



*Neil Young. Cercando il nuovo mondo*

di Matt Briar

ISBN 9788864389196

Collana ZONA Music Books

© 2021 Editrice ZONA

Via Massimo D'Azeglio 1/15 – 16149 Genova

(+39) 338.7676020

[info@editricezona.it](mailto:info@editricezona.it)

[www.editricezona.it](http://www.editricezona.it)

Foto di copertina: © F. Antolín Hernández (Barcelona, 1987)

Stampa: Digital Team – Fano (PU)

Finito di stampare nel mese di settembre 2021

Matt Briar

NEIL YOUNG  
CERCANDO IL NUOVO MONDO

Prefazione di Stefano Frollano

ZONA  
Music Books



*A Cristina,  
per il suo supporto in questo lungo progetto  
e il suo amore in tutti gli altri.*

*Ai miei genitori e ai miei nonni,  
nei cui vecchi impianti hi-fi ho conosciuto la musica.*

*Ai Blue Daimon e ai Painters,  
“all those ruff boys who play that rock’n’roll”.*



# INDICE

Prefazione di Stefano Frollano	9
Introduzione di Matt Briar	13
1. Hello Mr Soul 1964-1968	17
2. Dopo la corsa all'oro 1969-1972	39
3. Accetta il mio consiglio 1973-1975	79
4. Cercando il Nuovo Mondo 1975-1979	126
5. Di punto in bianco nel buio 1980-1987	176
6. Il grande momento 1988-1994	228
Ringraziamenti	281
Fonti	283



## PREFAZIONE

di Stefano Frollano

*Ti stavo perdendo  
Ho sentito che ti stavo perdendo  
E non è l'unica cosa che ho da perdere  
Devo perdere  
I profondi blues del mare  
(Neil Young, 1977)*

Mi è capitato di recente – facendo scorrere le pagine velocemente tra le dita, quasi a non avere tempo in quell’istante – di sfogliare una pubblicazione americana in cui ho potuto visualizzare, nel giro di pochi secondi, quasi sessant’anni di una certa storia musicale. Una sorta di zootropio, di “ruota della vita”. Ho potuto rivedere le copertine degli album prodotti da Neil Young e dai suoi compagni di viaggio, mentre parallelamente fluivano nella mia mente centinaia di immagini attraverso le quali ripercorrevo le tappe della mia vita. In particolar modo gli anni dell’adolescenza, in cui i dischi (allora in vinile) divennero le colonne sonore a cui poter legare ricordi ed emozioni personali.

Davanti a quei fogli “parlanti” – che sono stati il diario di tanti altri come me, in giro per il mondo – non ho saputo resistere all’invito dell’amico Matt Briar, coraggioso e costante divulgatore del “verbo” youngiano in Italia, a collaborare al suo progetto editoriale, un progetto certamente non facile. Ho aderito felicemente, con un po’ di saggezza ed esperienza, ma non senza timori reverenziali di fronte al corpo di un lavoro che considero davvero importante, con tratti davvero universali come, del resto, la grande poesia.

Tra inni e denunce, confessioni private e sogni, fantasie e avventure *on the road*, terre sconfinite e cieli aperti, tra la storia che è stata e quella che poteva essere, l’universo e la poetica di Neil Young vengo-

no disquisiti in queste pagine, che raccontano, come onde che vanno e vengono, l'incresparsi del mare che è il mondo "interno" di quest'uomo e artista, continuamente in movimento.

Noi, negli anni, ci siamo aggrappati alle vele del tempo per poter viaggiare su un oceano fatto di suoni, parole, silenzi e rumori. Talvolta ci siamo perduti e poi ritrovati, assieme ad altri milioni di persone, e abbiamo riconosciuto a Young il potere delle sue "visioni" e della musica creata intorno a esse. Il potere di quella esile voce così evocativa spesso ci ha dato la possibilità di riflettere, di vedere meglio e di scoprire altri orizzonti, di scorgere autentiche possibilità di cambiamento. Le liriche di Neil Young fuse con il suo canto – talvolta nenia, altre volte vivido e arrabbiato – ci hanno fatto conoscere i luoghi dell'anima, ci hanno fatto scendere su quei territori alieni, tanto per parafrasare il cantautore stesso, che fanno parte dell'essere umano. Ci hanno aiutato a rivelare luoghi desolati e a scoprire gli abissi dentro i quali certe volte eravamo, altre volte i fiori che siamo, splendenti nel sole.

Per la prima volta in Italia viene presentato su Neil Young non un libro biografico o di testi (e ce ne sono diversi in giro, inclusi naturalmente quelli autobiografici), ma un volume in cui l'autore cerca di sbrogliare una matassa contenente decine di fili colorati, una sorta di *shangai* letterario, con l'intento di riuscire a estrarre e tener ferme in pugno le tonalità e le varianti delle sue canzoni, una a una. Un gioco intenso, rischioso e dettagliato, ma ricco di note, rimandi, nessi e provocatorie interpretazioni.

Sono grato e commosso per i lavori di tutti quegli amici e giornalisti, musicisti e scrittori, che precedentemente hanno pubblicato con merito altri volumi con le traduzioni dell'artista canadese, e che in questa mia collaborazione con l'amico Matt si sono trasformati, da guide che erano un tempo, in interlocutori, terreno di confronti. Sono stato in egual misura vivacemente coinvolto in alcuni accessi, notturni dibattiti sui significati e sui sensi, non solo della lingua inglese e americana, ma anche su quello che gli altri traduttori (e sottolineo che il traduttore è anche autore, contemporaneamente) avevano a loro modo infuso nelle loro opere; soprattutto ai tempi in cui la "rete" non esiste-

va e la stampa nostrana (magazine e radio) non dedicava sempre molto spazio a Neil Young, per me uno dei più grandi autori del Novecento.

E così mi va di citare Andrea Carpi e Paolo Giaccio, Riccardo Bertocelli, Ivano Casamonti, Adriano Sereno, Enzo Gentile, Marco Grompi e Davide Sapienza, Salvatore Esposito. Ma è a due persone, due cari amici che sento sempre con me, va la mia più profonda riconoscenza per avermi “insegnato”, assieme a Young, a leggere tra le righe, ad andare “oltre”: Giancarlo Susanna, meraviglioso scrittore e giornalista, tra i primi in Italia a tracciare le gesta del musicista canadese, e Fabio Pellegrini, autore con me di un libro su Young, le cui intuizioni sull’arte e i nessi con le liriche e la musica possono essere considerate come delle vere “poesie colorate”.

Tutte le “esperienze” di cui i sopracitati autori sono stati protagonisti, sulla carta stampata e oltre, si affacciano qua e là in questo lavoro, che con grande plauso Matt ha saputo mettere insieme con certissima dedizione. Non senza aggiungere personali opinioni, i ritmi giusti nella scrittura, immagini “nuove” da correlare al pur mastodontico catalogo dell’artista. L’autore si fa carico così, raccogliendo il testimone dai suoi illustri predecessori, con questo ampio volume, di un’opera che resterà nel tempo, e che come Young, che l’ha ispirata, non si inchina all’incedere della tecnologia.

Matt Briar, scegliendo di pubblicare un libro non facile, cercando di far luce e spianare anche gli angoli, compie l’ennesimo e pur sempre valido atto di ribellione, che affonda le radici in quel *prime of life*, quel fiore degli anni, che sempre sarà la cifra del rock’n’roll autentico, quello che non morirà mai, come della musica di Neil Young, che vivrà per sempre. Questo libro potrà essere il compagno a cui rivolgersi per scoprire o rivedere quei brani coi quali ci siamo identificati in intimi momenti pregni di tristezza o di gioia, di passione o di curiosità. O una bussola per navigare anche quando qualche volta mancano le stelle. O un miracolo laico, un idolo dorato da custodire in uno scrigno. O semplicemente pagine da sfogliare al vento di una prateria nostrana, mentre sdraiati ascoltiamo la voce di Madre Natura.



## INTRODUZIONE

“Cercare di proiettare la sensazione di una canzone soltanto attraverso le parole, senza la musica e l’arte che il cantante conferisce, è come descrivere la Monna Lisa dicendo che è una donna sorridente.”

Vorrei prendere a prestito le parole che Scott Young, padre di Neil, scrive nella propria autobiografia e le rivolgo subito a te, lettore, come “modalità d’uso” del volume che tieni tra le mani.

In questo viaggio cercherò di raccontare gli anni più importanti (1964-1994, sebbene in seguito abbia prodotto ancora molto) di una delle icone rock della nostra epoca. Non sarà un percorso minuzioso tra le informazioni biografiche e discografiche: sono già stati scritti eccellenti volumi a riguardo.

Metterò al centro di tutto le *lyric*, i testi, che assieme alla musica sono il riflesso diretto dello spirito e dei pensieri del cantautore, ma che, contrariamente alla musica, possono essere riportati ed esaminati su una pagina scritta.

È dai testi che si può comprendere gran parte delle vicissitudini che hanno appassionato e sconvolto il pubblico nei trent’anni che prenderò in esame. È dagli assi tematici, dalle connessioni tra le canzoni e dai contesti in cui sono nate, che si può apprezzare fino in fondo la portata di un *songwriting* che tutt’oggi vanta un’eredità smisurata.

Per ragioni pratiche ho dovuto operare una selezione di brani e di versi: un po’ come quando programmi un viaggio e, non potendo vedere tutto, stabilisci in quali posti farai tappa, da quelli imprescindibili a quelli più curiosi o improbabili. È ovvio però che queste scelte non possono rappresentare né tanto meno sostituire i testi nella loro completezza. Perché le parole di Young tengono conto della melodia, delle rime, della fonetica inglese, oltre che delle visioni che gli passano nella mente.

Se conosci Neil Young e non puoi perderti ogni nuovo libro su di lui, mi auguro di farti apprezzare i risvolti lirici e umani che magari

non avevi ancora incontrato o a cui non avevi mai pensato. Se invece stai cogliendo questa occasione per approcciare l'erratica figura del canadese per la prima volta, prometto di non annoiarti e di consegnarti lo strumento *entry level* che stavi cercando.

Che tu faccia parte dell'una o dell'altra categoria, oltre a ringraziarti per la fiducia accordata, vorrei darti un consiglio passionato. Dedica a ogni album il tempo che merita: riascoltalo almeno una volta, entra dentro di esso, nell'atmosfera di quel momento, prima di avventurarti tra le pagine del libro. Munisciti dei dischi con le *lyric* originali o delle traduzioni integrali disponibili su [www.neilyoungtradotto.com](http://www.neilyoungtradotto.com) (progetto di nuova traduzione italiana di tutta l'opera younghiana nato nel 2008, alla base di questo volume).

Altrimenti sarà come limitarsi a osservare dal finestrino, senza fermarsi a respirare l'aria locale. Perché, citando Enzo Gentile, “Young è un soggetto stimolante, adatto a una pratica psicanalitica: studiare i suoi testi e le sue traiettorie di volo non è per niente agevole”.

Buona lettura, buon ascolto, buon viaggio.

Matt Briar

*Una canzone di successo è qualcosa di molto pericoloso.  
Devi stare attento: imbrogliare un paio e sei fottuto, sarai per  
sempre ingabbiato dentro al ruolo della popstar. Io stesso, per molti,  
sono ancora quello delle canzoni folk-rock di fine anni Settanta:  
Old Man, Heart Of Gold... Credo di aver scritto cose altrettanto  
buone in seguito, ma gli stereotipi sono duri a morire.*  
Neil Young, intervista di David Fricke, Rolling Stone, 2010



# 1. HELLO MR SOUL

## 1964-1968

Parlando dei suoi esordi nei Buffalo Springfield, a volte si dice che Neil Young abbia affrontato le contraddizioni dell'essere una star prima ancora di diventarlo. Qualcosa di vero c'è senz'altro, se si guarda alle canzoni con cui contribuisce alla breve ma gloriosa vita di questa "boy band" californiana, figlia dei Beatles, che segna nel profondo il sound della West Coast (e in generale della musica folk-rock) tra il 1966 e il 1968 con soli tre album.

Il giovane Neil ha alle spalle diversi anni di chitarra e rudimenti di pianoforte, anche per merito del costante incoraggiamento dei genitori. Sebbene il resto del mondo ancora non lo conosca, nella piccola realtà di Winnipeg è già qualcuno.

Si può dire che la vera carriera musicale di Neil Young inizi nel 1963 all'interno di un gruppo chiamato The Squires, fondato insieme all'amico Ken Koblun. Gli Squires sono soltanto l'ultima, e la più evoluta, di una serie di band scolastiche degli anni canadesi. Con un repertorio basato sul rock'n'roll e il blues di Shadows, Ventures, Jimmy Reed e Randy Bachman, ottengono una veloce popolarità sul territorio locale. È assieme agli Squires che Neil scrive per la prima volta pezzi originali, prevalentemente strumentali. Il 45 giri *The Sultan/Aurora* diventerà famoso tra i fan, essendo la sua prima pubblicazione ufficiale.

Nonostante i temi sdolcinati e leggeri tipici della musica adolescenziale in cui spaziano, agli Squires va riconosciuta una certa originalità musicale, oltre al ruolo essenziale nella crescita di Neil come cantautore e musicista. "Vidi Neil come un comandante, il leader del gruppo",<sup>1</sup> ricorderà anni dopo il padre Scott.

---

1 Young, Scott, *Neil And Me*, revised edition, McClelland & Stewart, Canada, 1997

L'assidua frequentazione dei locali folk di Toronto e dintorni frutta conoscenze importanti: Neil stringe amicizia, tra gli altri, con Stephen Stills, Richie Furay e Joni Mitchell. Ma un momento fondamentale arriva col suo diciannovesimo compleanno, il 12 novembre 1964, mentre è in tour con gli Squires a Fort William, Ontario. È il giorno in cui scrive *Sugar Mountain*, la prima canzone destinata a diventare famosa (paradossalmente senza finire in nessun album, ma solo in singoli, antologie e live). È il nostro punto di partenza: un diamante grezzo da cui possiamo intuire molte cose sul futuro.

*È così chiassosa la fiera, ma tutti i tuoi amici sono lì (...)  
Oh, vivere su Sugar Mountain  
Con gli strilloni e i palloncini colorati  
Non puoi avere vent'anni su Sugar Mountain  
Ma pensi che te ne andrai via troppo presto*

A neanche vent'anni Neil scrive un testo malinconico sulle gioie perdute dell'infanzia, raffigurate dallo zucchero filato e dall'atmosfera sognante della fiera, e sull'inevitabilità di diventare adulto e lasciarsi corrompere da piaceri più mondani. Perché crescere, guardare le ragazze (“Oh voltarsi e vedere il suo sorriso”), atteggiarsi a duri (“Ora stai sotto alle scale e restituisci alcune occhiatecce”), fumare le prime sigarette e andar via di casa, significa non poter più far parte del mondo incantato di Sugar Mountain (letteralmente “Montagna di zucchero”).

Essere lontano con la band è fonte di nostalgia, ma Neil riesce ad andare al di là delle emozioni più superficiali evidenziando, nella strofa successiva, la differenza tra il sognare una vita adulta, indipendente, e il farne esperienza per la prima volta, da solo, ancora un po' troppo giovane e immaturo per gestirla pienamente.

*Ora dici che vai via da casa perché vuoi stare da solo  
Non è divertente quello che provi quando ti accorgi che è reale*

Nella sua semplicità e con il suo candido arpeggio poggiato su tre note, *Sugar Mountain* è davvero notevole, considerando la produzione del momento. Neil racconterà poi di aver scritto in origine centoventisei versi per la canzone, salvando solo quelli migliori.

Con questo e altri pezzi che abbozza nel periodo tra Squires e Buffalo Springfield, cerca invano di farsi notare nell'ambiente discografico. Deve ancora passare attraverso una serie di esperienze che in pochi anni porteranno la sua musica a un altro livello.

Le composizioni di questi primi anni giocano su giri di chitarra con cambi frequenti, a volte insoliti: è il modo in cui l'aspirante cantautore ricerca una propria originalità. Vengono però suonate e cantate in modo ancora grossolano, acerbo, in assenza dello stile personale che deve ancora formarsi. Tuttavia risulta già evidente la sua propensione verso l'introspezione. Nato e cresciuto in Canada tra prateria e città, le sue influenze musicali sono essenzialmente la musica *roots* e i musicisti faro degli anni Cinquanta e Sessanta: Hank Williams, Ian Tyson, Jimmy Reed, gli Shadows, i Guess Who, Don Gibson, Phil Ochs, Bert Jansch, Roy Orbison, e più avanti Dylan e Rolling Stones.

“Neil Young, adolescente, assorbe questi artisti (...) per riversarli a sua volta nelle sue prime piccole/grandi formazioni (...) con il suo stile, la sua visione del mondo musicale, con un occhio attento alla tradizione, reinterpretandola con la sua voce e una scrittura personale che lasceranno un marchio definitivamente negli anni Settanta”.<sup>2</sup>

Young non è mai stato mitizzato come Dylan o gli Stones, non rientra in quei *maître à penser* musicali che, “a pieno titolo, hanno espresso (...) le filosofie di almeno due generazioni”.<sup>3</sup> Questo per vari motivi. Il suo ingresso nella musica internazionale avviene nel 1966 (e solo alla fine del 1968 come solista): a quel punto l'esplosione generazionale degli anni Sessanta è già avvenuta e inevitabilmente tutte le figure successive sono figlie di quella scena. “La generazione dei nuovi cantautori è figlia diretta della scena californiana. (...) La figura del

---

2 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush*, Arcana, Roma, 2015

3 Giuffrida, Romano; Bigoni, Bruno (a cura di), *Fabrizio De André: Accordi eretici*, Rizzoli, Milano, 2008

cantautore solitario, del *loner*; per dirla con Neil Young, si afferma negli anni Settanta come risposta alle ‘famiglie’ collettive (...) del decennio precedente”.<sup>4</sup>

In secondo luogo il suo *songwriting* si rivolge più facilmente all’intimismo piuttosto che all’allegoria sociale, o comunque tende a filtrarla attraverso immagini del tutto personali. Certo, produrrà famose canzoni legate ai movimenti degli anni Settanta (*Ohio, Southern Man*) e altre che esprimeranno il rancore verso precisi scenari sociopolitici (*Revolution Blues, Rockin’ In The Free World*). Ma costituiscono soltanto uno dei molti assi tematici che attraversano le sue *lyric*, in verità uno dei più occasionali almeno fino al 2003, quando inizia ad affiancarsi con (fin troppa) regolarità alla *protest song*.

Young non risulta nemmeno legato alla poesia di strada di derivazione *beat* a cui si ispirano altri musicisti-icona (Patti Smith, Bob Dylan), né alla scena *progressive* e *acid rock* di Led Zeppelin e Doors.

Se guardiamo alla definizione che dà Umberto Eco della “canzone colta di consumo”,<sup>5</sup> ecco che in essa rientrano tanto Young quanto Dylan, Smith e altri, fino al nostro amatissimo Fabrizio De André. Ovvero artisti che rappresentano “l’opzione colta” della musica che “la gente si raccoglie per ascoltare, (...) primo gradino verso una educazione ulteriore del gusto e dell’intelligenza, attraverso il quale ardire a esperienze più complesse”.<sup>6</sup>

Tornando al nostro racconto, Neil scioglie gli Squires nel ’65 per poi trascorrere alcuni mesi a Toronto, finché nel marzo 1966 compie la scelta che cambierà tutto: emigrare e raggiungere la terra promessa. Decisione che nasce intorno al fermento culturale della California, culla di una scena artistica e musicale di grande impatto inaugurata dai Beach Boys, pionieri del West Coast sound. Nel 1964 arrivano i Byrds, che svoltano sulla psichedelia, così come i Jefferson Airplane nel ’65. I Buffalo Springfield seguiranno a ruota.

---

4 Assante, Ernesto; Castaldo, Gino, *Blues, Jazz, Rock, Pop. Il Novecento americano*, Einaudi, Torino, 2004

5 Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1989

6 *Ibid.*

Centinaia di musicisti e *folk singer* arrivano lì da tutto il nord America, compresi i membri dei futuri Springfield (Bruce Palmer è canadese, Stephen Stills texano, Richie Furay dell'Ohio) e Crazy Horse (Ralph Molina viene da Porto Rico, Billy Talbot da New York e Danny Whitten dalla Georgia).

Questi artisti ripercorrono i passi dei pionieri che in California cercavano l'oro un secolo prima, nei giorni del *gold rush*. Ora, invece, i musicisti inseguono la prospettiva di una nuova vita, di un oro rappresentato dal successo e dall'arte. In altre parole l'essenza del sogno americano: "Il nucleo principale della cultura americana è *io*, la persona pronta alle opportunità, al *far da sé*, alla mobilità. *L'american dream* è lì: è l'affermazione di se stessi".<sup>7</sup>

Neil raggiunge Los Angeles insieme a Bruce Palmer, amico di Toronto. Per una serie di circostanze fortuite, i due incrociano Stills e Furay, appena arrivati da New York. Il quartetto dà vita ai Buffalo Springfield... e trova il suo oro. Nella band anche Dewey Martin e Jim Messina, che in seguito sostituirà Palmer.

La forza del gruppo risiede nella diversità di stili dei suoi membri. L'incastro tra le armonie vocali di Stills e Furay e gli intrecci di chitarre acustiche ed elettriche, dove spadroneggiano Stills e Young, creano un connubio originale e accattivante che consente agli Springfield di insediarsi stabilmente al Whisky A Go Go, prestigioso locale di Hollywood situato in Sunset Boulevard. E, soprattutto, suscita l'interesse della Atlantic Records.

Gli Springfield si rivelano il mezzo perfetto per Neil per mettere piede nel mondo discografico ed esplorare territori musicali inediti. "Stavo solo provando a capire chi ero. (...) Stavo tentando di essere... qualcosa. Ma non sapevo cosa".<sup>8</sup> I risultati non tardano ad arrivare: cinque sono i brani con cui Neil contribuisce al primo album, *Buffalo Springfield*, quattro dei quali di notevole rilevanza. A cominciare da una composizione che porta con sé dal Canada, *Nowadays Clancy*

---

7 *Ibid.*

8 Bienstock, Richard, intervista a Neil Young, *Guitar World*, settembre 2009  
<https://www.guitarworld.com/features/neil-young-gold-rush>

*Can't Even Sing.* Il Clancy del titolo è un ragazzo problematico (si dice fosse affetto da sclerosi multipla) che frequenta la scuola di Winnipeg, arrivando in bicicletta, trasandato e con grossi occhiali da vista, cantando motivetti a voce alta.

*Ehi, chi è che mi calpesta la faccia?  
Dov'è quella figura che cerco di distinguere?  
Chi sta mettendo a tacere le campane che stavo suonando?  
Portandosi via la mia zingara prima che inizi  
A cantare il senso di quello che ho in mente  
Prima che possa portare a casa ciò che è mio di diritto  
Riunendosi e ascoltando e parlando in rima  
Frenando il sentimento e aspettando il momento?*

Il testo inizia descrivendoci Clancy steso a terra con la vista e l'udito annebbiati, vittima di qualche brutalità da parte dei compagni. Possiamo già apprezzare una caratteristica che incontreremo spesso nel *songwriting* di Neil: dire una cosa per comunicarne un'altra, utilizzando immagini simboliche che prendono a prestito elementi del reale, visivi, fisici, per esprimere un significato che va al di là di quello letterale.

Qualità che si può apprezzare soltanto leggendo/ascoltando la *lyric* originale. Il verso "Chi sta mettendo a tacere le campane che suonavo?" in inglese è *Who's puttin' sponge in the bells I once rung?*, letteralmente "Chi sta infilando spugna nelle campane che stavo suonando?". Attraverso l'immagine di una campana ovattata che produce un suono sordo e smorzato, il cantautore ci fa provare quello che prova Clancy pestato dai bulli.

*Chi è che dice, tesoro, non significa niente  
Perché di questi tempi Clancy non può nemmeno a cantare?*

"Molte persone mi dicono di non comprendere *Clancy*, non riescono a cogliere tutti i simboli. (...) Per l'ascoltatore Clancy è solo un'immagine. (...) Quando qualcuno è bello e diverso dagli altri, gli

altri tendono a distruggerlo... sai cosa intendo. (...) Nella canzone desidero trasmettere una sensazione come quando vedi qualcosa di brutto o di frustrante”.<sup>9</sup>

*Clancy* la dice lunga su quale sarà la base del *songwriting* di Young, almeno nella sua prima fase: prendere elementi della realtà, a volte della storia, e farceli percepire tramite simboli e visioni oblique, immedesimandosi in vari personaggi, talvolta assumendo punti di vista diversi all'interno della stessa canzone. Come in questo caso, passando dagli occhi di Clancy a quelli del cantautore colto nell'atto di riflettere *su* Clancy e ciò che rappresenta.

*Chi è che vede degli occhi nella crepa sul pavimento? (...)*  
*Chi è che dovrebbe andare a letto, ma sta scrivendo questa*  
*canzone*  
*Augurandosi e sperando di non aver dannatamente torto?*

Un ulteriore pregio di alcune *lyric* younghiane è l'averne più livelli di lettura. In *Flying On The Ground Is Wrong* la voce narrante, in prima battuta, è quella di un musicista emergente che vaga di posto in posto sacrificando stabilità e amore per inseguire il suo sogno.

*Il mio mondo sta forse crollando?*  
*Sono a terra a pezzi*  
*I miei occhi sono chiusi e sono in ginocchio*  
*Ma se piangere e tener duro e volare basso è sbagliato*  
*Allora mi spiace deluderti, ma siamo dalla stessa parte (...)*  
*Vorrei averti incontrata in un posto al quale entrambi apparteniamo*  
*(...)*  
*Da quando sono cambiato non riesco a portare a casa niente*

In concerto nel 1970 Neil svelerà che la canzone parla della droga e dell'alienazione causata dal nuovo stile di vita: “quello che accade quando inizi a strafarti, (...) la tua ragazza non ti capisce e la tua vita

---

9 McDonough, Jimmy, *Shakey: Neil Young's Biography*, Random House, New York, 2002

diventa folle”.<sup>10</sup> *Flying* è quindi il primo tentativo di razionalizzare gli effetti che la fama (e la sua strenuante ricerca) hanno sulla sfera personale.

La scena hollywoodiana si rivela già snervante, piena di distrazioni che lo distolgono dall’obiettivo di emergere come cantautore di alto livello, e risveglia una malattia che lo affligge sin dall’infanzia: l’epilessia. Solo tempo dopo Neil riuscirà a tenerla sotto controllo. Le crisi epilettiche si riflettono anche nella musica, come in *Burned*, che accosta il tema della fama improvvisa e travolgente (il “bruciarsi”) all’immagine dell’artista che cade a terra in preda a flash visivi e uditivi.

*Sono rimasto bruciato  
E con entrambi i piedi per terra  
Ho imparato che è doloroso cadere in basso (...)  
Mi sto accorgendo che tutto è così confuso  
Non è rimasto tempo e so che sto perdendo  
Flash, e penso che sto cadendo  
Crash, e le mie orecchie non sentono niente*

Il pezzo è pregno della sensazione di un futuro deprimente nel quale non si può essere artisti a tutto tondo senza al contempo essere consumati dalla macchina commerciale dello *stardom*. È questo il *fil-rouge* del giovane Neil negli Springfield, rivelando sin dai suoi primi giorni i lati più disdicevoli che può avere la carriera da rockstar e il successo mediatico. La cosa curiosa è che compone anche canzoni sentimentali più canoniche e leggere, ma sono poche e, a parte *Do I Have To Come Out And Say It* (inclusa nel primo album), vengono generalmente scartate in favore di quelle più cupe (titoli come *I’m Your Kind Of Guy* e *Whatever Happened To Saturday Night* emergeranno solo anni dopo nelle pubblicazioni d’archivio).

*Out Of My Mind*, pure, non fa segreto della frustrazione dell’essere un idolo per i teenager invece di un artista con un’identità e una voce

---

10 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=193](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=193)

propria. L'adorazione fuori controllo dei fan trova nuovamente un parallelo nel collasso nervoso.

*Fuori di testa*

*E non posso più sopportarlo*

*Lasciato indietro da me stesso e da ciò per cui vivo*

*Tutto ciò che sento sono le urla fuori dalle limousine*

*Che mi stanno mandando*

*Fuori di testa (...)*

*Felice di scoprire che non so per cosa sto sorridendo*

“Tutta quella merda che avevamo intorno: le groupie, le droghe. (...) Quando registravi chiunque poteva entrare in studio, senza bussare. Fumavamo erba in continuazione. (...) Ricordo che mi chiedevo se era proprio quella la vita che volevo. Poi arrivarono i manager e diventò un vero e proprio business. (...) C’era troppa gente in studio che decideva per noi”.<sup>11</sup>

Neil non riesce a farsi ascoltare ed è ancora insicuro delle proprie capacità vocali, al punto da far cantare alcuni dei suoi pezzi ad altri membri del gruppo. Con i quali, per le stesse ragioni, instaura un rapporto altalenante e umorale.

L’album successivo, *Again*, è ancora più sorprendente per la qualità dei brani e degli arrangiamenti, più orientati alla psichedelia. All’epoca però il magazine *Rolling Stone* lo reputa molto meno omogeneo del precedente ed elogia quasi esclusivamente le canzoni di Stills (senz’altro eccezionali). Qui i brani a firma Young sono tre, tutti diventati classici. Il più emblematico è *Mr. Soul*, che inscena un dialogo interiore per esprimere uno stato confusionale: da una parte il successo, dall’altra il rifiuto verso le trappole che comporta. Con il suo ruvido e incalzante riff (che deve qualcosa alla celebre *Satisfaction* degli Stones), è forse la più leggendaria del novero delle canzoni springfieldiane.

---

11 Kent, Nick, intervista a Neil Young, Mucchio Selvaggio, 1993

*Oh, salve Sig. Anima  
Sono passato a trovarti per farmi una ragione  
Del fatto che ho scoperto che la mia faccia è l'evento della stagione  
Perché alla folla un semplice cenno del mio volto riesce a essere così  
esaltante?*

Dopo così poco da quando può dirsi famoso, inizia già ad avvertire la minaccia della ripetitività, gli agi di una gloria troppo facile e istantanea, che durerà fin tanto che lui accetterà di apparire secondo i desideri del pubblico.

*Il sorriso sulla mia faccia tra poco diventerà di gesso?  
Resta nei paraggi mentre il clown, esausto, fa il numero del disastro  
La mia testa e la mia faccia corrono troppo veloci*

Se gli basta sorridere perché la folla continui ad adorarlo, allora basterà abituarsi a un sorriso perenne, una maschera da indossare e levare a piacimento. Ma dietro di essa gli occhi racconteranno un'altra verità, incapaci di reggere la velocità con cui il suo volto gira sui *teen magazine*. A quel punto scoprire di essere anche un po' disprezzati rappresenterà l'unico sprazzo di autenticità: "Mi sentii sollevato dagli elogi di una fan / Che diceva che la irritavo".

"Tutti quanti hanno il proprio Sig. Anima. Se anche potessi – e non penso di poterlo – scoprire chi fosse per me, credo che ne distruggerei lo scopo. (...) Non so da dove sia uscita, ma racconta davvero la mia storia a quel tempo e, cosa abbastanza strana, sembra essere ancora vera".<sup>12</sup>

Alla frustrazione Neil reagisce in modo impulsivo, abbandonando il gruppo e poi rientrandovi più volte. È solo il primo cenno delle tendenze autodistruttive che segneranno la sua carriera.

Da un punto di vista musicale gli altri due brani hanno un impianto diverso: risentono della psichedelia barocca di *Sgt. Pepper* dei Beatles, disco spartiacque la cui influenza si imporrà anche sul suo primo

---

12 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

lavoro solista. In questo periodo Neil vive nel quartiere di Laurel Canyon, dove tra gli altri conosce il produttore e musicista Jack Nitzsche: è lui ad arrangiare il manto di sovraiscizioni di *Expecting To Fly*. Nella sua concezione originale è la storia di un amore platonico a cui viene messa la parola fine. Il riferimento biografico è la relazione con Pam Smith, una ragazza canadese, durante gli anni degli Squires. Curiosamente nella demo originale il brano presenta una strofa in più, omessa dalla versione registrata per l'album.

*Eri là, sul punto di spiccare il volo  
Mentre ridevo mi chiedevo se potevo dirti addio  
Sapendo che te ne saresti andata  
È stato un bene che durante l'estate ci fossimo detti addio  
Tutti gli anni che avremmo passato con passione  
Sono finiti con un pianto*

Oggi in queste parole riusciamo a leggere un'allegoria degli anni dei movimenti studenteschi di San Francisco e della fine di quel *hippie dream* che avrebbe potuto essere ma non fu (sul quale anche Young dirà la sua più in là). È con questa valenza premonitrice, di cui il giovane Neil è ancora inconsapevole, che il regista Terry Gilliam scelse questo brano per il suo film *Paura e delirio a Las Vegas*, come sottofondo a un toccante monologo di Hunter S. Thompson.

“Avevamo tutto lo slancio, cavalcavamo la cresta di un'altissima e meravigliosa onda” dice Johnny Depp (che veste i panni di Duke, l'alter-ego di Thompson). “E ora, meno di cinque anni dopo, potevi andare su una ripida collina di Las Vegas e guardare a ovest, e con il tipo giusto di occhi, potevi quasi vedere il segno dell'acqua alta. Quel punto dove l'onda alla fine si è infranta, ed è tornata indietro”.<sup>13</sup>

Chiude l'album *Broken Arrow*, una *suite* in tre scene che affrontano tre differenti aspetti del Sogno Americano. Nella prima strofa ritrovia-

---

13 *Fear and Loathing in Las Vegas* (vers.it. *Paura e delirio a Las Vegas*), diretto da Terry Gilliam, Summit Entertainment/Rhino Films, USA, 1998

mo la descrizione di una celebrità in qualche modo deprimente, forse perché esageratamente materialista.

*Le luci si accesero e calò il sipario  
E quando finì sembrava un sogno  
Loro stavano all'ingresso del camerino e imploravano un grido  
I manager avevano pagato per la limousine nera  
Che attendeva fuori sotto la pioggia*

La seconda scena riflette sul gap generazionale tra un adolescente turbolento che impreca sul muro, desideroso di far valere la sua libertà, e la madre con i suoi antiquati moralismi secondo cui ogni passo falso è un fallimento. Delle tre è forse quella più enigmatica nell'economia generale del brano.

L'ultima strofa salta indietro nel tempo a un passato simil-medievale. Assistiamo alla parata nuziale di un re e della sua regina, dove però il colore predominante è il nero e la luce dell'alba qualcosa da cui proteggersi.

*Le strade erano allestite per il corteo nuziale  
La regina indossava il guanto bianco (...)  
La carrozza rivestita di nero (...)  
Protegeva il suo re dai raggi dell'alba  
Si sposarono per la pace e se ne andarono*

*Broken Arrow* rappresenta l'inizio di qualcosa di nuovo. Con i suoi vari momenti temporali e il percepibile senso di perdita evocato dalle parole, dalla melodia e i suoni carnevaleschi con cui è arricchita, è la prima canzone con la quale Neil tenta di riflettere sul *dopo* la corsa all'oro. Tanto la sua corsa personale quanto la corsa collettiva (il sogno americano degli anni Sessanta) e quella storica dei pionieri. "Le immagini musicali di Young sono celebrazioni dolorosamente belle di ciò che è scomparso, che scompare e che scomparirà".<sup>14</sup>

---

14 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

Tutto ciò emerge dal ritornello che chiude ciascuna strofa, nel quale un indiano osserva i protagonisti delle varie scene/epoche dalla riva “stretta e affollata” di un fiume.

*Lo diresti che l'Indiano con la faretra vuota (...)  
Stringeva una freccia spezzata?*

I Nativi sono uno dei simboli dell’America delle origini, civiltà (quasi) perduta sotto l’incedere inarrestabile dei carri dei pionieri e dei loro fucili, così come Aztechi, Inca e Maya sono stati spazzati via secoli prima dai *conquistadores*. Temi che affascinano Neil sin dall’infanzia e ritorneranno nelle opere future.

La freccia spezzata è il segno indiano della pace, usato anche dopo aver perso una guerra: “una freccia spezzata di solito significa che qualcuno ha perso tanto”.<sup>15</sup> In *Broken Arrow* l’indiano cancella prepotentemente ogni possibilità di un lieto fine per le tre storie. Quella freccia spezzata è sì segno di pace, ma anche di perdita: diciamo una tregua per fermarsi ed evitare il peggio. Tutto il brano assume così un sottotesto amaro, spezzando ogni possibile candore.

L’era degli Springfield, durata un paio d’anni, è già arrivata al tramonto. Il loro terzo album esce nel 1968 quando il gruppo è un ricordo, sciolto a causa della continua instabilità della formazione e delle questioni di ego tra Young e Stills. *Last Time Around* è un collage disomogeneo, non al livello dei due predecessori. Il contributo di Neil è di due brani, anch’essi destinati a entrare nel suo pantheon personale: *On The Way Home* e *I Am A Child*. Il primo, di matrice tipicamente country-rock, è un’espressione di nostalgia verso la terra natia e i legami lasciati indietro. Il trasloco di Neil negli States per trovare il suo oro ha certamente dato i suoi frutti, ma è una ferita emotiva ancora aperta.

---

15 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty: A Critical Biography*, Calidore Books, London, 2000

*Quando il sogno è arrivato ho trattenuto il respiro a occhi chiusi  
Sono andato fuori di testa come un anello di fumo quando tira il vento  
Ora non tornerò indietro, forse tra un po'  
Se mai tornerò davvero (...)  
Anche se corriamo per non perdere tempo  
Noi siamo solo ciò che sentiamo*

Per quanto ci si ostini a tentare, le cose non cambiano mai per davvero: è vano come tentare di fare anelli di fumo nel vento. Se è quello che proviamo a definirci come esseri umani, e se “l’altro lato è proprio uguale” (cioè una volta raggiunto il proprio sogno, le cose non sono poi così diverse da prima), allora perché ci affanniamo tanto? Un’aprezzabile presa di coscienza per un cantautore appena ventiduenne, che ci anticipa la misura della disillusione con cui la futura rockstar affronterà i suoi maggiori successi.

Su album la voce è affidata a Furay. Il brano beneficerà di una resa più autentica quando sarà eseguito in concerto alla sola chitarra acustica (la più celebre è la versione con Crosby Stills Nash & Young in *4 Way Street*).

*I Am A Child* sembra ricollegarsi a *Sugar Mountain* formando un eccezionale dittico sul tema infanzia/crescita. Qui troviamo un bambino, ben consapevole di esserlo, che si rivolge a un adulto. Sa che l’infanzia è destinata a finire presto, che diventare adulti significa non godere più di emozioni semplici e pure, e che stabilire regole non equivale ad avere in tasca la verità assoluta.

*Sono un bambino, durerò per poco  
Non puoi immaginare la felicità nel mio sorriso (...)  
Io ho dato a te, ora tu dai a me  
Mi piacerebbe sapere cosa hai imparato  
Il cielo è blu e lo è anche il mare  
Che colore è quando il nero è bruciato? (...)*

*Tu fai le regole, tu dici cosa è giusto  
È troppo divertente averti qui*

Il bambino dissacra la posizione predominante dell'adulto che detta le sue regole, affermando "è troppo divertente averti qui", e lo sfida con una domanda quasi *non-sense* sapendo che l'adulto non ha la risposta. L'adulto potrebbe imparare più cose da lui che non viceversa.

*I Am A Child* rappresenta un ulteriore passo avanti: riconoscendo l'*american dream* per quello che è, nel bene e nel male, Neil Young sta costruendo la sua identità e sta maturando nel processo. "Nella sua canzone *The Last Trip To Tulsa* [nell'album successivo, N.d.A.] c'è un verso che dice: *una volta ero un cantante folk / mantenevo vivi i manager*. È così che la vedeva. (...) Gli Springfield erano molto simili al pubblico che li ascoltava. Lyndon Johnson era il presidente, gli americani stavano morendo in Vietnam, Kennedy era stato assassinato, e i giovani erano più stupefatti che perplessi su dove stesse andando il mondo".<sup>16</sup>

In questi primi anni ci sono i prodromi delle battaglie che il musicista combatterà negli anni a seguire. Da una parte quella contro le trappole che conseguono alla fama: i vizi, l'abuso di droghe, l'essere al centro delle aspettative degli altri. Dall'altra quella con il mondo discografico, per mantenere il controllo creativo del proprio lavoro. Essendo già passato attraverso tutto questo in pochi anni, Neil approccerà subito la sua carriera solista in maniera radicalmente diversa.

Orfano degli Springfield, ma con tante canzoni nel cassetto, inizia a fare serate in piccoli club con la sola chitarra acustica, portando i pezzi degli Springfield e quelli nuovi. Poi, nell'estate 1968, si affida al manager Elliot Roberts e ottiene un contratto dalla Reprise Records.

---

16 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

Grazie all'anticipo può acquistare una casa a Topanga Canyon, distante dal centro di Hollywood, luogo perfetto per riavvicinarsi alla natura restando al contempo a contatto con un'importante comunità artistica.

Inizia così i lavori per l'album d'esordio che porterà il suo nome in copertina. "Era estremamente preoccupato per quello che considerava l'album che lo avrebbe consacrato oppure distrutto".<sup>17</sup> Nell'entourage che lo affianca tra diversi studi vi sono alcune delle sue conoscenze più recenti: Jim Messina, Ry Cooder, Jack Nitzsche e David Briggs (futuro produttore dei Crazy Horse).

*Neil Young* è il frutto di elaborate *session* in studio basate sulla registrazione di strumenti e voci eseguiti singolarmente, metodo che Neil deciderà di non usare mai più. "Penso sia il lato debole (...) del mio primo album; è stato sovrainciso anziché suonato",<sup>18</sup> dirà appena due anni dopo.

La veste sonora è stratificata, ricca, ancora orientata alla psichedelia barocca, con strumenti classici a contorno della sottostante matrice folk-rock. La prima versione esce alla fine del '68, ma a causa del missaggio malriuscito (per colpa di discutibili decisioni della casa discografica) viene sostituita pochi mesi dopo da una versione ripulita (quella in commercio tutt'oggi).

Gli attriti tra Neil e i discografici hanno appena iniziato a manifestarsi. L'esperienza contribuirà alla sua maniacale attenzione per la qualità audio e un certo tipo di suono. In nome di questo amore, in epoche più recenti condurrà battaglie donchisottesche contro i giganti dello *streaming* e farà attendere decenni la pubblicazione dei suoi Archivi.

*Neil Young* è figlio degli Springfield anche nelle qualità compositive: l'introspezione, il romanticismo malinconico e soprattutto, nei momenti migliori, una narrazione per simbolismi e allegorie. La recensione di Rolling Stone coglierà nel segno parlando di "sensibilità melan-

---

17 *Ibid.*

18 Blinder, Elliot, intervista a Neil Young, in Rolling Stone, aprile 1970, <https://classicrockreview.wordpress.com/2014/01/11/neil-young-interview-in-rolling-stone-1970/>

conica e ingegnosa quantità di immagini impiegate nei testi”.<sup>19</sup> Almeno quattro di essi sono tra i più solidi realizzati finora, a cominciare da *The Loner*, eletta a simbolo della figura dell’erratico e introverso Neil Young, sebbene in realtà sia dedicata a Stephen Stills.

*È un perfetto estraneo  
Come un incrocio tra se stesso e una volpe  
È uno che rimette in ordine i sentimenti  
E che cambia i suoi modi di parlare  
È il pericolo imprevisto  
Il custode della chiave delle serrature  
Sappi, quando lo vedi, che niente può liberarlo  
Fatti da parte, apri bene gli occhi  
È il solitario*

Nei primi versi il protagonista viene ritratto come un nevrotico, un disadattato poco raccomandabile che ti segue nel metrò e ti osserva “finché non saprà di aver capito chi sei”, e “quando scenderai alla tua stazione da solo, lui saprà che lo sei”. Soltanto nella strofa finale scopriamo che queste sono le conseguenze di una storia d’amore finita male.

*Il giorno che lei lo lasciò  
Lui morì, ma non lo diede a vedere*

Non si parla quindi di uno *stalker* dagli intenti criminosi, bensì (sagacemente) di un artista poliedrico, Stills appunto, osservatore dell’animo umano e autore di canzoni profonde. In *The Loner* l’accordatura della chitarra è il cosiddetto *dropped-D* (le due corde in Mi spostate sul Re), molto amata da Neil perché accentua i toni bassi.

*The Old Laughing Lady* è di epoca Springfield, una spettrale allegoria sulla morte, ritratta come una vecchina sorridente.

---

19 Von Tersch, Gary, *Neil Young* (review), Rolling Stone, aprile 1969, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/neil-young-187612/>

*Non chiamare la bella Peggy, non può più sentirti  
Non lasciarle messaggi sulla porta di servizio  
Dicono che la vecchia signora che ride sia già stata qui  
Lei non bada all'ora, non tiene il conto (...)  
C'è uno scivolio sulle scale che non fa stare affatto tranquilli  
E c'è un boato nella camera da letto e un lampo di luce  
C'è la vecchia signora che ride  
Va tutto bene*

Un testo che, unito alla chitarra acustica, richiama alla memoria la musica *roots* di impronta spirituale, in particolare la *ballad* o canzone narrativa. Nitzsche palesa questa sensazione introducendo un indimenticabile coro gospel, scelta stilistica ben congegnata che aggiunge al pezzo il valore di tributo alle radici della musica sviluppatasi nell'Ottocento sul continente americano, alla base di tutto il panorama moderno di rock e pop.

In *Here We Are In The Years* la melodia cambia in ogni strofa senza mai ripetersi. Qui emerge per la prima volta una tematica che segnerà molto del futuro impegno del cantautore, non solo nella musica: quella ambientalista. Il brano dipinge il contrasto tra la pace della campagna (“Guarda il cielo senza lo smog... / Ridi dei contadini che nutrono i maiali”) e la giungla urbana, puntando il dito contro l'inquinamento, l'urbanizzazione incontrastata, i parossismi a cui porta la vita nelle metropoli.

*Il tempo stesso viene comprato e venduto  
La crescente paura di invecchiare  
Racchiude mille stupidi giochi che facciamo (...)  
Eccoci qui negli anni in cui lo showman si cambia d'abito  
Le vite diventano carriere  
I bambini piangono spaventati, “lasciateci uscire di qui!”*

La morale è ben riassunta in un paio di versi emblematici a metà canzone, che presagiscono alcune *lyric* ancora da venire (in particolare *After The Gold Rush*).

