improvvisazione.

L'analisi ha infatti evidenziato come elementi armonici, melodici e improvvisativi contribuiscano alla costruzione di una temporalità soggettiva, capace di influenzare in profondità il risultato espressivo del brano. Allo stesso modo, considerare consapevolmente lo "spazio" – inteso come contesto sonoro, relazione con l'ambiente o configurazione esecutiva – permette di ridefinire non solo la percezione del tempo, ma anche la dimensione spaziale dell'esperienza musicale. In questa prospettiva, spazio e tempo emergono come parametri utili sia per

descrivere in maniera più espressiva e soggettiva il carattere di un brano, mettendo in luce la nostra personale interpretazione, sia per intervenire direttamente sul risultato sonoro qualora si scelga di manipolarli consapevolmente. Essi diventano dunque strumenti critici e creativi al tempo stesso, capaci di contribuire a una comprensione più profonda del gesto musicale e ad aprire nuove possibilità nell'atto compositivo e improvvisativo.

BIBLIOGRAFIA

FERULLI, Paola, *Il ritratto di Joni Mitchell colori di una vita in musica*, in “Tesi di diploma accademico di primo livello in canto jazz”, Conservatorio di Matera, 2020; url: https://jonimitchell.com/library/originals/jmOriginal_4850.pdf

KRAMER, Jonathan, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Schirmer Books, 1988.

LLOYD, Whitesell, *The Music of Joni Mitchell*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

MAGGIA, Andrea Kong, *Il processo improvvisativo*, EPC Libri, 2020.

MAROM, Malka, *Conversazioni sulla vita, l'arte, la musica*, trad. it. di Francesco Grazioni, Big Sur Edizioni, 2016.

MASSOUD, Gerald, *A Mythical Jazz Narrative*, in «Published ETD Collection», 2019

MELBINGER, Timothy, *"Both Sides Now"*, *Music Analysis*, 2021;
url: <https://www.youtube.com/watch?v=3dyEUX9IkxA>

MERCER, Michelle, *Wayne Shorter, il filosofo col sax*, trad. it. di C. Veltri, Stampa Alternativa, New Jazz people, 2008.

MITCHELL, Joni, *Morning Glory on the Vine: Early Songs and Drawings*, Harcourt, Houghton Mifflin, 2019.

PIANA, Giovanni, *Filosofia della musica*, Angelo Guerini e Associati, 1991.

RATLIFF, Ben, *Come si ascolta il jazz. Conversazioni con Wayne Shorter, Pat Metheny, Sonny Rollins, Ornette Coleman, Joshua Redman, Branford Marsalis e altri*, trad. it. di Marco Bertoli, Minimum Fax, 2010.

WINNING, Jo, *"Both Sides, Now" : voice, affect, and thirdness. Joni Mitchell: New Critical Reading*, New York NY USA , Bloomsbury Academic, Ruth Charnock, 2019. pp. 65-82.

SITOGRAFIA

<https://achievement.org>

<https://athosenrile.blogspot.com/>

<https://autonomies.org>

<https://www.discogs.com>

<https://iris.uniss.it>

<https://jazztimes.com>

<https://jonimitchell.com>

<https://journals.openedition.org>

<https://www.latimes.com3>

<https://www.newyorker.com>

<https://www.nytimes.com>

<https://www.npr.org>

<https://pbs.org>

<https://www.rollingstone.it>

<https://sandrodandria.com>

<https://songwrightsapothecarylab.com>

<https://www.thecommononline.org>

<https://www.theguardian.com>

<https://www.wglt.org>

<https://youtube.com>

FILMOGRAFIA

Joni Mitchell - Woman of Heart and Mind, Susan Lacy, 2003.

Rock Legends: Joni Mitchell, Lyndy Saville, 2017.

Wayne Shorter: Zero gravity, Dorsay Alavi, 2023.

Ringraziamenti

Sono grata alla vita per avermi indirizzato verso cammini che mi ostinavo a non voler percorrere e a me stessa per essermi data la possibilità di cambiare e scegliere nuovamente, dedicando tempo a ciò che amo.

Sono grata alla musica, capace di trasportarmi verso mondi puri, ricchi e infiniti.

Sono grata a Joni Mitchell, Wayne Shorter ed Esperanza Spalding che durante questa tesi mi hanno dato molta forza; nei momenti difficili le loro vite, per me d'esempio mi spronano a migliorarmi come essere umano.

Grazie al Jazz che mi arricchisce la vita di un senso profondo.

Ringrazio il mio compagno Alessio, che ha sempre sostenuto con forza le mie scelte, facendo il tifo per me e standomi vicino in questi anni intensi.

Ringrazio i miei genitori Giovanna e Giuseppe per aver sempre creduto nelle mie capacità, assecondando le mie passioni e supportandomi.

Ringrazio le mie sorelle Nataly e Serena, da sempre la mia forza e mio zio Matteo.

Ringrazio tutti gli amici e le persone conosciute in questo cammino, che porterò sempre nei miei ricordi felici.

Ringrazio dal profondo del cuore la mia Maestra Stefania per avermi accolta sin dal primo giorno, per avermi trasmesso non solo le capacità tecniche e musicali ma soprattutto quelle umane, oltre ad un amore sconfinato per il jazz, grazie per aver sempre creduto in me.

Ringrazio tutti gli altri maestri incrociati in questi anni e in particolare il maestro Giovagnoli, a cui sono grata per l'attenzione e la cura avuta durante tutti gli anni a lezione, per la disponibilità, la gentilezza e la voglia di coinvolgerci nei concerti; il Maestro Bon per le sue lezioni ricche di cultura; sono grata al Maestro Pieri che con le sue conoscenze infinite ha scatenato in me la necessità di approfondire sempre di più, grazie per la professionalità con cui ha lavorato e la pazienza che ha avuto ogni volta che avevo un dubbio; grazie al Maestro Siringo, per la curiosità che mi ha instillato con le sue lezioni, aprendomi verso orizzonti e mondi che sento più vicini alla mia voce.