*Mentre la gente progetta viaggi verso le stelle  
Lascia che un altro viale prenda il posto di un quieto sentiero di cam-  
pagna  
È da pazzi*

Gli stessi ideali, decenni dopo, saranno al cuore di LincVolt, progetto sul motore elettrico, delle campagne contro OGM e pesticidi, e di alcuni controversi *protest album* di matrice ecologista (*Greendale, Fork In The Road, The Monsanto Years*).

*The Last Trip To Tulsa* è invece un lungo e allucinato sogno che si dipana tra strade, taxi, manager, cantanti, predicatori e ragazze, per concludersi sotto una metaforica palma che si abbatte sulla schiena di un poveraccio. Un flusso di coscienza nel quale Neil introduce con perizia alcuni simboli della sua vita fin qui, a fianco di altri che sono frutto della sua immaginazione sotto marijuana.

*Be', sai, una volta guidavo un taxi  
Sentii l'urlo di una sirena  
Accostai all'angolo e caddi in un sogno  
C'erano due uomini che mangiavano monetine  
E tre giovani ragazze che strillavano  
"La costa Ovest sta cadendo, vedo rocce nel cielo"  
Il predicatore prese la sua Bibbia e la pose sullo sgabello  
Disse, "La congregazione è in fuga perché dovrei essere io il fesso?"*

Lo scenario catastrofico in apertura è il primo di molti: tra visioni di apocalissi, rovina urbana e morte fisica o psicologica, ne ritroveremo in *After The Gold Rush, Don't Let It Bring You Down, L.A.* e in tutta la trilogia di album neri *Time Fades Away, Tonight's The Night, On The Beach*. Per la frecciata alle religioni istituzionalizzate (la Chiesa che si arrende impotente di fronte al cataclisma) questa strofa fa il paio con altre sparse in vari pezzi degli anni Settanta che presto incontreremo.

Più avanti troviamo un episodio autobiografico riferito al periodo appena concluso con gli Springfield.

*Be', una volta ero un cantante folk  
Mantenevo in vita i manager  
Un giorno mi vedesti in un angolo e mi dicesti che ero fantastico  
Perciò io aprii la tua mente per vedere cosa riuscivo a capire  
Se garantisci le spese postali ti spedirò indietro la chiave  
Be', mi svegliai al mattino con una freccia nel naso  
C'era un indiano all'angolo che si provava i miei vestiti*

Tracciando una linea di separazione tra il vero se stesso e il suo alter-ego (è lui l'indiano, come veniva chiamato nei giorni degli Springfield quando indossava una giacca di pelle marrone a frange), Neil ironizza sul modo in cui il *folk-singer*, o aspirante tale, viene sfruttato per scopi commerciali: è solo uno strumento con cui i manager portano a casa il pane. In un pezzo del 1988, *Crime In The City*, proseguirà questa sprezzante disquisizione sull'arte e il commercio, e prima ancora *For The Turnstiles* affronterà il medesimo argomento in modo allegorico.

Il sarcasmo e l'autoironia come strumenti di autoconsapevolezza e difesa dalla facile retorica saranno impiegati molto spesso da Neil. Qui rispuntano nella strofa conclusiva, che seguendo la tradizione delle *ballad* tradizionali fornisce una sorta di morale o insegnamento.

*Stavo abbattendo una palma  
Quando un amico passò a chiedermi  
Se mi sarei sentito meno solo se mi avesse aiutato con l'ascia  
Io dissi (...) "lavoro a questa palma da 87 anni" (...)  
Lui disse "Ma va' a quel paese" e andò verso la sua Cadillac  
Io abbattei la palma e questa gli cadde sulla schiena*

Ci saranno altri brani che esprimeranno una visione esistenzialistica della vita tale per cui non possiamo aspettarci che una buona azione

venga contraccambiata, ma quella che chiude *The Last Trip To Tulsa* è forse la più indimenticabile. Dieci minuti spogli e intensi, alla sola chitarra acustica, collocati in chiusura. Un nuovo spartiacque nel quale intravediamo l'anima complessa dalle mille sfaccettature che si manifesterà nei dischi a venire.

Oltre a due brevi strumentali, le altre *lyric* dell'album hanno per tema la ricerca o la perdita dell'amore e la realizzazione/crisi che ne conseguono: *If I Could Have Her Tonight* ("Se stesse con me / Credi che le piacerebbe fare tutto ciò che voglio / O mi lascerebbe?"), *What Did You Do To My Life?* ("Non m'importa se le montagne diventano polvere nell'aria / Non è giusto dovermi svegliare all'alba e non trovarti lì"), *I've Loved Her So Long* ("È una vittima dei suoi sensi... / Veterana di una corsa che dovrebbe essere conclusa").

La figura idealizzata della donna che scaturisce da queste composizioni, squisitamente *naïf*, dimostra che il cantautore è ancora troppo giovane per gestire l'argomento con consapevolezza. Il più solido di questo novero di sentimentali è *I've Been Waiting For You*, "espressione di un anelito personale".<sup>20</sup>

*Stavo cercando una donna che mi salvasse la vita  
Non da supplicare o prendere a prestito  
Una che sappia cosa vuol dire perdere una volta o due (...)  
Ti stavo aspettando e tu sei venuta da me*

In questo periodo Neil non ha una relazione fissa, almeno fino alla fine del 1968 quando sposa Susan Acevedo (a cui probabilmente quest'ultima canzone si riferisce), conosciuta in un caffè a Topanga pochi mesi prima. Scott Young ricorderà che il figlio, a quei tempi, "parlava del fatto che la sua ossessione per la musica non aiutava le relazioni. 'Ho vissuto per un po' con una ragazza che mi piaceva un sacco, ma poi se n'è andata', mi disse. (...) 'Mentre stavo con lei, troppo spesso

---

20 Young, Neil, *Waging Heavy Peace*, Blue Rider Press, Penguin Books, USA 2012 (trad.it. *Il sogno di un hippie*, traduzione di M. Grompi e D. Sapienza, Feltrinelli, Milano, 2013)

quando tornavo a casa prendevo per mano la chitarra anziché la mia ragazza””.<sup>21</sup>

Questo conflitto irrisolto, che possiamo battezzare *love/art blues* parafrasando il titolo di un futuro brano, attraverserà diversi anni e relazioni, al centro dei suoi tormenti e di parecchie *lyric*.

Ma soprattutto, girovagando tra Topanga e Laurel Canyon, Neil frequenta l'ambiente controculturale losangelino: tra i tanti vivono lì Stephen Stills, David Crosby (nei Byrds ancora per poco), Jim Morrison, Joni Mitchell, John Mayall, Frank Zappa, gli attori Dean Sockwell, Dennis Hopper e Jack Nicholson, e non da ultimo Charles Manson. In questo angolo di sesso, droga e rock'n'roll, fa la conoscenza dei membri di un band chiamata The Rockets, incontro che segnerà per sempre il corso della sua vita.

---

21 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

## 2. DOPO LA CORSA ALL'ORO 1969-1972

Quando un'amica comune gli presenta Billy Talbot, Danny Whitten e Ralph Molina, per Neil Young è amore a prima vista. L'atmosfera rilassata che c'è tra loro diventa un rifugio da quel calderone di competitività che sono gli Springfield degli ultimi tempi.

Nel 1968 i Rockets ottengono una serata al Whisky A Go Go e chiedono a Neil di unirsi a loro. In questa band trova il suo ambiente ideale, così prende le due decisioni più importanti della sua vita: quale dovrà essere il *modus operandi* con cui registrare e suonare dal vivo e quali musicisti avere alle spalle d'ora in poi. Nel gennaio '69 il trio è definitivamente arruolato: Molina alla batteria, Talbot al basso e Whitten alla seconda chitarra. "Arrivò lui e nacquero i Crazy Horse", ricorderà Molina. "Penso che siano stati lui e Danny a pensare a quel nome".<sup>22</sup>

Cavallo Pazzo era il capo di una tribù di Sioux vissuto intorno alla metà dell'Ottocento, un guerriero che contrastò assiduamente l'avanzata dei pionieri che rubavano le terre agli indiani e decimavano la selvaggina, minando la sopravvivenza delle tribù. Scelta non casuale, dunque, visto il fascino che i Nativi da sempre esercitano su di lui e che presto emergerà nella sua produzione.

Ai Crazy Horse si affianca un produttore perfetto per il ruolo, anche lui alle prime armi: David Briggs. Da questo *melting pot* nasce un sound che segnerà non solo una carriera, ma sarà un punto di riferimento per il garage-rock e il grunge per generazioni di ascoltatori e musicisti.

Una nota anche sulla chitarra che d'ora in poi rappresenterà il lato elettrico di Neil Young. Nell'estate del '68 entra in possesso della Gibson Les Paul nera (o meglio, riverniciata) battezzata Old Black con la

---

22 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

quale suonerà per sempre, accoppiandola all'amplificazione Fender DeLuxe. La ottiene da Jim Messina in cambio di una Gretsch arancione (Neil suonava con diverse Gretsch, sia negli Squires che nei Buffalo Springfield). La seconda chitarra elettrica per importanza e longevità è la Gretsch White Falcon. Per quanto riguarda le acustiche userà sempre principalmente delle Martin (D18, D28 e D45). Altri strumenti onnipresenti saranno pianoforte, organo a canne e banjo.

In pochissime *session* tra gennaio e marzo, i neonati *Neil Young with Crazy Horse* (così come riportato sulla copertina) incidono le sette tracce che costituiscono *Everybody Knows This Is Nowhere*. Tutto viene eseguito in presa diretta dalla band tutta insieme, senza sovraincisioni successive, ma solo mescolando le parti migliori di take diversi, tecnica che Briggs trasforma in arte. È questo il modo in cui Neil agirà d'ora in poi, a volte in modo radicale, a volte meno, ma sempre prediligendo la spontaneità talvolta imprecisa dell'esecuzione reale rispetto alla perfezione artificiosa degli *overdubs*.

Il suo sound anche negli album acustici sarà sempre molto più vicino alle sonorità sporche del blues, del folk e in generale alla musica *roots*, che non a quello radiofonico o del country patinato. Young è ispirato dalla passionalità e dalla spontaneità piuttosto che dal virtuosismo tecnico, e pur traendo ispirazione dalle stesse figure di *bluesman* e *folk singer* delle origini, questo approccio lo separa nettamente da quella schiera di rocker e cantautori più tecnicisti come gli Eagles o Eric Clapton.

*Everybody Knows* si dimostra dunque un marchio di fabbrica sonoro e compositivo e impone Neil Young come artista originale, capace di fornire a un tempo una grande energia strumentale e una desolante vena malinconica. Ne sono ottimi esempi le due cavalcate da dieci minuti contenute nel disco, entrate di filato nella storia.

*Cowgirl In The Sand* si incentra su un'enigmatica figura femminile che dialoga con il protagonista offrendogli lo spunto per varie riflessioni. È nella qualità esotica ed evanescente del testo, coniugata alla trance musicale creata dagli Horse, che risiedono la forza e il fascino senza tempo di questa ed altre canzoni che incontreremo.

*Salve, cowgirl nella sabbia*  
*Comandi tu in questo posto? (...)*  
*Abbastanza adulta, ora, per cambiare il tuo nome*  
*Quando così tanti ti amano, cambia qualcosa?*  
*È la donna in te che ti spinge a giocare a questo gioco*

La natura di questo tipo di testi è quella di un insieme di libere associazioni incorniciate da un *fil-rouge*, una sensazione o una figura umana, che consente di capire di cosa si sta parlando in linea generale, lasciando però all'ascoltatore un certo spazio di interpretazione.

*Salve, rubino nella polvere*  
*La tua band ha iniziato ad arrugginire?*  
*Dopo tutti i peccati che abbiamo commesso*  
*Speravo diventassimo cattivi*

La domanda in questa strofa è importante. Già *Mr. Soul* si interrogava sull'essere artisti e doversi ripetere per piacere al pubblico. La ruggine, che qui allude agli Springfield, è l'immagine che rappresenta questo processo, da Neil considerato naturale e inevitabile: ogni cosa ha una data di scadenza, nulla dura per sempre. Alla fine del decennio la ruggine verrà eletta a protagonista in *Rust Never Sleeps*, quando Neil avrà capito qual è l'unico modo con cui contrastarla.

Secondo quanto raccontato negli anni a seguire, *Cowgirl* deriva da varie fonti di ispirazione: un sogno febbricitante, l'aver attorno molte ragazze in un momento in cui la sua popolarità sta crescendo vertiginosamente, e l'immagine idealistica delle spiagge della Spagna. Quest'ultima peraltro ha originato l'erronea leggenda che la canzone sia dedicata alle prostitute spagnole (si è confusa la parola *beaches*, spiagge, con *bitches*, prostitute).

Ma la cowgirl del titolo, più che una ragazza di Topanga, è probabilmente una rappresentazione della dea della fama ("Salve, donna dei miei sogni / Non è così che sembra?" inizia la terza strofa). I dubbi che il successo porta con sé, da un lato così ambito, dall'altro fonte di deprecabili compromessi, sono efficacemente riassunti in un verso che

pone un'altra domanda faticosa: "Quando così tanti ti amano, cambia qualcosa?". Oppure "l'altra parte" non è poi così diversa, come già cantava in *On The Way Home*? Interrogativi che riprenderà ancora nelle prossime *lyric*.

*Down By The River* è un buon esempio di come Neil assieme ai Crazy Horse tenti di trovare nuove strade musicali strutturalmente semplici con elementi della canzone tradizionale. C'è qualche somiglianza con i *traditional* della cultura popolare americana come *Tom Dula* e *High Flying Bird*, che quarant'anni dopo saranno al cuore di *Americana* (2012), un disco tributo proprio alle canzoni folk delle origini.

*Stai al mio fianco, io sarò al tuo fianco, piccola  
Non hai motivo di nasconderti  
È così difficile per me stare qui tutto solo  
Quando potresti portarmi a fare un giro*

Al desiderio di romanticismo e passione con cui il narratore si rivolge alla sua donna nelle strofe si contrappone il brutale epilogo che chiude la vicenda dei due amanti nel ritornello, sottolineata dai lunghi crescendo di chitarra che si alternano alle parti cantate.

*Lei potrebbe trascinarci oltre l'arcobaleno e mandarmi via  
Giù al fiume ho sparato alla mia piccola  
Giù al fiume, l'ho colpita a morte*

"Tutta questa follia fa troppo male / È impossibile farcela oggi", aggiunge subito dopo, e ci sembra di scorgere un presagio di quella follia che porterà Charles Manson a uccidere per davvero di lì a pochissimo, mosso da un rancore inguaribile, lungo le stesse strade percorse da Neil e soci.

"Lo stile ritmico di Danny fu ciò che davvero portò a *Down By The River* e *Cowgirl In The Sand*. (...) Era la controparte perfetta per quello che facevo. (...) Quelle canzoni furono scritte per essere esplo-

rate in eterno, non c'è una versione definitiva".<sup>23</sup> Gli assolo sinuosi e dilatati di tanti pezzi degli Horse sono l'eredità delle esperienze compositive e tecniche vissute negli anni canadesi: per esempio l'uso dell'effetto eco e dei *power chords*, che conferiscono una timbrica sporca.

Altri due manifesti dell'album sono *Cinnamon Girl* e *Everybody Knows This Is Nowhere*, brevi e decisi. Il primo affronta in modo spensierato le gioie sentimentali di un giovane musicista. Con il suo solido riff sostenuto dal basso diventerà uno dei principali cavalli di battaglia nei set elettrici.

*Voglio vivere con una ragazza color cannella  
Sarei felice per il resto della mia vita (...)  
Sognatore di immagini, corro nella notte  
Ci vedi insieme inseguire il chiaro di luna  
La mia ragazza color cannella (...)  
Il batterista si rilassa e aspetta tra uno show e l'altro  
La sua ragazza color cannella*

“La scrissi per una ragazza di città. (...) Fu difficile da spiegare a mia moglie”.<sup>24</sup> Ma chi è questa ragazza color cannella? Stando a quanto emerso negli anni, almeno in parte la canzone si riferisce a Jean “Monte” Ray, una cantante folk.

*Everybody Knows This Is Nowhere* risale agli ultimi giorni degli Springfield e, dietro l'apparente allegria della classica melodia country-rock, mette in luce il conflitto tra l'impossibilità e la necessità di andarsene da Los Angeles. La città gli serve per farsi una carriera, una vita che in molti gli invidiano, ma non è la *sua* città, Neil non le appartiene.

*Penso che mi piacerebbe tornare a casa e rilassarmi  
C'è una donna che vorrei conoscere che vive là  
Tutti sembrano chiedersi com'è quaggiù*

---

23 Bienstock, Richard, intervista a Neil Young cit.

24 Young, Neil, *Decade* cit.

*Devo finirla con questo continuo correre avanti e indietro  
Tutti sanno che questo posto non è niente*

I ricordi del Canada lo riportano a un passato più sereno, sebbene probabilmente venga idealizzato più di quanto davvero non fosse mentre lo viveva come aspirante rockstar.

*Ogni volta che penso a casa è una boccata d'aria fresca  
Vorrei essere là proprio adesso solo per passare il tempo*

Il *nowhere*, il “nessun posto” o meglio “non luogo” a cui si riferisce è tanto la Los Angeles reale (importa davvero essere lì e non altrove? L.A. non significa automaticamente diventare una star, e per fare musica non serve per forza sottostare alla vita di L.A.) quanto la sua trasposizione psicologica, sorta di labirinto in cui il cantautore è intrappolato: un dedalo di corridoi e vicoli ciechi (le distrazioni e la follia) e un centro che corrisponde al raggiungimento del sogno.

Questo emerge bene in un paio di versi alternativi nella seconda strofa, cantati durante l'esibizione alla Canterbury House il 16 ottobre 1969: “Hai il denaro negli occhi e i tuoi amici raccontano bugie / E a tutti piacevi com'eri prima”.

Ma il *nowhere* ha un significato più vasto e universale, e come *title-track* fornisce la chiave interpretativa dell'intero album e della direzione verso cui la produzione del cantautore si sta orientando. Nella storia americana, durante la colonizzazione dell'ovest da parte dei pionieri, la frontiera costituisce un concetto fondamentale in quanto linea di confine tra il conosciuto (le zone civilizzate) e lo sconosciuto (la *wilderness*, la natura selvaggia e incontaminata).

Oggi la frontiera originaria non esiste più, “eppure il suo mito ha continuato a espandersi nelle coscienze, soprattutto in quelle degli artisti contemporanei, (...) legandola alla creatività. (...) La ricerca di un altro luogo, di un ‘non luogo’, è diventata il nuovo confine che gli artisti hanno iniziato ad affrontare, per trasformare e rinnovare il vec-

chio archetipo, oppure orientarlo in altre direzioni con le rivoluzioni nei luoghi di cultura, nelle scuole e nelle università, nell'arte visiva".<sup>25</sup>

Ecco cos'è/dov'è il "suo" *nowhere*: una frontiera non più fisica, ma mentale e culturale. Dopo esser giunto nella terra promessa, Neil ha trovato le sue pepite setacciando l'impervio fiume di Hollywood. Ora comincia a interrogarsi sulle implicazioni piccole e grandi, personali e universali, attuali e storiche, del substrato sociale e culturale di cui fa parte e di cui si trova a essere cantore. Il prossimo album avrà proprio questo come tema portante.

*Round And Round (It Won't Be Long)* si presenta come un "giro-girotondo" ipnotico e malinconico. Il fatto che risalga all'era degli Springfield trapela piuttosto chiaramente dal testo ricco di immagini complesse e vagamente barocche.

*In tondo, in tondo, in tondo giriamo  
Per tessere un muro che ci chiude dentro (...)  
Come va lento, lento, lento  
A ricucire lo strappo che sempre ritorna  
È già abbastanza dura perdere l'illusione che nascondi dentro  
Senza la confusione di scoprire che usi la gruccia della menzogna  
Per sostenere il tuo orgoglio quando piangi*

In questa incisione c'è il contributo di Robin Lane, ex ragazza di Danny Whitten che, nel '68, ha una breve storia con Neil.

Mentre *The Losing End (When You're On)* è un country-rock basilare nel quale Neil canta di quanto "è difficile che l'amore paghi quando sei dalla parte dei perdenti", la più tenebrosa *Running Dry (Requiem For The Rockets)* riflette sulle menzogne implicite nel rapporto di coppia facendo la storia di un tradimento che soltanto il tempo può guarire.

*Mi dispiace per le cose che ho fatto  
Mi sono coperto di vergogna per le bugie*

---

25 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

*Presto queste cose saranno superate (...)*  
*Ho lasciato il mio amore con nastrini in testa e lacrime agli occhi*  
*Le ho sottratto l'amore che avevo conquistato e l'ho gettato al vento*  
*(...)*  
*La mia crudeltà mi ha ferito e ora mi sto inaridendo*

All'uscita di *Everybody Knows This Is Nowhere* nel maggio '69, gli apprezzamenti sono unanimi. "Anche se Neil Young è un bravo autore e un eccellente chitarrista, la sua forza più grande sta nella voce. La sua arida tonalità è perennemente lugubre senza essere piagnucolosa o patetica. Sottintende un mondo nel quale il dolore è nascosto ovunque. (...) Il lirismo del primo album qui si ritrova solo in blande tracce, ma (...) la musica sopprime a questa mancanza di grazia con energia e sicurezza".<sup>26</sup>

Anni dopo la nostra critica musicale sarà ancora più precisa nell'evidenziare che l'album "mostra per intero le fervide potenzialità di Young, finalmente alle prese con una musica asciutta, energetica, forte di una sintesi accorta e intelligente. I Crazy Horse non sprecano una nota".<sup>27</sup> "Il chitarrismo violento e nevrastenico trasferisce nell'alienazione urbana (...) le dolorose convulsioni della sua generazione".<sup>28</sup> Ancora oggi questo album identifica "il sound, l'essenzialità e la spontaneità di Neil Young insieme ai Crazy Horse",<sup>29</sup> e deterrà il record di settimane nella Top 200 di Billboard (ben novantotto), vendendo circa due milioni e trecentomila copie in USA (tre milioni e quattrocentomila in totale nel mondo), più del doppio di *Neil Young* (che si assesta sul milione e mezzo totale). Cifre che appaiono mostruose, se confrontate alle vendite dei dischi di oggi.

---

26 Miroff, Bruce, recensione di *Everybody Knows This Is Nowhere*, Rolling Stone, agosto 1969, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/everybody-knows-this-is-nowhere-2-190610/>

27 Gentile, Enzo, introduzione a *Neil Young. Testi con traduzione a fronte*, Arcana 1982

28 Scaruffi, Piero, <https://www.scaruffi.com/vol2/young.html>

29 Frollano, Stefano, *Neil Young Discografia Illustrata*, Coniglio Editore, Roma, 2006

Vista l'ottima esperienza, dopo pochi mesi Neil riconvoca la band per un nuovo album dal possibile titolo di *Oh Lonesome Me* (dall'omonima cover di Don Gibson registrata in queste sedute), con toni che strizzano l'occhio allo stile anni Cinquanta-Sessanta di Roy Orbison e Everly Brothers. Purtroppo il disco rimane incompiuto, primo della lunga serie di aborti che incontreremo, dovuti in gran parte al rapido accavallarsi di progetti e ai repentini cambi di interesse da parte di Neil.

Gli Horse fanno un primo tour girando per piccoli club, ma in pochi mesi le location diventano più grandi e importanti, come il Fillmore East di New York immortalato nell'omonimo live. A questo punto Neil Young è un personaggio richiestissimo e, tra tutti, suscita l'attenzione dei neonati Crosby, Stills e Nash. Anch'essi sono freschi del successo del loro album d'esordio, interamente sovrainciso da Stills in studio, ma sono privi di una vera e propria band con cui proporsi in concerto, cominciando dall'imminente festival di Woodstock.

Stephen Stills (ex Buffalo Springfield) e David Crosby (ex Byrds) sono volti noti a Laurel Canyon, Graham Nash invece è britannico e ha militato negli Hollies. È Ahmet Ertegun, boss della Reprise Records, a suggerir loro di assumere Neil. E il canadese accetta, ma a una condizione: non si limiterà a fare da strumentista, sarà parte attiva e creativa del progetto.

La sua presenza si staglia sin da subito: sue sono canzoni simbolo come *Helpless* e *Ohio*. Da Woodstock in avanti il fenomeno del supergruppo Crosby Stills Nash & Young si estende a macchia d'olio, diventando un punto fermo del folk-rock americano, interpreti degli stati d'animo di una generazione i cui ideali di pace, amore e libertà stanno andando in frantumi sotto i bombardamenti del Vietnam, gli scandali politici e la cronaca nera.

Con canzoni come *Wooden Ships*, *Long Time Gone*, *Almost Cut My Hair*, *Suite Judy Blue Eyes*, *Dejà Vu*, *Teach Your Children*, *You Don't Have To Cry*, i quattro incarnano il conflitto tra sogno e inquietudine, utopia e realtà, e lo esprimono attraverso entusiasmanti incroci di chitarre elettriche e acustiche (con duelli tra Young e Stills di springfiel-

diana memoria) e seducenti armonie vocali, ancora oggi probabilmente ineguagliate.

Il concerto di Woodstock vede Neil mantenersi in disparte, figura enigmatica fuori dalla portata delle telecamere: “Pensavo fosse tutta una buffonata, ci andai, ma non ero davvero coinvolto. Era tutto troppo enorme. Non capivo cosa stessimo facendo, (...) cosa c’entrassero telecamere e televisione col fare musica”.<sup>30</sup>

*Dejà Vu*, l’album inciso subito dopo da CSN&Y, forse più di ogni altro rappresenta l’apice del West Coast sound e il recupero delle radici musicali e storiche. La band è fotografata in abiti ottocenteschi come si trattasse di un eterogeneo gruppo di pistoleri, cacciatori, cowboy e soldati sudisti. Alle loro spalle un maestoso albero che nasce su un terreno arido, a rappresentare la *wilderness*.

Si percepisce immediatamente che *Helpless* è qualcosa che il trio, senza quella Y, non avrebbe potuto partorire, intrisa dell’atmosfera bucolica del folk canadese e americano che Neil ascoltava in gioventù, quintessenza della *ballad* younghiana.

*C’è una città nel nord Ontario con tanti ricordi di sogni e conforto  
E nella mia mente ho ancora bisogno di un posto dove andare  
Tutti i miei cambiamenti sono avvenuti là*

Non è una città specifica quella a cui si riferisce, anche perché sono almeno due (Omeme e Winnipeg) quelle in cui Neil trascorre l’infanzia. È impossibile liberarsi dal peso delle scelte più difficili, anche se fatte in nome della libertà e della realizzazione di sé. L’ombra delle cose perdute resterà su di te dovunque vai.

*Grandi uccelli volano nel cielo gettando ombre sui nostri occhi  
Ci lasciano indifesi*

Ascoltare le parole di *Helpless* è come vedere le pennellate che creano un dipinto a olio. La canzone può essere accostata all’arte ame-

---

30 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

ricana otto/novecentesca, tracciando un altro nesso tra Young e la quella porzione di storia che, con tutte le sue contraddizioni, ha plasmato la sua sensibilità poetica.

Quando i coloni di origine europea insediati sulle coste atlantiche si trovano di fronte l'intero continente americano da esplorare e popolare (l'odissea del West, appunto), nasce la tradizione dello spostarsi, dell'errare verso altri luoghi alla ricerca di qualcosa, affrontando i deserti, le foreste e gli spazi incontaminati. Da qui ha origine la relazione mistica tra uomo e natura presente nelle opere di intellettuali e pittori (George Caleb Bingham, Albert Bierstadt, Frederic Remington, Jackson Pollock, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Frederick Jackson Turner, fino ai più moderni Jack London, Ernest Hemingway e Jack Kerouac). La sacralità della *wilderness* si manifesterà anche in quell'espressionismo astratto che fornirà "una compiuta identità all'arte americana".<sup>31</sup>

Purtroppo il rapporto dei coloni con il territorio selvaggio rivela anche un lato violento, distruttivo. Il "progresso a tutti i costi" porta infatti alla devastazione della *wilderness* e delle culture native, come avremo modo di approfondire nelle prossime canzoni.

In *Dejà Vu* troviamo anche *Country Girl*, nata dalla fusione di tre composizioni separate, alcune già emerse con gli Springfield. In seguito Neil si dirà poco soddisfatto della resa finale del pezzo, piuttosto pomposa con un organo da chiesa in risalto. L'eccessiva elaborazione, quasi fosse un tentativo forzato di renderlo all'altezza di CSN&Y, penalizza la sostanza più genuina e personale della *lyric*.

*Tortuosi sentieri tra tavoli e bicchieri (...)*  
*Troppo tardi per tenersi il resto*  
*Troppo tardi per pagare*  
*Non c'è tempo per restare gli stessi*  
*Troppo giovani per andarsene (...)*  
*Mentre le star siedono nei bar e decidono cosa bere*  
*Si fermano lì a morire perché è più rapido che affondare*

---

31 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, *(After) The Gold Rush* cit.

I versi d'apertura tracciano un'immagine delle star di Hollywood che affogano nell'alcol le loro ansie e infelicità. Inconsciamente Neil scrive un preludio non solo a quello che diventerà il suo inno di fine decennio, “è meglio bruciare che svanire lentamente”, ma anche a un asse tematico che, in diverse canzoni di metà anni Settanta, vedrà i bar americani come luoghi di scontro/confronto tra le celebrità e la gente comune.

A metà maggio 1970, Neil e David Crosby si trovano a casa del manager di CSN&Y. Il terribile abuso di potere da parte dell'esercito americano che uccide quattro studenti della Kent State University, in Ohio, durante una manifestazione pacifista contro Nixon, è appena avvenuto. “Ho visto Neil mentre scriveva *Ohio*, e sono la prima persona che l'ha sentita”, racconterà in seguito Crosby. “Aveva la copia di *Life* con la ragazza in copertina, e quel ragazzo a terra in una pozza di sangue con la domanda *perché* scritta in fronte. Neil e io l'abbiamo guardata realizzando che nel nostro paese stavano ammazzando dei ragazzini. Fu uno shock. Per caso la chitarra era proprio di fianco a me, Neil disse ‘dammela’, e così feci. La scrisse lì, seduto davanti a me. Ci mise circa dieci minuti, poi io telefonai a Nash e dissi ‘dobbiamo andare in studio. Adesso’”.<sup>32</sup>

*Nixon e soldatini i latta stanno arrivando*  
*Alla fine siamo da soli*  
*Quest'estate sento i tamburi*  
*Quattro morti in Ohio (...)*  
*Avremmo dovuto reagire molto tempo fa*  
*Cosa faresti se la conoscessi e la trovassi morta per terra?*  
*Come puoi scappare quando lo vieni a sapere?*

“Dieci giorni più tardi, in un'analoga dimostrazione di forza, altri due studenti americani furono uccisi alla Jackson State University, con un bottino complessivo di sei studenti nel maggio '70”, scrive la sorella di una delle vittime nel 2014. “Questo lungo passato della storia

32 Hughes, Rob, intervista a David Crosby, Uncut.co.uk 2009, <https://www.uncut.co.uk/news/part-13-david-crosby-neil-s-bandmate-in-csny-57050/>

americana ci dimostra come il governo americano l'abbia fatta franca (...) da almeno quarantaquattro anni".<sup>33</sup>

"Probabilmente la più grande lezione mai imparata in America in un luogo di insegnamento",<sup>34</sup> dirà Young. Nonostante molte emittenti radio si rifiutino di trasmetterla temendo ritorsioni, *Ohio* diventa una canzone-simbolo suonata ancora oggi. Ma è anche la dimostrazione di uno dei più ingombranti paradossi del rock di protesta, che in termini puramente idealistici dovrebbe avere un valore sociale disinteressato. Eppure *Ohio* e tante altre *protest songs* hanno incassato denaro sopra le tragedie umane.

"Se l'avessi scritta oggi avremmo dato i soldi alle famiglie delle vittime per coprire le spese, o comunque avremmo fatto qualcosa. Ma allora non l'abbiamo neanche pensato: erano tempi completamente diversi, non pensavamo ai soldi che avremmo ricavato dalla canzone. Non ci passava proprio per la testa".<sup>35</sup>

Nel 1972 Graham Nash e Neil Young registreranno insieme *War Song*, mossi dal disgusto per il Vietnam e il tentato assassinio del governatore George Wallace, avversario di Nixon: "Vedi aerei volare nel cielo / Bombe volanti costruite per distruggere (...) / C'è un uomo che dice di poter mettere fine alla guerra". Ma il singolo non replicherà l'attenzione ottenuta da *Ohio*.

L'apice del sogno di libertà rappresentato da Woodstock viene demolito dalla violenza che sconvolge l'America quello stesso anno: tristemente famosi gli omicidi di Sharon Tate e di altre celebrità di Hollywood per mano della setta di Charles Manson, e quello del diciottenne Meredith Hunter durante il festival di Altamont organizzato dai Rolling Stones e degenerato in risse. Altamont diventa il simbolo della sconfitta di una generazione, ma proprio per questo i sopravvissuti, come CSN&Y, saranno ancora più determinati a farsi sentire. Paradossalmente quindi il magnifico *Dejà Vu* (con i suoi quattordici milioni e

---

33 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

34 Young, Neil, *Decade* cit.

35 Lanham, Tom, intervista a Neil Young, Pulse Magazine 2002, <https://thrasher-swheat.org/ptma/pulse.htm>

mezzo di copie vendute negli anni) va a coronare il supergruppo quando la crisi storica del mito che rappresenta è già iniziata. E Neil non tarderà ad accorgersene.

Negli anni Sessanta i giovani, soprattutto in età universitaria, avevano anteposto alla rigidità delle tradizioni e della cultura “alta”, imposta dal modello puritano, nuovi ideali e modelli di vita. Il rock’n’roll e i movimenti studenteschi nati nelle università americane a metà del decennio sono state il veicolo di una rivoluzione che aveva come obiettivo la demolizione dei sistemi precostituiti e la costruzione del nuovo: nuovi patrimoni culturali (non solo la musica, che da Elvis in poi ha ibridato gli stili della tradizione dei neri con quelli della tradizione dei bianchi, ma anche molte altre arti), nuovi modi di fare politica (non a caso l’apice del movimento pacifista viene raggiunto insieme all’escalation della guerra in Vietnam e con l’entrata in scena di Nixon), nuovi modi di intendere i diritti umani e la libertà sessuale (combattendo tutte le forme di discriminazione).

Gli anni Settanta vedranno lo strascico di queste battaglie: sono lo scenario in cui la fiamma gradualmente verrà soffocata e si spegnerà, per ripristinare, sul lungo termine, condizioni generali di conformismo e accettazione. La musica, sebbene sia da sempre fonte di un business importante, verrà invasa dalle droghe pesanti e trasformata in industria (il punto di non ritorno su questo fronte sarà il 1981 con MTV), portando nella seconda metà del decennio alla nascita di movimenti che si oppongono a questo sistema (il punk dei Sex Pistols su tutti).

Socialmente i Settanta sono gli anni in cui si evidenzia la spaccatura culturale di un paese da sempre diviso tra destra e sinistra, ma abitato sempre più da quella “maggioranza silenziosa” in costante crescita che cambia opinione sulla base delle promesse elettorali, e il cui interesse si sposta in misura sempre più marcata dalla collettività alla sfera personale. Artisti e intellettuali criticano ferocemente le aziende e la TV come persuasori occulti, propulsori del consumismo e del materialismo, ma la battaglia per le ideologie è già persa e nel decennio successivo l’America, e con essa il resto del mondo, sarà pronta alla tran-

sizione definitiva verso quella che i sociologi chiamano la *me-generation*. Ne ripareremo nei prossimi capitoli.

Nonostante l'improvvisa sbornia di soldi e fama (in questo momento un progetto discografico di CSN&Y vale molto più di uno dei Crazy Horse), si ha l'impressione che la Y occupi di proposito un ruolo marginale. Neil non permette mai a questa gigantesca macchina di passar sopra i suoi progetti solisti, nei quali custodisce le sue vere aspirazioni, che vanno al di là delle mode o delle classifiche del momento. Piuttosto coglie l'occasione per lanciare definitivamente la sua carriera.

E quando la bella favola di CSN&Y finirà, non solo lui non ne soffrirà affatto, ma dei quattro sarà il più restio a rimettere in piedi la baracca. Come vedremo nel corso dei decenni, Neil sarà incline a commenti piuttosto cinici su fenomeni come Woodstock e CSN&Y.

A cavallo tra '69 e '70, uno dei periodi più intensi della sua vita, non tutte le cose che accadono sono positive: "Neil finì il tour con i Crazy Horse facendo i conti con la sempre più grave discesa di Danny nell'eroina".<sup>36</sup> A causa della crescente difficoltà nel gestire Whitten, quando si tratta di registrare nuove canzoni il cantautore sceglie di affiancarsi ad altri musicisti.

L'attore Dean Stockwell, suo vicino di casa a Topanga Canyon, sta scrivendo una sceneggiatura intitolata *After The Gold Rush* e Neil viene coinvolto per la colonna sonora. Il film, mai realizzato, narra di un cataclisma che si abbatte sulla costa ovest e della vita degli artisti di Topanga negli ultimi giorni prima che uno tsunami spazzi via tutto. Il nuovo album prende forma proprio da questo spunto, rilevandone anche il titolo, assai significativo.

Se si considera infatti l'album come una riflessione sull'eredità contemporanea della folle *gold rush* che a metà Ottocento spinse migliaia di persone in California alla ricerca di un futuro migliore, molte delle canzoni che contiene possono essere lette, appunto, come le conseguenze della corsa all'oro. Il *dopo* è il cuore della questione: ciò che resta, ovvero un mare in tempesta di ideali, drammi e contraddizioni,

---

36 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

visto attraverso gli occhi della comunità artistica californiana degli anni Settanta. “La fusione tra molteplici aspetti quali la fantasia, la storia, il sogno e il privato trovò la sua strada in una sintesi musicale assolutamente geniale”.<sup>37</sup>

Neil stavolta registra nell’*home studio* assemblato in casa propria a Topanga Canyon, in un’atmosfera davvero *bohémienne*. Lo circondano David Briggs, Ralph Molina, Greg Reeves al basso e un giovanissimo Nils Lofgren, conosciuto durante un concerto l’anno prima. Chitarrista di formazione, Nils qui fa anche da pianista improvvisato. “Registrare *After The Gold Rush* fu davvero idilliaco. (...) Eravamo sopra le colline affacciati alla vallata. C’era anche un patio fuori, dove suonavamo. (...) C’era del cameratismo, ma anche violente discussioni. In quello che Neil fa c’è una sorta di passione tormentata. È in grado di ottenere quell’oscurità che a volte si sente nel suo *songwriting*, ma anche un senso di vulnerabilità e innocenza”.<sup>38</sup>

Briggs ricorderà: “molte delle canzoni furono scritte sul posto. Neil sedeva al piano di sopra, in salotto, a lavorare a una canzone, poi andavamo tutti giù in cantina, facevamo partire i nastri e via”.<sup>39</sup>

I toni generali sono delicati e riflessivi, esaltati dalla fragilità della voce, e il sound alterna l’acustico (*Don’t Let It Bring You Down, Only Love Can Break Your Heart*, la *title-track*) e l’elettrico (*Southern Man, When You Dance I Can Really Love*) aprendo la strada al format tipico del disco e del concerto youngiano.

Oltre al suo approccio chitarristico immediatamente riconoscibile su qualsiasi chitarra, la musica di Neil Young è caratterizzata da un onnipresente dualismo acustico-elettrico, o rurale-urbano,<sup>40</sup> essenziale al cantautore per esplorare tutte le sfaccettature dell’anima. Quella naturale e rilassata, connessa alle origini canadesi e alla fascinazione per la *wilderness* e le culture native, e quella metropolitana e nervosa che

---

37 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

38 *Ibid.*

39 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

40 Articolo di Sironi, Alfio,

[http://www.storiadellamusica.it/articoli/urbano\\_rurale\\_la\\_dicotomia\\_nell\\_opera\\_di\\_neil\\_young.html](http://www.storiadellamusica.it/articoli/urbano_rurale_la_dicotomia_nell_opera_di_neil_young.html)

discute la sua generazione e l'arte. Nella sua individualità Young ricalca quel mix di vecchi stilemi e nuove direzioni, quella mescolanza di esperienze collettive e private, di sacro e profano, alla base del patrimonio musicale novecentesco.

*After The Gold Rush* è un lavoro meditato, personale, che mette insieme il meglio delle esperienze precedenti e centra il connubio tra il lirismo e la filosofia *audio vérité*. Da un punto di vista tematico è intriso della malinconia e dei contrasti della West Coast dei primi Settanta e di tutto ciò che essa rappresenta. Neil lo definirà “un riflesso di molte persone in un certo momento della loro vita, e un riflesso della civilizzazione”;<sup>41</sup> “lo spirito di Topanga Canyon”.<sup>42</sup>

L'apertura di *Tell Me Why* stabilisce il tono grazie a immagini poetiche che sono la trasposizione visiva di stati d'animo. Come molti altri testi, contiene espressioni che si prestano a varie interpretazioni pur suggerendone una principale.

*Le navi del cuore salpano tra porti infranti  
Fuori sulle onde nella notte  
Il cercatore deve ancora montare il cavallo oscuro  
Correndo da solo con la sua paura*

Neil dapprima dipinge i sentimenti come una zona di guerra, poi nella seconda strofa si rivolge alla sua donna e confessa che lei può liberarlo dalle sue ansie (“Sta tutto nel modo in cui sorridi”) pur essendo l'amore la causa primaria del conflitto stesso. È possibile che sua moglie Susan c'entri qualcosa, perché il loro matrimonio si incrina proprio durante il lavoro su *After The Gold Rush*.

Lo spirito in perenne conflitto torna a emergere nell'enigmatico ritornello.

---

41 Dordor Philippe; Lebrun Christian, intervista a Neil Young, Best, maggio 1976

42 Crowe, Cameron, intervista a Neil Young, Rolling Stone, agosto 1975,  
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/neil-young-the-rolling-stone-interview-123513/>

*Dimmi perché è così difficile intendersi con se stessi  
Quando si è abbastanza adulti per ripagare  
Ma abbastanza giovani per vendere?*

L'età adulta viene messa in relazione a una presa di coscienza sulle proprie azioni, mentre essere giovani (e famosi) sembra alludere alle facili scorciatoie, e naturalmente le contraddizioni rendono più difficile capire quale sia la strada giusta da seguire. In ogni caso, ammetterà Neil anni dopo, "ho smesso di cantarla perché quando arrivo a quel punto mi chiedo di che cazzo sto parlando".<sup>43</sup>

*Tell Me Why* è anche un ottimo esempio di uno degli stili musicali adottati da Neil sulla chitarra acustica: il *flat picking*, imperniato sul toccare col plettro solo le corde scelte, alternando note basse, che forniscono il ritmo, a corde alte che dipanano la melodia.

È impossibile dire quanto la *title-track*, concepita per una scena del film, rispecchi davvero la sceneggiatura, ma di certo il cantautore ci mette la sua firma personale. Canzone complessa e fondamentale, è un incredibile distillato degli aspetti più rilevanti della sua poetica. Inizia quasi riprendendo dal punto in cui finiva *Broken Arrow* e, come il brano del '68, anche questo è strutturato in tre diversi scenari/tempi.

*Be', ho sognato di veder arrivare cavalieri in armatura  
Che dicevano qualcosa a proposito di una regina  
C'erano contadini che cantavano e tamburi che rullavano  
E un arciere che trafiggeva l'albero*

Nella prima strofa il passato dell'umanità (un'epoca che possiamo ricondurre al Medioevo) viene idealizzato come qualcosa di romantico e idilliaco attraverso i connotati tipici del sogno. Anche qui, come in *Broken Arrow*, c'è un senso di apprensione e perdita che si contrappone all'apparente distensione della melodia, suscitato dal primo ritornello.

---

43 Cohen, Scott, intervista a Neil Young cit.

*Guarda Madre Natura cercare scampo negli anni Settanta*

Seguendo il tipico processo folk di ripresa e modifica di una stessa canzone per attualizzarla al contesto, nei concerti lungo tutta la carriera Neil modificherà le parole aggiornando il riferimento al decennio corrente.

La seconda strofa ci riporta al presente (è l'unica che non inizia con "Ho sognato"). Nell'uomo strafatto per terra intravediamo la tragica discesa di Danny Whitten nella tossicodipendenza.

*Giacevo sdraiato in uno scantinato bruciato (...)  
Speravo in una sostituzione (...)  
C'era una band che suonava nella mia testa e avevo voglia di  
sballarmi  
Stavo pensando a quello che un amico aveva detto  
Speravo fosse una bugia*

Intervistato a riguardo, Neil racconterà di una casa di Topanga semidistrutta da un incendio e abbandonata. Danny Whitten la occupa abusivamente trasformandola in un luogo di aggregazione, proprio nel periodo in cui cade nella spirale dell'eroina, e Neil lo esclude dal nuovo progetto. La casa viene poi venduta e il nuovo proprietario è costretto a buttarlo fuori.

Potrebbero quindi essere gli occhi di Whitten quelli attraverso cui osserviamo gli eventi: pensa e ripensa ai Crazy Horse, sperando che l'amico (Neil, ma anche il nuovo proprietario della casa) gli abbia detto una bugia sul fatto che deve andarsene (dalla band e dalla casa).

La terza strofa si ambienta in uno scenario onirico-fantascientifico appropriato alla delirante sceneggiatura di Stockwell e veicola un messaggio ambientalista. Nel futuro lontano, essendo riusciti a "progettare un viaggio verso le stelle" (parafrasando *Here We Are In The Years*, sorta di preludio a *Gold Rush*), una parte dell'umanità abbandona la Terra ormai inabitabile, distrutta per sua mano.

*Be', ho sognato di vedere navi spaziali argentate sospese (...)  
C'erano bambini che piangevano e colori che volavano  
Tutt'intorno ai prescelti (...)  
L'imbarco era iniziato  
Il seme argentato di Madre Natura volava verso una nuova casa nel  
sole*

In *After The Gold Rush* “vedo il filo conduttore che attraversa molte delle mie canzoni”, dirà Neil. “Amo la natura, per me è una chiesa. Ogni cosa vivente, dalla più piccola alla più grande. (...) Quello che mi fa incazzare sono le persone che pianificano azioni che inquineranno il pianeta. (...) Non so come, ma arriveremo a essere in grado di viaggiare nell'universo, senza usare combustibili. Saliremo su un veicolo e partiremo per un altro pianeta. I semi argentati di *After The Gold Rush* sono le civiltà. Spargere semi. Razze. Mescolare. Le specie diventano più forti, come fanno le piante. (...) Chi può sapere quanto è grande l'universo? Come possono esserci un dentro, un fuori o un limite? Voglio dire, il nostro intero pianeta potrebbe essere un seme”.<sup>44</sup>

Come detto, il mito della frontiera storicamente ha anche lati negativi: l'usurpazione delle terre dei Nativi, lo sfruttamento delle risorse naturali, il razzismo che ancora sopravvive, guerra, violenza e corruzione. Nel contesto giudaico-cristiano da cui provengono i coloni europei, gli animali, la natura e tutti gli “esseri inferiori” devono essere dominati e sottomessi. D'altra parte per secoli l'imperialismo è la forza che più di tutte ha modellato la geopolitica del globo. Gli Stati Uniti d'America, figli dell'imperialismo europeo, sin dalla loro nascita (ma lo hanno largamente dimostrato durante il Novecento) sono stati animati dal concetto di “intervento umanitario” congiuntamente al loro spirito individualista e d'avventura: ovvero portare pace e libertà in patria e all'estero. Quello che l'intellettuale Hans Morgenthau definisce “scopo trascendentale” ma che, ovviamente, è del tutto incoerente coi fatti storici. Parafrasando un altro grande intellettuale dei nostri giorni, Noam Chomsky, “quell'‘intervento umanitario’ si rivelò una

---

44 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

catastrofe per i presunti beneficiari. [...] In tutte le imprese insediati-vo-coloniali, le forme più crudeli di imperialismo, è presente quello spirito".<sup>45</sup> Le tre storie di *After The Gold Rush*, ed altre tracce successive, forniscono dunque la chiave di lettura di un album che riflette fortemente sulle conseguenze, il *dopo* appunto, su ciò che è scomparso e soprattutto ciò che è rimasto.

Con *Only Love Can Break Your Heart* si passa a una *ballad* d'amor perduto dalle qualità radiofoniche, terreno fertile per le suadenti armonie vocali di CSN&Y, che in tour ne regalano versioni emozionanti. È dedicata a Graham Nash per la fine della sua relazione con Joni Mitchell (poco tempo dopo anche Neil avrà una breve relazione con lei e le dedicherà una canzone, *Sweet Joni*).

*Quando eri giovane e stavi per conto tuo  
Come ci si sentiva a essere soli?  
Io pensavo sempre ai giochi a cui giocavo  
Cercando di sfruttare al meglio il mio tempo (...)  
Solo l'amore può spezzarti il cuore  
Cosa faresti se il tuo mondo cadesse a pezzi?*

L'estrema diversità culturale tra il nord e il sud degli USA, il razzismo ancora imperante nella società post-schiavista di alcuni stati meridionali, dove i movimenti a sostegno dei diritti civili sembrano inefficaci, portano Neil a esprimere il proprio disappunto in *Southern Man*. Affermerà che la canzone nasce da sentimenti di rabbia, ma sulla sua origine darà storie diverse: in una dice di averla scritta nel camerino del Fillmore East, in un'altra nel suo studio durante una lite con Susan.

*Uomo del Sud, meglio che non perdi la testa  
Non dimenticare cosa dice il libro sacro  
Il cambiamento arriverà anche al Sud alla fine*

---

45 Chomsky, Noam, *Who rules the world?*, Metropolitan Books, New York 2016 (trad. it. *Chi sono i padroni del mondo*, traduzione di V. Nicoli, Ponte alle Grazie, Milano, 2016)

*Ora le tue croci bruciano in fretta (...)  
Grandi ville bianche e piccole baracche (...)  
Ho sentito le urla e gli schioidella frusta  
Per quanto ancora? Per quanto ancora?*

La peculiarità della *lyric* (tratto ricorrente in Young) è il cambio del punto di vista di scena in scena, cosa che richiede all'ascoltatore un piccolo sforzo di immedesimazione per capirne appieno il significato. Nell'ultima strofa ci caliamo infatti nei panni del razzista che grida vendetta perché la sua Lily Belle ha simpatie per un nero.

*Ho visto il tuo uomo nero che veniva a trovarti  
Giuro su Dio che lo ammazzerò*

Il brano rappresenta ovviamente una denuncia sul tema, ma nel contesto dell'album va ben oltre, dipingendo un'eredità storica segnata dalla Guerra di Secessione e dall'assassinio di Lincoln. Le immagini utilizzate (le croci del Klu Klux Klan, le fruste, i campi di cotone e le magioni dei ricchi bianchi) ci aprono gli occhi su quanto sia drammatico questo *dopo*, lontano dagli ideali che muovevano i Padri Fondatori.

Dopo la *gold rush*, dunque, cosa resta? Da un lato il sogno americano, dall'altro le sue vittime, di cui Neil canta in un altro momento altissimo: *Don't Let It Bring You Down*, fondata su immagini di deperimento e morte. Neil la scrive dopo un giro notturno lungo le strade di Londra mentre è in tour con CSN&Y all'inizio del 1970, buttando giù il testo su un foglio del taccuino della compagnia aerea BOAC.

*Un vecchio sdraiato sul ciglio della strada  
Con i camion che gli passano accanto (...)  
Il vento freddo sferza il vicolo all'alba e il giornale del mattino vola  
Un uomo morto steso sul ciglio della strada  
Con la luce del mattino negli occhi*

È interessante notare il modo in cui il cantautore adopera certi elementi allo scopo di trasmettere la sensazione di disperazione e l'impossibilità di un lieto fine. La prima strofa si apre con l'immagine di un vecchio a terra sul marciapiede (un senzatetto che vive di stenti) e si chiude con un altro uomo (o forse lo stesso) a terra, morto.

*Un uomo cieco corre nella luce della notte  
Con una risposta in mano (...)  
Vieni quaggiù al fiume della vista e potrai capire davvero (...)  
Un bastone bianco nel rigagnolo del vicolo*

Analogamente, la seconda inizia con un cieco che corre speranzoso e finisce con la fotografia del suo bastone sull'asfalto bagnato dalla pioggia. Ritroveremo altrove (per esempio in *Time Fades Away*) la ripetizione di una scena in apertura e in chiusura, dove la chiusura assesta il colpo di grazia a qualunque spiraglio di speranza. A un certo punto Neil chiede (all'ascoltatore, evidentemente): "Riesci a sentire il lamento delle sirene?", come se quello fosse l'unico suono, l'unica voce che è possibile udire in questo scenario crudele.

La forza di *Don't Let It Bring You Down* risiede anche nel suo titolo, ripetuto più volte come ritornello: "Non lasciarti abbattere", un suggerimento, o meglio un'invocazione, rivolta a qualcuno su cui poter contare, che abbia la forza (e ti dia la forza) di voltare pagina e cambiare, a dispetto delle fiamme che bruciano i "castelli" di cui è fatto il mondo. Il cantautore avrà ancora molto da dire sulla disperazione che si può osservare nelle strade metropolitane, nucleo tematico che emergerà in modo particolare nella seconda metà degli anni Ottanta.

L'album prosegue con *Birds*, una delle sue *ballad* per pianoforte più quotate, scritta nel tardo 1968, sorretta da un equilibrio davvero raro di delicatezza, freschezza e originalità lirica.

*Amante, ce ne sarà un altro che si libererà, sopra di te sotto il sole  
Domani, guarda le cose che non giungono mai  
Oggi (...)*

*Quando mi vedrai volar via senza di te, ombra sulle cose che conosci  
Le piume ti cadranno attorno e ti mostreranno la strada da percorrere*

L'uccello come simbolo della relazione ritornerà in *Danger Bird*, mentre stormi che volano nel cielo sono presenti sul fondale in diverse canzoni di contemplazione spirituale in cui la natura si circonda di un alone animista: *Helpless, It's A Dream, Beautiful Bluebird, When I Watch You Sleeping*.

I toni si galvanizzano un po' con *When You Dance I Can Really Love*, schietta e decisa, l'unica traccia di questo periodo incisa insieme ai Crazy Horse (compreso Whitten).

*Quando danzi i tuoi sensi fremono e colgono l'occasione?  
In trance, mentre i solitari si confondono nella mischia? (...)  
Quando danzi, oh, riesco davvero ad amare*

Possiamo individuare nella produzione younghiana un asse di canzoni dove compaiono figure femminili che ballano, esaltazione di sensualità, giovinezza e libertà: oltre a *When You Dance* anche *Dance Dance Dance, Like A Hurricane, Wrecking Ball, Harvest Moon, Double E, Sign Of Love* e *Psychedelic Pill*.

In *I Believe In You* il cantautore dimentica la sicurezza e l'entusiasmo del primo incontro tornando al difficile equilibrio di coppia, e forse al deteriorarsi del suo matrimonio.

*Ora che hai perso la testa sei di nuovo qui?  
Hai scoperto che quello che una volta pensavi fosse reale  
È perduto e sta cambiando  
Ora che sei riuscita ad amarmi  
Credi che io possa cambiare tutto in un giorno?  
Come posso metterti al di sopra di me?*

Questo pezzo, così come la rivisitazione di *Oh Lonesome Me* di Don Gibson, è un "pregevole scarto" delle *session* abortite dei Crazy Horse di fine '69.

Fanno parte di *Gold Rush* anche due brevissime tracce usate come chiusura di ciascun lato dell'LP: *Till The Morning Comes* e *Cripple Creek Ferry*. Quest'ultima rientra tra le canzoni pensate per la colonna sonora del film di Stockwell e forse è l'unica in cui risulta evidente: in uno scenario tipico del West vediamo un battello che risale il fiume, covo di prostitute, alcol e gioco d'azzardo. Alla fine del viaggio ci riporta laddove tutto è cominciato.

*Il capitano se ne sta tutto solo, non ha notizie dei suoi mozzi  
Il giocatore inclina il suo cappello e cammina verso la porta  
È la seconda parte della crociera e, sapete, lui odia perdere*

Pur filtrato dalle esperienze personali, “era l'*after* a essere scritto e cantato. Le conseguenze della fine della parata gioiosa che si svolgeva nel passato. Il *dopo* la cacciata dal Paradiso. L'*after* è il raccontare o lasciar immaginare le conseguenze di un dramma. (...) L'*after* è quello che accadrà ai nostri bambini che voleranno verso una nuova casa nel sole. (...) I temi della natura, l'amore, il razzismo, il West, riflettono la genesi dell'America – e non solo – fatta di contraddizioni. (...) È un album *nero*, così come le tinte della copertina raccontano, con lo sguardo di Neil proteso verso qualcosa di nuovo, di sconosciuto, lasciandosi dietro la Vecchia Signora”.<sup>46</sup>

Uscito nel settembre 1970, *After The Gold Rush* nel corso del tempo diventerà il suo maggior successo di critica, quantomeno *ex aequo* con un paio di altri album, e venderà circa sei milioni e settecentomila copie nel mondo. Tuttavia il magazine Rolling Stone lo accoglie con toni per niente entusiastici: “Contiene del materiale di prima scelta [ma] nulla riesce a emergere da una superficie uniforme. (...) Suona come se la maggior parte della musica non fosse pronta per essere registrata e avesse bisogno di altro tempo per maturare. La band non entra mai nello spirito delle canzoni e lo stesso Young sembra avere problemi nel cantarne alcune”.<sup>47</sup>

---

46 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

Di album che sembrano una torta a metà cottura, dati in pasto ancora troppo crudi, ce ne sono senz'altro nella discografia di Neil Young, specie in quella recente, ma non è questo il caso. Recensori più lungimiranti evidenziano sin da subito “la sua anima ritmica, la sua calibrata chitarra, la sua strana, altissima ed emozionante voce, e la sua abilità di cantautore. (...) Di sicuro uno dei migliori album dell'anno, forse dell'intero decennio”.<sup>48</sup>

D'altra parte la storia parlerà da sé. Con *Gold Rush* e *Dejà Vu* che fanno da manifesti sonori, il rock della West Coast si prepara a un decennio d'oro, che sfornerà nomi come Eagles, Creedence Clearwater Revival e America, ma nessuno di essi sarà longevo, coerente e connesso al presente come Neil Young. Mentre continuano i concerti con CSN&Y e nuove canzoni fluiscono senza intralci, nella seconda parte dell'anno Neil si lascia alle spalle sia Susan che Topanga Canyon.

“Woodstock (...) trasformò la carriera di Neil, e il suo matrimonio fu una delle vittime. Non si può incolpare né lui né Susan. Quando si sposarono Neil aveva ventitré anni, Susan circa trenta. Semplificando la questione, Neil non era ovviamente pronto per gestire sia il matrimonio che le richieste a cui era sottoposto a causa della sua carriera. (...) Quando stava via a lungo Susan occupava il tempo con i suoi amici. Così la casa di Topanga non era più il rifugio che lui desiderava. (...) La solitudine è sempre stata parte della sua natura. Per un breve periodo di tempo sembrò meno importante del calore e del sostegno dati dal matrimonio, ma più avanti Neil mi disse: ‘ogni volta che tornavo a casa la trovavo piena di persone che neanche conoscevo’”.<sup>49</sup>

Le entrate gli consentono di acquistare una tenuta di centoquaranta acri sulle colline di San Francisco, che battezza Broken Arrow Ranch. Qui resterà dall'agosto 1970 fino al 2018 circa, registrando molte fra le sue cose migliori, archiviando l'inestimabile mole di materiale audio e video che accumula nel tempo e dando vita al progetto *Archives*.

---

47 Langdon, Winner, recensione di *After The Gold Rush*, Rolling Stone, ottobre 1970, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/after-the-gold-rush-114467/>

48 Gearhart, Tom, recensione di *After The Gold Rush*, Toledo Blade, 1970

49 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

Nello stesso periodo instaura una nuova relazione sentimentale, questa volta con l'attrice Carrie Snodgrass, che nel corso del '71 si trasferisce con lui al ranch. I due non intendono sposarsi, ma l'anno dopo avranno un figlio insieme: Zeke Young.

Tra il '70 e il '71 si svolge anche il tour solista che più di tutti lo consacra al pubblico, facendo il tutto esaurito in location prestigiose (Carnegie Hall di New York, Massey Hall di Toronto, Royal Albert Hall di Londra e altre, con tappa anche alla BBC per uno special televisivo). Debutteranno canzoni nuovissime che ritroveremo nel suo album numero uno in classifica: *Harvest*. Il tour viene portato avanti in condizioni difficili: infatti, in seguito a un intervento ai dischi vertebrali, Neil è costretto indossare un tutore.

Le *session* per il nuovo disco si svolgono dal febbraio al settembre 1971 in vari studi: Nashville, Londra e il Broken Arrow Ranch. Qui Neil si ritira in estate per la riabilitazione dopo un secondo intervento alla schiena. Insieme a lui c'è una nuova band conosciuta in larga parte a Nashville: gli Stray Gators, con Ben Keith alla *pedal steel* (continuerà a suonare con Neil per tutta la vita), Kenny Buttrey alla batteria, Tim Drummond al basso, Jack Nitzsche al piano, più la presenza di ospiti come James Taylor e Linda Ronstadt.

“Mi piacque perché avvenne velocemente, come una cosa casuale. Non stavo cercando il Nashville sound, quelli erano semplicemente i musicisti che c'erano lì. (...) Non c'erano idee predefinite. (...) [Erammo] al posto giusto al momento giusto”.<sup>50</sup> Neil lo definirà un album perfetto, ma ancora non può sapere che tutti questi brani finiranno nel suo personale olimpo.

“Ero innamorato, stavo con Carrie, quindi *Harvest* parla di quello”.<sup>51</sup> In realtà il disco è assai variegato, proprio come il “raccolto” che vuol essere. Mescola cose scritte all'inizio della loro frequentazione e altre scritte dopo vari mesi di convivenza, e affronta in modo velato i molti cambiamenti che stanno avvenendo. La carriera in ascesa, la richiesta di tour e apparizioni; il nuovo ranch isolato nella

---

50 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

51 *Ibid.*

natura; le tante persone che gli girano intorno per approfittarsi della sua fama e dei suoi soldi; e Danny Whitten, la cui discesa nell'eroina è sempre più grave.

Si può dire che, dopo aver osservato quel tipo di mondo da una posizione esterna, ora il cantautore ci si ritrova dentro di colpo e il senso di smarrimento comincia a manifestarsi (come già è accaduto all'epoca dei Buffalo Springfield). Se da un lato *Harvest* non ha il magnetismo bohemien di *Gold Rush* o il chitarrismo sfrenato di *Everybody Knows*, dall'altro è un ritratto ugualmente intenso di un momento decisivo. Il fatto che musicalmente sia più accessibile non lo rende per forza più disteso o banale, e le *lyric* lo dimostrano.

L'apertura trascinate di *Out On The Weekend*, con la sezione ritmica e l'armonica in evidenza, ci porta "fuori per il weekend" con Neil, dalle strade di Los Angeles verso una nuova casa più fuori mano, con una donna impressa in mente (forse Carrie) e un onnipresente conflitto tra serenità e malinconia.

*Credo che farò i bagagli e comprerò un pick-up  
Lo porterò giù fino a L.A.  
Troverò un posto tutto mio e cercherò di sistemarmi  
Inizierò un nuovo giorno (...)  
Guarda il ragazzo solo fuori per il weekend  
Che cerca di metterlo a frutto  
Non riesce a esternare la gioia  
Tenta di parlare e non riesce neanche a cominciare*

"Anche quando sono felice sembra che io non lo sia, e quando cerco di dire che sono felice lo nascondo", commenterà Neil. "Sono davvero felice, talmente tanto da non riuscire a esprimerlo. Ma non *suona* felice. Nel modo in cui l'ho scritto suona triste, come se volessi nascondere qualcosa".<sup>52</sup>

La seconda traccia, *Harvest*, si impone come una delle sue più struggenti ma anche criptiche *ballad*. Nel corso degli anni il suo signi-

---

52 *Ibid.*

ficato è venuto alla luce: si riferisce a Carrie e alla sua famiglia, in particolare ai gravi problemi di sua madre, incline a tentativi di suicidio.

*Ti ho forse vista giù in una città di ragazzine  
Mentre tua madre era in preda al dolore?  
Ero quasi arrivato in cima alle scale  
Mentre lei urlava sotto la pioggia  
Lei ti ha forse svegliato per dirti che  
Era solo un cambio di programma?*

Una situazione specifica come questa diventa veicolo con cui manifestare la generale insofferenza nel proprio ruolo di partner. Nei versi successivi fino al superbo ritornello, il cantautore ammette la propria colpa quasi che, nel prometterle un futuro sereno e una soluzione ai problemi, stesse apertamente illudendo la sua donna.

*Ti vedrò dare più di quanto io posso prendere?  
Raccoglierò solo qualcosa?  
Mentre i giorni volano via perderemo la nostra presa  
O la fonderemo al sole?  
Sogna, sogna, lasciami riempire la tua tazza  
Con la promessa di un uomo*

Si finisce per raccogliere meno di quanto si potrebbe quando un rapporto è sbilanciato, “quando un amore non fluisce come dovrebbe (...) / Quando uno non sta dando e l’altro finge di ricevere” (come canterà in *Pardon My Heart*, una delle tante epigrafi della relazione con Carrie). Come dimostreranno anche altre canzoni, affrontare la felicità (in questo caso la nuova relazione) è sempre più difficile di quanto non sembri. E quel *love/art blues* di cui canterà esplicitamente tra pochi anni, è già presente in questo momento, nelle retrovie.

L’incontro con Carrie Snodgrass è al centro della particolarissima *A Man Needs A Maid*, prima di due tracce orchestrali che vedono la

produzione di Nitzsche e l'esecuzione della London Symphony Orchestra.

*La mia vita sta cambiando in così tanti modi  
Non so più di chi fidarmi  
C'è un'ombra che attraversa i miei giorni  
Come un mendicante che va di porta in porta  
Pensavo che forse dovrei trovarmi una donna*

Dobbiamo fare una volta per tutte chiarezza sul senso di questa *lyric*, facilmente malinterpretabile a causa della sua ambiguità. Nel moderno linguaggio comune, *maid* ha assunto il significato di casalinga o donna di servizio, ma nell'accezione inglese originale indica una giovane donna non sposata (come per esempio Maid Marian, la fidanzata di Robin Hood).

Leggendola nella prima accezione, desiderare una domestica “che tenga pulita la casa, prepari i miei pasti e se ne vada” suona come una dichiarazione piuttosto sciovinista. Ma Neil sta consapevolmente giocando col duplice significato del termine, tanto che in concerto a Boulder nel 1976 dedica il pezzo proprio a Robin Hood, “anche se non è riuscito a essere qui stasera”.<sup>53</sup>

Più avanti il pezzo svela i suoi stessi retroscena, chiarendo il perché perché Neil abbia scelto *maid*.

*Stavo guardando un film con un amico  
Mi innamorai dell'attrice  
Recitava un ruolo che potevo capire*

Neil vede Carrie nel film *Diario di una casalinga inquieta*: “rimase affascinato dal modo in cui lei interpretava il ruolo di una domestica che si ribellava all'oppressione del marito avvocato”.<sup>54</sup> Situazione, dunque, completamente opposta a quella che il brano sembra legitti-

53 [www.neilyoungarchives.com](http://www.neilyoungarchives.com), Concert Timeline, 06/11/1976 Boulder (Colorado), traccia 7, *A Man Needs A Maid*

54 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

mare. Sappiamo che al cantautore piace giocare con i doppi sensi, tanto più se riesce a diventare ironico e provocatorio, lasciando col dubbio l'ascoltatore.

Con questa scelta, inoltre, riesce a trasmettere la sua insicurezza nei confronti di una nuova relazione dopo l'azzardo finito male del primo matrimonio. Forse è difficile tornare a un pieno coinvolgimento emotivo, colmare la distanza (il fatto che i due decidano di non sposarsi ne è una dimostrazione). È sicuramente da qui che deriva l'iniziale uso di *afraid* al posto di *maid* nel primo ritornello. Infatti, nella prima versione del brano (ascoltabile in *Live at Massey Hall* e *Young Shakespeare*), canta “*a man feels afraid*”, cioè “un uomo si sente impaurito”.

Peraltro, in quella stessa versione *A Man Needs A Maid* aveva una coda: *Heart Of Gold*, con la quale costituiva un medley ininterrotto. Come a chiarire il vero significato della traccia precedente, *Heart Of Gold* celebra la ricerca di un amore necessario a sentirsi bene e far sì che il trascorrere della vita non sia vano. Per questo scopo vale la pena spingersi in capo al mondo, continuando a cercare senza mai fermarsi, anche correndo il rischio di invecchiare senza averlo trovato.

*Voglio vivere, voglio dare  
Ho fatto il minatore per un cuore d'oro  
Sono quelle cose che non esprimo mai  
Che mi fanno continuare a cercare un cuore d'oro  
E sto invecchiando*

La scelta di separare *Heart Of Gold* e darle vita propria si dimostra oculata, visto che diventerà la sua (unica) hit numero uno in classifica, nonché una delle canzoni più conosciute e ascoltate di Neil Young di sempre, grazie al suo orecchiabilissimo giro di chitarra e la sua armonica appassionante. Questo successo tuttavia avrà ripercussioni negative su di lui, come vedremo.

Un altro dei brani più celebrati di *Harvest* e dell'intero catalogo youngiano è *Old Man*, con quell'arpeggio indimenticabile e una me-

lodia a un tempo soffice e decisa. *Old Man* confronta la vita del giovane cantautore con gli ultimi anni di Louis Avila, l'anziano signore che si prende cura della proprietà attorno al ranch e che vive già lì quando Neil subentra.

*Vecchio, guarda la mia vita  
Ventiquattro anni e c'è molto altro  
Vivo da solo in un paradiso che mi fa pensare a due  
Un amore perso, un tale costo  
Dammi cose che non vadano perdute  
Come una moneta che non sarà lanciata (...)  
Vecchio, dai un'occhiata alla mia vita, somiglio molto a te  
Ho bisogno di qualcuno che mi ami per tutto il giorno*

“Allora non capivo che per lui era la fine di un'era e per me l'inizio di un'altra”.<sup>55</sup> In realtà ci pare che lo afferri piuttosto bene viste le osservazioni sul tempo e l'invecchiare su cui il pezzo (come anche altri) si fonda, sebbene filtrate dalla prospettiva ancora un po' *naïf* di un ventiquattrenne. Neil continua a interrogarsi sul suo ruolo, sulla fragilità del successo e la reale importanza dei traguardi raggiunti, mettendoli a confronto con quelli di un uomo giunto al termine di una vita semplice, ma non per questo meno ricca.

*È davvero così importante per me  
Essere così importante per te?*

Alla domanda se questi ultimi versi siano rivolti a qualcuno in particolare o al suo pubblico, Neil risponde chiarendo ogni dubbio: “il pubblico era senza dubbio quello a cui puntavo”.<sup>56</sup>

*There's a World* è il secondo pezzo inciso con l'accompagnamento della London Symphony Orchestra, da molti (anche lo stesso Neil) giudicato eccessivo e artificioso. La miglior resa è quella al solo pia-

---

55 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

56 *Ibid.*

noforte eseguita in tour, tuttavia è bene non snobbare frettolosamente le sue liriche.

*C'è un mondo nel quale stai vivendo  
Dove nessun altro ha la tua parte  
Tutti i figli di Dio nel vento  
Respirano a fondo e soffiano forte (...)  
Tra le montagne, nelle città, puoi vedere il sogno  
Guardati intorno, ti ha trovato?  
È quello che sembra?*

Viaggiare, inseguire il proprio sogno finché non sarà a portata di mano, è il motore dell'*american dream*: tutti i sacrifici saranno ricompensati. Qui Neil pare chiedersi se il sogno, una volta raggiunto, sia davvero reale o lo sembri solamente a uno sguardo superficiale. “Nessun altro ha la tua parte”, dice, ma siamo tutti trascinati dalla corrente che noi stessi generiamo. “Potrebbero esserci cose belle nell’aria per te”, occasioni da acchiappare, ma allora il sogno può dirsi davvero raggiunto per merito e sacrificio, oppure per semplice fortuna?

Da un punto di vista lirico, la qualità di tutti questi brani risiede nell’insieme di osservazioni che forniscono il senso e il *feeling* generale, alcune focalizzate, altre più enigmatiche (di solito poggiate su espressioni e immagini coniate dall’autore) che aprono varie possibilità interpretative.

Su tre canzoni le atmosfere levigate lasciano il posto alla ruvidità della White Falcon. Sono quelle scritte e registrate per ultime, a settembre, quando Neil si rimette in piedi e alza il volume degli Stray Gators in un fienile adibito a studio. Siamo in piena era Nixon e *Are You Ready For The Country?* fa esplicito riferimento ai giovani soldati costretti a partire per il Vietnam.

*Devi raccontare la tua storia, ragazzo  
Prima che sia ora di andare  
Sei pronto per il Paese?  
Perché è ora di andare (...)*

*Stavo parlando con il predicatore  
Disse che Dio è dalla mia parte  
Poi mi imbattei nel boia  
Disse "è ora di morire"*

Ispirato da un poster di reclutamento dello Zio Sam affisso a un muro, anche questo brano gioca con la triplice accezione di una parola: *country* come paese o patria, ma anche come campagna e musica country, contrapponendo alle liriche sulla guerra (o meglio sul sacrificio di sangue in nome del paese) un arrangiamento da stridente ballata western/blues a base di pianoforte e miagolante *steel guitar*.

*Alabama* leva un nuovo grido contro il razzismo, riferendosi allo stato dell'Alabama come esempio della discriminazione verso i neri (ma non solo) che ancora persiste negli Stati Uniti del sud.

*I banjo suonano dietro i vetri rotti  
Finestre chiuse in Alabama  
Guarda i vecchi legati con le corde bianche  
Ascolta il banjo, non ti fa pensare a casa? (...)  
Oh, Alabama (...)  
Vengo da te e vedo tutta questa rovina  
Che stai facendo?*

Un episodio realmente accaduto nel 1968, mentre gli Springfield sono in tour insieme ai Beach Boys negli USA meridionali, rientra senz'altro tra le ispirazioni per *Alabama* e *Southern Man*. Una sera, a concerto concluso, Young si rende conto che un gruppo di *redneck* locali li sta prendendo di mira: pestare gli hippie capelloni è un passatempo diffuso in certe zone. È solo grazie all'intervento delle altre band e dei numerosi fan che la rissa viene evitata.

È impossibile immaginare che la stesura di questa canzone sia priva di intenti politici, eppure Neil in seguito dirà di aver usato il nome

di uno stato perché si adattava all'immagine, ma "in realtà la canzone parla più che altro di cose personali".<sup>57</sup>

*Alabama*

*Hai un peso sulle spalle che ti sta spezzando la schiena  
La tua Cadillac ha una ruota nel fosso e una sulla strada*

Sviscerando i possibili sottotesti, l'indizio più eloquente risiede in questi due versi. Primo, il riferimento alla schiena, e guarda caso *Alabama* viene scritta durante la riabilitazione dall'intervento ai dischi vertebrali. Secondo, di lì a poco Neil utilizzerà la metafora della strada e del fosso per spiegare la sua posizione nei confronti del boom di popolarità ottenuto grazie ad *Harvest*, vissuto come un peso opprimente.

Non dobbiamo dimenticare che è naturale per un artista produrre opere dall'ibridazione di eventi, osservazioni e sentimenti. Abbiamo già potuto apprezzare l'ampio spettro di soggetti, dal personale al politico, contenuti nelle sue *lyric* e la capacità di alcune di raccontare una cosa per dirne allo stesso tempo un'altra. Possiamo dunque riascoltare *Alabama* con orecchie diverse, consapevoli della genialità con cui i suoi possibili significati si amalgamano l'un l'altro, per giunta sopra uno dei più memorabili giri di chitarra di sempre.

I sei minuti finali del disco sono una lunga e sognante *pièce* elettrica: *Words (Between The Lines Of Age)* è frammentaria eppure ammaliante grazie a un'insolita struttura metrica (intro e parti strumentali in 6/8 e 5/8, strofe e ritornelli nel comune 4/4) che la mantiene in continua tensione. Il testo si presenta in prima battuta come un *trip* kafkiano, probabilmente a base d'erba come altre canzoni di questo filone (*The Last Trip To Tulsa, Ambulance Blues, After The Gold Rush*). Ma anche qui esiste un livello simbolico radicato nella realtà del presente, su cui Neil farà luce soltanto molti anni dopo.

"*Words* è la prima canzone che svela qualcosa dei primi dubbi sulla relazione a lungo termine con Carrie. La nostra storia era appena ini-

---

57 Intervista a Neil Young contenuta nel dvd-audio di *Harvest*, Reprise Records 2002

ziata. Avevamo sempre intorno troppa gente che parlava e stava seduta in cerchio a fumare nella mia sala da pranzo. Prima non era mai stato così. Io sono una persona molto tranquilla e riservata. La serenità stava svanendo. (...) *Words*, troppe parole, così mi sembrava. (...) Diventai paranoico, ossessionato dai giochetti mentali che gli altri cercavano di fare con me. (...) *Harvest* fu realizzato così: con amore all'inizio e con alcuni dubbi alla fine".<sup>58</sup>

*Qualcuno e qualcuno erano giù allo stagno  
Cercando qualcosa da piantare nel prato  
Fuori nei campi aravano la terra (...)  
Quando guardo dalla finestra e fuori sulla strada  
Mi portano regali e mi salutano*

L'uomo che guarda dalla finestra è ovviamente lui, circondato fuori e dentro casa da gente (la famiglia di Carrie riversata al ranch, e assoluti estranei) che gli fa dei favori per poi svaccarsi sul divano blaterando di questo e quello. Fuggito da Los Angeles perché esausto degli sbandati che gli giravano per casa quando stava con Susan, ora vive il ripetersi della stessa situazione. Da quando è famoso sembra che sia inevitabile. Forse è per questo che nell'ultima parte del pezzo compare un re che ride e parla in rima, probabilmente cantando a ripetizione le sue canzoni per gli altri, con un velo di follia molto simile a quella che leggevamo in *Out Of My Mind*.

*Vivendo nei suoi castelli un po' alla volta  
Il re iniziò a ridere e a parlare in rima, cantando  
Parole, parole tra le linee del tempo*

A onor del vero bisogna dire che non sono proprio tutti dei parassiti: tra queste persone ci sarà qualche amico vero. È il caso per esempio di James "Sandy" Mazzeo, futuro autore delle cover di *Zuma* e *Green-dale* e compagno di molti viaggi in barca.

---

58 Young, Neil, *Waging Heavy Peace* cit.

L'ultima canzone di cui ci occupiamo, registrata live in tour, è la sua più famosa e toccante supplica verso il *junkie*, il tossicodipendente. *The Needle And The Damage Done* “affronta dall'interno, senza moralismo, né pietismi, l'affare droga pesante”, evidenzia Enzo Gentile. “L'ossessione della droga, dell'annullamento della persona inseguirà a lungo Young che in preda all'ansia e all'exasperazione di chi si sente impotente, tornerà spesso sull'argomento con canzoni vivide e allucinate”.<sup>59</sup>

*Ti ho beccato a bussare alla porta della mia cantina  
Ti amo, tesoro, posso averne ancora un po'?*

La *lyric* inizia attraverso gli occhi del *junkie* che supplica per avere un'altra dose, perdendo la sua dignità prima della vita. Subito dopo il punto di vista si sposta all'esterno e a parlare è il cantautore stesso, che tra le altre considerazioni mette in luce un'abitudine devastante in uso tra gli eroinomani, ovvero quella di estrarre il sangue contenente l'eroina appena iniettata per poi ri-iniettarselo in caso di astinenza prolungata.

*Ho visto l'ago prendersi un altro uomo (...)  
So che qualcuno di voi non capirà  
Spillare sangue per non restare a secco  
Ho visto l'ago e il danno fatto  
Ce n'è una piccola parte in ognuno  
Ma ogni junkie è come un sole al tramonto*

“Ho incontrato molti musicisti fantastici prima che diventassero famosi, (...) [alcuni] nessuno ha potuto vederli (...) a causa dell'eroina. Sta succedendo dappertutto. (...) Quelli che conosco non sono ancora morti, ma la musica che avrebbero potuto fare per voi è definitivamente perduta”.<sup>60</sup>

---

59 Gentile, Enzo, introduzione a *Neil Young* cit.

60 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=577](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=577)

Queste parole, con cui Neil la introduce dal vivo nel 1971, sono terribilmente profetiche: in questo momento Danny Whitten è già oltre il punto di non ritorno. Abbiamo posto *Needle* in chiusura non a caso, dato che apre le porte a ciò che sta per arrivare: un periodo nero e complicato, anche se forse non il più doloroso. Per tutto il '72 il cantautore si isolerà concedendosi a poche apparizioni pubbliche e combattendo i suoi fantasmi.

Pubblicato nel febbraio del '72 con una custodia di materiale riciclato degradabile imposta da Young alla casa discografica, *Harvest* sale subito in cima alle classifiche. E, contrariamente a quella che forse era l'idea di caducità veicolata dal packaging, con l'andare del tempo *Harvest* si conferma un successo commerciale senza precedenti: oltre quindici milioni di copie (circa sette solo in USA), ancora oggi il suo disco più venduto.

*Harvest* “dispone di tutte le armi persuasive migliori, combatte per giuste istanze sociali, (...) alterna ballate *country-style* intelligenti”.<sup>61</sup> Ma la critica è divisa: secondo alcuni Young non è più “l'ipnotico chitarrista di *Everybody Knows This Is Nowhere*, (...) come se la semplicità apparente, anche musicale, fosse meno efficace di composizioni tecnicamente più complesse”.<sup>62</sup> Tra le poche voci fuori dal coro, Rolling Stone lo ritiene un “fallimento, diretto risultato di una scarsa ispirazione e di una forte dipendenza da rigidi schemi”.<sup>63</sup>

I primi lavori di Neil Young denotano la capacità di scrivere versi dotati di un impatto visivo potente e tutt'altro che scontato. L'ascoltatore riesce a calarsi nelle “malinconiche e crepuscolari suggestioni, (...) nei suoi spazi e tempi interiori”<sup>64</sup> che, grazie a forme espressive originali e talvolta enigmatiche, può completare con la propria soggettività.

Ma come artista Neil ha bisogno di esprimersi in più direzioni. La crescente fascinazione per la tecnologia lo porta a realizzare in questo periodo al ranch il suo primo film. *Journey Through The Past* si pre-

---

61 Gentile, Enzo, introduzione a *Neil Young* cit.

62 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

63 Mendelsohn, John, recensione di *Harvest*, Rolling Stone 1972, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/harvest-98619/>

64 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

senta come un flusso di coscienza che alterna visioni surreali, aneddoti, esibizioni live e frammenti di vita quotidiana. “È piuttosto personale, un tentativo di raccontare la mia vita negli ultimi anni fino a oggi. (...) Ogni tanto mi piace fare qualcosa che abbia buone probabilità di fallire”.<sup>65</sup> In effetti l’insieme è piuttosto inconcludente e finisce per essere snobbato da pubblico e critica.

In questa sede ci interessa la traccia inedita inclusa nella colonna sonora: *Soldier*. Registrata all’interno di un grande inceneritore, è dominata da un riverbero metallico e dal crepitio delle fiamme. Con le figure di un soldato e del Cristo Salvatore per protagoniste, si presta a esser letta come una disillusa supplica per la guerra in Vietnam: le parole non concedono alcuna fiducia alla figura del Cristo, quindi per estensione alla religione cristiana e a tutte le religioni istituzionalizzate.

*Soldato, i tuoi occhi brillano come il sole (...)*  
*Gesù, ti ho visto camminare sul fiume*  
*Io non ti credo*  
*Non puoi salvare in questo momento*  
*Mi chiedo perché*

Negli anni Settanta Neil infilerà nelle sue canzoni diverse stoccate al cristianesimo, ciononostante non affronterà l’argomento in modo diretto. Dalle sue *lyric* trapela comunque l’esistenza di una sfera spirituale. In tutta la sua opera si possono trovare indizi del fatto che il suo concetto di fede o dio non coincida con nessuna delle religioni predominanti. La sensibilità verso i popoli americani originari e la *wilderness* hanno sempre portato a pensare che Neil attribuisca il sacro alla natura, secondo i Nativi la testimonianza della divinità sulla Terra.

In anni recenti, grazie alla sua autobiografia *Il sogno di un hippie* e a pezzi come *No Hidden Path* (in *Chrome Dreams II*, album collage del 2007), *Driftn’ Back* e *For The Love Of Man* (in *Psychedelic Pill*, 2012, l’ultima grande prova dei Crazy Horse), la sua posizione emer-

---

65 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

gerà più nitidamente. “In tutto quello che mi circonda sento il Grande Spirito e questo mi rende umile. (...) In natura ogni cosa mi parla con un ritmo che sento. Probabilmente è questo che fa di me un pagano”.<sup>66</sup>

Una fotografia del 1952 che lo ritrae da bambino vestito come un indiano nel bosco, al Kandalore Camp di Halls Lake, Ontario (contenuta nel libro *Young Neil* di Sharry Wilson), conferma il senso di comunione con i Nativi presente in lui fin dalla tenera età.

Dopo la sua personale corsa Neil Young è davvero arrivato all'oro. Ma mai come in questo momento si dimostra vero quel detto oltremoderno trito secondo cui non tutto ciò che luccica da lontano si rivela oro una volta raccolto.

“*Heart Of Gold* mi spinse al centro della strada, ma viaggiare lì divenne presto una noia, così decisi di dirigermi verso il fosso. Una guida più accidentata, ma dove ho conosciuto persone più interessanti”.<sup>67</sup> Lo scrive nel 1977 nelle note alle canzoni nell'antologia *Decade*, e negli anni la sua opinione non è mai cambiata. Nel 2012 ribadirà: “*Harvest* mi ha portato nel mezzo della strada, anzi del viale, ma io tutto sommato mi sentivo bene, e spesso anche meglio, sulla banchina”.<sup>68</sup>

Occorrerà dunque un altro *nowhere*, un'altra frontiera, per continuare interrogarsi su cosa è rimasto e cosa invece è scomparso e scomparirà.

---

66 Young, Neil, *Waging Heavy Peace* cit.

67 Young, Neil, *Decade* cit.

68 Intervista a Neil Young, *Telerama* 2012

### 3. ACCETTA IL MIO CONSIGLIO 1973-1975

Osservando l'evolversi della sua produzione nel corso dei decenni, per molti critici Neil Young rappresenta "l'ultima rockstar nata nei Sessanta ancora credibile",<sup>69</sup> capace come poche altre di influenzare la generazione del rock anni Novanta, e "la cui capacità di reinventarsi batte persino Dylan".<sup>70</sup>

Il suo percorso discografico è singolare, fondato sulla coerenza con se stesso, un procedere a sfondamento, lo sprezzo di qualunque imposizione o moda esterna. È proprio qui che risiede il principale motivo del quasi inspiegabile dualismo tra, da un lato, la fama e l'importanza storica, e dall'altro l'assenza del mito e del relativo peso mass-media-tico (evidente in altre rockstar come Springsteen, Dylan o Clapton).

Il fatto è che Neil Young ha sempre smantellato la propria celebrità subito dopo averla raggiunta: "ogni volta che costruivo qualcosa mi adoperavo per distruggerla prima che la gente potesse dire 'questo è Neil Young'. Non voglio essere definito con poche parole".<sup>71</sup>

A ciò va aggiunta la sua diffidenza verso la televisione sin dai giorni del festival di Woodstock, poi negli anni Ottanta l'aperta ostilità verso MTV e gli sponsor pubblicitari, nei Novanta l'avvento del digitale e nel terzo millennio l'mp3 e lo *streaming*.

Verso la fine del 1972 Neil rimette assieme gli Stray Gators per alcune registrazioni e un tour, e concede un'ultima chance a Danny Whitten. "Abbiamo provato con lui, ma proprio non ci riusciva. Non si ricordava niente, era totalmente disconnesso";<sup>72</sup> "ho dovuto dirgli di tornarsene a L.A. (...) Quella notte mi hanno chiamato per dirmi che era morto di overdose. Mi è crollato il mondo addosso. Mi si è fritto il

---

69 Fricke, David, intervista a Neil Young, Melody Maker, novembre 1991

70 Cantù, Pier Angelo, articolo in Jam, 2010

71 Kent, Nick, intervista a Neil Young (1993) cit.

72 Crowe, Cameron, intervista a Neil Young (1975) cit.

cervello. Volevo bene a Danny e mi sentivo responsabile. E dovevo partire per un enorme tour nelle arene. Ero veramente nervoso e insicuro”.<sup>73</sup>

Il tour non partirà fino al gennaio successivo, anche perché a settembre nasce Zeke, il suo primogenito. Neil manterrà sempre il più stretto riserbo sulla sua vita privata e soltanto in seguito si verrà a sapere che a Zeke, all’età di circa un anno, viene diagnosticata una lieve forma di handicap cerebrale. Con le dovute cure riuscirà a superarla guadagnandosi una vita normale e un lavoro nella logistica dei tour di papà.

Il dolore per Whitten si aggiunge alle pressioni discografiche e del pubblico, così Neil si chiude in se stesso. Avvolto in un guscio di frustrazione, la sua vena creativa si sposta su tematiche di dolore, morte e droga. Il tour, anziché celebrare *Harvest* come tutti si aspettano, prende lo spettrale nome di *Time Fades Away* e diventa il mezzo attraverso cui il cantautore conduce un’opera di consapevole distruzione del mito che si è creato come *folk singer*. Intento che si realizza pienamente nel momento in cui viene pubblicato un ruvidissimo disco di nuove canzoni.

“Registravo tutto, i tour, ogni cosa. Lo facevo per annullare la differenza tra suonare e registrare. Perché sono una cosa sola”.<sup>74</sup> Non sarà il solo disco di inediti che Neil assemblerà dai concerti: anche *Rust Never Sleeps* e *Life* nasceranno così (per non parlare di altre band che seguiranno il suo esempio, come Jackson Browne in *Running On Empty* e i REM in *New Adventures In Hi-Fi*).

Gli Stray Gators suonano caustici e disperati, abolendo l’intimità che caratterizzava le precedenti performance di Neil, infondendo persino ai vecchi pezzi acustici tinte molto più fosche. L’intero tour si svolge in un’atmosfera di isteria, con ritardi nell’allestimento, diatribe tra l’entourage per questioni economiche, la sostituzione del batterista Buttrey con Johnny Barbata per diversità di vedute, l’amata Old Black fuori uso per problemi tecnici (Neil suona con una Gibson Flying V,

---

73 *Ibid.*

74 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

più la White Falcon) e persino lo spuntare di noduli alla gola a causa dello sforzo vocale.

La somma di tutto ciò lo rende litigioso e propenso ad alzare il gomito con la tequila. I nuovi brani esprimono bene il clima tetro e velenoso, aggravato dal peso schiacciante del binomio Vietnam-Nixon sul clima sociale di questi anni. Le canzoni diventano così “visioni spaventose della psiche individuale e collettiva”:<sup>75</sup> città in rovina, personaggi sul baratro, patimenti e corruzione.

Se dal punto di vista prettamente poetico *Time Fades Away* raggiunge livelli di rara intensità, dal punto di vista formale e commerciale Neil dà volutamente alle stampe un antidoto ad *Harvest*, un disco pieno di sbavature con la voce al limite della strozzatura.

La *title-track* ci porta subito in una città popolata da spacciatori e tossici. In *pain street*, “via del dolore”, si vendono i diamanti, ovvero le dosi di anfetamina, cocaina o LSD.

*Quattordici tossici troppo deboli per lavorare  
Uno spaccia diamanti per quel che valgono  
Giù per via del dolore il fallimento è in agguato*

Nel ritornello prende la parola un padre di famiglia che supplica il figlio di non passare la notte a farsi, bruciando la parte migliore della vita. La scelta di un punto di vista interno infonde alla scena una sinistra emotività e accentua l'inevitabilità della tragedia: il padre non verrà ascoltato.

*Figliolo, non tornare troppo tardi (...)  
Non aspettare fino all'alba  
Perché lo sai come il tempo scivola via*

Nella seconda strofa gli abitanti della città vengono descritti come fermi in attesa del “momento giusto” che probabilmente non arriverà

---

75 Scaruffi, Piero, <https://www.scaruffi.com/vol2/young.html>

mai. Johnny Rogan, nella sua biografia *Neil Young: Zero To Sixty*, lo paragona a uno scenario degno di Samuel Beckett.

*Per tutto il giorno i presidenti guardano fuori dalle finestre  
Per tutta la notte le sentinelle guardano il chiaro di luna  
Tutti stanno aspettando che arrivi il momento giusto*

Poi Neil diventa la voce narrante, spiegando questa sensazione di vacuità con un'immagine allegorica che allude alla straniante esperienza delle droghe sperimentate da giovane.

*Quand'ero in Canada passavo i miei giorni  
A viaggiare su metrò nella foschia*

Le stesse esperienze che a breve canterà in *Hitchhiker* (“A Toronto quando provai l’hashish la prima volta / La fumai attraverso una penna... / Poi provai l’anfetamina e sentii la testa come dentro una palla di vetro”).

Nell’ultima strofa la scena iniziale si ripete tale e quale la notte dopo, se non che i quattordici tossici sono diventati tredici: uno non ce l’ha fatta. L’epilogo sigilla qualunque spiraglio di speranza o redenzione e qualcosa ci fa pensare che la stessa sorte toccherà agli altri, notte dopo notte, finché non ne rimarrà nemmeno uno. Diretta e tagliente come una scudisciata, la *lyric* si abbina efficacemente al riff veloce e nervoso delle chitarre creando un connubio che è stato definito proto-punk.

In *Yonder Stands The Sinner* la figura misteriosa e sinistra di un impostore, o ipocrita, tenta di sedurre il protagonista.

*Be', hai sentito del Grande Impostore?  
Sono andato a trovarlo e non è più lo stesso  
Giù al club, tra le ceneri del parcheggio  
Dovevo incontrarlo lì e stare al suo gioco  
Laggiù sta il peccatore  
Chiama il mio nome senza emettere suono*

*Ho visto la sua faccia nella finestra della soffitta  
Che urlava attraverso il vetro rotto  
Peccatore! Perché scappi via?*

Qualcuno ha letto questo brano come un'invettiva contro il moralismo cattolico: i veri peccatori, più che la gente comune la cui vita è messa a dura prova da vari problemi, sono proprio quei predicatori che amano fare la paternale. Tuttavia, considerando le immagini di distruzione (vetri rotti, parcheggi in cenere) e il fatto che la *lyric* potrebbe trarre spunto da *The Great Pretender* dei Platters, ci sembra che la figura dell'impostore/peccatore potrebbe estendersi anche ad altro.

Per esempio una persona (un tossico? Whitten?) che tenta di dissimulare lo stato allarmante in cui si trova. O Neil stesso che si sente responsabile e perciò giudicato in qualche modo, per ciò che è successo. O ancora, un'incarnazione della droga, che attrae il debole con il suo fascino letale e silenzioso.

In tour Neil rispolvera una composizione più vecchia, *L.A.*, e introduce facendo una considerazione sulla gente della West Coast che "vive sotto le palme, guarda l'oceano e si preoccupa per i terremoti".<sup>76</sup>

*È questione di tempo e un mio amico verrà sulla costa  
Lo vedrai da vicino per un minuto o due  
Mentre la terra si spacca sotto di te*

Scritta nel 1968 alla fine degli Springfield, quando abita in centro città, esprime la preoccupazione per smog e disastri ambientali, ma soprattutto sfrutta l'immagine di un cataclisma biblico (che sembra quello in apertura a *The Last Trip To Tulsa*) per esorcizzare i lati negativi di Hollywood.

*Be', è difficile da credere  
Quindi ti alzi per andartene e ridi sulla porta  
Che avevi già sentito tutto*

---

76 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=328](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=328)

*È così bello sapere che tutto è solo uno show per te (...)  
Quando le cene saranno organizzate e le autostrade intasate (...)  
E la valle verrà risucchiata nelle fratture della terra (...)*

Finendo col dar voce, con perverso umorismo, al desiderio dell'ascoltatore, che nonostante tutto invidia chi vive lì.

*L.A., impenetrabile città nello smog  
Non vorresti essere qui anche tu?*

Caso raro nella discografia younghiana, *Don't Be Denied* racconta senza filtri, in prima persona, la vita del cantautore dai giorni di Winnipeg a quelli di Hollywood attraverso alcuni episodi chiave che enfatizzano i sacrifici compiuti. Nel libro *Neil & Me*, Scott Young racconterà apertamente del momento in cui la famiglia si separa. “Cercai di spiegare [a Neil e suo fratello Bob. N.d.A.] che li amavo, ma non volevo più vivere con la loro madre. (...) A quei tempi lui voleva (...) diventare un agricoltore. (...) L'arrivo a Winnipeg fu brusco, subì una serie di attacchi da parte dei bulli della scuola”.<sup>77</sup>

*Quand'ero ragazzino mia mamma mi disse  
“Oggi papà se ne va di casa, credo starà via per sempre”  
Facemmo le valige e guidammo fino a Winnipeg (...)  
I pugni arrivarono veloci e duri, fui steso nel cortile della scuola  
Non rassegnarti, non rassegnarti*

Poi l'incontro con la musica (gli Squires) e l'abbandono della terra natia per trovare l'oro a Hollywood e diventare una gallina dalle uova d'oro per il business discografico.

*Presto incontrai un amico, suonava la chitarra (...)  
Fondammo una band, suonavamo tutta la notte (...)  
Oh, Canada (...)  
Odio davvero lasciarti adesso, ma restare non sarebbe giusto*

---

77 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

*Giù a Hollywood suonammo così bene (...)*  
*Eravamo sul Sunset Strip a suonare le nostre canzoni per l'offerta più*  
*alta (...)*  
*Sono un poveraccio sotto mentite spoglie*  
*Un milionario agli occhi dei manager*  
*Oh, amico mio, non rassegnarti*

Non è un caso che *Don't Be Denied* nasca immediatamente dopo la morte di Whitten: Neil si tuffa dentro se stesso per trovare un senso nell'ostinazione a non rassegnarsi, non essere rifiutato, e magari nelle antiche motivazioni che lo hanno condotto a questo punto.

L'irrequietezza esistenziale domina anche *Last Dance*, che ostenta la sua sgradevolezza come se fosse il trillo della sveglia dopo la notte di *Time Fades Away*, chiudendo l'album in maniera speculare alla traccia d'apertura.

*Sveglia! È lunedì mattina*  
*Non c'è più tempo per i saluti*  
*Non riesci a respirare e le luci stanno cambiando (...)*  
*Puoi vivere la tua vita realizzandola*  
*Lavorando sul tuo tempo (...)*  
*Oh no, oh no*

Questo sarcastico “ultimo ballo” altro non è che la routine giornaliera che bene o male ci accomuna tutti, iniziando la mattina e finendo la sera (“I fanali ti conducono a casa al tramonto... / Te ne torni da dove sei venuto... / Oh no, oh no”). Neil riesce a trasformarla in un cumulo di frenesia, nevrosi e false sicurezze, enfatizzate da loop chitarristici e il ripetere di frasi come mantra e disperati “no, no, no” (in tour molto più a lungo che nella versione su album).

*Il sole sta salendo, è alto da ore e ore e ore (...)*  
*E tu accendi la stufa*  
*E la tazza di caffè è calda*  
*E il succo d'arancia è freddo, freddo, freddo*

Lungi dall'essere un brano di retaggio hippie che esalta la ribellione verso i sistemi precostituiti, pare anzi schierarsi pure contro quegli ideali (successivamente in *Roll Another Number* e ancora più avanti in *Hippie Dream*, Neil dichiarerà apertamente di non crederci più e forse non averci mai creduto). *Last Dance* semplicemente ci sbatte in faccia le cose per come stanno, se le si guarda dal loro lato peggiore.

Forse questo spaccato nichilista di vita quotidiana è ciò che aspetta il figlio di *Time Fades Away* se ascolterà il padre e tornerà a casa. Ma allora qual è la scelta giusta? Se non esiste, allora non c'è via d'uscita. Neil ci lascia con tanta amarezza e nessuna risposta.

“[In *Time Fades Away*] ho messo in atto quella che ho chiamato *audio vérité*. A un certo punto dei musicisti bravi e affermati vanno al di là del muro. (...) È l'altro lato, dove c'è soltanto tono, sound, ambiente, paesaggio, terremoti, immagini, fuochi d'artificio, il cielo aperto, edifici che crollano, strade sotterranee che collassano... Quando raggiungi quel punto la musica prende quel tipo di atmosfera. (...) Non conosco molti musicisti che abbiano provato ad andare al di là del muro. Io adoro andarci”<sup>78</sup>

L'album contiene anche tre pezzi acustici scritti nel periodo di *Harvest* ed eseguiti da Neil al pianoforte, che diluiscono l'acredine del set elettrico spostandosi su toni meditabondi più pacati, ma sempre in linea con il contesto.

*Journey Through The Past* riprende le fila di *On The Way Home* e *Helpless* come contemplazione dei luoghi dell'infanzia, mentre il cantautore ritorna nella “sua” Toronto in veste di superstar, molto tempo dopo averla lasciata come esordiente pieno di sogni.

*Ora sto tornando in Canada in un viaggio nel passato  
E non sarò di ritorno fino a febbraio*

La seduzione esercitata dalla terra natia rimane forte, specialmente quando così immersa nella *wilderness*. Anche perché il passato è sem-

---

78 Erickson, Steve, intervista a Neil Young, New York Times, luglio 2000  
<https://www.nytimes.com/2000/07/30/magazine/neil-young-on-a-good-day.html>

pre qualcosa che finiamo per idealizzare (e il passato idealizzato a cui guardare con malinconia è uno dei *topoi* musicali per eccellenza, specialmente nel folk). Qui sembra che l'autore si rivolga al Canada, personificandolo nei panni di una vecchia amante, per implorare di essere ricordato nonostante ora viva lontano.

*Quando le piogge d'inverno s'abbatteranno forti  
Su quella mia nuova casa  
Sarò ancora nei tuoi occhi e nei tuoi pensieri?*

L'America non possiede un vero e proprio passato storico, se si escludono le radici europee dei coloni. Ed è proprio quel passato antico e puritano che viene rifiutato dalle generazioni nate nel Nuovo Mondo, in forza del "superamento dei propri limiti per cercare il futuro, portatore di benessere. È questo l'archetipo americano, privo di radici, che basa sulle proprie forze tutta la sua futura vita in quella terra promessa. L'importante non è raggiungere un luogo, l'importante è la corsa, il viaggio. Arrivare in un posto e poi ripartire. L'essere *on the road*. Non ci sono tradizioni da rispettare. Non ci sono posti in cui fermarsi, nemmeno quando arrivano i ricordi".<sup>79</sup>

Come non citare, a questo punto, la letteratura Beat e in particolare Jack Kerouac, anch'egli canadese di origine (sebbene del Quebec, il lato francese), che sul suo *On The Road* ha fondato una vera e propria mitologia contro culturale che resiste tutt'oggi, fondata sul vagare per l'America alla ricerca della propria identità.

In *The Bridge* la relazione di coppia trova la sua metafora architettonica nel ponte, che va costruito con pazienza e può crollare se le fondamenta non sono quelle giuste.

*Il ponte, lo costruiremo ora  
Potrebbe richiedere del tempo e potrebbe restare deserto  
Ma, oh, tesoro (...)*

---

79 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

*Il ponte stava crollando e ci sono volute molte bugie  
E mi sono sentito solo*

Il ponte che collassa è un'immagine che ben si sposa con quelle urbane delle altre canzoni, ma il brano, come detto, è più vecchio e l'ispirazione differente. "Non so se qualcuno di voi ha sentito parlare del poeta Hart Crane, ha scritto una poesia chiamata *The Bridge*. L'ho appena letta e ho scritto questa canzone. In un certo senso è iniziata come se mi sentissi... se fossi Hart Crane".<sup>80</sup>

Negli anni Venti Crane compone un'opera in cui il ponte di Brooklyn è metafora del passaggio tra passato e futuro, ma dopo averlo pubblicato entra in depressione e finisce per suicidarsi nel Golfo del Messico. Nell'immediato futuro gli scritti di Crane saranno ancora di ispirazione a Neil, evidentemente attratto tanto dai versi quanto dall'anima lacerata del poeta.

Anche in *Love In Mind* si parla del rapporto con l'altro sesso. "Una volta ero solito telefonare a una ragazza di cui ero innamorato, ma che non avevo mai veramente incontrato. Parlavamo sempre a tarda notte (...) per via del fuso orario. E la mattina dopo mi svegliavo sentendomi bene".<sup>81</sup> Partendo da questo spunto il cantautore dà voce alla sua opinione sulla chiusura cristiana nei confronti della sessualità, continuando a sollevare dubbi sulla religione predominante.

*Mi sono svegliato questa mattina con l'amore in mente  
Fuori pioveva, ma il mio amore splendeva ancora (...)  
Le leggi dell'uomo hanno frenato il mio amore  
Ora non posso più trattenerlo  
L'eterna predica della Chiesa sul sesso è sbagliata  
Gesù, che fine ha fatto la natura?*

*Time Fades Away* ottiene precisamente l'effetto desiderato: disturbare il pubblico e vendere circa dieci volte meno di *Harvest*. "Privato

---

80 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=569](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=569)

81 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=365](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=365)

del trattamento studio dei precedenti lavori, il nuovo disco suona a tratti rozzo e vuoto. (...) Emana brillantezza in certi momenti, ma sono solo scintille rispetto a come poteva essere se registrato in studio”.<sup>82</sup> Il nostro Elia Perboni lo licenzierà come “un rock ripetitivo e tecnicamente privo di spunti interessanti”.<sup>83</sup>

Rolling Stone, dopo aver affossato gli scorsi *bestseller*, stavolta si dimostra lungimirante evidenziando i tratti più spregiudicati e creativi: “Young sembra deliberatamente evitare quel sobrio senso di importanza che aveva accompagnato *After The Gold Rush* e *Harvest*. (...) Queste performance sono punteggiate da imprecisioni ed errori per cui non ha fatto alcun tentativo di correzione. (...) Non ci sono potenziali *hit single* o canzoni orecchiabili. (...) Questo disco dimostra la reticenza di Young a essere una figura pubblica. La sua vita privata è sempre stata il fulcro del suo modo di scrivere e di suonare, così come il suo grande senso morale. (...) *Time Fades Away* è un’idiosincrasia di uno degli artisti più idiosincratici (...), un illuminante autoritratto”.<sup>84</sup>

Il materiale registrato in studio dagli Stray Gators prima del tour, svelato solo recentemente da *Archives Vol. 2*, fa luce sull’iniziale progetto di un album ancora più intriso delle visioni semiapocalittiche e dei traumi collettivi dei primi anni Settanta. Nella superba *Goodbye Christians On The Shore* echeggiano i fantasmi dei soldati partiti per il Vietnam.

*Guarda come scorre il fiume  
Preparati a salpare nel giorno del giudizio  
Chissà dove si trova Dio sfogliando il libro della vita  
Ogni giorno ricordato nelle croci  
Arrivederci cristiani sulla riva*

Ancora più struggente *Letter From 'Nam*, composta già nel 1970 per *After The Gold Rush*, nella quale un soldato sogna il futuro con la

---

82 Gompman Bruce; Kozlowski Bob, recensione di *Time Fades Away*, Miami News, 1974

83 Perboni, Elia, recensione di *Time Fades Away*, Music, 1982

84 Scoppa, Bud, recensione di *Time Fades Away*, Rolling Stone, gennaio 1973

sua donna mentre si interroga sull'incerto ritorno a casa. Negli anni Ottanta Neil riprenderà la melodia e attualizzerà il testo in *Long Walk Home*.

*I giorni fuggono via finché staremo qui (...)*  
*Anche se il cielo è già pieno di fuoco*  
*Le fiamme si levano sempre più alte*  
*America, America, dove sono finito? (...)*  
*Un giorno le comprerò quella finestra sulla collina*  
*Avremo fiori d'acqua sul davanzale*  
*Per farli crescere sempre più alti*

Anche *Come Along And Say You Will* ha a che vedere con il fermento politico (“Vieni qui e di che lo farai / Sarai tu a cambiare il significato della scritta sul muro”), così come *Lookout Joe*, sul tragico destino dei veterani (la ritroveremo in *Tonight's The Night*). Guerra, droga e morte: con tracce del genere affiancate a *Time Fades Away*, *Yonder Stands The Sinner* e *Last Dance*, difficile pensare a un album più nero.

Dopo quella di Whitten, nel giugno 1973 avviene un'altra morte per overdose tra i conoscenti di Neil: quella di Bruce Berry, giovanissimo *roadie* di CSN&Y. A conclusione del *Time Fades Away Tour* Neil si lascia coinvolgere in una vacanza sull'isola di Maui, Hawaii, con Crosby, Stills e Nash, le loro ragazze e vari amici (peraltro allo scopo di tenere Stills lontano dalla cocaina).

Il relax sembra favorire una *reunion* e, tornati a casa, a giugno il quartetto inizia a registrare qualcosa. La notizia della morte di Berry arriva in quel momento e Neil decide di mollare: “non voleva ricominciare un altro ciclo nel quale registrare un album con CSN&Y poi andare in tour. Aveva anche dei problemi con Carrie”.<sup>85</sup> Così va a bussare alla porta di David Briggs: “con CSN le cose non funzionano. Voglio fare un album rock”.<sup>86</sup>

---

85 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

86 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

I due si chiudono ai S.I.R. Studios di Hollywood, di proprietà del fratello di Berry, insieme a una band che rappresenta la fusione tra Stray Gators e Crazy Horse: Billy Talbot, Ralph Molina, Ben Keith e Nils Lofgren, ribattezzati Santa Monica Flyers (molto probabilmente per via del quartiere in cui viveva Berry, Santa Monica a Los Angeles).

Qui danno il via a una serie di intense *session* notturne, scandite da alcol e spinelli, dove ripetono più e più volte una serie di canzoni appena scritte come se ciò costituisse l'esorcismo necessario per affrontare la tragica realtà. I brani diventano l'ossatura di *Tonight's The Night*, l'album più nero e intenso nella discografia del cantautore, zep-po anche più del precedente di storie di strada, droga e morte. “*Tonight's The Night* si concentra sugli strascichi di quelle morti. È una sorta di veglia funebre”.<sup>87</sup>

Naturalmente l'eroina fa da epilogo, oltre che alla vita di Whitten e Berry, a tutta una generazione che ha fallito la sua battaglia per una politica e una società migliori: un epitaffio all'intera controcultura musicale. Sulla natura illusoria e a doppio taglio dello *stardom* Neil parla dai tempi degli Springfield, ma negli anni Settanta la musica viene letteralmente fagocitata dal business discografico e dalle droghe pesanti, che sembrano quasi una misura del successo, e dilagano portandosi via gli artisti.

Con suoni distorti e mal regolati, *Tonight's The Night* rappresenta una delle pietre miliari dell'umana avventura del canadese. “Fu registrato in *audio vérité* completamente intossicati di tequila Jose Cuervo. Si registrava dopo mezzanotte, quando eravamo talmente malridotti da non riuscire quasi a camminare, (...) senza alcun riguardo per gli aspetti tecnici”.<sup>88</sup>

“Sono stato capace di uscire da me stesso in quel disco, diventare l'esecutore delle canzoni piuttosto che il compositore. Ecco la differenza principale: ogni canzone fu 'eseguita'. Non mi sentivo la figura

---

87 Young, Neil, *Waging Heavy Peace* cit.

88 *Ibid.*

solitaria con la chitarra in mano, o in qualunque altro modo la gente mi vedeva. (...) L'avevo spazzata via".<sup>89</sup>

L'album è destinato a essere rivisto nella tracklist per poi uscire soltanto nel '75. Anche senza un disco sul mercato, nel settembre 1973 i Santa Monica Flyers fanno una serie di concerti proponendo le nuove canzoni con risultati in seguito elogiati, ma che in questo momento allontanano molto del loro pubblico. Perché qui Young osa definitivamente "essere un *artista* e non un semplice *hit-maker*".<sup>90</sup>

La gente non sa cosa sta passando, non conosce ancora le storie di Whitten e Berry, perciò non capisce le ragioni di questo brusco cambiamento. Il cantautore, che si è fatto crescere la barba, sale su palchi bui indossando gli occhiali da sole circondato da scenografie surreali e tracannando tequila, viene visto nel caso migliore come un lunatico. E non come la raffigurazione della rovina, della decadenza senza più ritorno, della morte, che sono invece le sue vere intenzioni.

*Bruce Berry era uno che lavorava (...)  
C'era una scintilla nei suoi occhi  
Ma la sua vita era nelle sue mani  
A tarda notte quando la gente se n'era andata  
Prendeva la mia chitarra e cantava una canzone*

La *title-track* parte con il giro blues di basso su cui Neil la compone, senza l'ausilio della chitarra. Su di esso, progressivamente, gli altri strumenti e la voce stendono strati di melodie e lamenti. Le *lyric* sono chiare: è la storia nuda e cruda di Bruce Berry, e di riflesso quella di Danny Whitten. Inizia con un elogio alla sua vita e al suo talento nascosto, quello di chitarrista, e si conclude con la tragedia della sua morte. Il tutto visto attraverso gli occhi impotenti del cantautore.

*Se non lo hai mai sentito cantare  
Credo proprio che non accadrà molto presto (...)*

---

89 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

90 *Ibid.*

*Mi scese un brivido lungo la schiena quando sollevai il telefono  
E mi dissero che era morto bucadosi*

In tour il brano viene reso in modo ancor più spettrale, inframmezzato da frasi e dialoghi con Berry. Riferendosi a un episodio realmente accaduto (aveva venduto una delle chitarre di David Crosby, sotto sua custodia, per comprarsi una dose), in un concerto Neil urla a metà canzone: “hai preso la chitarra di David, amico, e te la sei sparata nel braccio!”.

La ritroveremo in chiusura all’album per racchiuderlo tra due parentesi, come avverrà anche con *My My Hey Hey / Hey Hey My My* in *Rust Never Sleeps* e con *Rockin’ In The Free World in Freedom*. Non è un caso che tutti e tre questi pezzi siano diventati veri e propri inni.

Il protagonista di *Speakin’ Out* è un uomo che non si illude di trovare la salvezza definitiva, ma gode di una felicità fatta di cose semplici, come un film al cinema in compagnia di Zeke e Carrie.

*Sono andato al cinema l'altra sera (...)  
Mi sono seduto coi miei popcorn pregustando i bei momenti  
Perso nel cartone animato, mi sono aggrappato alla vita  
Sono stato un cercatore, sono stato uno stupido  
Ma è da tanto tempo che ti cercavo  
Spero che il tuo amore mi faccia andare avanti  
Tu stai stringendo il mio bambino e io sto stringendo te*

In questa confessione al pianoforte (strumento che ai S.I.R. lui predilige, rispetto alla chitarra) Neil vede nel figlio un’ancora di salvataggio, una possibilità di redenzione. *Speakin’ Out* è una canzone positiva, tutto sommato, celebra le gioie dei momenti più semplici della vita, sebbene la sua esecuzione “storta” e alcolica mantenga comunque un velo di inquietudine. Proprio come se si trattasse di uno slancio di ottimismo destinato a non durare.

La successiva *World On A String* torna a battere sul tema dell’impossibilità di una stabilità e di una verità assoluta.

*Lo sai che perdo, lo sai che vinco  
Lo sai che ho scelto io questa condizione  
È solo un gioco che mi vedi fare  
Vero soltanto a seconda di come mi sento di giorno in giorno*

In questi versi trapela la consapevolezza dell'artista nei confronti della propria carriera, quando trionferà (*Harvest, Gold Rush*) e quando fallirà (*Time Fades Away, Journey Through The Past*). A scegliere la direzione è la sua volontà, soggetta a cambiamenti anche quotidiani, sconquassata da ciò che gli accade intorno.

*Anche se la risposta non è sconosciuta  
La sto cercando, cercando (...)  
E avere il mondo in tasca non significa niente*

“Siamo solo ciò che sentiamo”, affermava in *On The Way Home*. Se un momento fa c'era una parvenza di risposta nelle gioie familiari (ecco perché “non è sconosciuta”: ne ha appena avuto assaggio in *Speakin' Out*), subito dopo non è più sufficiente. E, di certo, non sta nel mettersi in tasca il successo per esibirlo nel momento del bisogno.

*Mellow My Mind* si sposta invece sulla vita *on the road*: “dopo un lungo tour vorresti semplicemente essere capace di rallentare. Anche quando il tour è finito non riesci a fermarti”.<sup>91</sup>

*Amore, addolciscimi la mente  
Fammi sentire come uno scolareto in un giorno felice (...)  
Sono stato sulla strada e sono tornato  
Un solitario fischio lungo la ferrovia  
Dei sentimenti che avevo non mi è rimasto nulla*

La *lyric* è una straziante preghiera per avere qualcuno accanto che lo distraiga, lo calmi dalla frenesia: “Qualcosa talmente difficile da trovare / Una situazione che possa tener occupata la tua mente”. Per

---

91 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

una rockstar andare in tour dovrebbe essere un momento di esaltazione, eppure questi versi dipingono il morire delle emozioni, come se fuori dal palco il cantautore esaurisse il suo scopo e la sua energia, cadendo in una depressione alleviata esclusivamente da alcol e spinelli. Un analogo ritratto sarà *Borrowed Tune*.

*Roll Another Number (For The Road)* non fa segreto della constatazione implicita nel titolo e nel ritornello: l'erba è, al momento, l'unica cosa che può dargli sollievo e distrazione.

*Penso che me ne rollerò un'altra per il viaggio  
Mi sento in grado di sopportare qualunque peso*

Ma subito dopo il pezzo diventa un'importante affermazione, per il cantautore, della sua distanza fisica e morale dai giorni del *peace & love*.

*Anche se i miei piedi non toccano terra  
Mi sono aggrappato al suono di quella gente dal cuore aperto  
Ormai delusa*

Nonostante sia sempre stato piuttosto distaccato dagli ideali hippie, sa che deve qualcosa a quella generazione e guarda indietro con tristezza a una specie ormai prossima all'estinzione. Poi nella seconda strofa mette in chiaro come stanno le cose oggi, per lui: vuole scrollarsi di dosso l'immagine del *folk singer* uscito da Woodstock con cui la stampa e il pubblico continuano a etichettarlo, sebbene questo non abbia mai corrisposto al vero.

*Sono a un milione di miglia da quel giorno in elicottero  
No, non credo che ritornerò su quella strada*

Riferimento, questo, al viaggio verso il festival di Woodstock: "L'elicottero che arriva su un piccolo campo d'aviazione quasi deserto nelle vicinanze. C'erano anche altri musicisti ad aspettare. Fu lì che

conobbe Jimi Hendrix la prima volta. (...) Quel pomeriggio Neil e Jimi presero un pick-up e girarono per un po' nei dintorni".<sup>92</sup>

Il moto di rifiuto continua in *Albuquerque*, città del Nuovo Messico in cui fa tappa, nel marzo '73, il *Time Fades Away Tour*. Di nuovo sulla strada e negli ampi spazi dell'America alla ricerca di una propria identità, secondo la tradizione degli *hobo* che vagavano con il loro repertorio folk e blues. Neil sogna di imbattersi in un luogo dove essere soltanto se stesso, lontano dalle scene e dal pubblico in cerca di facili etichette e *hit* country-rock.

*Sfrecciavo giù per la strada  
E morivo dalla voglia di essere da solo  
E libero dall'ambiente che ho conosciuto (...)  
Mi fermerò quando potrò  
Troverò uova fritte e prosciutto di campagna  
Troverò un posto dove a nessuno importa chi sono*

Con un memorabile arpeggio di chitarra elettrica, è uno dei momenti più pacati ma anche più intensi dell'intero album.

*New Mama* apre uno spiraglio di luce: "l'ho scritta qualche tempo fa (...) quando la mia signora ha avuto un bambino".<sup>93</sup>

*La nuova mamma ha un figlio negli occhi  
Non ci sono nuvole nei miei mutevoli cieli (...)  
Testa tra le mani  
Dono di meraviglie da conoscere  
E capire fino in fondo*

Parole che evocano bene la figura di Zeke in braccio a Carrie. Raramente un'immagine è stata (e sarà) più idilliaca di questa: nella "terra da sogno" in cui vaga il neo-papà sembra davvero che ogni dubbio e negatività siano spazzati via ("Antiche ragioni che si trasformano in bugie / Gettale via tutte"). La dimensione acustica del brano, impre-

92 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

93 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=413](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=413)

ziosita dalle armonie vocali, è però vagamente dissonante: proprio come in *Speakin' Out* si ha la sensazione che questo bellissimo sogno sia fragile e finirà per sbriciolarsi al primo alito di vento.

La nuova vita viene subito messa in contrasto con la violenza e la morte che tornano prepotenti in *Tired Eyes*. Il pezzo racconta quello che “è successo a un mio amico. (...) Uno di quegli affari che finiscono male. Non ha avuto alcuna scelta”.<sup>94</sup>

*Be', sparò a quattro uomini in un traffico di coca  
E li lasciò a giacere in un campo  
Pieno di vecchie auto con fori di proiettile negli specchietti (...)  
Non era previsto che finisse in quel modo  
Ma, sai, quelli ammazzarono suo fratello*

La notte del 19 aprile '72 a Topanga ha luogo uno smercio di coca. Tra gli attori in gioco, un misterioso conoscente di Neil che Jimmy McDonough, nella biografia *Shakey*, battezza il Dottore. Con lui c'è un amico, la sua spalla. Ma non hanno il denaro pattuito e il venditore non ha intenzione di aspettare l'indomani: rivuole indietro la coca, e finisce per sparare a bruciapelo all'amico del Dottore. Questi, a sua volta armato, fa fuoco uccidendo il venditore. I proiettili colpiscono le auto parcheggiate in strada. Nella casa accanto c'è una festa con musica a tutto volume, perciò nessuno interviene subito. Il Dottore sale in macchina e scappa, lasciando lì in strada un'auto piena di denaro e coca che sarà ritrovata poco dopo da uno dei ragazzi della festa.

La vicenda “sconvolse il canyon, ci toccò in modo molto diretto. Incarnava davvero il suo lato più oscuro”.<sup>95</sup> Quando Neil lo viene a sapere si ritrova a empatizzare con il Dottore e scrive *Tired Eyes* variando di strofa in strofa il punto di vista per porsi degli interrogativi.

*Be', dimmi di più, dimmi di più  
Voglio dire, si faceva pesantemente o era solo un perdente? (...)*

94 Kent, Nick, *The Dark Stuff: Selected Writings On Rock Music*, Da Capo Press, Boston, 1994

95 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit

*Cosa intendi, aveva fori di proiettile negli specchietti?  
Lui cercò di fare del suo meglio, ma non ci riuscì  
Per favore accetta il mio consiglio  
Apri gli occhi stanchi*

Briggs dirà: “penso sia la canzone migliore di *Tonight's The Night*. Non ne sentirai mai un'altra così. Quella recitazione onirica, le parole astratte... Neil catturò sul serio l'omicidio per droga, quel tipo di sensazioni”.<sup>96</sup> Durante le *session* ai S.I.R. la supplica straziante, “Per favore accetta il mio consiglio / Apri gli occhi stanchi”, si estende a Whitten e Berry come epitaffio per le loro morti.

Alla scaletta dell'album viene poi aggiunta una manciata di brani di momenti diversi (mentre altri registrati ai S.I.R. vengono esclusi). *Lookout Joe*, tra le poche incisioni in studio degli Stray Gators prima del *Time Fades Away Tour*, è popolata dagli stessi demoni, “una canzone per tutti i soldati che tornano a casa dalla guerra”.<sup>97</sup>

Dietro al riff trascinate c'è probabilmente la *lyric* più aggressiva di tutto il disco. Come *Time Fades Away*, di cui avrebbe dovuto far parte, ma in modo ancora più crudo, ci catapulta in una strada popolata da spacciatori e travestiti che aspettano il reduce per trascinarlo negli eccessi e nella disperazione.

*Una drag-queen alla moda e uno spacciatore da marciapiede  
Scendono per il viale  
Sono tutti amici tuoi, arriverai ad amarli  
Ce ne sono tanti che ti aspettano  
Attento Joe, stai tornando a casa*

Il nome Joe si rifà al termine slang *GI-Joe* con cui vengono chiamati i soldati americani negli anni Settanta. Il brano è un'accusa diretta al destino di depressione e tossicodipendenza che spetta a tanti veterani al loro ritorno in patria, oltre a biasimare (proprio come faceva il resto dei brani di quel tour e disco) la generale degenerazione della so-

96 *Ibid.*

97 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=358](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=358)

cietà americana a causa di droghe, crimini violenti e governi belligeranti.

*La donna con cui stavi (...)  
Ha preso i tuoi soldi e lasciato la città (...)  
Ricordi Bill che veniva dalla collina?  
La dose gli ha fatto un buco nel braccio*

Anche le liriche di *Come On Baby Let's Go Downtown* si sposano col contesto, un po' meno il sound, dato che si tratta di un brano tratto dai concerti della prima *line-up* dei Crazy Horse del 1970. È vero però che la presenza di Whitten, qui non solo alla chitarra ritmica ma anche alla voce, che canta di spacciatori, è davvero emblematica. Si può comprendere la scelta finale di includerla, quasi fosse la manifestazione tangibile dello spettro di Danny che sigilla il passato parlando dall'aldilà.

*Vieni tesoro, andiamo in città (...)  
Saranno là a vendere roba, sicuro  
Appena la luna comincerà a salire  
Si mette male quando inizi a trattare con il tizio  
E la luce brillerà nei tuoi occhi*

*Borrowed Tune*, registrata in solitaria al ranch nel dicembre '73, è invece pervasa da un senso di apatia, ma è altrettanto emblematica della situazione vissuta da Neil. La scrive a gennaio in una stanza d'albergo mentre osserva dalla finestra i pattinatori su un lago ghiacciato (visione descritta in una delle strofe).

*Mi arrampico su questa scala, la mia testa tra le nuvole  
Spero che conti qualcosa, ho i miei dubbi (...)  
Canto questa melodia in prestito, l'ho presa dai Rolling Stones  
Da solo in questa stanza vuota troppo distrutto per scriverne una mia*

La difficoltà di trovare una melodia originale, essere in un luogo che gli è estraneo, osservare gente spensierata dalla finestra, tutto ciò accentua il suo malessere: teme di non farcela mentalmente e fisicamente a sostenere il *Time Fades Away Tour* appena iniziato (“un oceano di mani agitate che ghermiscono il cielo” sembra descrivere la foto usata per la copertina di quell’album). Le aspettative su di lui sono enormi e la morte di Whitten, ancora fresca, è il simbolo di come tutto stia sfuggendo al controllo. Neil sembra guardare al ghiaccio come al guscio di freddezza necessario per evitare il tracollo, e finisce per chiedersi “quanto tempo ci vorrà?” a uscirne.

Insieme a *Borrowed Tune* Neil incide qualche altra traccia che rimane inedita, tra cui *Traces*, concisa riflessione su quanto effimero sia il nostro passaggio in mezzo a tutti coloro che ci circondano. Tutti salvo quell’unica persona che dovrebbe incarnare l’amore della propria vita.

*Nessuno dei vicini ricorda i nomi  
Vedono soltanto facce con destinazioni ancora ignote  
È difficile lasciare tracce perché qualcuno le segua*

“*Tonight’s The Night* arrivò in un periodo in cui stavo facendo altri due dischi. (...) La Warner non la riteneva una grande idea farlo uscire a quel punto della mia carriera. (...) Dissero: ‘sei proprio sicuro di volerlo fare?’. Tutti quelli che conoscevo pensavano che fosse orribile. Crosby, Stills e Nash lo odiavano, non lo menzionavano neanche. (...) Glenn [Frey, degli Eagles, N.d.A.] venne da me e disse, ‘perché stai facendo questo a te stesso?’. (...) Per i tempi era piuttosto selvaggio, ma sapevo che era un grande album”.<sup>98</sup>

Sul momento Neil esita, ma nel 1975 si convincerà a pubblicarlo al posto di *Homegrown*. “Mi aspetto seriamente le stroncature più cattive”, dirà a Rolling Stone. “L’ho visto tracciare una linea ovunque è stato fatto sentire”.<sup>99</sup> Crede talmente in questo disco da ricominciare a

---

98 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

99 Crowe, Cameron, intervista a Neil Young (1975) cit.

concedere interviste, cosa che non fa dalle proiezioni di *Journey Through The Past*. Inizierà così a fare un po' di luce sugli eventi drammatici dietro la sua musica recente.

Le vendite sono ancora basse rispetto al passato, ma dal punto di vista critico *Tonight's The Night* non va affatto male: il messaggio è così diretto e crudo che arriva come un pugno in faccia. Certo, alcuni recensori danno voce alle stesse perplessità del pubblico, ritenendo che Young stia “cercando un cambio di direzione e di sensazione” finendo per “perdere se stesso nel trambusto”.<sup>100</sup> Molti altri, però, evidenziano da subito la dolorosa autenticità delle composizioni e dell'approccio, “uno sguardo selvaggio, profondamente intimo alla disperazione e alla disillusione”.<sup>101</sup>

Anche Rolling Stone è di questo avviso: “[Young] nega deliberatamente all'album un senso di maestosità per enfatizzare un taglio lacerato e desolante. (...) I personaggi delle canzoni sono traumatizzati, perdenti, rovinati, malati, vagabondi, o altrimenti defunti. (...) L'unica soluzione è espiare il tutto col rituale della musica che martella incessantemente, (...) allontanando Young dalle melodie carine” in favore di canzoni “dure e potenti”.<sup>102</sup>

Tra la fine del 1973 e i primi mesi del '74 Neil torna in studio diverse volte, tra Hollywood e il ranch, per registrare una manciata di nuovi pezzi accompagnato da vari musicisti tra cui Ben Keith, Tim Drummond, Levon Helm e Rick Danko. Le *session* sono veloci e improvvisate, le canzoni catturate come fotografie, anche più del solito.

*On The Beach*, il disco che ne risulterà, terzo episodio della *ditch trilogy*, ha un linguaggio a metà tra blues e folk, tonalità rigorosamente minori e un sound asciutto. Se messo a confronto con *Time Fades Away* e *Tonight's The Night*, all'udito è certamente più levigato e accessibile, ma siamo ad anni luce dalla rilassatezza. Tra le righe (e le note) l'inquietudine scalpita indomabile e regala momenti di puro liri-

---

100 Harju, Kurt, recensione di *Tonight's The Night*, Michigan Daily, 1975

101 Hilburn, Robert, recensione di *Tonight's The Night*, Ottawa Citizen, 1975

102 Marsh, Dave, recensione di *Tonight's The Night*, Rolling Stone, agosto 1975, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/tonights-the-night-2-98967/>

smo. Neil continua a sondare le proprie profondità in una crisi tutt'altro che conclusa, anzi aggravata dal deteriorarsi del rapporto con Carrie.

“Neil non era mai a casa, io ero da sola e Zeke non aveva compagnia. Per mesi e mesi sempre soli in quella casa...”, ricorderà lei. E quando Neil era al ranch, “era come Jekyll e Hide: ridevamo, fumavamo, poi tutto a un tratto... silenzio. Era inquieto, ansioso, (...) davvero impenetrabile. Gli parlavo, gli facevo domande, ma lui non sentiva. La musica cambiava, era diverso il modo in cui suonava di giorno e di notte. La musica notturna era sempre molto oscura, molto profonda”.<sup>103</sup>

Rispetto ai dischi precedenti *On The Beach* pone molta più attenzione al mondo esterno, al di là della sfera personale: in particolare la scena politica del momento, sulla quale troneggia il volto di Richard Nixon coinvolto nello scandalo Watergate. “Un disco cupo, oscuro, difficile da capire”<sup>104</sup> lo definirà Neil tempo dopo, privo di punti di cedimento e con apici assoluti quali *For The Turnstiles*, *Revolution Blues*, *Ambulance Blues* e la *title-track*.

Un album fortemente blues, che racconta da un lato le inquietudini personali dell'artista, dall'altro la realtà che lo circonda. L'intera trilogia *Time Fades Away/Tonight's The Night/On The Beach* può essere considerata in termini di blues: “le canzoni esprimono quei toni, quella profondità, quella sensibilità e quella drammaticità classiche della musica nera a partire proprio dalle stesse *title-track*, che parlano di droga, disperazione e depressione”.<sup>105</sup>

Si parte con *Walk On*, scritta già durante il *Tonight's The Night Tour*, che fa da commento al punto a cui il cantautore è arrivato e alle critiche che gli vengono mosse dal mondo esterno dopo *Time Fades Away*.

---

103 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

104 Kent, Nick, intervista a Neil Young (1993) cit.

105 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

*Sento alcune persone parlare di me  
Fanno il mio nome, spargono la voce (...)  
Loro fanno il loro lavoro, io farò il mio (...)  
Non posso dir loro come sentirsi  
Alcuni si stordiscono, altri diventano strambi  
Ma prima o poi tutto diventa reale  
Va' avanti, va' avanti*

“È difficile da cambiare” il fatto di essere al centro delle aspettative di un pubblico e un business, come un burattino che deve eseguire determinati comandi piuttosto che avere la libertà di andare dove vuole. Non può dire agli altri come sentirsi riguardo ciò che fa, ma può ignorarli e andare avanti, con la consapevolezza che ciò finirà per isolarlo.

Da un punto di vista macroscopico “*Walk On* respinge succintamente le fantasie dei Sixties, rivoltandole in un’amara osservazione sul crescere”.<sup>106</sup> Dall’archetipo del giovane *folk singer* preoccupato dell’amore e della politica, che elargisce sentimenti in cui tutti possono riconoscersi, Neil si è trasformato in un cronista della disillusione della vita adulta e del successo artistico. Parafrasando il New Musical Express quando recensirà l’album, “la pillola non è più addolcita”.<sup>107</sup>

La seconda strofa indugia sul ricordo di giorni più sereni quando si suonava con meno pretese (“Allora i soldi non erano granché / Ma facevamo comunque del nostro meglio”). Problemi e conflitti c’erano anche allora, soltanto di natura diversa. Ma il passato, sia esso personale o storico, è sempre qualcosa a cui guardare con malinconia e desiderio: un paradiso perduto a cui si spera di poter tornare un giorno o l’altro.

*See The Sky About To Rain* risale al tour acustico del ’70/’71, qui registrata su un organo Wurlitzer. I suoi toni fatalistici ben si accostano al resto dell’album.

---

106 Holden, Stephen, recensione di *On The Beach*, Rolling Stone, settembre 1974, [https://thrasherswheat.org/tnfy/on\\_the\\_beach\\_rolling\\_stone\\_092674.htm](https://thrasherswheat.org/tnfy/on_the_beach_rolling_stone_092674.htm)

107 MacDonald, Ian, recensione di *On The Beach*, New Musical Express, giugno 1974

*Guarda il cielo, sta per piovere (...)*  
*La locomotiva tira il treno (...)*  
*Le rotaie continuano a srotolarsi (...)*  
*Alcuni sono destinati alla gloria*  
*Alcuni sono destinati a vivere con poco*  
*Chi può raccontare la tua storia?*

La vita non fa distinzioni nella distribuzione di ricchezza e felicità, come nel caso della palma di *The Last Trip To Tulsa* che cadeva addosso a un poveraccio capitato lì per caso. Semmai, come ci ricorda l'ultima strofa, sono le azioni degli uomini a fare la differenza: "Suonavo un violino d'argento (...) / Lo suonavo a tutto volume, finché un uomo lo spezzò a metà".

La ferrovia e i suoi componenti (il treno, i segnali, il fischio) sono rappresentazioni della vita, del suo procedere, e appaiono in modo esplicito o metaforico in varie altre canzoni (*World On A String, Southern Pacific, White Line, Train Of Love, Boxcar*). I treni sono uno degli amori più longevi di Neil Young: sul finire degli anni Settanta diventerà un avido collezionista di modellini e più avanti saranno un'ancora in momenti bui.

"*Revolution Blues* si basava sulla mia esperienza con Charlie Manson. Lo incontrai un paio di volte, era una persona abbastanza interessante. Certo, era un po' nevrotico".<sup>108</sup> Manson si insedia nei dintorni di Los Angeles alla fine degli anni Sessanta. È un tipo violento, pieno di ideologie di matrice nazista e ossessionato dal diventare un famoso musicista, per cui si propone in modo esasperante a band e produttori senza ottenere risultati.

Il suo fanatismo lo porta a fondare una setta chiamata The Family che nell'estate del '69 compie il tristemente famoso massacro Tate-La-Bianca per vendicarsi e seminare il terrore tra le star di Hollywood. Negli anni seguenti, tra atti del processo e commutazioni della condanna, Manson rimane al centro di un polverone mediatico che sembra non avere fine.

---

108 Swetting, Adam, intervista a Neil Young cit.

“Nei primi versi [Neil] impersona un rivoluzionario che vive in una roulotte fuori città ed è armato fino ai denti”.<sup>109</sup>

*Be', viviamo in una roulotte ai margini della città (...)  
Non ci vedi mai perché non andiamo in giro  
Ma adesso abbiamo bisogno di te (...)  
In questa terra di negoziati io non sono al di sopra dei sospetti  
Non mi metterò contro di te ma neanche ti sosterrò*

Subito dopo “cattura la paura irrazionale che la società ha dei cosiddetti rivoluzionari (...) culminando nell’immagine delle fontane di sangue”.<sup>110</sup>

*Mi faccio delle gran risate impugnando la mia carabina  
Li faccio saltellare finché le munizioni non finiscono  
Ma non sono ancora felice, sento che c'è qualcosa che non va  
Ho il blues della rivoluzione, vedo fontane insanguinate*

Infine, “ricordando la sua personale conoscenza di Charles Manson, impersona un vendicatore folle che vuole uccidere le star di Laurel Canyon, che ritiene più contagiose dei lebbrosi”.<sup>111</sup>

*Ho sentito che Laurel Canyon è pieno di famose star  
Ma le odio peggio dei lebbrosi e le ucciderò nelle loro auto*

*Revolution Blues* è un sublime ritratto, infarcito di humour nero, della doppia faccia di un particolare luogo e momento della storia. La rivoluzione risiede soprattutto in quel disagio esistenziale che ha innescato Manson e i suoi seguaci. Disagio che Neil, a pochi anni di distanza dagli omicidi, vede riflesso nel fallimento della sua generazione e nella crisi politico-sociale in atto (siamo gli anni della controversa

---

109 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

110 *ibid.*

111 *Ibid.*

presidenza Nixon e dello scandalo Watergate, ma anche di molti fatti di cronaca nera che sconvolgono la nazione).

Manson viene universalmente considerato il simbolo della fine dei figli dei fiori: dopo Manson essere giovane, tenere i capelli lunghi e avere ideali di libertà piuttosto che un lavoro, diventa sinonimo di diverso e pericoloso. In America le autorità cominciano a perseguire le comuni hippie e le manifestazioni studentesche facendo un uso ingiustificato della violenza. Il caso di *Ohio*, di cui abbiamo già parlato, è figlio di questa scena. “La destra non avrebbe potuto comprare neanche con un trilione di dollari una morte migliore dello scenario anni Sessanta”.<sup>112</sup>

In altre parole, l'*after* più drammatico, il *dopo* come peggior conseguenza dell'*american dream*, del *gold rush*, e indietro ancora, fino alla conquista dell'America, su cui guarda caso il cantautore si soffermerà ben presto.

Nella sua recensione di *On The Beach* il magazine Rolling Stone evidenzierà eloquentemente questo aspetto. “Fin dai suoi giorni nei Buffalo Springfield, le preoccupazioni di Neil Young hanno continuato a cambiare come se fossero un barometro dell'attitudine di una generazione, riflettendo il dissolversi dell'idealismo politico e la fine della giovinezza stessa. Perfino nelle prime ballate come *Sugar Mountain* o *I Am A Child*, Young metteva gentilmente in guardia dal vivere nell'illusione di una perenne giovinezza. (...) Laddove la musica di Dylan ha rappresentato l'elemento di punta della rabbia generazionale e del fervore morale della metà degli anni Sessanta, Young ha invece espresso successivamente, con uguale credibilità, il senso di colpa, il dubbio e la paranoia che ne sono seguiti, specialmente nei termini di ossessione nei confronti del tempo e dell'età”.<sup>113</sup>

Nervosismo e rancore vengono resi musicalmente dalle chitarre frenetiche e dal cantato al limite del parlato. Quell'estate sarà suonata da Crosby Stills Nash & Young nonostante le proteste del trio: “era molto oscura, mentre loro volevano mostrare il lato più luminoso, far

---

112 Sanders, Ed, *The Family*, Da Capo Press, Boston 2002

113 Holden, Stephen, recensione di *On The Beach* cit.

sentir la gente felice”.<sup>114</sup> “Parla di cultura, di eventi che sanno succedendo davvero. Questa è la ragione per cui sono sempre tornato dai Crazy Horse piuttosto che da CSN&Y”.<sup>115</sup>

Ma torniamo a *On The Beach*. Nel tentativo di risalire all’origine di *For The Turnstiles*, il biografo McDonough scrive: “Sandy Mazzeo ricorda di aver detto a Neil, quel giorno, che la sua amica e sostenitrice dei diritti alla prostituzione, Margo St. James, li aveva invitati tutti al Ballo delle Prostitute, dove i biglietti erano esorbitanti, dieci dollari”.<sup>116</sup>

McDonough sottolinea la qualità warholiana del modo in cui Young trasforma in arte i luoghi e le esperienze che lo circondano. “Warholiano” ci sembra un buon aggettivo per descrivere il suo attuale *songwriting*.

*Tutti i marinai e le loro donne col mal di mare  
Sentono le sirene sulla costa  
Cantano canzoni per i papponi e le loro prostitute  
Che fanno pagare dieci dollari all'ingresso*

Secondo l’interpretazione del critico Johnny Rogan, a nostro parere molto acuta, Neil rielabora questa scena realmente vissuta per parlare del rapporto tra l’artista e il mercato: i papponi sono i vertici del *music business*, che ti aspettano sulla porta per spillarti i soldi, mentre le sirene sono gli artisti, il cui canto fa innamorare i marinai al contempo facendoli precipitare nella dannazione della ripetitività commerciale.

*Tutti i grandi esploratori ora giacciono in lastre di granito (...)  
Pronti per il glorioso debutto*

Nella seconda strofa l’artista viene equiparato a un esploratore: inizialmente pronto a partire per nuovi mondi guardando avanti, finisce

---

114 Holden, Stephen, recensione di *On The Beach* cit.

115 Kent, Nick, *The Dark Stuff* cit.

116 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

poi imbalsamato accettando di sottostare ai dogmi del mercato, convertito in una statua immutabile perfetta da ammirare per il pubblico.

*Tutti i battitori dilettanti sono lasciati morire sul diamante  
Nelle tribune i tifosi si disperdono dietro i cancelli*

La terza strofa fornisce il triste epilogo a questo commentario satirico e allegorico: appena il battitore ha finito il suo numero sul campo da baseball, il pubblico se ne va dimenticandosi di lui e lasciandolo al suo destino. Una volta comprese le cose per come stanno, ci dice infine il ritornello, “Le tue certezze potrebbero andare in pezzi / Ma non importa”: bisognerà anzi lasciare che sia così per ripartire con maggior consapevolezza.

In *Vampire Blues* la voce narrante è quella di un particolare tipo di vampiro: “Succhio sangue dalla terra / Te ne venderò venti barili”. Soltanto il contesto storico ci chiarisce che queste parole, senza mai ammetterlo apertamente, si riferiscono all’industria del petrolio, in crisi dal 1973 con un aumento dei prezzi e il conseguente impatto sulla vita quotidiana in tutto il mondo.

*Sono un pipistrello nero, tesoro (...)  
Ho bisogno dei miei ottani (...)  
Sono in arrivo tempi migliori, lo sento dire ovunque vado  
Sono in arrivo tempi migliori, ma di sicuro se la prendono comoda*

Anche in questo caso tra le righe cogliamo gli indizi di un ulteriore livello che ci offre un significato più personale. Neil infatti non avrebbe motivo di usare la prima persona se la critica fosse rivolta esclusivamente alle *corporations* petrolifere o all’umanità intesa come consumatrice accanita di risorse. A meno che non si senta in colpa per qualcosa. Considerando l’ironia spesso nera di cui gli album di questo periodo sono infarciti, potrebbe aver inteso criticare anche se stesso in quanto parte di un’industria mastodontica, quella della vendita dei di-

schì e dei lunghi tour internazionali, alla cui base c'è un consumo massiccio di risorse.

In *On The Beach*, traccia blues minimale che fa da manifesto del periodo, il cantautore si descrive al centro di scene di autentica depressione, dalle quali emerge ancora una volta il contrasto tra la necessità e la rigetto della fama, il crescente disagio nei confronti di una società sempre più menefreghista e violenta, il fallimento di tutte le speranze.

*Il mondo sta girando, spero non rotoli via  
Tutti i miei quadri stanno cadendo dal muro dove li ho appesi ieri*

Mentre il mondo prosegue lungo la sua rotta, indifferente, tutte le cose per lui significative (la carriera, gli ideali non solo come artista, ma come uomo/compagno/padre) rischiano di crollare: una raffigurazione potente della vita che cambia inaspettatamente, deludendo le aspettative, rimescolando e confondendo le priorità in una massa caotica di schegge taglienti.

Le strofe successive palesano il bisogno (comune a ogni artista) di ottenere riscontri da parte del pubblico, allo stesso tempo facendo fronte a una domanda che nasce più dalle esigenze di mercato che non dall'arte stessa. Le sue ansie vengono raffigurate dall'immagine dell'intervista dove alla fine rimane solo, inascoltato, dimenticato come i battitori di *For The Turnstiles*.

*Ho bisogno di una folla di gente, ma non posso affrontarla tutti i  
giorni  
Anche se i miei problemi sono senza senso, questo non li fa andare via  
(...)  
Sono andato all'intervista alla radio, ma mi sono ritrovato da solo al  
microfono*

Quest'ultimo verso in particolare deriva da un'esperienza reale raccontata dallo stesso Neil in un'intervista: "una volta partecipai a una trasmissione radiofonica, stavo parlando con il Dj [...] poco prima di

andare in onda. Appena indossò le cuffie la sua voce cambiò completamente, così gli dissi ‘diventi una persona completamente diversa quando ti metti le cuffie, non somigli affatto al tizio con cui stavo parlando un minuto fa’. Il fatto di dirlo mentre eravamo in onda lo fece andare fuori di testa. Prese su e se ne andò. [...] In studio rimanemmo solo Elliot e io. Mettemmo su dischi per quarantacinque minuti prima che qualcun altro si facesse vivo. [...] Credo fossero gli anni Sessanta”<sup>117</sup> (in realtà la presenza di Roberts fa pensare che piuttosto sia stato all’inizio degli anni Settanta).

Cruciali gli ultimi versi: c’è comunque una strada da seguire, sebbene sconosciuta. Affermazione che dimostra uno sprazzo di razionalità nell’affrontare la depressione e la consapevolezza del fatto che la musica sia l’unica terapia.

*Andrò nel bel mezzo del nulla col mio bus e i miei amici  
Seguirò la strada anche se non so dove finisce*

Ci vorrà ancora un po’, ma Neil applicherà alla lettera queste ultime parole appena ritroverà i suoi amati Crazy Horse.

*On The Beach* è anche il tema della copertina dell’album, altro piccolo capolavoro simbolista. Neil la realizza insieme al suo storico *art-director* Gary Burden recuperando i vari oggetti (la coda di una Cadillac del 1959, la giacchetta gialla, l’ombrellone, il tavolino e un giornale con Nixon in primo piano) e assemblandoli sulla spiaggia di Santa Monica. Gli elementi surrealisti e psichedelici impliciti in questo scatto, così come la desolazione trasmessa dalla musica, sono stati messi in relazione con i dipinti di Salvador Dalì, come il celebre *La persistenza della memoria*.

James Reich osserva che “gli orologi sciolti e l’albero morto dei dipinti di Dalì hanno il loro equivalente nello sfrangiato orlo dell’ombrellone sopra il portaoggetti che Young ha abbandonato per contemplare l’oblio in riva al mare. I fiori arancioni stampati sulle sedie da

---

117 Intervista radiofonica a Neil Young, *WTF Podcast with Marc Maron*, <https://www.youtube.com/watch?v=vRroHsyLg5Y&t=1059s>

spiaggia, la loro ombra e forma, alludono agli orologi e alle formiche di Dalì. Il giornale al vento caduto alla base dell'ombrellone (il cui titolo inneggia alle dimissioni di Nixon, avvenute il mese dopo) rappresenta la fine della tecnologia. (...) Alienazione e olocausto pervadono l'album, a cominciare da Young abbandonato da solo all'intervista radiofonica (...) fino alle allusioni alla setta di Manson. (...) [Il surrealismo] è vocabolario visivo dell'inconscio".<sup>118</sup>

"A un certo punto del 1973 (...) essere sempre in tour e andare a donne sortirono il loro effetto. Ero sempre più distante da Carrie. Durante la registrazione di *On The Beach* scrissi una canzone intitolata *Motion Pictures*. Fu registrata con Ben Keith e Rusty Kershaw mentre eravamo strafatti di *honey slides*, un intruglio cucinato da Julie, la moglie di Rusty. Cuoceva insieme erba e miele e li rimestava fino a quando nella padella restava una sostanza nera e appiccicosa. Un paio di cucchiaini di quella roba e ti rilassavi fino a metà della settimana dopo".<sup>119</sup>

Da un punto di vista musicale *Motion Pictures* ha di sicuro le qualità trasognate derivate dalla marijuana. Basta ascoltare il tono incredibilmente basso in cui canta Neil, quasi desse voce ai suoi ultimi pensieri prima di addormentarsi, esausto, nel motel di Los Angeles in cui la canzone nasce. "Si trovava a un'ora di volo da casa, dove non metteva piede da due mesi. Brancolava verso nuove direzioni, fermandosi a casa occasionalmente solo per vedere Zeke".<sup>120</sup>

*Film sullo schermo della mia TV*  
*Una casa lontano da casa, vivendo nel mezzo*  
*So che certe persone hanno i loro sogni, io ho i miei (...)*  
*Be', tutte quelle persone credono di avercela fatta*  
*Ma io non vorrei mai comprare, vendere, prendere a prestito o scambiare*

---

118 Reich, James, *On The Beach: Dalì, Ballard, Neil Young and Cadillac Ranch*, 2011, <http://neilyoungnews.thrasherswheat.org/2011/11/surrealism-of-neil-youngs-on-beach.html>

119 Young, Neil, *Waging Heavy Peace* cit.

120 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

*Niente di quello che ho per essere come uno di loro  
Piuttosto ricomincerei tutto daccapo*

La crisi di identità viene finalmente svelata, sebbene in modo delicato: non è facile essere artista, compagno e padre allo stesso tempo. “La musica prendeva così tanta parte della vita di Neil che gli altri interessi inevitabilmente ne soffrivano. Continuava a prendere per mano la chitarra anziché la sua ragazza”,<sup>121</sup> riassumerà il padre Scott.

Anche qui gli ultimi versi sono decisivi: annoiato dai giornali che parlano/sparlano di lui (vedi *Walk On*), si chiude in un isolamento psicologico che, però, prima o poi avrà fine.

*Sono rinchiuso in me stesso, ma ne uscirò in qualche modo (...)  
E porterò un sorriso nei tuoi occhi*

“Ho scelto io queste condizioni”, confessava in *World On A String*, e ha appena detto che non farebbe il cambio con nessuno dei cosiddetti arrivati, quelli che hanno accettato di trasformarsi nelle statue di *For The Turnstiles*. La consapevolezza è già metà della cura, ma la domanda che si poneva in *Borrowed Tune* rimane ancora valida: “quanto tempo ci vorrà?”.

La traccia conclusiva rientra in quel filone di canzoni lunghe e simboliche di cui fanno parte anche *The Last Trip To Tulsa* e *The Old Homestead* (quest’ultima dello stesso periodo, ma vedrà la luce dopo diversi anni). *Ambulance Blues* è un labirintico viaggio nella storia e nella psiche del cantautore attraverso immagini di vita privata e cronaca pubblica inanellate una dopo l’altra, raffigurazioni impressionistiche di ben precisi traumi personali e sociali.

Il giro di chitarra da cui parte è lo stesso di *The Needle Of Neath* di Bert Jansch, a cui si aggiungono l’armonica e il violino in un memorabile crescendo drammatico. La *lyric* è ricca di espressioni e modi di dire creati o storpiati dall’autore in modo del tutto personale. Come già spiegato, Neil sfrutta parole, elementi e il senso del visivo non per

---

121 *Ibid.*

il loro significato letterale, ma per comunicare qualcosa. Per evitare dei *non-sense* abbiamo scelto in questo volume di esprimere ciò che Young vuole trasmettere attraverso una traduzione di significato (anziché letterale), lasciando al lettore il piacere di andare a leggere/ascoltare le forme originali.

*Ai vecchi tempi del folk  
L'aria era magica quando suonavamo  
Il Riverboat si animava sotto la pioggia*

Il pezzo inizia dal ricordo degli anni d'oro del Riverboat Club di Toronto, che chiuderà i battenti nel 1978, ennesimo monito del fatto che niente dura per sempre. Il Riverboat era ubicato su Isabella Street, così Neil nei versi successivi sembra personificarla in un'immagine terribile dove ciò che è puro e bello viene corrotto e distrutto (un po' come in *Clancy* tanto tempo fa).

*Oh Isabella, ti hanno violentata e umiliata  
Sei vera soltanto con il tuo trucco addosso*

Passando subito dopo a descrivere altre visioni di degrado che si svolgono fuori dai locali e lungo le antiche piste indiane.

*Lungo la pista dei Navajo  
I fattori sbattono contro i bidoni della spazzatura (...)  
Le cameriere piangono sotto la pioggia*

Torna quindi a ricordare a se stesso, oltre che al pubblico, i rischi che si corrono nel reiterare più del dovuto una cosa bella (tra i tanti riferimenti possibili anche CSN&Y).

*È facile finire sepolti sotto al passato  
Quando si cerca di far durare una cosa bella*

Consapevole della messe di argomenti di cui si sta occupando tutti insieme, infila un verso dove si scusa per parole così enigmatiche rassicurandoci che è in via di guarigione.

*Credo che lo chiamerò un malessere superato  
È difficile spiegare il significato di questa canzone*

Dopo una parentesi che cita Patricia Hearst (che gli ispirerà anche *Pushed It Over The End*), Neil punta il dito contro la mentalità dei critici, forse per il fatto di concepire le ambizioni, la qualità e la vendita dei dischi come una salita che non dovrebbe mai avere limite.

*Non siete meglio di me per quello che avete dimostrato  
Vomitandomi addosso i vostri sogni da arrampicatori*

La *lyric* torna poi a Toronto, la notte dopo un concerto, e cita il commento acido che pare abbia fatto Elliot Roberts sull'incapacità di Crosby Stills Nash & Young di tornare insieme.

*Riesco ancora a sentire lui che dice  
"State solo pisciando al vento  
Non lo sapete ma è così"*

La maggioranza delle interpretazioni ritiene l'ultima strofa incentrata su Richard Nixon, e sia il testo che le opinioni di Neil nei suoi riguardi fanno pensare che sia corretto.

*Non ho mai conosciuto un uomo capace di dire così tante bugie  
Aveva una storia diversa per ogni paio d'occhi  
Come fa a ricordarsi con chi sta parlando?*

Persino qui, tuttavia, si può azzardare un ulteriore significato, che senza scalzare il primo può comunque insinuarsi come sottotesto dimostrando una volta in più le qualità trasversali del suo *songwriting*.

Cioè che Neil si rivolga a se stesso: “in un album che sgretola così efficacemente l’illusione dell’arte e della celebrità, non è affatto inconcepibile che Young voglia interrogarsi sulla sua stessa sincerità in modo così velenoso”.<sup>122</sup>

Un album talmente denso di simbolismo e con un sound così spoglio può essere accolto positivamente solo se compreso. Anche se in minoranza, parte della critica gli rimprovera “le immagini troppo caotiche e casuali per suscitare qualcosa che non sia un mero senso di scoraggiamento”.<sup>123</sup>

“Nei concerti degli scorsi anni, l’insistenza di Young nel proporre perlopiù materiale nuovo ha incontrato nel pubblico una certa disapprovazione. (...) Molti ritengono le sue idiosincrasie impossibili da sopportare, ma è gente come Young che rende interessante la stagnante scena della musica di oggi. Diversamente da un Dylan o un Lennon, Neil sembra essere capace di ridere di se stesso, e anche quando fa una mossa sbagliata, la fa con reale senso dello stile”.<sup>124</sup>

Rolling Stone lo definirà il migliore dai tempi di *After The Gold Rush* e le copie vendute totali, circa due milioni (cinquecentomila certificate negli USA all’uscita), sono maggiori di quelle degli altri due album neri, anche se non di molto.

“*On The Beach* è uno dei più disperati album del decennio, un testamento amaro da parte di uno che ha attraversato il fuoco ed è ritornato, (...) infarcito di immagini di violenza, corruzione e disintegrazione, il cui significato è contenuto nei criptici titoli, negli slogan, nei mantra, nei graffiti scarabocchiate”.<sup>125</sup>

Il nostro Piero Scaruffi parlerà di “una profezia apocalittica, un concentrato di angoscia e terrore, (...) un malinconico stile confessionale che capovolge esattamente quello del *loner* delle origini, pur partendo dalle stesse premesse di solitudine”.<sup>126</sup>

---

122 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

123 Recensione di *On The Beach*, Melody Maker 1974

124 Smith, Ralph, recensione di *On The Beach*, Evening Independent, 1974

125 Holden, Stephen, recensione di *On The Beach* cit.

126 Scaruffi, Piero, <https://www.scaruffi.com/vol2/young.html>

Anche il gigantesco tour per arene di CSN&Y dell'estate 1974, non a caso soprannominato *Doom Tour* (il tour maledetto), è dominato all'esterno dall'inquietudine politica e all'interno dalle droghe e gli ego dei quattro membri. "Neil fu il più difficile da convincere, probabilmente perché il suo lavoro fuori da CSN&Y gli dava successo e soddisfazione. (...) Scelse di viaggiare da solo. (...) Aveva pianificato di portare con sé Zeke, oltre ad Art, il cane di famiglia".<sup>127</sup>

Una volta partiti, tuttavia, la musica scorre davvero energica nonostante la resa non sia sempre eccellente. E questa volta la Y del supergruppo sembra molto coinvolta, contribuendo con più materiale nuovo rispetto a tutti gli altri messi insieme. A dimostrare le affermazioni conclusive della canzone *On The Beach*, si ha l'impressione che Neil sfrutti consapevolmente il tour a scopo terapeutico.

Il quartetto ha sempre vissuto momenti alterni ma il *Doom Tour* sarà il vero e proprio canto del cigno: CSN&Y non si riuniranno più per quasi quindici anni. Crosby Stills & Nash continueranno a esistere saltuariamente come trio (così come il duo Crosby & Nash), poi l'odissea di tossicodipendenza, riabilitazione e problemi di salute di David Crosby lo lasceranno in panchina fino agli anni Novanta.

È doveroso aprire una parentesi su una canzone del periodo di *On The Beach* che Neil suona dal vivo senza metterla su album (oggi è reperibile in *Archives Vol. 2* e in *CSNY 1974*): si tratta di *Pushed It Over The End*, ispirata (senza mai menzionarlo apertamente) a un caso di cronaca avvenuto nel febbraio '74. Dal punto di vista musicale è un lungo brano con cambi per nulla banali, intrigante e teso, tra le più notevoli rarità del cantautore.

Diciannovenne figlia di una famiglia di importanti editori americani, Patricia Hearst viene rapita da un gruppo di rivoluzionari che come riscatto chiede una quantità di cibo del valore di sei milioni di dollari da distribuire agli affamati. Patricia finisce con l'abbracciare gli ideali dei suoi rapitori e prendere parte a una rapina a mano armata. La *lyric* inizia con una ragazza di nome Milly che "ha una pistola in mano ma non sa come usarla", passando poi a "enfaticizzare la mancanza di uma-

---

127 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

nità che può derivare dal mettere un ideale politico e morale sopra al valore individuale”.<sup>128</sup>

*Presto o tardi dovrà decidere da che parte stare e non intende lasciar perdere (...)*  
*Anche se nessuno sente niente c'è un altro pover'uomo che cade (...)*  
*Su questa spiaggia rumorosa, in piedi sul tuo limite*  
*Saranno veri quei sogni tuoi?*  
*O ti sei spinta troppo oltre?*

La seconda strofa ritrae Milly dopo che “si è data alla politica e le cose sembrano andare molto meglio”, facendo sarcasmo sulle violenze non meno scellerate, anche se legali, perpetrate dall’industria verso la manodopera sottopagata.

*Tiene dieci uomini nel suo garage a tessere i suoi bei maglioncini (...)*  
*Anche se nessuno sente niente c'è un altro pover'uomo che cade*

Finito il tour, a settembre Neil non ha fretta di tornare alle tribolazioni con Carrie, così il gruppo decide di fare tappa ad Amsterdam per poi scendere verso il Mediterraneo. Il mare e le isole gli sono nuovamente d’ispirazione: l’acqua lo seduce probabilmente in quanto elemento col potere di lavar via le ansie e rasserenare la sua mente (come emergerà proprio in *Human Highway*, scritta durante la permanenza alle Hawaii l’anno precedente).

Tornato negli States inizia a entrare e uscire senza sosta dagli studi lavorando a una gran quantità di pezzi al cui cuore c’è il conflitto tra la vita amorosa e quella artistica, e la difficoltà di mantenere il controllo di entrambe le parti. Pezzi segnati da un gelo emotivo che fa da guscio contro sentimenti così conflittuali. “Acqua fredda è ciò di cui ho bisogno / E tempo e spazio / Per aiutarmi a capire che va tutto bene / Chi riuscirebbe a vivere dentro quest’uomo di ghiaccio?”. Negli emblematici versi di *Frozen Man*, uno tra i tanti titoli registrati e mai

---

128 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

pubblicati su album, l'uomo che osservava dalla finestra in *Borrowed Tune* ha fatto il tuffo in quel lago ghiacciato. Adesso o ne uscirà in qualche modo, oppure morirà lì.

Il 1975 inizia con l'assemblaggio di *Homegrown* da porzioni del materiale registrato tra il ranch, Los Angeles e Nashville. Musicalmente morbido grazie alla presenza di Ben Keith, Tim Drummond, Karl Himmel, Levon Helm e Robbie Robertson, il suo potenziale potrebbe riportare Neil Young ai vertici commerciali di *Harvest*. Ma non accadrà, perché *Homegrown* non vedrà mai la luce fino al 2020 quando sarà incluso nella serie di pubblicazioni dei *Neil Young Archives*.

La *ditch trilogy* si rivela essere quindi una quadrilogia: perché se da un lato il sound e le tematiche intimiste tendono ad avvicinare *Homegrown* ai lavori dei primi anni Settanta, dall'altro le composizioni sono qualcosa di decisamente più disturbato e disturbante, la tappa finale della crisi del cantautore. Vanno talmente in profondità, e in modo talmente spregiudicato, che Neil ne sarà intimidito al punto di scartarle in favore di *Tonight's The Night*, contro il parere di tutti. "Nel risentire entrambi ho cominciato a notare le debolezze di *Homegrown*. (...) Si avvicina di più a quello che le persone vorrebbero sentire da me ora, ma è un album davvero depresso. È il lato oscuro di *Harvest*. (...) È un po' troppo personale e mi ha spaventato".<sup>129</sup>

*Homegrown* è il riflesso del definitivo allontanamento da Carrie Snodgrass, ma tutta la strepitosa quantità di incisioni di questo periodo è infarcita di dolore, solitudine, rimorsi e confusione. Le parole del padre Scott sono quelle che meglio descrivono la situazione.

"Le difficoltà che stava avendo con Carrie dopo solo due anni erano dovute anche al suo stile di vita, lo stesso sin da quand'era bambino: ci sono volte in cui vuole partire con i suoi amici musicisti ed essere libero, suonare con loro, prender parte alle usanze di gruppo. Perché no? Dopotutto era la sua vita e il suo lavoro. Ancora una volta, come dopo Susan, si immerse nel fiume caldo dell'inizio della relazione per poi risalire sull'altra riva un po' più saggio. Lo deprimeva cercare di bilanciare il disagio che provava a casa con il suo amore e la

---

129 Crowe, Cameron, intervista a Neil Young (1975) cit.

sua cura nei confronti del loro bambino. (...) Ma l'amore profondo per un figlio può essere scisso dal matrimonio".<sup>130</sup>

Così, in *Homegrown* è il Neil Young compagno e padre che prende la parola, lasciando fuori dal quadro il mondo esterno. Dato che oggi possiamo ascoltarlo così come concepito nel '75 (oltre a diverse altre tracce del periodo pubblicate in *Archives Vol.2*) abbiamo pensato di collocare *Homegrown* esattamente nel posto che occupa all'interno dell'odissea umana del cantautore.

La gemma in apertura è *Separate Ways*. Come abbiamo già notato altrove, spesso la prima traccia stabilisce i toni e questo è uno di quei casi. La canzone descrive l'accettazione della rottura con Carrie, decisione finalmente presa dopo tanto pensare che ha l'effetto di chiudere un capitolo e scaricare Neil di un peso.

*Non chiederò scusa (...)*  
*Prenderemo strade diverse sperando in giorni migliori*  
*Condividendo il nostro bambino (...)*  
*La felicità non è mai finita, è solo un cambiamento nei modi*  
*Cioè niente di nuovo (...)*  
*Mi sento meglio ora, un po' più vivo in qualche modo*  
*I miei occhi sono aperti*

Con un breve sprazzo di ottimismo, *Try* tenta di fare ordine nei cocci del rapporto per salvaguardare l'unica cosa importante: Zeke. Nel testo sono presenti "alcune delle espressioni che la mamma di Carrie adorava usare".<sup>131</sup>

*Vorrei tentare però, merda, Mary, non so ballare*  
*Quindi eccomi a cercare il tuo vecchio indirizzo*  
*Che casino*  
*Dobbiamo prendere ciò che resta e provare*

---

130 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

131 Young, Neil, *Special Deluxe: A Memoir Of Life & Cars*, Blue Rider Press, Penguin Books, USA 2014 (trad.it. *Il sogno di un hippie*, traduzione di M. Grompi e D. Sapienza, Feltrinelli, Milano, 2014)

*Mexico* è uno dei pezzi youngiani al pianoforte più toccanti e allo stesso tempo concisi (un minuto e mezzo), una disarmante presa di coscienza di quanto la realtà riesca a illuderci giorno dopo giorno, quanto siano effimere le cose a cui ci aggrappiamo per distrarci dal passare inesorabile del tempo.

*Oh, le cose che facciamo per vivere superando le paure  
E andare avanti negli anni  
Credo che andrò in Messico  
Mi prenderò il mio tempo e scenderò pian piano*

“Papà è un uomo sempre in viaggio” dice nel verso in chiusura, rivolto al proprio bambino. Il bisogno di fuga si traduce nello spostarsi, e non un posto qualsiasi, ma uno con radici profonde nell’America delle origini. Un viaggio quindi che ha una dimensione non solo spaziale, ma anche temporale, che presagisce le *time-travel songs* che incontreremo nel prossimo capitolo.

Durante il periodo trascorso sull’isola di Maui, Hawaii, Neil scrive *Love Is A Rose*, brano poetico dove l’amore viene raffigurato come una rosa: tanto bella e selvaggia quanto capace di provocare ferite sanguinanti se la stringi troppo forte.

*L'amore è una rosa ma è meglio se non la cogli  
Cresce soltanto quando è rampicante  
Una manciata di spine e saprai di averlo perso  
Perdi il tuo amore quando dici la parola mio*

Sulla *title-track*, *Homegrown*, Neil racconta un aneddoto divertente un concerto del 2008: “in origine era una canzonetta sul coltivarsi la propria erba da fumare, mentre adesso è una *protest song*. (...) È una canzone stupida, lo ammetto. (...) Mi sono detto: no, no, parla di coltivare il proprio cibo... Cibo biologico, cibo sano... Una cosa che tutti

dovrebbero fare”.<sup>132</sup> Il brano troverà la sua collocazione sull’album *American Stars ‘n Bars*.

*Fatto in casa è perfetto per me  
Fatto in casa è il modo in cui dovrebbe essere (...)  
Un giorno senza preavviso le cose cominciano a saltar fuori dal  
terreno*

La sesta traccia, *Florida*, è l’unica fuori dal coro, un intermezzo parlato accompagnato dal suono stridente ottenuto strofinando l’orlo di bicchieri di cristallo. Neil racconta un bizzarro sogno in cui un aliante, dopo aver volteggiato sopra una città dai palazzi bianchi, precipita schiacciando due persone. Accorso sul luogo dell’incidente, trova un bambino sopravvissuto.

All’inizio di *Kansas* il protagonista si sveglia da un sonno turbolento, quello di *Florida* ma anche (metaforicamente) il passato con Carrie. C’è una donna al suo fianco: non conosce il suo nome, è solo quella con cui ha passato la notte, conquistata grazie alle stesse “qualità” con cui ha potuto permettersi l’alloggio. Nella chitarra solitaria e nelle poche parole di questo pezzo c’è tutta l’emancipazione e lo sfogo di cui il cantautore ha bisogno.

*Mi sento come appena svegliato dopo un brutto sogno  
Ed è così bello avere te che dormi al mio fianco (...)  
Sì, tu sei quella con cui parlo stamattina  
Con la tua mente così gentile e il tuo tenero corpo sdraiato  
Nel mio bungalow intonato che la gloria e il successo hanno  
comprato*

Dopo averla coltivata in casa sembra proprio che in *We Don’t Smoke It No More* l’intenzione sia quella di smettere di fumarla. In questo blues trascinato, praticamente uno strumentale, la band canta poco più del buon proposito (ironico, va da sé) del titolo. Qui e nella precedente

---

132 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=270](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=270)

*Homegrown* il bisogno di fuga, l'evasione e la leggerezza vengono trovate nell'uso di droghe leggere.

Non è da meno *White Line*, la cui "striscia bianca" del titolo non può che essere la cocaina (Neil ammetterà l'uso di varie droghe in vari periodi della sua vita in uno dei suoi brani più autobiografici, *Hitchhiker*). Scritta durante il tour di CSN&Y del '74, dove la coca scorre a fiumi, questa versione acustica di *White Line* è impreziosita dalla chitarra di Robbie Robertson.

*Mi sento come una ferrovia, ho trasportato un carico enorme (...)*  
*Ero alla deriva su un fiume d'orgoglio*  
*Sembrava un viaggio così lungo e facile (...)*  
*Quella vecchia striscia bianca è mia amica*  
*E stiamo passando bei momenti insieme*  
*Proprio adesso sto viaggiando per strade aperte*  
*E la luce del giorno presto sorgerà*

L'inaspettata *Vacancy* torna ad accennare alle sonorità nervose di *Time Fades Away*. La *lyric* contiene accuse esplicite, manifestazione delle frustrazioni personali che Neil incanala nella musica. Sebbene non menzionata, possiamo immaginare siano rivolte a Carrie e alla sua strana personalità, forse dovuta al difficile rapporto con la madre anziana e disturbata (presente in altre canzoni che abbiamo già incontrato, come *Harvest* e *Try*), la cui morte avverrà di lì a poco.

*Guardo nei tuoi occhi e non so cosa c'è*  
*Mi avveleni con quel lungo sguardo vacuo*  
*Ti vesti come lei e nelle tue parole c'è lei*  
*Sei imbronciata con me e poi sorridi a lei*  
*Sei mia amica? Sei mia nemica?*  
*Possiamo fingere di vivere in armonia?*

Le ultime due canzoni di *Homegrown* sono due gemme che entreranno nelle tracklist di *American Stars 'n Bars* (1977) e *Hawks & Doves* (1980) in queste stesse versioni. *Little Wing* è un piccolo dipinto di

impressionismo astratto che ci riporta agli anni di Topanga. Protagonista è una figura materna rappresentata come un uccello. L'immagine delle piume che cadono creano una sottile connessione con *Birds*.

*Tutti i suoi amici la chiamano Piccola Ala (...)  
Viene in città quando i bambini cantano  
E lascia loro delle piume se cadono (...)  
Piccola Ala, non volare via quando l'estate diventa autunno*

*Star Of Bethlehem* chiude l'album con scioccante nichilismo, levigato solo in superficie dalle armonie vocali di Emmylou Harris. Qui il cantautore dà voce con brutale sincerità al senso di perdita dovuto al tempo che passa e alle certezze che, anziché consolidarsi, svaniscono.

*Tutti i tuoi sogni e le tue amanti non ti salveranno  
Alla fine ti attraversano e basta  
Ti lasceranno privo di tutto ciò che possono prendere  
E aspetteranno il tuo ritorno  
Forse la stella di Betlemme non era affatto una stella*

E "tutto ciò che rimane sono soltanto ricordi di felicità". La fragilità degli ideali romantici e il vanificarsi del passato con Carrie, che non può più aiutarlo, vengono accentuati da un paio di versi extra che Neil canta solo dal vivo nel '74.

*Forse ti chiederai a chi potrei rivolgermi in questa notte fredda e buia  
La risposta a quella domanda non si trova in questa stanza*

*Time Fades Away* cominciava con la totale mancanza di speranza, lo spettro della morte che si prende giovani vite nella folle ricerca dei piaceri più letali. Alla fine di *Homegrown* Neil Young ci lascia nuovamente senza alcun punto di riferimento: in assenza di qualunque certezza misurabile, a cosa siamo disposti a credere ciecamente?

Il *Love/Art Blues*, alla fine, si è concluso con la vittoria dell'arte sull'amore. E giunti a questo punto non possiamo omettere la *lyric* di questo emblematico brano scartato (lo trovate in *Archives Vol. 2*), a mo' di riassunto di un capitolo lungo tre anni.

*Ho il blues amore/arte, non so quale dei due scegliere  
C'è davvero qualcosa da perdere (...)  
Ci sono stato e ho giocato troppo pesante  
E ho smesso di divertirmi (...)  
Le mie canzoni sono tutte così lunghe e le mie parole sempre così  
tristi  
Perché devo per forza scegliere tra le cose migliori che abbia mai  
avuto?*

Come detto, *Homegrown* viene dato alle stampe dopo molti anni. La stampa lo accoglie esattamente per ciò che è: un diamante grezzo rimasto nascosto troppo a lungo. Conoscendone la travagliata storia oggi i suoi significati risultano chiari: “una raccolta organica e sentita dei tumulti personali che hanno influenzato la venerata produzione, nebuloso scatto di quel caotico periodo, funestato dalle ombre”.<sup>133</sup>

“[Neil] potrà aver messo a nudo la sua anima, ma era abbastanza intelligente da sapere quanto quell'anima fosse diventata fugacemente marcia”.<sup>134</sup>

“L'album è l'anello mancante nel catalogo di Young, tanto per la vita emotiva di Shakey quanto per le sue scelte stilistiche”.<sup>135</sup>

E questo è indubbiamente vero: come epilogo extra della trilogia oscura, *Homegrown* prepara il cantautore all'uscita dal tunnel. Quel dolore che non poteva evitare di affrontare, originato dalla morte e dall'amore, nel corso del 1975 verrà finalmente superato: alla fine riuscirà a riemergere dal lago ghiacciato.

---

133 <http://www.rootshighway.it/classici/homegrown.htm>

134 <https://www.loudersound.com/reviews/neil-young-homegrown-stark-beautiful-and-finally-here>

135 <https://www.slantmagazine.com/music/review-neil-young-homegrown-provides-a-missing-link-in-the-artists-legacy/>

“Immagino che [nel 1973] avrei potuto venir fuori da grande vincitore con il perfetto seguito [di *Harvest*], ma sarebbe stato qualcosa che tutti si aspettavano. E se glielo avessi dato avrebbero pensato che io ero tutto lì, che per me finiva lì. (...) Preferisco cambiare e perdere un po' di gente per strada. Se questo è il prezzo, lo pagherò. Non me ne frega un cazzo se il mio pubblico è di cento o cento milioni, non fa differenza. Sono convinto che quello che vendo e quello che faccio siano due cose completamente diverse. Se si incontrano è una coincidenza. Apprezzo la libertà di fare un disco come *Tonight's The Night* se lo voglio fare”.<sup>136</sup>

A metà degli anni Settanta Neil Young ha già lasciato un segno indelebile nella musica rock con opere estremamente diverse tra loro eppure affini e consequenziali come una narrazione. Dimostrando non di essere un mito o una rockstar come tante, ma un artista a tutto tondo dotato di una straordinaria attinenza con il presente.

---

136 Crowe, Cameron, intervista a Neil Young (1975) cit.

## 4. CERCANDO IL NUOVO MONDO 1975-1979

Quando nel giugno 1975 esce *Tonight's The Night*, Neil Young è nel pieno del suo progetto successivo. La velocità con cui incide canzoni e progetta dischi è maggiore di quella con cui la casa discografica può immetterli sul mercato. Questo è vero per gran parte della sua carriera ma lo è in modo particolare per gli anni tra il '74 e il '78: il materiale inciso è tanto e la discografia dell'epoca non ne è una rappresentazione lineare.

Nella primavera del '75 i Crazy Horse tornano insieme guadagnando un nuovo sound fresco ed energico. Billy Talbot e Ralph Molina, mentre continuano ad apparire nelle *line-up* di Neil degli ultimi anni, mantengono in vita anche i Crazy Horse, che vantano una carriera parallela a sé stante. Ed è solo grazie a loro se entra in gioco un nuovo chitarrista ritmico: Frank "Poncho" Sampedro. Dopo alcune jam di prova, Neil si convince che il suo stile è adatto a prendere il posto del compianto Danny Whitten.

Libero da Carrie e messi in qualche modo a riposare gli spettri del passato, a maggio Neil lascia il ranch (ancora troppo impregnato di ricordi) e si dà alla vita di Malibu, zona balneare di Los Angeles. "Continuavo a scrivere, e quando composi *Cortez The Killer* e *Hitchhiker* per registrarle chiamai il Cavallo. Decidemmo che la location ideale era la casa di Briggs a Point Dume. (...) Io vivevo pochi chilometri più a nord, vicino a Zuma Beach. Una situazione perfetta per divertirsi".<sup>137</sup> Purtroppo la tenuta di Malibu non durerà a lungo: nel 1978 un incendio la distruggerà.

*Zuma* è il disco che ne deriva ma le *session*, che vanno avanti anche al ranch dopo l'estate, producono molte altre tracce, riciclate in parte nei dischi successivi. "Continuavamo a suonare, un giorno dopo

---

137 Young, Neil, *Waging Heavy Peace* cit.

l'altro, e a fare festa la notte. (...) Furono tra i giorni più belli e vivaci della mia vita".<sup>138</sup>

In *Danger Bird*, *Barstool Blues* e *Drive Back* le chitarre di Neil e Poncho si rincorrono in assolo taglienti. Pur essendo un album compatto per la maggior parte elettrico, *Zuma* riesce a spaziare tra tematiche e sensazioni differenti. Le canzoni della fase precedente non sono del tutto scomparse ma è dalle nuove composizioni che trapela il vero cambiamento: la voglia di passare oltre, abbandonarsi a nuove esperienze e parlare d'altro.

L'America precolombiana è uno degli assi tematici di questo periodo, evocata anche dal titolo dell'album e dalla copertina disegnata a mo' di schizzo da James Mazzeo, che raffigura piramidi, montagne e uccelli in volo, tutti elementi tratti dalle immagini che fluiscono nella mente del musicista. "Una delle mie cover preferite. Era concettuale. Alla Reprise pensarono che fossi ammattito".<sup>139</sup>

In effetti il primo *concept album* a cui pensa è proprio un insieme di canzoni che narrano squarci delle antiche civiltà e dell'arrivo degli spagnoli che ne decise l'inafausto destino. La prima tra tutte le corse all'oro, la prima grande devastazione americana, il primo *dopo* su cui si può riflettere parlando dell'America. Oltre alla lunga e spettacolare *Cortez The Killer* qui presente, su questo tema sono anche *Powderfinger*, *Pocahontas*, *Ride My Llama* e, parzialmente, *Danger Bird*. L'album *Zuma* per come lo conosciamo oggi è una versione diluita di quell'idea iniziale (i cui titoli provvisori erano *Ride My Llama* e *In My Old Neighborhood*).

Ovviamente non è l'accuratezza storica a essere importante: in *Cortez* si parla di Aztechi come di un popolo pacifista, in *Pocahontas* come vedremo Neil immagina di trovarsi in compagnia di Pocahontas e Marlon Brando. A prevalere sono le suggestioni che essi vogliono evocare. L'idea trova la sua origine fondamentale nelle poesie di Hart Crane (quello di *The Bridge*, ricordate?), artista che ha esplorato elementi storici e magici dell'America delle origini citando nei suoi versi

---

138 *Ibid.*

139 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

personaggi come Colombo e Pocahontas. Frollano e Pellegrini, nel loro volume (*After*) *The Gold Rush*, approfondiscono largamente la genesi di queste composizioni tramite un lavoro di ricerca storico-letteraria senza precedenti.

“Il concetto alla base di *Zuma* era il viaggio nel tempo. Young iniziò a scrivere lunghe parti strumentali che potessero evocare una ‘possibile’ atmosfera in cui far immergere l’ascoltatore. Un viaggio simbolico all’interno dei miti americani, con l’intento, totalmente nuovo, di narrare quella cultura che la storia aveva dimenticato. (...) Young affinò la sua tecnica stilistica nelle liriche, dove i protagonisti, ‘sballottati’ nel corso del tempo, di volta in volta apparivano all’interno del tema delle canzoni, raccontando la propria condizione umana personale. (...) Young parlava del *dopo*, riguardante in egual misura gli aspetti privati e quelli della natura”.<sup>140</sup>

Nel 1976 in un’intervista per *Rolling Stone*, Neil menziona il nuovo disco proprio in questi termini: “parla di Inca e Aztechi. È affrontato con un’altra personalità. È come calarsi in un’altra civiltà. (...) Una sorta di forma dell’anima che vaga da un momento della storia a un altro, alla ricerca di se stessa – l’uomo – in questo labirinto”.<sup>141</sup>

Il mare e le spiagge assolate, dove Neil trascorre diverso tempo in questo periodo, giocano un ruolo importante nella sua nuova produzione, variegata da un punto di vista tematico ma omogeneamente positiva, figlia di un momento di equilibrio, soddisfazione artistica e soprattutto controllo di sé. In generale l’elemento naturale ricorrerà di frequente d’ora in poi: una vera e propria dimensione perduta, simbolo tanto di un’armonia da riscoprire quanto di rigenerazione personale (forse di quella *peace of mind* di cui canterà più avanti).

“Mi sento molto più forte ora. (...) Molto libero. Non ho più una ragazza. Collego a questo molte cose. (...) Mi sento aperto come non lo ero da un bel po’. Esco e parlo con molte persone. È come se nella mia vita stesse succedendo qualcosa di nuovo”.<sup>142</sup>

---

140 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

141 *Ibid.*

142 Crowe, Cameron, intervista a Neil Young (1975) cit.

*Don't Cry No Tears* evolve la melodia e le parole della vecchia *I Wonder* degli Squires, a cui il suono denso degli Horse infonde carica nonostante la leggerezza generale del brano. Il suo recupero in questo contesto non è frutto del caso ma, come al solito, motivato dal suo legame col presente. Carrie Snodgress ricorderà: “quando ero soverchiata dai miei sentimenti iniziavo a piangere e questo faceva saltare in nervi a Neil. Diceva, (...) ‘è questo che mi trattiene dal chiamarti, il fatto che piangi’”.<sup>143</sup>

*Non versare lacrime davanti a me  
Perché quando si saranno asciugate il sentimento rimarrà (...)  
Mi chiedo chi sia con lei stanotte (...)  
Ma non c'è nulla che io possa dire per farlo andare via*

*Danger Bird* è invece l'evoluzione di un pezzo del periodo di *Homework* intitolato *L.A. Girls And Ocean Boys*, nel quale Neil parlava in modo diretto dell'episodio che forse più di tutto il resto ha messo la parola fine tra lui e Carrie. A un certo punto nella primavera del 1974 viene a sapere che Carrie è andata alle Hawaii. “Volai là per incontrarla ma lei non c'era. Aspettai a lungo, finché qualcuno mi disse che era andata in barca con un tizio...” (McDonough, in *Shakey*, lo chiama Capitano Crunch; ma il vero nome non è mai trapelato.) “Sbottai, e come risultato iniziai a bere molta tequila. (...) Poi me ne andai a suonare la chitarra chissà dove, con chissà chi”.<sup>144</sup>

*Danger Bird* mescola strofe originali ad altre nuove, trasformando la spoglia confessione acustica che era *L.A. Girls* in un amalgama elettrico ipnotico, dove le chitarre strepitano sostenendo le immagini evocate dalle voci, in un connubio di rara perfezione.

*L'uccello in pericolo vola da solo e cavalca il vento verso casa  
Nonostante le sue ali siano diventate pietra*

---

143 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

144 *Ibid.*

L'uccello è Neil, che si pietrifica insieme all'amore. La morte della relazione minaccia di farlo precipitare al suolo e la causa è appunto il tradimento da parte di Carrie.

*Ora penso a te per tutto il giorno  
(Quello è l'attimo in cui si è spezzato)  
Perché sei stata con un altro uomo  
(Tempo fa al museo con i suoi amici)  
Tu stai là e io sto qua (...)  
Ho mentito per tener calme le acque (...)  
Quando me ne sono andato lasciandoti indietro*

Avrete notato la presenza di una seconda voce che canta in contemporanea a quella principale, che abbiamo trascritto fra parentesi. È quella di un alter-ego, un osservatore esterno che ci descrive la scena quando Neil scopre il tradimento. Nella *lyric* ciò avviene mentre visita un museo: è facile immaginarlo mentre osserva lo scheletro appeso di un uccello preistorico, le cui ossa sono pietra, e vedere riflessa in esso la sua condizione. Si tratta solo un'interpretazione, è ovvio, ma a prescindere da quale sia la realtà il testo descrive una scena piuttosto precisa (d'altra parte se Neil avesse voluto restare più ligio ai fatti forse avrebbe mantenuto la prima versione del brano).

Sta proprio qui la qualità lirica di *Danger Bird*: traccia un parallelo tra una persona (Neil) e un soggetto/oggetto esterno (l'uccello pietrificato) allo scopo di raccontare un destino comune, secondo la teoria della cosiddetta anima estrinsecata. Ma il contesto dell'album ci permette di andare oltre: i suoi sentimenti feriti, infatti, rispecchiano quelli dei popoli di cui si fa portavoce, e più in generale di un'umanità lacerata da tradimenti e delusioni (aspetto che ritorna nella prossima traccia).

Mentre il finale di *L.A. Girls* non faceva altro che rimuginare sull'accaduto e le sue conseguenze, *Danger Bird* offre una risoluzione positiva per l'ego del protagonista.

*E sebbene queste ali siano diventate pietra posso volare, volare,  
volare via  
Guardami volare sopra la città come un'ombra nel cielo*

Non è proprio questa la condizione liberatoria in cui si trova adesso? Ecco che, nell'evoluzione di una canzone e in pochi versi, il cantautore ci ha saputo raccontare tutto ciò che è successo e il suo cambio di prospettiva. Andando anche molto più in là di così.

L'episodio delle Hawaii avrà ulteriori strascichi. Uno di questi consiste proprio nel brano successivo, *Pardon My Heart*, scaturito da un consiglio che Sandy Mazzeo gli rivolge al ritorno: "qualche volta devi semplicemente perdonare il tuo cuore".<sup>145</sup>

*È una situazione che precipita  
Quando tutti gli occhi sono rivolti a se stessi (...)  
È una triste relazione con poche ragioni per crederci (...)  
Quando uno non sta dando e l'altro finge di ricevere (...)  
(L'hai voluto tu)  
Oh, ma sembra un tale sbaglio  
(L'hai voluto tu)  
No, no, no, non credo a questa canzone*

Anche qui la presenza di una seconda voce nel ritornello e dei controcanti aggiunti per *Zuma* sulla traccia originale del '74, oltre a evidenziare il conflitto ("Perdona il mio cuore / Se ha dimostrato che ci tenevo"), può farci supporre che il cantautore voglia estendere le sue considerazioni su una relazione sbagliata a un raggio più che esclusivamente personale. In fondo è sull'opportunità e l'illusione che si sono basati i rapporti tra l'imperatore azteco Montezuma e Cortes nel 1519, sulle coste del Messico, e pochi anni dopo tra l'imperatore inca Atahualpa e Francisco Pizarro in Perù, portando alla distruzione di una delle due parti. Tutte cose di cui canterà tra poco nelle *time-travel songs*.

---

145 *Ibid.*

Di contro, la quarta traccia, *Stupid Girl*, rispetta il suo intento di andare dritta al punto senza aggiungere altro.

*Sei solo una ragazza stupida, hai davvero tanto da imparare (...)  
Sei un così bel pesce che si dimena sulla sabbia estiva  
Cercando l'onda che hai perso quando un'altra è a portata di mano*

Non sappiamo chi sia la “ragazza stupida”, forse Carrie, forse una fiamma del momento. Quello che ci interessa è che dietro a un ritornello un po' offensivo si nasconde la storia di una ragazza incapace di chiudere con il passato e ricominciare da zero. L'immagine dell'onda, portatrice di cicliche opportunità, ritornerà in alcune *lyric* future.

Sugli stessi toni *Drive Back*, che anzi accentua le arie da dongiovanni del cantautore, fase necessaria per superare la lunga crisi emotiva. Con le sue nervosissime chitarre è una delle gemme di *Zuma*.

*In qualunque modo passi la notte a me sta bene  
Quando sarà ora di dirci addio dovrò fartelo capire (...)  
Ogni cosa bella arriva a una fine  
Torna indietro alla tua vecchia città  
Voglio svegliarmi senza nessuno attorno*

Neil non smetterà mai di ripeterci che tutte le cose belle hanno una loro naturale scadenza. Mentre *Kansas* affrontava lo stesso tema in un *mood* ancora triste e malinconico, qui la relazione da “una notte e via” è qualcosa di liberatorio. È ancora l'uccello fuori dalla gabbia di *Danger Bird*, ha scoperto di volare anche più in alto di prima, perciò rifiutare l'amante diventa ora un gesto di trionfo, forse un po' maschilista, ma necessario a ribadire la sua vittoria sulla depressione.

Con *Lookin' For A Love* si passa a un country-rock più ligio alla tradizione nel quale Neil confessa, da un lato, di essere in cerca di una donna che possa infondergli di nuovo l'ottimismo, dall'altro teme di turbarla con i suoi conflitti interiori: ovvero quel *love/art blues* appol-

laiato come una scimmia sulla spalla che attende solo una nuova relazione stabile per risvegliarsi.

*Sto cercando un'amante (...)  
Non sarà affatto come la immagino  
Nei suoi occhi scoprirò un'altra ragione per cui  
Vivere e trarre il meglio da ciò che vedo (...)  
Spero di trattarla con gentilezza e non confonderle le idee  
Quando inizierà a vedere il mio lato più oscuro*

“*Barstool Blues...* La scrissi appena tornammo a casa dal bar. Quando mi svegliai non ricordavo neanche di averlo fatto. Non ricordavo niente di niente. Cominciasti a suonare gli accordi ed era dannatamente alta”.<sup>146</sup> Lo *stream of consciousness* alcolico rivela la sua natura sin dai primi versi, che descrivono con qualità sensoriali lo stato annesso dell'ebbrezza sposandosi divinamente con la tonicità dei rinati Crazy Horse.

*Se potessi aggrapparmi a un solo pensiero abbastanza a lungo per capire  
Perché la mia mente si muove così veloce  
Mentre la conversazione va così lenta*

Le due strofe successive vagano tra il desiderio verso le donne e la nostalgia per gli amici perduti, ma sempre mantenendo contorni foschi e tragicomici.

*Ti ho vista sullo sgabello del bar  
Mentre stringevi quel bicchiere così forte  
Ti ho vista nei miei incubi ma ti rivedrò nei miei sogni (...)  
Una volta avevo un amico che morì in mille modi diversi  
La sua vita era gremita di parassiti e innumerevoli vuote minacce  
Credeva in una donna e su di lei fece le sue scommesse*

---

146 *Ibid.*

L'amico di cui canta potrebbe essere lui stesso: il suo nome viene menzionato in una storiella da bar nei giorni di *Harvest*. Se assumiamo che i parassiti e le vuote minacce siano i tentativi di approfittarsi di lui da parte di chi gli stava intorno (vedi *Words* e il *Time Fades Away Tour*), la donna in cui credeva sia Carrie e i mille modi di morire tutto ciò che è successo dopo, l'analogia calza a pennello.

*Barstool Blues* è uno degli apici di *Zuma* anche perché inaugura un asse tematico meno discusso della produzione younghiana degli anni Settanta: l'odissea dei bar americani. C'è già stato qualche accenno: in un verso di *Country Girl* cantava delle star che vanno ad alcolizzarsi, in uno di *Ambulance Blues* delle "cameriere che piangono sotto la pioggia". Tra poco Neil penserà a un intero progetto basato su questa visione.

L'epocale *Cortez The Killer* comincia con uno dei più incisivi assolo di chitarra partoriti dalla Old Black, e prosegue con la narrazione delle gesta distruttive del famoso conquistatore spagnolo. Neil enfatizza l'orrore grazie al tono disteso e suadente con cui descrive l'arrivo della caravella e il popolo azteco, ritratto come un simbolo di innocenza e armonia (sebbene ciò sia storicamente errato: alcuni dei loro rituali erano parecchio sanguinari).

"*Cortez* era una combinazione di immaginazione e conoscenza" racconterà anni dopo. "Quello che *Cortez* ha rappresentato per me sono i due lati dell'esploratore: uno benevolo e l'altro assolutamente spietato. Insomma, guarda anche Colombo. (...) Su queste cosiddette icone mi sorgono sempre dei dubbi".<sup>147</sup>

*Venne danzando sull'acqua con i suoi galeoni e i fucili  
Cercando il nuovo mondo e quel palazzo nel sole  
Sulla spiaggia stava Montezuma con le sue perle e le foglie di coca (...)  
E i sudditi si radunavano attorno a lui come le foglie attorno a un  
albero (...)  
L'odio era solo una leggenda e la guerra era sconosciuta  
La gente lavorava insieme e sollevava molte pietre*

---

147 Kent, Nick, intervista a Neil Young, Mojo Magazine 1995, <https://thrasher-swheat.org/tfa/mojointerview1295pt2.htm>

Nell'ultima strofa l'epopea storica si tramuta in epopea personale: seguendo l'esempio del poeta Hart Crane, l'alter-ego del cantautore entra in scena come una sorta di viaggiatore del tempo e dello spazio (cosa che farà anche in *Hitchhiker* e *Rust Never Sleeps*, altri due dischi contenenti le *time-travel songs*).

“Qualche volta mentre scrivo una canzone posso sentire che ci sono altre cose in me che non sono me. Ecco perché esito nel modificare le canzoni. (...) Le mie cose migliori semplicemente escono passando attraverso me. Spesso quello che mi passa attraverso proviene da qualche altra parte”.<sup>148</sup>

*E io so che lei vive là e mi ama ancora oggi  
Ancora non riesco a ricordare quando o come ho perso la mia strada*

Il finale traccia un parallelo tra la distruzione della civiltà Azteca e la perdita dell'innocenza, o il fallimento in amore, del cantautore stesso. “La poetica di Crane è proprio qui che rivive: nel momento in cui (...) da osservatore diventa protagonista. Young cerca di ritrovare la strada per un amore perduto, o più idealmente, per quella felicità irraggiungibile rappresentata dalle popolazioni di un tempo andato”.<sup>149</sup>

Oggi sappiamo che *Cortez The Killer* non finiva qui: due strofe aggiuntive sono andate perse a causa di un blackout durante la registrazione, ma il manoscritto originale è stato pubblicato sul sito ufficiale. Ecco quelli che riteniamo essere i due versi più significativi che completano il quadro.

*Due settimane dopo il massacro vivevo in una caverna  
Arrivò troppo tardi per prendermi ma qui non c'è nessuno che possa liberarmi*

---

148 Flanagan, Bill, *Written In My Soul: Rock's Great Songwriters Talk About Creating Their Music*, Contemporary Books, Chicago 1986, <https://www.angelfire.com/rock2/traces/pages/writteninmysoul.html>

149 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

L'album si chiude con un delicatissimo brano acustico scritto alle Hawaii nel 1974 e recuperato dalle *session* abortite di CSN&Y: *Through My Sails*. Pur essendo di un anno più vecchia dei brani di *Zuma* e dello spirito che li anima, la *lyric* presagisce gli stessi sentimenti. L'acqua assurge a elemento purificatore che laverà via il passato e permetterà di salpare verso una nuova frontiera.

*Ancora sfolgorante delle luci della città mi librai fino al paradiso  
Incapace di scendere per ragioni che non avevo considerato (...)  
Mostrami, mostrami  
Nuove cose che sto conoscendo (...)  
Parto con il vento che soffia tra le mie vele*

Una chiusura che, una volta tanto, ci lascia con la speranza: quella di ripartire col vento in poppa, di recuperare i rapporti perduti, di ritrovare un equilibrio nella coesistenza dell'amore, dell'arte e dei popoli.

*Zuma* viene pubblicato nel novembre 1975, appena cinque mesi dopo *Tonight's The Night* (come a volersi rimettere in pari con la creatività in veloce evoluzione del cantautore). Sin dal primo ascolto si percepisce che il lavoro di chitarra di Neil è tra i più espressivi e intensi di sempre.

“Il più unitario (ma non il più ovvio) concept album che ho mai riscontrato e, nonostante la sua profondità, *Zuma* è così accattivante che potrebbe diventare il suo primo successo dai tempi di *Harvest*”, afferma Rolling Stone. “Il magistrale lavoro ritmico di Sampedro sprona Young verso il suo più potente chitarrismo. (...) Il segreto dell'album, e anche dell'opera di Young, è incapsulato in questo confronto: vigore e saggezza, innocenza e aggressività, amore e morte come valori in gioco”.<sup>150</sup>

---

150 Scoppa, Bud, recensione di *Zuma*, Rolling Stone, 1976, <https://www.angelfire.com/rock2/traces/pages/zuma2.html>

“Ciò che rende *Zuma* davvero stupendo è che Young suona in modo arrabbiato tanto quanto scrive. (...) È violento, teso, persino intimidatorio. (...) Somiglia a un profeta da Vecchio Testamento”.<sup>151</sup>

“Il dono che Young ha per la parola è arrivato raramente ai livelli che mostra *Zuma*. È un moderno poeta travestito da rockstar, un artista creativo che ha mischiato poesia e musica per ottenere un ineguagliabile, contemporaneo veicolo per le sue idee”.<sup>152</sup>

Gli Horse vanno subito in tour e ci resteranno a momenti alterni per tutto il 1976, partendo dagli USA (una serie di date di riscaldamento in piccoli club a contatto col pubblico) per poi approdare in Europa e Giappone. Dopo il successo puramente critico dei dischi precedenti, finalmente il nuovo materiale ottiene anche la meritata popolarità. Ma gli impegni di Neil non si limitano a questo: la voglia di suonare e produrre è inarrestabile, e la sua voce non è mai stata così limpida (nonostante ricompaiano i noduli alla gola che avevano dato avvisaglie nel '73 e questa volta devono essere asportati con un'operazione).

Alcune apparizioni alle serate dell'amico Stephen Stills portano i due a decidere per una collaborazione all'inizio del '76. Dato che il feeling sembra funzionare, chiamano Crosby e Nash per un ennesimo tentativo di fare un disco del supergruppo, ma i vari impegni personali risultano essere d'ostacolo, così ritornano all'idea del duo.

Le *session* di *Long May You Run* avvengono a Miami, Florida: l'atmosfera rilassata e vacanziera influisce sulle nuove composizioni sia nelle *lyric* che nel *sound*. I musicisti (portati da Stills) aggiungono congas e fraseggi latino-americani, *trademark* di Stills sin dai giorni dei Buffalo Springfield. L'album contiene brani mediamente leggeri, una ventata d'aria fresca che ha dell'incredibile se confrontata con quanto abbiamo ascoltato sin qui, tra cui spiccano *Black Coral* e *12/8 Blues (All The Same)* di Stills, e *Fontainebleau* e la *title-track* di Young.

*Long May You Run*, scritta nel 1974, è destinata a diventare un classico. Musicalmente è un country-rock dal giro facile e già sentito,

---

151 Marsh, Dave, recensione di *Zuma*, Lakeland Ledger, 1975

152 Harju, Kurt, recensione di *Zuma*, Michigan Daily, 1975

si rende però interessante per le qualità che dimostra da un punto di vista lirico. Neil la riassumerà come “una canzone scritta per la mia prima auto e la mia ultima ragazza”.<sup>153</sup>

*Ne abbiamo passate tante insieme  
Con bauli di ricordi ancora da venire  
Sapevamo come occupare il tempo durante le bufere*

La strofa iniziale si riferisce piuttosto chiaramente a una donna, e se si continua a leggere il testo in quest’ottica tutta quanta la canzone sembrerebbe riferirsi a una persona.

*Be’, è stato a Blind River nel 1962  
Che ti ho vista viva per l’ultima volta  
Abbiamo perso quel cambio giù per la discesa (...)  
Che tu possa correre a lungo, che tu possa correre a lungo  
Nonostante tutti questi cambiamenti  
Con il tuo cuore cromato che risplende al sole*

Nella seconda strofa il soggetto passa all’automobile e a un episodio ben preciso (avvenuto però in un anno diverso da quello citato, scelta dettata forse da ragioni fonetiche). Nel 1964 Neil decide di acquistare un veicolo con cui gli Squires possono scarrozzare la strumentazione: sceglie un carro funebre dismesso, marca Buick, nero, a cui dà il nome Mort. Nel giugno ’65, mentre la band è in giro per l’Ontario, Scott Young riceve una telefonata dal figlio. “[Mort] si è rotto a Blind River mentre andavamo a est”, disse. ‘Stavamo andando alla conquista di Toronto ma sembra proprio che dovremo fare una passeggiata’”.<sup>154</sup>

L’incidente decreta anche la fine degli Squires. Chissà come sarebbero andate le cose se fossero arrivati a Toronto come previsto.

---

153 Young, Neil, *Decade* cit.

154 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

In *Midnight On The Bay* e *Ocean Girl* è evidente la distensione tanto creativa quanto “di nervi” durante la vacanza in Florida. I testi praticano un disimpegnato sentimentalismo sul fondale tropicale.

*È mezzanotte sulla baia, le luci brillano e le barche a vela  
ondeggiano  
E la fresca brezza dell’oceano soffia sulle Keys (...)  
C’è qualcuno che arriva camminando dritto verso di me  
Lei mi dice “conosco il tuo nome e se per te va bene  
Vorrei passare un po’ il tempo”*

Durante questo periodo Neil si lascia talmente incantare alla vita in barca da acquistare assieme a James Mazzeo uno yacht, poi battezzato Evening Coconut (titolo anche di un brano inedito di questo periodo).

*Let It Shine* è più insolita: fonde il country-rock con un tocco da vecchio gospel cristiano, e spazia tra religione, aeroporti e automobili Ford. Si direbbe che Neil voglia lanciare una delle sue stoccate alla religione, ma stavolta con toni beffardi, quasi l’abbia pensata dopo esser stato assillato da un venditore di bibbie.

*C’è una luce sulla mia testa, mio Signore  
Lasciala splendere, lasciala splendere  
Anche se potrebbe non essere l’unica (...)  
Ho trovato la religione in aeroporto, mio Signore  
Mi hanno sorpreso mentre mi annoiavo aspettando i bagagli*

In chiusura troviamo una vera e propria gemma la cui presenza avrebbe spiccato molto di più se fosse stata inclusa in un album personale. *Fontainebleau* riesce nell’intento di accostare le percussioni etniche e l’atmosfera sognante ricercata per il disco, con parole intrise di paranoia e un assolo ispirato e convincente.

Il Fontainebleau del titolo è una reggia, un Grand Hotel tanto metaforico quanto reale, ispirato in parte alla Florida turistica del presente e in parte alle regge degli antichi re francesi. Un posto lussuoso, fatto su misura, dove la vita scorre nel piacere.

*C'è un palazzo sfarzoso che sopravvive ancora e ancora e ancora  
Anche dopo che le donne coi capelli blu e le sedie a rotelle sono  
andate via  
Suppongo che il motivo per cui mi fa tanta paura  
È che una volta mi ci fermai e quasi mi abituai  
Me ne andai prima di esserne ubriaco  
La gente stava affogando nel proprio Fontainebleau  
Ero io quello? (...)  
Be', lo vedremo*

La Florida è uno dei luoghi turistici per eccellenza in America, meta prediletta dei pensionati che sono soliti trasferirsi dal nord, per via del clima caldo. Lo sfarzo della Florida non è autentico come quello delle antiche regge francesi: è piuttosto una facciata dietro cui si nasconde un posto dove ci si abbandona agli ultimi piaceri, senza più preoccupazioni, e poi si muore.

Ecco quindi perché spaventa tanto il cantautore: è lì per rilassarsi e sta per cadere nella trappola. Si sta abituando ai comfort, a godere della “mezzanotte sulla baia” e dei cocktail sulla spiaggia, e finirà per accettare che quello è il luogo della sua fine (come artista, naturalmente, prima che come essere umano). Nessun’onda sarà più a portata di mano, l’orizzonte sarà per sempre piatto: “perché solo uno squalo può beccare l’onda al Fontainebleau”, recita l’ultimo verso.

Tante cose, situazioni e persone possono incarnarsi nel Fontainebleau: anche perché (come dice il testo) tutti hanno il proprio. Dal ripetersi fino ad affogare in se stessi, cosa di cui Neil recrimina CSN&Y quando tentano di far rivivere il proprio mito oltre la sua naturale scadenza, all’adagiarsi sugli allori della facile celebrità, accettando un futuro spiritualmente desertico. Le statue di granito in *For The Turnstiles* sono sempre dietro l’angolo.

*Fontainebleau* è l’avvisaglia (l’ennesima: ricordate di cosa parlavano *Mr. Soul* e *Cowgirl In The Sand?*) di un sentimento sempre più presente in lui man mano che il tempo passa. E tra un paio d’anni, in *Rust Never Sleeps*, lo griderà al mondo.

Le recensioni sottolineano che l'orecchiabilità di *Long May You Run* non basta a renderlo grande come avrebbe potuto essere. “Un feeling vago, sperimentale, privo della coerenza della prima collaborazione tra Young e Stills nei Buffalo Springfield, che ha raggiunto vette grandiose. (...) L'estensione degli stili che i due hanno sviluppato nel corso degli anni, che sia il grezzo, talvolta oscuro, country-rock di Young, o i ritmi jazz/latini di Stills. Questo è il problema principale: sebbene sia venduto come una collaborazione non sembra che i due partecipanti accettino appieno l'idea”.<sup>155</sup>

D'altra parte l'album esce quando i due sono già ognuno per la sua strada. La Stills-Young Band fa un breve tour estivo, ma dopo appena un mese Neil pianta in asso l'amico lasciandogli un biglietto. “*Caro Stephen, è buffo come certe cose inizino spontaneamente e finiscano allo stesso modo. Mangiati una pesca. Neil.* (...) Abbandonai il tour della Stills-Young Band perché non mi divertivo più. Era diventata una dannata noia. (...) Non lo potevo più fare. Per certi versi si è trattato di onestà, per altri è stato disonesto”.<sup>156</sup>

La mole di materiale che il canadese produce in questi anni ha dell'incredibile. “Ero sempre di fretta, scrivevo molte canzoni ogni settimana. (...) Registravo dovunque potessi e andavo veloce, completando i miei dischi rapidamente. Per me non era importante creare album tecnicamente perfetti, ma catturare le esecuzioni originali e i sentimenti di ogni nuova canzone. Quelle performance in gran parte racchiudono l'essenza delle canzoni. Era questo il mio metodo”.<sup>157</sup>

Nella seconda metà del 1976 progetta un album che è l'evoluzione dello *Zuma* originario, incentrato sulle antiche civiltà e i miti della storia americana. Il titolo provvisorio è *Chrome Dreams* e sarà destinato a entrare nella mitologia, non soltanto perché non si realizzerà, ma soprattutto perché la collezione di canzoni che avrebbe potuto contenere ce lo fa rimpiangere amaramente: *Pocahontas*, *Powderfinger*, *Ride My*

---

155 Kaferle, Dan, recensione di *Long May You Run*, The Morning Record, 1976

156 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

157 Young, Neil, *Special Deluxe: A Memoir Of Life & Cars* cit.

*Llama, Will To Love, Like A Hurricane, Hold Back The Tears, Sedan Delivery, Too Far Gone, Captain Kennedy, Stringman* e altre.

“Un album da sogno che coniugava ancora le storie degli indiani e della frontiera con altre composizioni, in un parallelo tra l’America di un tempo e quella di oggi, tra l’America ideale e quella dei bar e della strada”<sup>158</sup>.

Facciamo un piccolo passo indietro e torniamo all’estate del ’76. Mosso dal suo *carpe diem* musicale, l’11 agosto, in una notte di luna piena, Neil entra agli Indigo Ranch Studios di Malibu insieme a David Briggs per registrare di filato dieci canzoni in solitudine, interrompendosi soltanto per fumare un po’ d’erba. Il risultato è un LP che viene pubblicato per la prima volta nel 2017 con il titolo di *Hitchhiker*.

Sebbene non si tratti del *Chrome Dreams* concepito subito dopo, rappresenta l’insieme unitario di canzoni più vicino a quel progetto. *Hitchhiker* è la fotografia di un momento e fornisce alle tracce, quasi tutte fondamentali, un senso d’insieme altrimenti inedito (come al solito si perderà nel momento in cui i brani saranno sparpagliati e selezionati per essere inclusi in collage successivi).

L’America precolombiana è soltanto una delle influenze di *Hitchhiker*, disco che da un punto di vista lirico esplora un ampio spettro di ossessioni. Anche più dei dischi precedenti, qui Neil riesce davvero a incarnare un viaggiatore nel tempo che, in autostop, osserva dal finestrino le epoche, le civiltà e i miti che le rappresentano. Dall’America sanguinaria dei *conquistadores* alla battaglia di Alamo nel Texas dell’Ottocento, alle guerre Mondiali e del Vietnam, ai presidenti americani, alle droghe che segnano la vita delle rockstar, per finire come sempre sui propri sentimenti, e passando persino da improbabili extraterrestri.

Per queste ragioni, come già avvenuto per *Homegrown*, abbiamo deciso di includere *Hitchhiker* nel nostro percorso storico.

“L’idea che avevo allora era di presentare queste nuove canzoni nella loro forma più pura e semplice, così come erano state scritte. (...) Quando Briggs, [l’amico Dean] Stockwell e io guidammo lungo

---

158 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

la strada polverosa verso gli Indigo, il sole stava scendendo nel Pacifico. (...) Avevo un buon presentimento a proposito della *session*. Fumai un po' d'erba con Dean e ci piazzammo in questa piccola stanza dove io avrei suonato e cantato da solo. (...) Misi un capotasto sulla vecchia Gibson. 'Sei pronto, Briggs?' chiesi, e lui mi fece segno di sì dietro al vetro della sala controllo. Cominciasti con *Pocahontas*, una canzone che avevo scritto di recente. L'avevo già provata prima, e registrata con i Crazy Horse per *Zuma*, ma quella versione non finì sul disco".<sup>159</sup>

*Pocahontas*, dal nome della famosa Nativa americana, apparirà ufficialmente in *Rust Never Sleeps* nel 1979 diventando un classico. Pocahontas (vero nome Matoaka) nasce intorno al 1595, figlia di un capotribù Powhatan. Durante la sua infanzia gli inglesi arrivano in Virginia nella zona della tribù, e Matoaka viene fatta prigioniera per essere scambiata con degli inglesi trattenuti da suo padre. Nel frattempo, l'inglese John Rolfe si innamora di lei e la sposa per ottenere il suo rilascio.

*Ci hanno uccisi nei nostri tepee  
E hanno ammazzato le nostre donne  
Forse hanno lasciato qualche bimbo a piangere per terra (...)  
Hanno massacrato i bufali dirimpetto alla banca  
I taxi mi sfrecciano sui piedi e i miei occhi sono diventati vuoti*

Pocahontas assurge a simbolica denuncia dello sterminio dei Nativi e della costruzione delle città sopra la loro terra. Ma, come in *Cortez The Killer*, il cantautore fa di più, calando se stesso nel passato. "Questa continua identificazione con i personaggi è la ricerca di quell'anima in cerca di se stessa e che trova nelle parole di [Hart] Crane la conferma: 'Mi identifico anche con gli indiani e il loro mondo prima che sia scomparso, che è il solo metodo possibile per possedere realmente gli indiani e il loro mondo come fattori culturali'"'.<sup>160</sup>

---

159 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=459](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=459)

160 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

Se lo sbarco di Colombo il 12 ottobre 1492 è “l’inizio della tragedia occidentale”<sup>161</sup> o, per dirla assieme al nostro De André, “quello che [gli indiani] considerano il giorno del più grave lutto nazionale”,<sup>162</sup> allora Crane e così Young viaggiano “nel passato e verso occidente, nella magia della memoria, alla ricerca del giovane corpo dell’America delle origini”.<sup>163</sup>

*Vorrei essere un cacciatore  
Darei mille pelli per dormire con Pocahontas  
E scoprire come si sentiva al mattino (...)  
Nella terra natia che non abbiamo mai visto*

Nella poetica younghiana Pocahontas è dunque una interprete della storia, al pari di Cortez e Montezuma, del ragazzo protagonista di *Powderfinger*; del re e la regina di *Broken Arrow* e *After The Gold Rush*, dei popoli in fuga che troveremo in *Like An Inca* e in *Inca Queen*, l’eroe di frontiera di *Western Hero*, il generale Custer di *Goin’ Home*, gli indiani delle riserve di *Indian Givers* e non da ultimi, in *Let’s Roll*, i passeggeri del volo 93 che l’11 settembre 2001 con gesta eroiche tentano di riprendere il controllo dell’aereo dirottato dai terroristi. Sono tutti quanti interpreti del tempo, vivi nella memoria, simboli della storia in momenti diversi.

Anche il cantautore e i suoi alter-ego dentro le canzoni (quel viaggiatore nel tempo che dicevamo, il vero *fil-rouge* di *Hitchhiker*) sono interpreti e osservatori diretti. Il loro punto di vista è il nostro, contemporaneo, filtrato dalle emozioni e dall’intimismo, gli unici strumenti tramite i quali possiamo (ri)vivere il passato in mancanza, per ora, di macchine del tempo. Ecco quindi che acquisisce senso anche il cameo di Marlon Brando nella strofa finale.

---

161 Sanesi, Roberto, introduzione a Hart Crane, *Il ponte*, Garzanti, Milano, 1984 (traduzione di Roberto Sanesi)

162 De André, Fabrizio, “Presentazione Indiano” in *Le Nuvole – Il concerto 1991*, Sony Music, 2012

163 Sanesi, Roberto, introduzione a Hart Crane, *Il ponte* cit.

*E forse Marlon Brando sarà là accanto al fuoco  
Ci siederemo e parleremo di Hollywood (...)  
Marlon Brando, Pocahontas e io*

Nel 1973 il celebre attore rifiuta di ritirare il premio Oscar per *Il Padrino* come atto di protesta contro la discriminazione degli Indiani d'America. Al suo posto manda una ragazza indiana a parlare delle umiliazioni subite dai Nativi da parte dell'industria cinematografica hollywoodiana. Brando tiene un discorso in tema sul palco dello Snack Benefit nel marzo '75, insieme a Young e Dylan (pochi mesi prima delle *session* di Zuma: possiamo azzardare che *Pocahontas* potrebbe essere stata scritta proprio dopo quell'evento).

*Powderfinger* è un'altra storia di sangue tra Nativi e spagnoli. Questa volta il punto di vista narrativo è quello di un ragazzo lasciato da solo a difendere il villaggio. Alla domanda se è una canzone contro la violenza, vent'anni dopo Neil risponderà: "non saprei, dipende come la interpreti. Può anche esserlo. Credo che il punto cruciale sia la non violenza, perché mostra l'inutilità della violenza. Il ragazzo spara per uccidere se stesso. È solo una delle cose".<sup>164</sup>

Questa canzone, unitamente alla precedente, è probabilmente la summa del commentario younghiano sullo spirito "umanitario" e "d'avventura" che muove la conquista dell'Ovest, e dunque la "civiltizzazione" americana, di cui accennavamo nel capitolo dedicato ad *After The Gold Rush* (da dove tutto è cominciato). Dopo le civiltà precolombiane il popolo indiano è quello che ne ha pagato il prezzo più caro. "Il primo ministro della guerra statunitense, il generale Henry Knox, avrebbe parlato dell'«estirpazione totale di tutti gli indiani presenti nelle aree più popolate dell'unione» con metodi «ancor più devastanti, verso gli amerindi, di quelli usati dai conquistatori del Messico e del Perù»".<sup>165</sup>

Curiosamente, la prima strofa nasce intorno al 1969-'70 e porta il titolo di *Big Waves*. La canzone viene poi completata nel '75. An-

---

164 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

165 Chomsky, Noam, *Who rules the world?* cit.

ch'essa sarà incoronata a classico dopo la sua inclusione in *Rust Never Sleeps*.

*Guarda, mamma, c'è una barca bianca che risale il fiume  
Con un grande faro rosso, una bandiera e un uomo sulla prua  
Penso che dovesti chiamare John perché non sembra siano qui per  
consegnare la posta (...)  
I capi mi hanno lasciato qui a occuparmi di tutto  
E ho appena compiuto ventidue anni (...)  
Il fucile di papà nelle mie mani era rassicurante (...)  
Ma quando il primo sparo colpì il molo lo vidi arrivare  
Alzai il fucile davanti agli occhi  
Senza mai smettere di chiedermi perché  
Poi vidi nero e la mia faccia esplose in cielo*

Leggendo il malinconico testo di *Powderfinger* a noi italiani torna subito in mente Fabrizio De André, altro grande cantautore schieratosi a fianco degli Indiani d'America e di tutti quei popoli o individui vittime di soprusi e discriminazioni. La sua *Fiume Sand Creek* (1981) tratta praticamente della stessa situazione: “si riferisce a uno di quei piccoli massacri dove un gentiluomo, un certo colonnello Chewington, con un'accozzaglia di ubriaconi neanche vestiti da soldati, riuscirono a far fuori una cinquantina di vecchi e bambini, perché i guerrieri nel frattempo erano andati a caccia del bisonte”.<sup>166</sup>

Mentre *Sand Creek* fa riferimento a un luogo e un evento precisi, *Powderfinger* può essere traslata in altri scenari. Come fanno notare Frollano e Pellegrini, la si può immaginare rivolta “alle controversie tra famiglie e clan per la disputa dei territori ricchi di giacimenti, o tra un *country-rural boy* e la polizia locale. (...) È una canzone perfetta dove convergono tutti gli elementi musicali in un composto equilibrio tra forma, stile e contenuti”.<sup>167</sup>

La terza traccia, *Captain Kennedy*, è il racconto di un marinaio che salpa per andare a combattere. Ricordando il destino subito dal padre,

---

166 De André, Fabrizio, “Presentazione Indiano” cit

167 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

annegato durante la seconda guerra mondiale, si chiede a cosa sia servito il sacrificio della sua famiglia, se la loro morte ha fatto o farà qualche differenza. La scelta del nome Kennedy, come il presidente assassinato nel 1963, potrebbe essere dovuta al suo passato nella Marina.

*Sono un giovane marinaio partito per la guerra  
Penso alla mia famiglia e a cosa è servita (...)  
E quando sarò sulla spiaggia spero di uccidere bene  
Mio padre era un marinaio chiamato Capitano Kennedy  
Perse la sua goletta di legno in mare coi tedeschi (...)  
Lavorò finché le sue dita non si ridussero all'osso  
Per comprare quella goletta e navigare per conto suo*

In *Hawaii* la figura chiave è quella di un misterioso personaggio che vuole far capire al protagonista qualcosa di importante. Nonostante il testo rimanga piuttosto criptico nello sfumare tra un personaggio e l'altro, Neil ammetterà che riguarda Carrie. Come per *Danger Bird* e *Pardon My Heart*, il riferimento è l'episodio del presunto tradimento avvenuto alle Hawaii (infatti l'incisione originale del brano risale alle *session di Zuma*).

*Mi innervosii quando comparve  
Strafatto di vitamine cercava di spiegare qualcosa che già sapevo (...)  
Le cose si facevano difficili da gestire (...)  
Quando uno straniero venne da me e mi tese la mano  
Disse, "credo che sarebbe meglio parlare  
C'è una cosa che tu non capisci sulle Hawaii"*

È possibile che Neil cercasse indizi su di lei, una volta arrivato, e che quindi la *lyric* rimescoli in modo confuso alcuni di quei momenti. Ma è anche possibile che sia tutta un'allegoria: Neil potrebbe essere sia il protagonista (che parla in prima persona), sia gli estranei che incontra, inscenando un dialogo interiore nel quale la parte di lui che sa già tutto tenta di convincere quella che non lo accetta ("Penso a lui

spesso... / Dormirà senza una donna in mente / mentre l'altra metà è rimasta alle Hawaii?"). Scelta peraltro affine allo spirito di *Zuma*, che ritroviamo anche in *Pardon My Heart*.

La rottura da Carrie è invece palese in *Give Me Strength*, “una canzone sull'altro lato di una relazione”.<sup>168</sup>

*Sono diventato un uomo solitario  
Non è così brutto come certe cose che ho visto  
L'immagine dipinta qui non è un sogno  
È solo la realtà così come sembra  
Più felicemente voli, più tristemente cadi (...)  
Dammi la forza per realizzare che se n'è andata*

Nel bizzarro luogo in cui la marijuana incontra la fantascienza può nascere qualcosa come *Ride My Llama*. Inizia con uno squarcio della battaglia di Alamo (1836, fra americani e messicani) vista attraverso gli occhi di un reduce, il quale viene poi prelevato da un marziano per un surreale viaggio in compagnia di musica e qualche canna.

*Ricordi Alamo, quando i soccorsi stavano per arrivare?  
È meglio qui e ora, mi sento così bene oggi (...)  
Ho incontrato un uomo da Marte  
Ha preso tutte le mie chitarre e mi ha suonato canzoni di viaggio  
E quando siamo saliti sulla nave ha tirato fuori qualcosa per il viaggio  
E ha detto “È vecchio ma buono”*

Le droghe sono da sempre parte della vita del cantautore e *Hitchhiker* ne è una sincera confessione, nuda come solo *Don't Be Denied* è stata prima d'ora. “Ho cominciato dal principio e ho attraversato i miei anni di consumo di droghe fino a quel momento, disegnando parallelismi con altre cose”.<sup>169</sup> Ci sembra quasi un riepilogo in *fast-for-*

---

168 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=212](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=212)

169 Kent, Nick, intervista a Neil Young (1995) cit.

ward del nostro viaggio fin qui, dagli esordi nei folk club in Canada al *golden sound* trovato in California.

*Non mi hai visto a Toronto quando provai l'hashish la prima volta  
La fumai attraverso una penna e l'avrei rifatto se solo avessi avuto  
qualche soldo (...)*

*Poi provai l'anfetamina e sentii la testa come dentro una palla di  
vetro (...)*

*Ma sapevo che non sarebbe durata*

*Poi arrivò la California dove per la prima volta vidi il mare aperto  
Nella terra delle opportunità sapevo che stavo iniziando a scottare  
(...)*

*Il dottore mi diede il valium ma non riuscivo ancora a chiudere gli  
occhi (...)*

*Ora vivo in tour (...)*

*E un pizzico di cocaina è perfetto per scaricare quest'altro peso*

Il destino di *Hitchhiker* sarà curioso: “in parte l’ho trasformata in una canzone chiamata *Like An Inca*, ma soltanto il ritornello è sopravvissuto”.<sup>170</sup> Nella sua interezza, invece, troverà posto nell’album *Le Noise*, un lavoro sperimentale di grande spessore prodotto nel 2010 insieme a Daniel Lanois.

*Campaigner* è un insolito sguardo solidale alla figura umana di Nixon. “Non importa quanto fossero cattivi i suoi ideali o quanto avesse tradito la fiducia del paese, resta sempre un essere umano”,<sup>171</sup> dirà Neil anni dopo.

“Young sedeva sul letto con suo figlio Zeke guardando il telegiornale. La trasmissione venne interrotta da un bollettino d’emergenza. ‘Pat Nixon [moglie dell’ex presidente, N.d.A.] ha avuto un ictus’, disse l’annunciatore mostrando il filmato di un triste e abbacchiato Richard Nixon che si muoveva in lacrime tra le porte girevoli dell’ospedale. Dopo un po’ Young si alzò e scomparve sul suo autobus nel par-

---

170 *Ibid.*

171 Flanagan, Bill, *Written In My Soul* cit.

cheggio. Diverse ore dopo, sul palco, suonò la canzone che aveva appena scritto”.<sup>172</sup>

*Sono un visitatore solitario  
Sono arrivato tardi per suscitare scalpore  
Anche se ho candidato tutta la mia vita a questo scopo  
Non ho quasi dormito la notte in cui hai pianto  
Il nostro segreto è al sicuro e ben custodito  
Se persino Richard Nixon ha un'anima (...)  
Gli ospedali lo hanno fatto piangere  
Ma nei suoi occhi c'è sempre una strada libera*

*Human Highway* risale alle fugaci *session* di CSN&Y del 1973 e avrebbe dovuto costituire la *title-track* del loro album di ritorno. A differenza di altre tracce Neil se l'è portata dietro per anni, considerandola e poi escludendola da diverse *tracklist*, e finendo per includerla in *Comes A Time* nel '78. Ma le versioni acustiche più spoglie, come questa, rivelano appieno la sua natura di intima *ballad folk*. *Human Highway* sarà anche il titolo del suo secondo film, a riprova del fatto che il concetto che esprime sia per lui rilevante.

Nella *lyric* ritroviamo il tono critico ma sconsolato che permeava la produzione del '73. L'“autostrada umana” altro non è che il mondo, fatto di gente perennemente scontenta, sempre pronta ad additare e incattivirsi anche per cose di poco conto.

*Scendo giù dalla montagna nebbiosa  
Mi sono perso sull'autostrada umana  
Prendi la mia testa, fontana rinfrescante  
Cancella dai miei occhi quello che hanno visto (...)  
Scendo giù dalla villa diroccata  
Sono andato a cercare la figlia del Dj (...)  
Ora il mio nome è segnato  
Come può la gente diventare così scortese?*

---

172 Crowe, Cameron, intervista a Neil Young, Rolling Stone, febbraio 1979, <https://www.rollingstone.com/feature/neil-young-the-last-american-hero-46962/>

L'acqua è (ancora una volta) il solo elemento in grado di purificare, che possa cioè consentirgli di rimanere puro e distaccato da ciò che gli succede attorno, dalla gente che (come dirà pochi mesi dopo in *Walk On*) fa il suo nome e parla di lui.

“A quel punto spostammo il microfono che usavo per la voce sopra il piano, che stava nello studio principale, per l'ultima canzone, *The Old Country Waltz*. Briggs (...) stava mixando dal vivo mentre suonavo, e il mio microfono era parte del sound”.<sup>173</sup>

*Ho amato e ho perso e ho pianto  
Il giorno in cui noi due siamo morti (...)  
Questa vecchia musica mi ha portato in vetta  
Quando sei giù è difficile fermarsi  
Non ho bisogno di scuse, voglio solo suonare  
Quel buon vecchio valzer country (...)  
Che rimbalza tra le mura di questa sala vuota*

Il pezzo apparirà l'anno dopo in *American Stars 'n Bars* in versione molto diversa. Qui, spoglio e vibrante come se davvero Neil si trovasse in un tetro saloon di una città fantasma, assume connotati spettrali. Da riscoprire.

“Quando finimmo erano circa le due di notte, e festeggiammo: sapevamo di aver realizzato qualcosa. (...) Scendemmo dalle montagne fino all'oceano, sotto la luce della luna piena. Era bellissimo. (...) C'era una vibrazione stupenda che io sentivo ancora, e la sento ancora oggi. (...) Poi facemmo ascoltare l'album ai discografici e la loro reazione fu che non si trattava di un vero album, ma di una collezione di demo. Mi suggerirono di registrare le canzoni con una band, ma le versioni di *Hitchhiker* sono quelle autentiche. (...) La musica è l'essenza di quel periodo, pura e indisturbata”.<sup>174</sup>

Alla sua uscita nel 2017 la critica riconoscerà quel senso di incompletezza scaturito dalla natura improvvisata e scarna delle sedute, ma esalterà anche la convinzione vocale e chitarristica, la forza creativa

---

173 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=459](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=459)

174 *Ibid.*

delle composizioni, l'ispirazione di quella notte, che rendono *Hitchhiker* un disco completo e affascinante, non soltanto un reperto storico. “Le versioni qui riportate sono vergini, pure, cristalline. (...) Pur evidenziando un lato del *folk singer* già noto e piuttosto ostentato – quello intimistico e solitario (...) – la performance evoca suggestioni forti e intense”.<sup>175</sup> Insomma, chi non avrebbe voluto essere una mosca sul muro per esserci?

Tra la fine del 1976 e la primavera del '77 Neil evolve ulteriormente l'idea di *Chrome Dreams* in “un concept che in origine doveva avere due lati. Uno avrebbe riguardato la storia americana e l'altro sarebbe stato un commentario alla società americana, la cultura dei bar, che a quel tempo io stesso vivevo”.<sup>176</sup> Le due parti vengono trasposte in una doppia copertina: su un lato un pellerossa e un paesaggio di montagna, sull'altro il volto di Neil spiacciato su un vetro insieme a una donna con una bottiglia in mano.

Proseguendo i versi introduttivi sul tema che abbiamo trovato soprattutto in *Country Girl* e *Barstool Blues*, il progetto di *American Stars 'n Bars* intende presentare la visione dell'autore dei bar come luoghi dove le persone, in particolare le celebrità, vanno a morire consapevolmente... Un po' come i cimiteri degli elefanti, ma da un punto di vista spirituale/artistico. Purtroppo anche stavolta l'idea è destinata a non arrivare incolume sugli scaffali. Distratto da una fulminazione dell'ultim'ora, a pochi mesi dall'uscita Neil assemblerà il disco in modo totalmente diverso.

A marzo infatti richiama i Crazy Horse arruolando questa volta anche Ben Keith alla *steel guitar* e due voci femminili ai cori: Linda Ronstadt e Nicolette Larson. Con questa *line-up*, battezzata *The Bullets*, incide una manciata di brani in stile country e decide di usarli per il lato A del nuovo disco. Il loro unico pregio è la tonicità dei *Bullets*, ma le liriche sono trascurabili, con la sola eccezione di *The Old Country Waltz*, di cui abbiamo già detto, che viene trasformata in una scena

---

175 <http://www.artistsandbands.org/ver2/recensioni/recensioni-album/8896-neil-young-hitchhiker-?jjj=1505060587189>

176 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

da locale notturno di Nashville con tanto di miagolante *pedal steel* in primo piano (nel testo l'ambientazione viene astutamente cambiata da "sala" a "bar").

Le tracce successive continuano sullo stesso *mood*. I bar ci sono, ma sono niente più di un fondale privo di profondità. *Saddle Up The Palomino* sfagiola qualche battuta paragonando l'amore travagliato a una scodella di chili freddo. In *Hold Back The Tears* il protagonista cerca di convincere un amico che "la vita da single ha davvero i suoi pregi / Come gli amici che ti aiutano". *Bite The Bullet* è definitivamente un'ode allo stereotipo country del macho ("Giù a Charlotte Town c'è la regina dei bar... / È una macchina dell'amore ambulante / Mi piacerebbe farla urlare").

Il secondo lato viene composto pescando dalla moltitudine di incisioni precedenti. *Star Of Bethlehem* e *Homegrown* le abbiamo già incontrate, figlie (soprattutto la prima) del momento di profonda crisi del 1974-'75. Anche le altre due sono autentici capolavori.

"Scrissi *Will To Love* in una notte [dell'aprile 1976, N.d.A.], in una sola seduta, di fronte al caminetto. Ero solo in casa e avevo dell'erba. (...) Non l'ho mai cantata se non quella volta. (...) Passai da uno strumento all'altro sovraincidendo tutte le parti, quasi tutte al primo take. E alla fine le mixai. (...) Credo sia una delle migliori incisioni che abbia mai fatto, come *pièce* musicale, come sound e come spirito e poetica. E questo dimostra quanto sia importante per me come artista poter registrare una canzone quando voglio. Non potrò mai accettare che qualcuno mi tolga questa possibilità".<sup>177</sup>

Lunga, catartica e inusuale, con il suo sottofondo di rumori d'ambiente (in primo piano lo scoppiettio del fuoco del caminetto) e strumenti diversi che si alternano sulle diverse strofe. Il protagonista traccia un parallelo tra se stesso e il salmone, la cui lotta per risalire la corrente per accoppiarsi diventa metafora delle difficoltà e dei patimenti romantici, una confessione di forza e debolezza insieme.

*Il mio sogno è stato spesso di vivere con qualcuno che non c'era*

---

177 Flanagan, Bill, *Written In My Soul* cit.

*Come un pesce dell'oceano che nuota controcorrente  
Tra reti, ami e orsi affamati (...)  
Le mie pinne erano doloranti per lo sforzo (...)  
Non perderò mai la voglia di amare (...)  
È come qualcosa che viene dall'alto (...)  
Posso essere come un fuoco nella notte, sempre caldo e luminoso  
Ma arriva un momento in cui splendo troppo forte (...)  
Piccola, se vedrò la noia nei tuoi occhi  
Saprò che il mio fiume si è prosciugato  
Ma non tornerò indietro in quella solitaria marea*

Ma è il brano successivo che lascerà il segno: *Like A Hurricane* è la quintessenza dei nuovi Crazy Horse, con i suoi lunghissimi assolo e una *lyric* intima ed evocativa come ai giorni di *Cinnamon Girl* e *Cow-girl In The Sand*. Viene incisa nel novembre 1975 durante alcune *session* autunnali che fruttano anche la versione qui presente di *Home-grown*.

“Una notte, a tarda ora, giravamo per i bar dello Skyline Boulevard, che correva al confine con le montagne di Santa Cruz fin su a Redwood City. Ci fermammo al parco di Skeggs Point, un punto panoramico, per divertirci con un po' di cocaina. La nebbia si muoveva e nascondeva il paesaggio della pianura e le sue luci. C'era un giornale nel sedile dietro, vicino a me, così io presi il mio pennarello, una delle cose con cui mi piace scrivere, e buttai giù qualche parola. (...) Più tardi quella notte, quando tornai al ranch, mi misi all'organo elettrico che avevo assemblato. (...) Suonai a ripetizione strofe e ritornelli, distorti e scroccianti e angelici, finché il sole sorse e io non riuscii più a restare sveglio”.<sup>178</sup>

*Una volta ho creduto di vederti in un bar nebbioso e affollato  
Che ballavi sulla luce di stella in stella (...)  
Ho visto i tuoi occhi bruni diventare di fuoco  
Sei come un uragano, c'è calma nei tuoi occhi  
E io vengo spazzato via*

---

178 Young, Neil, *Special Deluxe: A Memoir Of Life & Cars* cit.

*Sono solo un sognatore ma tu sei solo un sogno (...)  
Quella sensazione perfetta mentre il tempo scivola  
Via tra di noi nei nostri viaggi nebulosi*

L'Old Black da sola vale metà, se non di più, dell'impatto di *Hurricane*, su cui dal vivo la band performerà *jam* lunghe decine di minuti, con Poncho al sintetizzatore Stringman anziché alla chitarra. In queste ed altre cavalcate degli Horse, Neil parla letteralmente attraverso le sei corde.

A questo proposito il commento che più di ogni altro va dritto al cuore della canzone è quello di Assante e Castaldo: “come chitarrista elettrico [Young] è anche un formidabile ‘narratore’, forse l’unico, non tanto per qualità strettamente tecniche, quanto per la sottile e visionaria capacità di trasformare l’assolo in un racconto interiore, talvolta epico. Come Hendrix, Young espande il lessico della chitarra elettrica, (...) scavando all’interno di una melodia, di uno stato d’animo, (...) Young dimostra che la tecnica non può mai essere un fine”.<sup>179</sup>

*American Stars* sarà accolto per lo più come un album “slegato e disomogeneo al suo interno, nobilitato solo dalla trascinante, ammalianti *Like A Hurricane*, (...) ancora una specie di inno, una delle pagine più dirette e comunicative di Young”.<sup>180</sup> “I brani ‘datati’ sono decisamente i migliori, con una vena melodica molto soffice e intimista, simbolo di un’attività particolarmente felice e intelligente”.<sup>181</sup> “L’album può esser visto come un campione, ma non una summa, dei vari stili di Young”.<sup>182</sup>

L’azzardo si rifletterà sulle vendite, flettendo leggermente un trend che era nuovamente in salita: un milione e seicentomila copie totali (cinquecentomila certificate in USA all’uscita), contro il milione e ottocento di *Zuma*.

---

179 Assante, Ernesto; Castaldo, Gino, *Blues, Jazz, Rock, Pop* cit

180 Gentile, Enzo, introduzione a *Neil Young* cit.

181 Recensione di *American Stars 'n Bars*, Guerin Sportivo, 1977

182 Nelson, Paul, recensione di *American Stars 'n Bars*, Rolling Stone agosto 1977, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/american-stars-n-bars-247894/>

Di punto in bianco, nell'estate del '77 Neil si unisce a Bob Mosley, Jeff Blackburn e Johnny Craviotto, vecchie conoscenze dei tempi degli Springfield, in una band chiamata The Ducks. Decidono di esibirsi esclusivamente nei club di Santa Cruz per divertirsi come semplici musicisti, mantenendo (finché ci riescono) un profilo anonimo.

I Ducks sono una parentesi ancora diversa da tutto il resto, tuttavia, insieme al breve tour nei bar californiani con i Crazy Horse alla fine del '75, "non dovrebbero essere visti come anomalie, ma come una parte di Neil tanto quanto lo sono la Carnegie Hall (...) o Wembley. (...) Lui viveva una parte di sé che non voleva perdere nella frenesia dei grandi eventi. Ecco perché quando sentiva di voler fare qualcosa (...) cambiava tutti i suoi piani per poterlo fare".<sup>183</sup>

In poco tempo la voce della presenza di Young comincia a girare, il pubblico e i giornalisti si riversano troppo numerosi e il gioco finisce. A partire da settembre papà Neil trascorre del tempo in Florida con Zeke, sottoposto a un'operazione per prolemi di deambulazione. In questo periodo il cantautore ha anche una fugace relazione con Nicolette Larson, finita già prima di Natale.

Nonostante sia in vacanza non smette di produrre. In Florida fa tappa ai Triad Studios di Fort Lauderdale per registrare nuove canzoni, alcune delle quali sperimentate dal vivo quell'estate in versione acustica. Nel giro di poche settimane assembla un nuovo album: nelle numerose interviste sul progetto Archivi, lo ha menzionato col titolo di *Oceanside/Countryside*, forse perché basato anch'esso su due parti concettualmente distinte.

"Lavoravamo al pomeriggio per tre o quattro ore, poi tornavamo a casa. Tutto durante il giorno, con le chitarre acustiche. Mettevo giù le basi per poi sovraincidere, facevo tutto io. (...) All'inizio pensavo a un disco solista, poi andai alla Warner. (...) Mo [Ostin] disse, 'ci piace, ma se non hai fretta perché non aggiungi un po' di ritmica? Ci piacerebbe che suonassi con una band. Se non ti piace fa lo stesso, però provaci'. Mo non dava mai suggerimenti e quella volta lo fece. Io dis-

---

183 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

si, ‘sembra divertente, ci proverò’. (...) Andò a finire che tutti quei musicisti suonarono sopra le mie tracce”.<sup>184</sup>

In novembre, a Nashville vengono ingaggiati Nicolette Larson (voci), il fidato Ben Keith (*pedal steel*), Rufus Thibodeaux (violino), Spooner Oldham (piano), Karl T. Himmel (batteria), Joe Osborn (basso) più un’intera sezione d’archi e un plotone di chitarristi, tra cui J.J. Cale. L’assortimento prende il nome di *Gone With The Wind Orchestra* e il risultato delle incisioni sarà *Give To The Wind*, subito rinominato in *Comes A Time*.

Il pubblico che da sei anni brama un seguito di *Harvest* trova finalmente il suo pane. Gli arrangiamenti orchestrali voluti dalla casa discografica (e stranamente concessi da Neil) trasformano quello che probabilmente era un lavoro cantautorale più istintivo e variegato, dalle parti di *Hitchhiker* e *Homegrown* per spirito (anche se non per tematiche), in un disco più patinato, incentrato prettamente sulle meditazioni romantiche, adatto alla “frangia morbida” del pubblico. Peraltro appetibile anche da un punto di vista radiofonico grazie alla *title-track* e alla cover in stile country di *Four Strong Winds* di Ian Tyson, uno dei pezzi di folk canadese che hanno contribuito all’amore del giovane Neil per la musica.

Per fortuna l’orchestra viene dosata con dovizia: è la varietà di strumenti a fare da padrone, non la loro quantità. Questo più la buona qualità delle composizioni (alcune nuovissime, altre precedenti) è una ricetta sufficiente a fare di *Comes A Time* un classico (circa tre milioni e duecentomila copie vendute in totale), pur non raggiungendo la policromia di *After The Gold Rush*, *Harvest* o *On The Beach*.

La prima canzone, *Goin’ Back*, si rivela una delle più indimenticabili.

*In una terra straniera c'erano creature che giocavano  
Correndo mano nella mano verso nessun posto in cui fermarsi  
Spinte verso le alte montagne, furono inghiottite nel profondo delle  
città*

---

184 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

*Che vivono nel mio sonno  
Mi sento come se tornassi indietro verso nessun posto in cui fermarmi  
Ricordo ancora quel giorno quando il fuoco riempì il cielo  
Queste rocce da cui sto scendendo hanno già lasciato la terra*

“Racconta una storia”, spiegherà Neil anni dopo. “Rappresenta le macerie degli anni Sessanta. Non c’è nessun posto dove stare o dove andare, non c’è più niente da fare”.<sup>185</sup> La linea di confine tra il reale e l’onorico (suggerito dai versi che menzionano il sonno) rimane enigmatica. Il cantautore sfrutta immagini apocalittiche, come già in *The Last Trip To Tulsa* e *L.A.*, per evocare una visione preoccupante: l’assenza di scopo e di meta, creature impaurite (noi) che tentano di fuggire da un vuoto esistenziale (forse causato dal fallimento degli ideali di una vita) solo per trovare altro vuoto.

*Comes A Time* torna ad abbracciare toni intimi, ma li stempera con una veste fin troppo country. Il focus del brano è, di nuovo, il tempo che passa, i cambiamenti, l’invecchiare, trattati in modo ancora diverso da *Old Man* o *Time Fades Away*. È un buon esempio di quanto anche i brani più semplici di Young riescano a essere memorabili quando azzeccano il connubio tra parole e melodia.

*Arriva un momento in cui sei alla deriva  
Arriva un momento in cui ti sistemi  
Arriva una luce, il sentimento s’innalza  
Solleva quel bambino da terra  
Oh, questo vecchio mondo continua a girare  
È sorprendente che gli alberi più alti non si pieghino*

Uno dei punti più alti dell’album è *Look Out For My Love*, traccia precedente (gennaio 1976) che vede i Crazy Horse in versione acustica. Il testo parte da alcune constatazioni rivolte dalla voce narrante alla sua compagna e prosegue con digressioni su scenari naturali e sta-

---

185 *Ibid.*

ti d'animo. Il tutto crea un singolare affresco ben sorretto dal riff e dalla progressiva entrata della band in un crescendo atmosferico.

*C'è tanto da imparare per buttar via il tempo  
C'è un cuore che brucia, c'è una mente aperta (...)  
Porti un peso addosso ma non puoi sentirlo  
Vivendo come vivo io è difficile che tu lo veda (...)  
Le ali argentate del mattino risplendono nel giorno grigio  
Mentre si forma il ghiaccio su una pista dimenticata (...)  
Sono di nuovo a casa da te, amore  
Sai che mi riempie di meraviglia  
Stare seduto nella silenziosa scia del tuono*

*Lotta Love* non nasconde il messaggio che vuole comunicare fin dal titolo, ma oltre all'ovvio significato personale possiamo leggerla come una preghiera di speranza collettiva perché il mondo unisca le forze per cambiare in meglio.

*Ci vorrà tanto amore per cambiare il modo in cui stanno le cose  
Ci vorrà tanto amore o non andremo molto lontano  
Perciò se guardi nella mia direzione  
E non vediamo le cose allo stesso modo  
Il mio cuore ha bisogno di protezione e anche io (...)  
Ci vorrà tanto amore per far funzionare le cose come si deve*

*Peace Of Mind* sembra portare avanti la stessa riflessione e concludere che, a prescindere da come vadano le cose, anche se nel momento in cui ci si libera del peso di una relazione negativa, non sarà affatto facile ritrovare la serenità.

*Lo sai che ci vuole tanto, tanto tempo (...)  
Per uscirne vincitore  
Ma c'è ancora una cosa che ti manca  
Pace interiore  
Come quando la trattavi bene*

*È duro da affrontare quello spazio aperto (...)  
Stai cercando la pace interiore ovunque tu possa trovarla*

La *peace of mind* è uno stato di armonia, di rinascita, collocato in un passato sublimato impossibile da ritrovare nel presente, e ciononostante resta qualcosa a cui ambire con tutte le proprie forze, qualcosa che ti spinge a cercare sia un amore, l'*heart of gold* protagonista di quella e tante altre canzoni intimistiche, sia un senso all'universo attraverso il dominio del territorio e della storia (come nelle *time-travel songs* o altre canzoni di viaggio quali *Mexico* e *Albuquerque*).

Poco dopo, in *Already One*, il cantautore dà voce in modo più diretto a esperienze private. Riprendendo da dove aveva lasciato in *Separate Ways* e *Try*, ribadisce come Zeke sia l'unica cosa in grado di mantenere ancora un legame tra i due genitori separati.

*Percorrendo questa dubbia autostrada  
Non posso dimenticare le delusioni dell'amore  
E quando ci incontriamo mi sono ancora d'intralcio (...)  
Stamo ormai una cosa sola  
Il nostro bambino non ce lo farà dimenticare*

Peraltro il brano viene subito dopo *Human Highway* (di cui abbiamo già parlato), agganciandosi a quest'ultima col primo verso, dove ritorna l'immagine dell'autostrada come metafora del mondo e della vita che ciascuno di noi percorre.

Dopo aver riflettuto sui trascorsi, nella strofa conclusiva Neil si ferma a considerare il punto in cui si trova e il proprio futuro.

*Nella mia nuova vita viaggio leggero  
Gli occhi ben aperti per la prossima mossa  
Finché farò bene non potrò sbagliare*

Ancora non lo sa, ma difficilmente avrebbe potuto essere più profetico: le sue prossime mosse saranno davvero determinanti sia per la sua vita privata che per la sua carriera.

Seminare il terreno e farne crescere i frutti diventa, in *Field Of Opportunity*, metafora del coltivarsi nuove opportunità, specialmente in campo sentimentale. “Nel campo dell’opportunità è di nuovo tempo di arare / Non c’è alcun modo per sapere dove o quando questi semi cresceranno”. Tra la retorica un po’ facilonia e la banale melodia country, è l’unico episodio trascurabile.

*Motorcycle Mama* arriva ben più inaspettata, un rock-blues grezzo e impertinente nel quale il protagonista ha un incontro con una motociclista. L’espressione *motorcycle mamas* si riferisce alle donne che fanno parte di club di motociclisti, tuttavia viene usato spesso con connotazioni sessuali.

*Regina della moto*

*Perché non metti giù quel grosso ago?*

*Mi metti sempre nei guai quando te lo porti appresso*

La prima strofa gioca con il termine *spike*, che indica tanto le borchie metalliche usate come ornamento dai motociclisti, quanto (in gergo) la siringa. La scena iniziale assume quindi un taglio sinistro, ma subito dopo il punto di vista passa alla ragazza, interpretata dalla voce spettacolare di Nicolette Larson, e l’incontro tra i due diventa piccante.

*Spero che tu possa leggere la mia lettera*

*Sono evasa proprio stanotte dalla prigione di Memory County*

*Vedo che il tuo garage è aperto e la bandiera è alzata*

*Il mio messaggio è pronto se abbiamo un po’ di tempo*

Un pezzo godibile per la sua natura rozza, sebbene un po’ fuori contesto, la cui origine risale all’epoca di *Homegrown*.

Nonostante i ripetuti annunci, *Comes A Time* ritarda per difetti grafici e di master. Neil obbliga la Warner a ritirare tutte le duecentomila copie in vinile già stampate e le acquista di tasca propria: “le ho usate

come tegole per il tetto del mio fienile”.<sup>186</sup> Esce a quasi un anno di distanza, nell’ottobre 1978, quando le sue morbide arie sono già un capitolo chiuso per il cantautore. La stessa *Gone With The Wind Orchestra* fa un’unica apparizione in pubblico e svanisce per sempre.

“Basta confrontare la copertina di *Tonight’s The Night* con questa di *Comes A Time* per realizzare che il peggio è passato. Mai Young aveva sfoggiato e mai più sfoggerà un sorriso tanto franco e aperto come quello del folksinger con la chitarra al collo che qui intona ballate gentili e rasserenate”,<sup>187</sup> noterà Mucchio Selvaggio in retrospettiva.

Secondo Rolling Stone il nuovo album perde inevitabilmente nel confronto con il passato: “non è profondo né minaccioso. (...) Se [le canzoni] fossero sparse su altri dischi sarebbero trascurabili. (...) Nulla è accostabile al ritornello di *Helpless* o alle esitazioni da brivido di *Tonight’s The Night*. La terribile drammaticità della chitarra di Young, (...) che ha sempre suggerito paura e coraggio, è presente solo a frammenti, come un’eco distante”.<sup>188</sup>

Per coloro che lo accolgono positivamente, invece, “tutto il disco risente di un’atmosfera surreale che sa di tempi perduti, di sogni infranti ed ideologie ritrovate. (...) Neil sembra veramente alla ricerca della nuova musica popolare americana”.<sup>189</sup> “Forse per la prima volta tutti i brani sono condensati, (...) riescono a racchiudere atmosfere diverse. (...) Anche la vena nostalgica (...) non appare eccessiva”.<sup>190</sup>

Nel maggio ’78 Neil spedisce una lettera al padre nella quale tira le somme sulla sua vita in questo momento.

*“Sono qui al ranch sin da Natale, a parte qualche puntata veloce in Florida per controllare la mia barca. Sto anche collezionando trenini della Lionel e ho un plastico enorme in casa. Zeke sta bene. Lo vedo quasi ogni weekend quando viene al ranch da L.A. Giochiamo*

---

186 Edwards, Gavin, intervista a Neil Young, Rolling Stone, marzo 2014, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/neil-young-on-pono-his-new-album-and-using-lps-as-roof-shingles-196824/>

187 Recensione di *Comes A Time*, Mucchio Selvaggio Extra, 2004

188 Marcus, Greil, recensione di *Comes A Time*, Rolling Stone, 1978

189 D’Alesio, Sergio, recensione di *Comes A Time*, Guerin Sportivo, 1978

190 Perboni, Elia, recensione di *Comes A Time*, Music, 1982

*insieme con i trenini. La vita mi ha portato molti cambiamenti nell'ultimo anno, ma sono felice di essermi risistemato al ranch. Ho una nuova ragazza, Pegi, e ci divertiamo a fare un sacco di cose insieme*"<sup>191</sup>

Il primo incontro con Pegi Morton avviene sul finire del 1974. Lei fa la cameriera in un ristorante nelle vicinanze del ranch, così fa amicizia con Neil, David Briggs e Tim Mulligan. Negli anni successivi continua a frequentarli, anche mentre Neil è in giro, recandosi spesso al ranch. Il ricordo dei primi incontri al ristorante tra Neil e Pegi ispirerà più avanti la canzone *Unknown Legend*.

"Poco prima di Natale [1977] (...) lui e Pegi, ottimi amici da diversi anni, ricominciarono a vedersi. Mentre tante fra le amiche di Neil cercavano sempre di allontanarlo dalla vita in campagna, dalla solitudine del suo ranch, Pegi era l'esatto opposto: lei amava le colline di San Mateo da ben prima di Neil"<sup>192</sup>

La frequentazione fila talmente bene che a San Valentino fanno insieme il primo viaggio in barca, poi il 2 agosto 1978 si sposano nella casa di Malibu. E poco dopo Pegi rimane incinta. Non che questo trattenga Neil dal lanciarsi in nuovi progetti. Mentre *Comes A Time* deve ancora arrivare nei negozi, nel periodo trascorso al ranch fino alla fine dell'estate '78 lavora al suo secondo lungometraggio, *Human Highway*.

Parlare di sceneggiatura sarebbe troppo, dato che gli attori sviluppano da sé i personaggi e le sequenze sono essenzialmente frutto di improvvisazione. L'idea alla base, comunque, è quella di una "commedia nucleare" che ritrae la vita di Lionel, un benzinaio dai modi un po' bifolchi, l'ultimo giorno prima della distruzione della Terra. Lionel è interpretato da Neil, accanto a lui ritroviamo Dean Stockwell e Dennis Hopper. Le riprese comprendono alcune performance musicali filmate durante i concerti acustici alla Boarding House di San Francisco. In altre scene appaiono i Devo, giovane band *art-rock* icona della New

---

191 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

192 *Ibid.*

Wave di fine anni Settanta, che duetta con Neil in un'allucinata *My My Hey Hey*, composizione nuova di zecca.

Le riprese vengono stoppate nel momento in cui le circostanze del film ispirano a Neil un nuovo progetto da realizzare con i Crazy Horse, che guadagna subito la precedenza su tutto. *Human Highway* sarà portato a compimento soltanto nel 1982, dopo un lungo periodo trascorso a casa (di cui parleremo nel prossimo capitolo), e uscirà nel 1983 riscuotendo scarsissimi consensi.

Proprio durante la performance con i Devo, uno dei membri della band sostituisce uno dei versi originali scritti da Neil cantando al suo posto un suo vecchio slogan ideato per la pubblicità di un prodotto antiruggine: *because rust never sleeps* (perché la ruggine non dorme mai).

Da quando è poco più che ventenne, la paranoia dell'invecchiamento e dell'esaurirsi della vena artistica sono un chiodo fisso per Neil. Così non può che cogliere l'attimo, appropriarsi della frase ed elevare la ruggine a simbolo supremo di questo processo corrosivo. Un destino già scritto ai tempi di *Cowgirl In The Sand*, che chiedeva: "la tua band ha iniziato ad arrugginire?".

Il *Rust Never Sleeps Tour* si svolge nell'autunno 1978 e vede Neil vestito di bianco e circondato da una scenografia gigante per rappresentare se stesso come un bambino che sogna di sfondare nel mondo del rock. "Doveva essere il punto di vista di un ragazzo che fa un sogno. Con enormi amplificatori e microfoni. Un Pollicino al contrario".<sup>193</sup>

Dal candore della parte acustica iniziale, che rappresenta l'essenza ancora pura dell'artista agli esordi, si passa a infuocati set hard-rock con distorsioni e volumi potentissimi (Neil utilizza qui per la prima volta la pedaliera arancione che gli permette di controllare l'amplificazione). Nel secondo tempo al pubblico viene chiesto di indossare occhiali con lenti colorate per simulare la visione della ruggine che avanza con il procedere delle canzoni e quindi della carriera.

---

193 Young, Neil, *Waging Heavy Peace* cit.

Questo progetto rappresenta un punto di svolta per Neil Young: chiuderà il suo decennio più importante riportandolo all'apice della popolarità e del gradimento in un momento in cui anche la sua vita privata è finalmente serena e realizzata. Grazie a Pegi, infatti, il *love/art blues* ha trovato finalmente il suo equilibrio: non è più un match ma si è concluso con un pareggio.

Ma il *Rust Never Sleeps Tour* assume una valenza ancora maggiore, evidenziata dalla critica soprattutto in retrospettiva. Arrivando proprio sul finire degli anni Settanta, l'inno (o meglio, il monito) alla ruggine diventa l'epigrafe di tutta l'epoca del rock "classico", ormai esaurita e destinata a lasciare il posto a sound diversi. Ne parleremo meglio nelle prossime pagine.

Come *Time Fades Away*, anche stavolta Neil raccoglie i brani inediti suonati dal vivo, ci aggiunge due tracce da *session* precedenti, e assembla l'album *Rust Never Sleeps*. L'ispirazione e il successo sono tali che Neil ne ricaverà anche il film-concerto omonimo e il doppio LP *Live Rust*, che oggi ci permettono di rivivere questo incredibile momento. "Fu messo in cartellone come *Rust Never Sleeps: a concert fantasy*, e per il pubblico fu ancora più estraniante perché il mio nuovissimo album, *Comes A Time*, era appena stato pubblicato".<sup>194</sup>

Il lato A si apre con *My My, Hey Hey (Out Of The Blue)*, al contempo un inno e un ammonimento al rock come musica e stile di vita. Diventerà uno dei suoi pezzi più noti, reinterpretato e citato da innumerevoli musicisti.

*Il rock'n'roll è qui per restare  
È meglio bruciare subito che svanire lentamente*

È curioso che questi emblematici versi non siano farina del suo sacco ma di una collaborazione con Jeff Blackburn, uno dei Ducks, subito dopo la morte di Presley, il 16 agosto '77, quando Neil girava con loro per Santa Cruz.

---

194 *Ibid.*

La canzone prosegue sottolineando quant'è facile lasciarsi andare sprofondando in un buio da cui non c'è ritorno.

*Di punto in bianco nel buio (...)  
E una volta andato non puoi più tornare indietro*

La dichiarazione viene riproposta subito dopo in un'altra forma, che stavolta fa leva sull'immagine della ruggine.

*Il Re se n'è andato ma non sarà dimenticato (...)  
È meglio bruciare subito che arrugginire*

“Lo scrissi in riferimento a una stella del rock'n'roll per dire che se te ne vai nel momento in cui risplendi al massimo sarai ricordato così, ovvero per sempre all'apice della tua potenza. Questo è il rock and roll”<sup>195</sup>.

Va chiarito a questo punto che l'intento non è quello di legittimare o esaltare il gesto suicida o l'overdose che segnano la sorte di molte rockstar. Si tratta piuttosto del calarsi nei panni della rockstar per riconoscere uno degli aspetti cruciali dello *stardom* per com'è davvero, spesso ignorato o dato per scontato pur essendo sotto gli occhi di tutti.

Ecco perché un altro verso dice “questa è la storia di *un* Johnny Rotten”, con quell'articolo indeterminativo che si riferisce a un tipo di persona piuttosto che al singolo individuo. “La ruggine implica che non stai facendo nulla, che sei seduto lì a lasciarti divorare dagli elementi”,<sup>196</sup> cioè cedere all'inerzia, ai facili agi (ricordate *For The Turnstiles* e *Fontainebleau*?) o, come canterà nella successiva *Thrasher*, trasformarsi in una panchina del parco. Al contrario, “bruciare significa che stai attraversando gli elementi così maledettamente veloce che stai effettivamente bruciando, e i tuoi circuiti, invece di corrodersi, si

---

195 *Ibid.*

196 Cohen, Scott, intervista a Neil Young cit.

stanno disintegrando, (...) trasformandoti in gas. Ecco perché è meglio bruciare”.<sup>197</sup>

L'arte sopravvive all'artista e i miti di Hollywood non sarebbero gli stessi, oggi, senza una morte che li glorifichi e colpisca nel profondo il loro pubblico adorante. In questo modo la star può passare dallo status di celebrità che ricopriva nel mondo terreno a quello di dio immortale in un pantheon di volti famosi. Pensiamo a Elvis, ma anche James Dean, Marilyn Monroe, J.F. Kennedy e la principessa Diana: morti tragiche o violente che hanno lasciato una cicatrice nell'immaginario collettivo del XX secolo soprattutto grazie al modo in cui sono state enfatizzate dai mass-media.

L'ultima strofa di *My My*, oltre a celebrare l'immortalità del rock, ribadisce che “nel quadro c'è più di quello che salta all'occhio”. Cioè è bene non fermarsi alle apparenze, ma bisogna indagare a fondo per cogliere verità su cui altrimenti è facile sorvolare.

La natura, il tempo, le cose che scompaiono, la carriera e l'esperienza con CSN&Y sono al cuore di *Thrasher*, uno dei brani acustici più toccanti e complessi che il cantautore abbia mai partorito, eseguito peraltro sulla chitarra a dodici corde. Il suo significato veicolato da scene allegoriche è vicino a *On The Beach* e tutta la *ditch trilogy*.

“A quel punto sentivo che [Crosby, Stills e Nash] per me erano un peso inutile. (...) Io potevo andare dove loro non potevano. (...) Forse [la canzone] è venuta fuori un po' più dura di come l'avevo pensata, ma una volta scritta non posso dire 'oh, sto per urtare i sentimenti di qualcuno'. (...) L'avrei rovinata cercando di cambiarla sulla base di un'ipotetica reazione”.<sup>198</sup>

*Thrasher* è la trebbiatrice: la vediamo sopraggiungere nella prima scena e la ritroveremo nell'ultima, metafora della morte che si avvicina. Nella *lyric* il cantautore “si chiede come le persone possano ‘ammalarsi’ e ‘perdersi’. La trebbiatrice non fa sconti (ricordate *Old Lau-*

---

197 *Ibid.*

198 Flanagan, Bill, *Written In My Soul* cit.

*ghing Lady?*). Dalla natura (...) al mondo umano, è pronta ad ‘addomesticare’ tutto. A falciare”.<sup>199</sup>

*Si nascondevano dietro le balle di fieno, stavano seminando sotto la  
luna piena  
Avevano dato tutto quello che avevano per qualcosa di nuovo  
Ma la luce del giorno arrivò su di loro, potevano vedere le trebbiatrici  
arrivare (...)  
Io mi stavo alzando per mettermi in strada prima dell’alba  
Cercando di rubare un’ora al sole (...)  
Ho sentito che il mio giorno era appena cominciato*

Certe persone accettano di fermarsi e crogiolare nell’attimo del successo, e nell’illusione che possa durare per sempre, pronte così per essere falciate. Lui invece riparte come se ogni giorno fosse un nuovo inizio e guadagna nuova distanza dalle lame. I versi successivi alludono a Crosby, Stills e Nash in maniera più specifica e ci fanno capire che la morte non è intesa soltanto come fisica: un po’ come in *Fontainebleau*, prima è in agguato quella spirituale.

*Avevano la miglior scelta, sono stati avvelenati dalla sicurezza (...)  
Si sono persi tra formazioni rock o sono diventati come panchine del  
parco (...)  
Quindi mi sono stancato e li ho lasciati lì, erano solo un peso morto  
per me*

Le “rock formations” del testo originale giocano col doppio significato di rock e di roccia, allusione alla staticità, al fatto che musicalmente i tre compagni non dimostrano la voglia di sperimentare nuove direzioni.

*Il motel dei compagni perduti attende con la piscina riscaldata e il  
bar  
Ma io non mi fermerò là, ho già il mio filare da zappare (...)*

---

199 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

*Quando la trebbiatrice arriverà mi troverà bloccato sotto al sole  
come i dinosauri al museo  
Allora saprò che è giunto il momento di dare ciò che è mio*

In altre parole, si rassegnerà all'ineluttabilità della fine soltanto dopo una vita passata a "rubare un'ora al sole", a dirigersi verso nuove frontiere artistiche e mentali, finché la musa glielo consentirà. "Young ha intuito che non c'è tempo da perdere. Non si fermerà dove gli amici pensano di aver trovato la soluzione. Sceglierà la strada, il deserto, un'area sconosciuta. (...) Saluta gli anni Settanta con questa riflessione amara sulla sua vita e su quella degli altri, e sui rapporti vissuti fino a quel momento. (...) L'universalità toccata con questi versi, il vertice creativo, non verrà più raggiunta allo stesso modo in nessun altro brano".<sup>200</sup>

*Sail Away* riparte da un tepee, la tenda indiana, per finire nelle bettole e nei bar dove le star e i falliti si incontrano per scambiarsi di ruolo e rivelare quindi la loro vera natura. Sebbene sia uno "scarto" di *Comes A Time*, la *lyric* calza a pennello anche in questo contesto.

*Potrei vivere dentro un tepee (...)  
Potresti perdermi lungo l'autostrada  
Ma riuscirei comunque a tornare indietro vivo (...)  
Guarda i perdenti nei migliori bar che incontrano i vincenti nelle  
bettole  
Dove le persone sono le vere stelle per il resto delle loro vite*

Nel ritornare sull'odissea dei bar americani il cantautore scrive quella che potrebbe essere la morale conclusiva. Il valore della star, del moderno eroe, viene misurato secondo altri canoni: ma i veri eroi sono quelli che hanno occasione di esserlo tutti i giorni anziché soltanto nel momento di salire sul palco o mostrarsi in TV. E, a prescindere che tu sia una star o un tizio qualunque, se avrai la forza di volontà di

---

200 *Ibid.*

rimetterti in strada, di ripartire, dimostrerai il tuo valore sfuggendo ancora un po' alla trebbiatrice.

Di *Ride My Llama*, *Pocahontas* e *Powderfinger* abbiamo già parlato in *Hitchhiker*, ma vale la pena evidenziare che finalmente, riunite in uno stesso disco, ci sono tre delle più importanti *time-travel song* concepite quattro anni prima per *Zuma*.

Il timbro hard-rock dei Crazy Horse rompe gli argini sul lato B. In *Welfare Mothers* Neil sfrutta un testo didascalico non tanto per fare un serio commentario sulla questione delle ragazze madri che vivono sull'assistenza sociale, né per elogiare davvero le qualità erotiche, quanto come pretesto metrico per vigorosi riff e assolo.

*Gente, tenete presente quello che sto buttando lì ora  
Le ragazze madri sono amanti migliori (...)  
Difficile credere che l'amore sia libero ora (...)  
Fuori sulla strada con tutta la famiglia (...)  
Divorziata!*

Toni ancora più surreali in *Sedan Delivery*, anch'essa nata all'epoca di *Zuma*. Protagonista è un tizio che di mestiere fa le consegne, che incontra una carambola di figure eccentriche in una sequenza di scene ed esperienze *drug-oriented* prive di senso compiuto. Musicalmente il cambio di ritmo tra strofe e ritornelli, da veloce a lento, lo rende un ottimo veicolo per lo stile del Cavallo.

*La scorsa notte ho fatto faville al biliardo  
Ho tenuto il tavolo per undici partite (...)  
Ho stracciato una donna con le vene varicose  
Si è fermata a guardarsi allo specchio  
Aggiustarsi i capelli e nascondere le vene  
E ha perso la partita*

Come già accadeva in *Tonight's The Night*, la stessa canzone si ripete in apertura e in chiusura dell'album in versioni diverse per creare due parentesi che racchiudono l'opera. Con *Hey Hey, My My (Into*

*The Black*) i Crazy Horse scrivono il rumoroso epilogo includendo l'affermazione chiave dell'intera opera e della visione di Neil.

*È meglio bruciare subito perché la ruggine non dorme mai*

“Mentre ‘*out of the blue and into the black*’ è una frase piena di una mortale fatalità, ‘*into the black*’ può anche significare soldi, successo e fama, cose che comportano tutte un alto prezzo: ‘*My my, hey hey*’ canta Young, un verso fatalistico e derisorio allo stesso tempo, ‘il rock’n’roll è qui per restare’. (...) Nel feroce finale (...) fa apparire il r’n’r sia meravigliosamente assassino, sia terribilmente trionfante, con quella batteria che schiocca come una frusta, le chitarre che sfondano come cannoni e la voce che si eleva sopra quel baccano rosso sangue come una bandiera che continua a sventolare”.<sup>201</sup>

Con un milione di copie certificate in USA a un anno dall'uscita, e tre milioni e trecentomila copie nel mondo, *Rust Never Sleeps* detiene un nuovo primato. Anche *Live Rust* supererà i tre milioni, parecchio per un live album.

“Un disco sul rock’n’roll, sul bruciarsi, sulle violenze contemporanee e storiche dell’America e sul desiderio o la necessità di fuggire. Un’esortazione a tornare rivolta a coloro che ancora ne hanno la possibilità e un elegiaco tributo a chi non ce l’ha più”, elogia Rolling Stone. “Dalla seriosità del sensibile cantautore di *Thrasher*, all’affascinante fantascienza di *Ride My Llama*, (...) fino all’aperto abbraccio alla grezza potenza del punk dell’ilarità corrosiva e sociale di *Welfare Mothers*”.<sup>202</sup>

“Un felicissimo connubio tra la vena introspettiva e quella balzana del rocker che lavora a tutto volume tra gli strepiti degli strumenti”, dirà il nostro Enzo Gentile. “Una faccia acustica e l’altra elettrica ai confini della realtà, lusinghiere nella manifestazione della trasgressio-

---

201 Nelson, Paul, recensione di *Rust Never Sleep*, Rolling Stone, ottobre 1979, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/rust-never-sleeps-98395/>

202 *Ibid.*

ne stessa”.<sup>203</sup> A colpire per la sua irruenza è soprattutto la facciata elettrica: “quattro brani trascinanti, sanguigni, durissimi, di alta scuola californiana acida, densi di assoli chitarristici urlanti, condotti allo spasimo (...) alla Devo o Sex Pistols.”<sup>204</sup>

Anche il film ottiene apprezzamento uniforme, diventando il primo e unico vero successo cinematografico di Young (da lui diretto sotto lo pseudonimo di Bernard Shakey) grazie alle scenografie surreali che sostengono il *concept* e la combinazione intelligente tra vecchie e nuove canzoni. A questo proposito, i dittici *Sugar Mountain/I Am A Child* e *Powderfinger/Cortez The Killer*, e il trittico *The Loner/The Needle And The Damage Done/Lotta Love* sono impareggiabili esempi del modo in cui le canzoni riescano a intersecarsi creando continuità tematica e unità d’insieme. Un po’ come quando, in una mostra fotografica, si collocata sulla stessa parete una serie di scatti affini che si valorizzano l’un l’altro.

I Rolling Stone Music Awards del 1979, assegnati in base alle votazioni del pubblico, non lasciano margine di dubbio.

Artista dell’anno: 1° classificato Neil Young

Album dell’anno: 1° classificato *Rust Never Sleeps*

Miglior autore: 1° classificato Neil Young

Miglior cantante uomo: 1° classificato Neil Young

Young è il miglior artista del decennio anche secondo il *Village Voice*. “Tranne forse Bob Dylan, a trentadue anni Neil Young è la più convincente figura del rock americano; certamente nessun altro ha battuto un territorio musicale così ampio – folk, country e rock – con così tanta originalità”.<sup>205</sup>

“Uno dei più rispettati critici del rock, Nick Logan, lo definì ‘probabilmente il colosso della musica degli anni Settanta’. Un sondaggio del *New Musical Express* lo elesse ‘miglior cantante del mondo’, e più avanti in un sondaggio tra i lettori del *Melody Maker* fu eletto miglior cantante uomo (Rod Stewart era quarto, Mick Jagger settimo, Bob Dy-

---

203 Gentile, Enzo, introduzione a *Neil Young* cit.

204 D’Alesio, Sergio, recensione di *Rust Never Sleep*, Guerin Sportivo, 1979

205 *Newsweek* 1978

lan ottavo), miglior compositore, suo il miglior album [*Gold Rush*, N.d.A.] e membro del miglior gruppo, CSN&Y. [Nel 1971] a Londra *After The Gold Rush* era primo in classifica e al secondo posto c'era *4 Way Street* di CSN&Y. (...) Neil mostrò sempre tracce del bambino di Omemee che era stato, faticando a riconoscere quanto grande era diventato. Come quando mi parlò delle session con la London Symphony Orchestra: 'erano davvero coinvolti, papà. Mi trattavano come se fossi *qualcuno*'".<sup>206</sup>

Come scopriranno presto molti chitarristi e cantautori più o meno della sua età, emersi dalla scena di dieci o quindici anni prima (compresi Crosby, Stills e Nash), sta per aprirsi un periodo in cui essere un *songwriter* e produrre "canzoni d'autore" non pagherà più granché. Ma Neil Young, con un colpo di genio (e senz'altro di fortuna), in un unico progetto riesce sia a trasmettere il più importante degli assunti su cui si fonda il suo approccio alla carriera (quello della ruggine), sia a tendere la mano verso le nuove direzioni musicali, in particolare hard-rock e punk.

"Il pubblico di *Rust* era un pubblico ideale. Erano pronti a ascoltare qualsiasi cosa. Pronti a credere a qualsiasi cosa".<sup>207</sup>

"Sapevo di dover andare là fuori e fare rock. Ma sapevo anche che non riuscivo a vedermi là fuori a farlo nel mio solito modo. Bisogna continuare a essere nuovi tanto quanto lo si era all'inizio".<sup>208</sup>

Quella del radicale cambio di tendenza avrebbe potuto essere una pessima notizia anche per lui, ma le scelte anarchiche che lo caratterizzano da sempre gli vengono in aiuto. La *ditch trilogy* ha talmente complicato la sua immagine da salvare la sua reputazione agli occhi delle nuove generazioni. Neil Young sarà uno dei pochissimi che continuerà a essere apprezzato dai giovani e supportato dai critici. D'altra parte già dal suo sodalizio con i Devo, ancor prima di dar forma a *Rust Never Sleeps*, si dimostra consapevole dei mutamenti in atto.

---

206 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

207 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

208 Crowe, Cameron, intervista a Neil Young (1979) cit.

“Mi sono accorto di qualcosa quando ho visitato l’Inghilterra un anno e mezzo fa. (...) I ragazzini erano stanchi delle rockstar, delle limousine e dei privilegi dell’essere famosi. C’era una nuova musica che i ragazzini ascoltavano. Subito ho sentito i miei coetanei dire ‘Dio, che cazzo è questo... in tre mesi sarà sparito’, ma io sapevo che stava per colpire. (...) La gente non vuole vedere le stesse cose per sempre. È come il serpente che mangia se stesso. Punk, New Wave, puoi chiamarla come vuoi”.<sup>209</sup>

Vent’anni dopo ribadirà le stesse idee: “il punk rock, (...) la musica underground prima che diventasse parte dell’establishment... mi piace, la gente la rende viva. Non gliene frega di diventare i numeri uno. Non gliene frega di avere un bel suono, un prodotto conformato. Quello che vogliono è colpire allo stomaco, un buon ritmo e dire quello che per loro è importante. E dirlo in modo grezzo”.<sup>210</sup>

Non è certo un approccio a lui alieno, visto che dal 1969 fa presappoco lo stesso. “Quel *rust never sleeps* ero io. Era la mia carriera. Più sono andato avanti, più ho dovuto combattere contro questa corrosione”.<sup>211</sup>

“Finché uno non capisce la trilogia *On The Beach/Motion Pictures/Ambulance Blues* sul lato due di *On The Beach* (...) semplicemente non può scrivere cose intelligenti su Neil Young. Ma quando si capiscono queste canzoni si comincia a percepire l’eccitante possibilità che forse Neil Young è il primo (e unico?) post-romantico del rock’n’roll e che sa qualcosa che noi, anche se dovremmo, non conosciamo. Infatti il mio sospetto è che Young abbia intrapreso un lungo viaggio discografico senza mappa, senza mai arrivare al punto di non ritorno, anzi, tornando come uomo migliore con tutti i suoi sensi intatti”.<sup>212</sup>

L’autore di queste parole non ha idea di quanto il suo sospetto si rivelerà fondato. Dopo l’exploit di *Rust Never Sleeps* le premesse per un

---

209 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

210 Crowe, Cameron, intervista a Neil Young (1979) cit.

211 *Ibid.*

212 Nelson, Paul, recensione di *American Stars ‘n Bars* cit.

sorprendente ingresso in una nuova epoca, col benessere delle nuove generazioni di musicisti e ascoltatori, ci sono tutte. Ma la vita, come sappiamo, riserva svolte brusche senza mettere alcun cartello che le segnali in anticipo. Il canadese sta per addentrarsi in un nuovo decennio di scossoni, cadute e rialzi.

## 5. DI PUNTO IN BIANCO NEL BUIO 1980-1987

“Credo che la forza di Pegi sia stata d’ispirazione per Neil. Lui è un uomo molto difficile, molto preso da sé stesso, un vero artista. È difficile l’equilibrio della loro famiglia, della loro vita, e penso che Pegi abbia sostenuto la pressione in modo eroico”.<sup>213</sup>

Nel novembre 1978 nasce Ben Young, il loro primo figlio insieme, ed è subito chiaro che qualcosa non va: il bambino piange sempre e mostra un preoccupante ritardo nello sviluppo. Nel giro di poco gli viene diagnosticata una forma di paralisi cerebrale molto più invalidante di quella di Zeke, che lo renderà quadriplegico e privo dell’uso della parola.

“Era una cosa troppo enorme da capire. Troppo. Pegi era distrutta, entrambi eravamo scioccati. Non potevo crederci. Le madri dei miei due figli erano due donne diverse. Non poteva essere successo due volte per caso. Ricordo che sono sceso dalla macchina, ho guardato il cielo e ho cercato un segno, chiedendomi ‘che cazzo sta succedendo? Perché diavolo i bambini sono in questa situazione? Cosa posso fare? Dev’esserci qualcosa di sbagliato in me’”.<sup>214</sup>

Gli Young riescono a entrare in un programma di supporto all’apprendimento messo a punto da un istituto di Philadelphia. Ben frattanto ha già un anno di vita, e l’attesa per la terapia si allunga ulteriormente quando anche Pegi, nella primavera del 1980, inizia ad accusare terribili mal di testa. Dagli esami emerge una malformazione di un’arteria che la costringe a un delicatissimo intervento al cervello.

In quel periodo la pressione su Neil è enorme. Per fortuna Pegi si rimette perfettamente e Ben può iniziare la terapia. In breve il ranch si riempie di attrezzature e assistenti, e le giornate dei due genitori sono

---

213 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

214 McDonough, Jimmy, intervista a Neil Young, *Village Voice*, 1989

completamente dedicate al programma. È una triste ironia che proprio nel momento in cui *Rust Never Sleeps* sta scalando le classifiche mondiali, il musicista sia così lontano dalle scene e impossibilitato a tornarci per tre lunghi anni.

Durante questo periodo non lascia trapelare nulla della sua vita privata e i motivi dietro la sua musica si potranno comprendere solo in retrospettiva. È un particolare non da poco che oggi ci consente di riascoltare la produzione dei primi anni Ottanta sotto una luce ben diversa da quella del pubblico di allora. “Non riusciva a portare avanti niente”, ricorderà Elliot Roberts. “Ma quello che proprio non volevamo era la compassione. (...) Affrontarono tutto con dignità e tanto amore”.<sup>215</sup>

Quando i ritmi cominciano a farsi insostenibili, Neil e Pegi organizzano dei turni così che, nei suoi momenti liberi, Neil possa tornare in studio e all’hobby dei trenini elettrici. Passione che sarà d’aiuto tanto a lui quanto a Ben per affrontare insieme le difficoltà, trasformandosi più tardi in una vera e propria ricerca tecnologica.

“Queste pause quotidiane dopo la pressione infinita dei primi mesi erano come doni del cielo”, racconterà Scott Young. “La terapia di rilassamento di Neil sono i treni”.<sup>216</sup> Motori, treni, e più in generale l’elettronica saranno i veri protagonisti della sua musica per gran parte del decennio.

Facciamo un passo indietro: a giugno, poco dopo l’operazione di Pegi e prima dell’inizio della terapia di Ben, Neil entra in studio a Hollywood insieme a Greg Thomas alla batteria, Dennis Belfield al basso, Ben Keith alla *steel guitar* e Rufus Thibodeaux al violino. Il materiale che ne deriva ricorda da un punto di vista musicale il country del lato A di *American Stars ‘n Bars* ma, piuttosto che ostentare virilità, celebra valori tradizionali come il lavoro onesto e la forza della famiglia.

---

215 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

216 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

“Offrono uno squarcio sulla proverbiale fermezza della forza d’animo della working class americana”,<sup>217</sup> scriverà in seguito Rolling Stone, la cui interpretazione è inevitabilmente generalizzata rispetto al loro reale significato.

L’album in cui finiranno, *Hawks & Doves*, viene confezionato con una copertina rossa, bianca e azzurra come la bandiera americana, e uscirà in concomitanza con l’elezione del nuovo presidente americano Ronald Reagan. È facile quindi capire perché divampino subito le polemiche: i nuovi brani sembrano rimangiarsi gli ideali espressi in oltre un decennio di rock e controcultura coronati giusto un anno prima da *Rust Never Sleeps*.

Il pubblico non può capire che la celebrazione di quegli ideali deriva dal suo trovarsi a difendere e lottare strenuamente per ciò che ha di più caro: la famiglia. D’altro canto, però, le simpatie che Neil sembra provare per la politica di Reagan sono più di una semplice ipotesi. Quando intervistato in proposito confesserà: “non condivido tutto quello che fa, ma credo che stia cercando di svegliare l’America, di farci capire che non ci sono risorse economiche infinite. (...) Apprezzo il fatto che si sia assunto la responsabilità di fare qualcosa. (...) Le cose contro cui mi schieravo [negli anni Settanta] erano le stesse contro le quali mi schiero adesso. Non vedo Reagan come Nixon. Credo siano due uomini diversi, molto diversi. La gente fa dei paragoni perché sono due leader repubblicani, ma non credo che esistano delle similitudini”,<sup>218</sup>

Nella sua semplicità lirica e musicale, *Stayin’ Power* esteriormente simpatizza con l’etica dell’americano medio. Ma al livello più profondo questi ideali sono la naturale reazione di un padre di famiglia allo sforzo di volontà che gli è richiesto per affrontare la faticosa quotidianità.

---

217 Piccarella, John, recensione di *Hawks & Doves*, Rolling Stone, dicembre 1980  
<https://www.angelfire.com/rock2/traces/pages/casualmasterpiece.html>

218 Flanagan, Bill, *Written In My Soul* cit.

*Tesoro, il nostro amore mi fa stare così bene  
Quando sorridi nella luce del mattino non vorrei mai andar via  
Perché abbiamo la forza di resistere, tu ed io  
La forza di resistere nella buona e nella cattiva sorte*

In *Coastline* Neil ricorda i posti dove ha conosciuto Pegi per poi passare a riflettere sulla forza del legame che li unisce, che permette loro affrontare ogni giorno senza smettere di amarsi.

*Sei il mio angelo, sei la mia regina  
Sei anche la mia migliore amica  
Non fuggiamo da nessun problema  
Ci alziamo ogni mattina*

“Le sue canzoni del 1980 (...) sono delle dichiarazioni personali del loro impegno come genitori nei confronti di un figlio che ha bisogno di tutto il loro amore”.<sup>219</sup> Se a ciò aggiungiamo la paura ancora fresca per l'intervento di Pegi, è ovvio che questi pezzi sono il risultato di una sorta di musicoterapia che Neil pratica su se stesso.

Nel nugolo di nuove canzoni, la più fuori dal coro è senza dubbio *Union Man*. Dietro a un ritmo country incalzante, la *lyric* ritrae la scena, con tanto di dialoghi tra virgolette, di una riunione della Federazione Americana Musicisti al cui ordine del giorno c'è la diffusione di adesivi con sopra scritto “La musica live è meglio”. La voce narrante ripete più e più volte: “Sono orgoglioso di essere un sindacalista”.

È innegabile che *Live music is better* sia un motto decisamente in linea con lo stile di Young, ma sembra assurdo che un brano così satirico e strafottente, anche nel suo essere autoreferenziale, venga concepito in un periodo in cui il cantautore è costretto a rinunciare ai tour e portare avanti i suoi progetti nei ritagli di tempo. Come abbiamo avuto modo di apprezzare fin qui, se non ci fossero idiosincrasie del genere semplicemente non staremmo parlando di Neil Young.

---

219 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

Gli ultimi due brani sono quelli in cui echeggia maggiormente un'ideologia nazionalista. In *Comin' Apart At Every Nail* a parlare è un *working man* che sa quant'è difficile riuscire a portarsi a casa ciò che gli spetta: "Da una parte il governo, dall'altra la mafia (...) / I lavoratori stanno affrontando una dura battaglia".

*Hawks & Doves* è più interessante perché dimostra astutamente una posizione ambivalente: da un lato Neil arriva a declamare il suo "patriottismo" come immigrato trapiantato nella terra delle opportunità. Dall'altro ammette l'esistenza di pagine assai bieche nel grande libro della storia americana e ci avverte di quant'è facile ricaderci.

*Non sto invecchiando, non sto nemmeno ringiovanendo  
Mi sto solo adattando alla conformazione del terreno (...)  
USA, sono pronto a restare e pagare (...)  
Nella storia abbiamo scritto pagine cupe  
Il diavolo sa che potremmo tornare su quei passi  
Il grande vento soffia e piega l'erba alta*

Adattarsi alla conformazione del terreno è un modo sarcastico per dirci che tanto lui quanto il suo pubblico costituiscono l'americano medio, e l'elettorato medio, che si volta da una parte o dall'altra proprio come l'erba spinta dal vento. Il *songwriter* sta semplicemente indossando una maschera sardonica per uscire da se stesso. Questo genere di umorismo sottile e non manifesto è implicito nella sua persona e nella sua produzione da sempre.

Neil resterà canadese (e pertanto non avrà diritto al voto in USA) fino al 2020, anno in cui chiede e ottiene la cittadinanza statunitense per votare contro Trump. In molte canzoni lungo tutta la carriera c'è traccia del sentimento e del suo coinvolgimento politico, sia positivo che negativo, nei confronti degli USA, terra delle opportunità ma anche delle contraddizioni, cioè di quel *dopo* di cui si è fatto cantore.

Il nuovo materiale non è sufficiente a sostenere l'album che, per adempimenti contrattuali, Neil deve consegnare alla Reprise, così il primo lato di *Hawks & Doves* viene ricavato da tracce inedite del passato, completamente diverse in termini di sonorità, spirito e tematiche:

*Little Wing* e *Captain Kennedy* (già incontrate negli scorsi capitoli), *The Old Homestead* e *Lost In Space*.

*Homestead* risale alle sedute di *Homegrown* del '74 e si colloca a metà strada tra l'autobiografia di *Hitchhiker* e *Don't Be Denied* e il simbolismo di *Thrasher* e *Ambulance Blues*. Proprio come queste è una piccola meraviglia, avvalorata dall'accompagnamento di Levon Helm e Tim Drummond. Si presenta come un racconto allegorico misto a un viaggio introspettivo, ricco di figure fiabesche che probabilmente hanno un corrispettivo in persone reali. Diciamo "probabilmente" perché Neil non ha mai rivelato il significato del pezzo e l'interpretazione più comune si poggia sulle considerazioni del biografo Johnny Rogan.

Nella prima strofa il cavaliere nel vecchio casolare non è altri che il cantautore al suo ranch, che vaga lontano col pensiero.

*Su e giù per il vecchio casolare il cavaliere nudo galoppa nella sua mente  
E anche se la luna non è piena ne sente lo stesso l'influsso*

Fanno poi il loro ingresso alcuni personaggi grotteschi: l'ombra del cavaliere (cioè, apparentemente, l'alter-ego del cantautore, se vogliamo il suo *Mr. Soul*), un prete e tre uccelli preistorici.

*"Perché corri con quel cavallo pazzo?"  
Chiede l'ombra con una punta di rimorso*

La domanda nasce dalle accuse spesso rivolte ai Crazy Horse, da parte di alcune persone intorno a Neil, di non essere una band all'altezza. Così lui (o meglio il suo *doppelgänger*, l'ombra) si ritrova talvolta a dubitare delle sue scelte. Storico detrattore degli Horse è ad esempio David Crosby, così i tre uccelli che subito dopo inscenano un dialogo alludono, con ogni probabilità, a una sprezzante caricatura di Crosby, Stills e Nash quando tentano di convincerlo a scegliere CSN&Y piuttosto che il Cavallo.

*L'aria era satura di un suono squillante  
Altri due uccelli (...) scesero dal cielo per dire la loro  
"Dove sei stato?" chiesero al primo  
"Torniamo sulle nuvole, stiamo morendo di sete (...)  
Lasciamo perdere il cavaliere, l'ombra e tutto il resto" (...)  
Stanco e abbattuto cadde nel sonno  
Ma su in cielo avevano ancora il suo numero*

*Lost In Space* nasce invece nel 1977 durante le registrazioni in solitaria per *Oceanside/Countryside*. Ci troviamo di fronte a un testo ancora una volta fortemente visivo le cui immagini, piuttosto che simbologie ben congegnate, sembrano derivare da uno *stream of consciousness* istintivo. Quell'anno, tra le mille idee che passano nella mente di Neil, c'è anche quella di un film surreal-fantascientifico nel quale un gruppo di persone parte per lo spazio a bordo di un'astronave-albero. Facendo leva sulle suggestioni fantastiche e le libere connessioni, il pezzo evoca il fondo dell'oceano e il vuoto extraterrestre come spazi di perdita interiore, freddi e alieni.

*Ho sentito che eri perduto nello spazio  
È un posto così solitario per te (...)  
Non tirar fuori la penna magica  
Non disegnare sulla lavagna infinita  
I tuoi palazzi, se risorgeranno  
Starebbero molto meglio sul fondo dell'oceano (...)  
Cosa potrebbe esserci di più strano del pericolo ignoto  
Che giace sul fondo dell'oceano?*

Il brano è pregevole anche per le scelte musicali insolite, come l'uso del vibrafono e la sovrapposizione di due chitarre, una sei corde e una dodici corde.

In generale le visioni oscure e surreali del primo lato convincono più dell'approssimativo discorso simil-politico del secondo (ovviamente incompreso per i motivi che dicevamo), ragion per cui l'album viene accolto senza infamia né lode. Sebbene Rolling Stone evidenzi

come la “retorica poco informata del cittadino medio” usata da Young renda l’album una “dichiarazione importunante”, conclude che si tratta di “un altro capolavoro mancato, buttato giù come la maggior parte dei suoi album, cioè come una lettera per far sapere come la pensa almeno per il momento”.<sup>220</sup> “Si riallaccia alle melodiose canzoncine del folk americano, pochi accordi e un sentimento di sollevato perbenismo, da riposo del guerriero”.<sup>221</sup>

Alla musa Neil non rinuncia mai completamente ma è costretto a trascurarla. Tuttavia, a partire dal lavoro successivo, molto più focalizzato, la crisi personale fa il suo prepotente ingresso nella sfera musicale, a rimarcare quel cerchio di autoalimentazione che sta alla base del processo creativo.

E quale band chiamerà al suo fianco per convogliare le forze e sfogare la pressione? Quella che più di ogni altra è in grado di adattarsi a lui, alla sua mutevole essenza, calzando come un guanto in ogni circostanza.

Nell’autunno del 1980 i Crazy Horse iniziano a suonare al ranch scendendo a compromessi con le difficili condizioni dettate dal programma, appena agli inizi.

“Essere coinvolti a tempo pieno con mio figlio Ben, quindici-diciotto ore al giorno per diciotto mesi, (...) ebbe effetti diretti sulla musica di *Reactor* e *Trans*”.<sup>222</sup>

“L’unico momento in cui potevo registrare era fra le due e le sei del pomeriggio. Io ero solito registrare nel cuore della notte, ma non potevo più farlo”.<sup>223</sup>

Per le otto canzoni di *Reactor*, il primo album realizzato interamente al ranch fino alle fasi finali di mastering, ci vorranno nove mesi. Ciononostante “è stato un po’ buttato lì”, ammetterà Poncho tempo dopo. “[Neil] non riusciva a concentrarsi sulla musica e credo che ascoltando il disco lo si intuisca”.<sup>224</sup>

---

220 Piccarella, John, recensione di *Hawks & Doves* cit.

221 Gentile, Enzo, introduzione a *Neil Young* cit.

222 Kent, Nick, intervista a Neil Young (1995) cit.

223 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

224 DiMartino, Dave, intervista a Neil Young, *Musician*, novembre 1987

*Re-ac-tor* (scritto proprio così sulla copertina, con i pallini a separare le sillabe, ma di seguito lo riporteremo semplicemente come *Reactor*) si presenta come un disco di contrasti e tensioni sin dal suo *art-work*, con scritte e triangoli rossi su sfondo nero, e il palese richiamo al reattore nucleare del titolo. Il retrocopertina riporta un'invocazione in latino: *Dio, donami la serenità di accettare le cose che non posso cambiare, la forza di cambiare quelle che posso e la saggezza per distinguere la differenza*. Sono le prime tre righe della *Preghiera della serenità*, scritta dal teologo protestante Reinhold Niebuhr verso la metà del XX secolo. Il fatto che Neil scelga di inserirla è sintomo del dolore e della confusione, ma anche della necessità artistica di esprimere ciò che sta passando in modo velato, non diretto.

I fan che acquistano l'album non sanno perché Neil l'ha messa lì, così come non capiranno gran parte della musica contenuta nei solchi del vinile. "Il programma di Ben è diretto, implacabile, ripetitivo. Molto duro e molto motivato. La musica che ho scritto negli ultimi mesi, da quando il programma è cominciato, è uguale: diretta, ripetitiva, piena di speranza".<sup>225</sup>

Dalle prime note di *Opera Star* si percepisce immediatamente l'urgenza di suonare ad alto volume con chitarre addensate (puro garage-rock da questo punto di vista) e alterate da una manipolazione elettronica finora inedita per la band. Su questo sound il cantautore mette in fila una rapida sequenza di canzoni fitte di personaggi e affermazioni attraverso cui esterna la propria frustrazione.

Non c'è il lusso della dolcezza acustica, l'agio del country-rock e nemmeno lo spazio per fluenti assolo come quelli di *Like A Hurricane* o *Down By The River*. "Il lavoro di chitarra è volontariamente limitato. Ogni volta che ci si aspetta l'impennata in un assolo, lui risponde con una spinta ritmica o del feedback. (...) Le emozioni umane sembrano essere state drenate da molte delle canzoni".<sup>226</sup>

*Opera Star* esprime la natura ribelle e sfrenata di un un'ipotetica terza persona, in realtà lui stesso. Non può cambiare, tanto meno fin-

---

225 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

226 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

gere di essere un peccato intellettuale, se la musica pulsa nelle sue vene chiedendo di uscire. È così lontano dalla musica, ora, che questo inno all'edonismo rock suona inevitabilmente distante: più come una supplica perché le cose tornino a essere come prima.

*Quindi la tua ragazza ti ha sbattuto la porta in faccia stasera (...)  
Poi se n'è andata all'opera con qualche intellettuale di città  
Be', tu sei cresciuto all'angolo della strada  
Non ti sei mai perso una notte di luna  
Certe cose non cambiano mai (...)  
Sei nato per il rock, non sarai mai una stella dell'opera*

Anche in *Surfer Joe And Moe The Sleaze* (probabilmente in omaggio a *Surfer Joe*, pezzo dei *The Surfariis* del 1963) c'è la presenza di una voce narrante che ritrae i due stravaganti personaggi del titolo e invita l'ascoltatore ad unirsi a loro per una crociera di puro divertimento.

*Questa è la storia di Joe il Surfista  
Beccò quella grossa ma la lasciò andare  
Qualcuno si ritiene soddisfatto dalla vittoria  
Sul lungomare c'è Moe lo Smilzo  
Vende cose belle e cerca di compiacere tutti (...)  
Vieni giù per una crociera di piacere  
Ci saranno donne, ci sarà alcol (...)  
Potremo fumare garfong e guardarlo mentre cavalca quella grossa*

Per le sue qualità fantasiose e cinematografiche, e per il ritmo che gli Horse riescono a infondergli, *Surfer Joe* è uno dei pezzi meglio riusciti e più ricordati di *Reactor*. Palesa l'urgenza di staccare la spina e lasciarsi andare ai piaceri della vita, quelli più facili e di immediata soddisfazione. La *lyric* scende anche più in profondità: "qualcuno si ritiene soddisfatto dalla vittoria", dice Neil, ma non *Surfer Joe*, che potrebbe a ben ragione essere l'alter ego di Neil. Dopo aver beccato le onde più alte e perfette (prima *Harvest*, poi *Rust Never Sleeps*), se le è

lasciate alle spalle senza cavalcarle fino in fondo, in parte per scelta, in parte per come sono andate le cose. Ma la gloria è appunto un'onda e le onde ritornano continuamente: ogni tanto tra quelle piccole spunta quella grossa, e spunterà di nuovo.

*T-Bone* è un esempio lampante dello spirito di evasione che anima le *session* al ranch, traccia che più di ogni altra simboleggia e valorizza *Reactor*. Per tutto il tempo Neil ripete a oltranza due singole frasi.

*C'è purè di patate*  
*Niente bistecca*

“Eravamo in studio e avevamo già registrato il pezzo che volevamo fare, ma ci sentivamo davvero bene. Così ho preso la chitarra e ho iniziato a suonare. Se noti, l'inizio della canzone è tagliato. Avevamo già iniziato a suonare quando la registrazione è partita. Quindi è stata una cosa improvvisata, ho inventato le parole sul momento. (...) Mi piace più di tutto il resto di *Reactor*”.<sup>227</sup>

Potrebbe sembrare inutile fare elucubrazioni su un testo del genere, ma non possiamo mancare di notare come, tra le mille possibili frasi casuali con le quali Neil poteva decidere di accompagnare nove minuti di garage-rock minimalista, a livello inconscio la scelta ricada proprio su queste due. “C'è purè di patate / Niente bistecca” implica una considerazione sul fatto che si debba rinunciare a qualcosa di nutriente e gustoso in favore di qualcosa di scialbo e monotono (per quanto sia buono un purè di patate non avrà mai il gusto della carne arrosto).

Conoscendo i retroscena, in questa affermazione leggiamo un sentimento di rassegnazione nei confronti della brusca svolta che ha preso la sua vita. Se paragoniamo la bistecca alla sua libertà di essere musicista a trecentosessanta gradi, e il purè al doversi accontentare del poco tempo e della poca concentrazione disponibili, ecco che l'equazione funziona. A volte le scelte operate a livello istintivo la dicono più lunga dei piani studiati a tavolino. Ecco perché *Reactor*, pur con tutte le sue carenze estetiche, è un disco che manda un messaggio for-

---

227 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=563](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=563)

te: qualcosa che il suo autore non avrebbe potuto dire in nessun altro momento se non questo.

Eloquente pure *Get Back On It*, un blues con un tocco di *honky tonk* dato dal piano. Qui Neil parla in prima persona, senza filtri, della sua voglia di tornare in tour e stare di fronte al pubblico. Ma ha ancora qualcosa da fare che lo trattiene, un peso che grava su di lui: un piccolo passo falso e tutti i progetti andranno all'aria. Oggi sappiamo bene a cosa si riferisce.

*Penso che tornerò in autostrada, spero di rivederti presto (...)*  
*Però potrei arrivare in ritardo, ho alcune cose da fare (...)*  
*Traino un carico pesante ma non c'è modo di fermarlo*  
*Oh, potrebbe esplodere (...)*  
*È troppo tardi per il Generale Custer, troppo tardi per Robert E. Lee*  
*(...)*  
*Ma tornerò in autostrada prima che sia troppo tardi anche per me*

Le due tracce successive, *Southern Pacific* e *Motor City*, vedono entrambe protagoniste due delle passioni nelle quali in questo periodo Neil si rifugia: treni e automobili.

*Ho cavalcato la Highball, ho sfrecciato con la Daylight*  
*Quando ne ho compiuti sessantacinque non ci vedevo più molto bene*  
*Andò così, "Sig. Jones, dobbiamo farti andar via*  
*È la politica aziendale, però avrai una pensione" (...)*  
*Corri, Southern Pacific, sulle tue rotaie argentate (...)*  
*Ho fatto il mio tempo*  
*Ora non mi resta che rotolare giù per il lungo declivio*

A parte essere una celebrazione di uno dei treni americani più iconici, ritratto mentre attraversa gli altrettanto iconici paesaggi della *wilderness* civilizzando territorio dopo territorio, Neil gioca con l'immagine della vecchia locomotiva per simboleggiare la fine della corsa dell'uomo che l'ha guidata per un'intera vita. I nomi delle sue vecchie locomotive sono riferimenti ai suoi anni più energici e luminosi: *Hi-*

*ghball* è anche il nome di un alcolico a base di whisky e soda, *Daylight* letteralmente è “luce del giorno”.

Si tratta dunque di una delle numerose *lyric* che affrontano in modo sempre diverso la mortalità, l’invecchiamento e la domanda se il proprio passato sia servito a qualcosa (*Old Man, Captain Kennedy, Comes A Time*).

Così come i treni, anche il pallino delle auto d’epoca spunta in varie canzoni (*Long May You Run, Let It Shine, Trans Am*). In *Motor City*, poco più di una parentesi comica, si esplicita in versi come “La mia nuova auto non viene dal Giappone / Ci sono già troppe Datsun in questa città” o “Un’altra cosa che mi dà fastidio è questo spot alla TV / Dice che Detroit non è più capace di produrre buone auto”. Ma possiamo trovarci un senso considerando *Reactor* un riflesso dello spirito e delle passioni a cui Neil si aggrappa per non precipitare.

Tutto l’album è una *reazione*, appunto, allo stato attuale delle cose. Non è un caso che non si parli d’amore: non c’è una *lyric* a tema romantico o che esalti il valore della famiglia. La forza e la motivazione raccolte in *Hawks & Doves* qui cedono il posto all’exasperazione: il *Reattore* è in allarme rosso e la fusione è prossima. Come già avvenuto in passato, reagire facendo questo album è già di per sé terapeutico.

Gli ultimi due brani confermano questa sensazione. *Rapid Transit* nasce sotto l’influenza dei programmi elettronici sperimentati dal piccolo Ben per comunicare con il mondo esterno (ispirazione, questa, che sarà alla base del progetto successivo). Da qui la ripetizione spasmodica delle consonanti iniziali, come in una fortissima balbuzie, e il predominare di suoni e parole sconnesse: “Transito rrrrrrapido / Servizio ppppppubblico (...) / Fffffusione / Cccccccontenimento”.

*Collega i circuiti, niente rock  
Ogni onda è nuova finché non s’infrange*

La considerazione conclusiva riflette nuovamente lo stato delle cose: Neil non può fare musica, ora, si deve occupare delle attrezzatu-

re di Ben. Ma la vita è un moto ondoso perciò non resta che aspettare, insieme a Surfer Joe, il ritorno dell'onda più alta.

In chiusura viene ripreso un brano apparso per la prima volta nel 1978 in versione acustica, qui inciso dagli Horse in veste hard rock con l'aggiunta del rumore simulato degli spari. Anche se di origine diversa, in *Shots* l'angoscia non manca: è una galleria di quadri di abbandono e desolazione dove gli spari di una non precisata guerra sono soltanto una delle cose terribili che succedono nel buio della notte.

*Spari risuonano lungo il confine  
Li puoi sentire diffondersi come veleno nel cielo (...)  
Bambini si perdono nella sabbia (...)  
Cercando di raggiungere i castelli dei padri (...)  
Macchine si spianano la strada, poderose (...)  
Lussuria, arriva strisciando nella notte  
Per nutrirsi dei cuori di mogli di periferia  
Che hanno imparato a fingere  
Quando hanno visto la fine del loro sogno*

A riprova del significato dell'album, da *Shots* viene tagliata l'unica strofa che parla d'amore, presente nella versione originale del '78: "Non userò mai il tuo amore / Sai che non sono così (...) / Sarò sempre vero".

"*Shots* offre una visione panoramica del costruire e distruggere l'America. Lacerati dalla violenza della musica, uomini, donne e bambini cercano di rappezzare sicurezze fatte di castelli di sabbia, mentre le vere forze in gioco sono fucili, macchine e lussuria. Ogni strofa finisce con la frase 'nella notte', conferendo a tutto l'ambiguo impatto psicologico di un sogno".<sup>228</sup>

All'uscita, nell'ottobre 1981, Rolling Stone parlerà in questi termini: "*Reactor* continua la saga sulla classe lavoratrice della *middle* America. (...) I falchi e le colombe sono ora chi ha e chi non ha, il nero (il profitto) e il rosso (la perdita) raffigurati dalla copertina. In

---

228 Piccarella, John, recensione di *Reactor*, Rolling Stone, gennaio 1982, <https://www.angelfire.com/rock2/traces/pages/winner.html>

*Opera Star* l'intellettuale, o chi ha cultura, è contrapposto a chi non l'ha. In *Surfer Joe And Moe The Sleaze* ci sono i vincitori e i perdenti. (...) In *Southern Pacific* la truffa dell'ingiunzione di pensionamento al ferroviere, il Sig. (Casey?) Jones, lo lascia sia con qualcosa (la pensione), sia senza qualcos'altro (la dignità)".<sup>229</sup>

Il nostro Enzo Gentile descriverà le nuove canzoni come “pugni nello stomaco, (...) musica al napalm”: *Reactor* “è una miccia rimasta accesa, non gli ultimi bagliori di un crepuscolo ma piuttosto un avamposto degli uomini perduti”.<sup>230</sup>

Il pubblico, già in parte sconvolto dalle posizioni di *Hawks & Doves*, rimane ancor più sconcertato da *Reactor*. Semplicemente non ha i mezzi per capirlo, non ancora. La presenza dei Crazy Horse è persino un'aggravante: come può Neil insieme al Cavallo partorire un album così energicamente primitivo, ma sonicamente affilato, metallico, innaturale? “[Negli anni Ottanta] c'era sempre qualcosa di sbagliato, qualcosa tra me e quello che cercavo di dire. Uno scudo invisibile”.<sup>231</sup>

Fortemente rappresentativa della situazione di questi anni (anche se non sappiamo esattamente quando è stata scritta, di certo è stata registrata come demo nel 1987) è *For The Love Of Man*, ripresa poi nel 2012 per l'album *Psychedelic Pill*.

*Chi può comprendere cosa accade  
Cosa sia giusto e cosa sbagliato  
Perché gli angeli piangono e il paradiso singhiozza  
Quando un bambino viene al mondo ma non come tu e io*

Parole drammaticamente chiare che proseguono in una disperata confessione spirituale, l'esigenza di aggrapparsi all'unica fede per lui significativa: quella verso la natura, di Nativa memoria.

---

229 Piccarella, John, recensione di *Reactor* cit.

230 Gentile, Enzo, introduzione a *Neil Young* cit.

231 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

*Lungo la strada polverosa verso la chiesa della foresta  
Lasciami passeggiare là, lasciami chiedere perché*

La Warner non può passare sopra all'insuccesso commerciale degli ultimi due album. Sebbene oggi, a quarant'anni di distanza, sia *Hawks & Doves* che *Reactor* abbiano totalizzato oltre un milione di copie l'uno (cifra che è solo di poco inferiore a quella di *Time Fades Away* e *Neil Young*), all'epoca le vendite e i piazzamenti in classifica sono i più bassi mai registrati.

Neil, dal canto suo, ha bisogno di libertà creativa. Così il lungo sodalizio discografico si scioglie. "Ero più interessato a comunicare cosa provavo in quel periodo che a ottenere un successo commerciale. Con questo spirito passai alla Geffen Records".<sup>232</sup>

David Geffen è un amico di Elliot Roberts e Neil sin dagli anni Settanta. "Neil non pensa in termini di vendere più copie possibili del suo disco, si concentra nel fare dischi che piacciono a lui. (...) Geffen lo accettava, (...) lo riteneva un artista e non aveva preconcetti".<sup>233</sup> Purtroppo le cose non andranno affatto come sperato.

Nell'autunno del 1981 Neil riprende il lavoro nel suo *home studio* assemblando nuove canzoni in parte da solo, in parte con l'aiuto dei Crazy Horse e di altri musicisti, oltre a David Briggs e Tim Mulligan. Il nuovo materiale è qualcosa di molto complesso e cupo: cerca di trasportare in musica "le sfide che [Ben] doveva affrontare per comunicare. La tetraplegia di Ben non gli permetteva di parlare e di comunicare in modo comprensibile ai più. Dunque registrai un album nel quale cantavo attraverso una macchina, così molti non avrebbero capito cosa stavo cantando. Io la sentivo come arte perché esprimeva qualcosa di profondamente personale. Lo intitolai *Trans*, ovvero (...) come si tenta di comunicare attraverso l'uso di macchine, computer, interruttori e altri meccanismi".<sup>234</sup>

---

232 Young, Neil, *Waging Heavy Peace* cit.

233 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

234 Young, Neil, *Waging Heavy Peace* cit.

Nei brani del *concept* originale (*Computer Age, Transformer Man, We R In Control, Sample And Hold, Computer Cowboy* e una rivisitazione di *Mr. Soul*) la rock band sparisce in favore di sintetizzatori, vocoder e batterie campionate. La nuova tecnologia che manipola voci e strumenti diventa il riflesso dell'incapacità comunicativa del cantautore verso il figlio e viceversa. La voce viene posta dietro un impenetrabile guscio di angoscia e non-umanità. Con l'illustrazione del cuore bionico in retrocoperina "ho voluto fondere computer e cuore, circuiti e sentimenti. (...) Sto cercando di unire la mia vena poetica con la tecnologia".<sup>235</sup>

Nella sua mente il progetto è in realtà qualcosa di multimediale: concepisce una sorta di film animato che dovrebbe accompagnare le canzoni. "Si ambientava in un ospedale dove vari scienziati e dottori cercano di sbloccare i segreti di un piccolo bambino che ha tanto da dire ma non può".<sup>236</sup> "Avevo i personaggi, questi esseri [elettronici] con tutte le loro voci. C'era un tizio chiamato Tabulon che cantava *Computer Age*. Aveva grandi speaker nel suo petto e la sua faccia era una tastiera".<sup>237</sup>

La Geffen non è disposta a finanziare i video e il progetto si arena prima ancora di diventare un possibile album. (Neil ha annunciato recentemente che i video vedranno la luce in *Archives Vol.3*.) Così, dopo un capatina nell'aprile 1982 a Toronto per accettare il Juno Award ed entrare nella Canadian Hall Of Fame, lui e tutta la famiglia vanno alle Hawaii.

"Cominciò come una vacanza. (...) [Neil] riprese a comporre e telefonò ad alcuni musicisti – Joe Lala, Ralph Molina, Ben Keith, Nils Lofgren e Bruce Palmer – chiedendo di raggiungerlo per registrare il nuovo materiale. A quel punto iniziò a progettare seriamente un tour (...), il primo dopo quattro anni".<sup>238</sup> Il cantautore non può più ignorare

---

235 Intervista a Neil Young, *Ciao2001*, marzo 1983

236 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

237 Henke, James, intervista a Neil Young, *Rolling Stone*, giugno 1988, <https://www.rollingstone.com/music/music-features/interview-neil-young-79380/>

238 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

la necessità di tornare sui palcoscenici, e la possibilità si apre all'orizzonte grazie al passaggio di Ben a una terapia alternativa, meno rigida e in grado di fornire risultati più immediati.

Come già capitato nel 1976, l'atmosfera tropicale e vacanziera influisce sul sound e la leggerezza di musica e testi, focalizzati su tematiche naturali e romantiche. I risultati sono a loro modo freschi e ossigenati rispetto all'adrenalinica oscurità del lavoro precedente, ma anche meno profondi.

“Feci un album intitolato *Island In The Sun* dove parlavo del pianeta Terra, e invitai David [Geffen] ad ascoltarlo nella casa che avevo affittato alle Hawaii. Non rimase per nulla impressionato e mi chiese di fare qualcosa di diverso. Era la prima volta che mi capitava una cosa del genere”.<sup>239</sup>

Anziché andare in un'altra direzione, Neil torna sul materiale accantonato pochi mesi prima e consegna alla Geffen un album intitolato *Trans* che però è un ibrido fra il *Trans* originale e *Island In The Sun*. In copertina, da un lato, un uomo che fa l'autostop su una strada americana, e dall'altro un robot che sembra mimarlo in un contesto urbano futuristico. Sul retro il cuore bionico. Ma nella musica l'idea si frammenta e perde di forza, interrotta dai brani incisi alle Hawaii, solari e un po' frivoli, o nel caso di *Like An Inca* dal sapore mitologico.

La prima canzone appartenente al *Trans* originale è *Computer Age*. E la prima evidente stranezza è la voce di Neil quasi incomprensibile, digitalizzata dal vocoder, uno strumento che distorce i suoni. “Cercavo un modo per cambiare la mia voce, per cantare con una voce che nessuno avrebbe riconosciuto e giudicato come se fossi io”.<sup>240</sup>

*Biciclette e furgoni mi volano accanto nel deserto  
Ma io sto bene, in piedi qui sotto al sole caldo  
Quando vedo la luce mi sento più di un semplice numero  
E ti sto vicino (...)  
Pregiate linee metalliche modellate in autostrade  
Che mi percorrono così microscopicamente (...)*

---

239 Young, Neil, *Waging Heavy Peace* cit.

240 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

*Settimane e mesi e stagioni*  
*Mi attraversano così cronologicamente (...)*  
*Ho bisogno di te per sapere che c'è un cuore che batte (...)*  
*E giorno dopo giorno l'orizzonte si farà più chiaro*

“Se ascolti le voci elettroniche, se segui tutti i testi, è chiaro che rappresenta l’inizio della mia ricerca di un’interfaccia di comunicazione con una persona muta e gravemente handicappata. I computer e i battiti di cuore si fondevano qui, nell’unione di chimica ed elettronica. Ecco a cosa miravo. E fu totalmente frainteso”.<sup>241</sup>

*We R In Control* ci catapulta nello scenario di un mondo governato dai computer che, per l’epoca, rimanda vagamente alla fantascienza avanguardista di Philip K. Dick o quella cibernetica di William Gibson. Oggi non si discosta molto da ciò che leggiamo sui giornali online ogni giorno.

*Controlliamo le banche dati*  
*Controlliamo i cosiddetti esperti (...)*  
*Controlliamo i piani di volo*  
*Controlliamo il capo del personale (...)*  
*Ti controlliamo porta a porta*  
*Ti stiamo controllando mentre dormi (...)*

“Un minaccioso giro di basso e il ronzio del sintetizzatore fanno da complemento a una delle performance vocali più da brividi di sempre”, evidenzia Popmatters in una retrospettiva sull’album. “Young suona completamente posseduto su questo brano, la sua voce abbassata elettronicamente a profondità robotiche che svela un manifesto da incubo stile *1984*”.<sup>242</sup>

Di tutte le tracce del *Trans* originale, quella più fortemente legata alla relazione personale con Ben è *Transformer Man*, di cui va men-

---

241 *Ibid.*

242 Schonfield, Zach, recensione di *Trans*, Popmatters 2011 <https://www.popmatters.com/135763-defending-the-trick-of-disaster-neil-youngs-trans-reconsidered-2496090684.html>

zionata l'esistenza di una toccante versione "pulita" nel concerto *MTV Unplugged*.

*Uomo trasformatore conduci tu lo spettacolo  
Con un telecomando dirigi l'azione premendo un pulsante (...)  
Prima o poi arriverai a capire la causa e l'effetto  
Così tante cose ancora da fare (...)  
Ogni mattina quando ti guardo negli occhi  
Mi sento elettrizzato da te (...)  
Lasciaci rompere le catene che ti trattengono*

Per il pubblico del periodo è un'altra visione futuristica di una società controllata dai robot. Oggi ne sappiamo di più: l'immagine del pulsante da premere per entrare in contatto col mondo, quasi che l'espressione dei sentimenti e la comprensione della realtà sia un algoritmo da accendere all'occorrenza come Alexa, è davvero potente per la sua correlazione con Ben, il quale sta faticosamente imparando a esprimere concetti basilari come "sì" e "no" attraverso pulsanti e suoni.

Quando intervistato pochi anni dopo, Neil comincerà a svelare tutto ciò. "Se leggi il testo e vedi mio figlio sulla sedia a rotelle, con questo piccolo pulsante e uno switch sulla testa, e il suo set di trenini col trasformatore, è chiaro che tutto riguarda lui".<sup>243</sup> "Nelle parole di *Transformer Man*, *Computer Age* e *We R In Control* puoi leggere molti riferimenti a mio figlio e alle persone che tentano di vivere una vita premendo pulsanti, cercando di controllare le cose attorno a loro e parlare. (...) Ho cominciato a confondere gli stili, inserendo piccoli indizi di ciò che avevo in testa. Non volevo condividere apertamente queste cose in canzoni che dicessero esattamente quello che volevo dire a voce alta".<sup>244</sup>

Lavorando insieme a Ben sui plastici ferroviari della Lionel Trains, anni dopo Neil darà vita a una *join venture*, la Liontech, per realizzare

---

243 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

244 Henke, James, intervista a Neil Young (1988), cit.

dispositivi speciali che consentono ai portatori di handicap di azionare i modellini. Poi nel 1995 metterà insieme un gruppo di investimento per rilevare l'intera Lionel Trains salvandola dalla bancarotta.

*Computer Cowboy (aka Syscrusher)* tenta di rivisitare i *tòpoi* del cowboy e del fuorilegge di frontiera, con una melodia vagamente western in salsa futurista: anziché rapinare banche, questo cowboy rapina banche dati. Un fuorilegge del XXI secolo, come lo definirà Neil. Un hacker, insomma.

*I suoi capi di bestiame sono tutti numerati e mangiano tutti in fila  
Quando ogni notte accende i riflettori ovviamente il gregge appare  
perfetto (...)  
Cavalca sulla sua terra fino a mezzanotte (...)  
E ovviamente il ritmo è perfetto (...)  
Cavalca Computer Cowboy  
Fino in città giusto in tempo per far crollare un altro sistema*

È la traccia meno personale del mucchio, sebbene sia utile al quadro generale. In effetti il futuro, qui, si fa ancora più inquietante: i robot si sono sostituiti non solo agli uomini ma persino agli animali.

L'ultimo dei brani elettronici è *Sample And Hold*, altro piccolo colpo di genio. La ripetitività dei campionamenti elettronici va a braccetto coi pochi versi del testo, brevi e ripetuti come i comandi di un linguaggio di programmazione o le risposte di un bot di assistenza. Mentre il titolo si riferisce ai circuiti elettronici dei campionatori (letteralmente "campiona e mantieni"), l'oggetto della *lyric* è in realtà una persona, o meglio un suo simulacro robotico. Il protagonista sta infatti acquistando la sua futura compagna di vita tramite un servizio che progetta il partner perfetto.

*Ho bisogno di un'unità da testare e mantenere (...)  
Capelli: biondi  
Occhi: blu  
Peso: cinquanta  
Indole: calma*

*Umore: variabile e regolabile (...)*  
*Non esiti a chiamarci*  
*Sappiamo che ne sarà soddisfatto*  
*Quando la accenderà e vedrà la sua unità prendere vita*  
*Sappiamo che ne sarà felice (...)*  
*Perfezione in ogni dettaglio*

L'idea ci ricorda storie di fantascienza lette sui libri o viste al cinema o in TV, per esempio nella serie *Black Mirror*, che affronta tematiche di questo tipo e include proprio un episodio dove una ragazza, rimasta vedova, acquista un androide con le fattezze del marito. Neil vince sul tempo di ben tre decenni. Curiosamente riprenderà lo stesso concetto, rispolverando persino il vecchio vocoder, in *My New Robot* nell'album *Peace Trail* (2016), anche se con risultati decisamente inferiori.

Delle tre canzoni di *Island In The Sun* che completano l'album soltanto una è degna di nota: *Like An Inca*, lunga jam registrata nello stile dei Crazy Horse, ma con la Trans Band e più strumenti, comprese percussioni tribali che calano l'ascoltatore nell'atmosfera selvaggia suscitata dalla scena.

È l'unico dei pezzi di *Island* (tra quelli che conosciamo: in gran parte sono ancora inediti) ad affrontare il tema della natura e della sua distruzione a opera dell'uomo. C'è nuovamente un riferimento a un pulsante rosso, ma in questo caso si tratta di quello che potrebbe far partire le testate atomiche.

*Disse il condor alla mantide religiosa*  
*Perderemo questo posto proprio come abbiamo perso Atlantide*  
*Fratello dobbiamo andarcene il prima possibile*  
*La zingara mi ha letto il futuro, ha detto che non mostrava niente*  
*Chi ha messo la bomba sul sacro altare?*  
*Perché dovremmo morire se è sulla nostra via?*  
*Perché dovremmo preoccuparci di un piccolo pulsante*  
*Premuto da qualcuno che neanche conosciamo?*

I temi tipici dell'epica younghiana ci sono tutti: personaggi fantastico-surreali che dialogano tra loro, l'idealizzazione dell'antica civiltà Inca, la minaccia di una catastrofe planetaria, ma soprattutto la correlazione tra il passato e il presente. La *lyric* infatti riesce a fondere insieme elementi storici e contemporanei (il pulsante rosso e la bomba sono un rimando alla guerra fredda) creando affascinanti anacronismi che ci riportano ai paralleli tracciati in *After The Gold Rush* e *Zuma*.

Storicamente, dopo la distruzione delle popolazioni indigene in Messico da parte di Cortes, la conquista spagnola proseguì inarrestabile. Altri, come Pizarro, si spinsero in Perù dove viveva la civiltà Inca. Neil sembra seguire la stessa prospettiva storica: dopo aver empatizzato con gli Aztechi in *Cortez The Killer*, coi Nativi in *Pocahontas*, eccetera, prosegue il suo viaggio chiamando in causa i successivi interpreti della storia: gli Inca, quando anche il loro infausto destino viene deciso. Li rincontreremo presto in un altro brano, *Inca Queen*.

Del gruppo di canzoni di *Island* troviamo infine *Little Thing Called Love* e *Hold On To Your Love*, dal sound orecchiabile che scivola nel pop. In entrambe Neil pone una serie di questioni retoriche e considerazioni sentimentali: “Cos'è che ti ipnotizza? / Cos'è che ti fa venire le lacrime gli occhi? / Cos'è che ti obbliga a scegliere? (...) / Oh, una piccola cosa chiamata amore”, o ancora “Le cose che sogni di poter fare si avverano se / Ti aggrappi al tuo amore”.

Dare ascolto alla Geffen e mescolare i due progetti è un errore di cui non si dimenticherà. “Avevo tradito me stesso perché non avevo seguito la mia arte. Non avevo seguito la musa”.<sup>245</sup> Questa ennesima pubblicazione “snaturata” ci fa domandare ancora una volta quale livello avrebbe raggiunto la discografia di Neil Young se solo i dischi pubblicati fossero stati ligi alle idee su cui sono nati.

Nonostante tutto *Trans* sarà uno degli album Geffen che si farà ascoltare a lungo e crescerà nel tempo, finendo per essere rivalutato ai giorni nostri, considerato tra i capostipiti dell'ibridazione rock/elettronica insieme, per esempio, ad alcuni dischi di David Bowie come *Low*

---

245 Young, Neil, *Waging Heavy Peace* cit.

e *Heroes*, agli Human League o ai Daft Punk. E nel tempo arriverà a vendere sulle novecentomila copie.

“*Trans* ha dimostrato in anticipo sui tempi che la musica elettronica e la profondità emotiva non si escludono l’un l’altra”, sottolinea Pop-matters. “Né che debbano essere viste come impulsi in conflitto, anche se l’istinto predominante ci fa mettere James Taylor su un lato e i Kraftwerk sull’altro. Invece, questa giustapposizione centrale, tra la sincera emozione umana e la fredda texture elettronica (...) può essere sorprendentemente potente”.<sup>246</sup>

In questo senso Rolling Stone si dimostra perspicace: “Forse che questa volta il sempre suggestivo Young sia andato davvero troppo lontano col suo zelo nello sfuggire al triste destino di quei Tutankamen ambulanti (e una volta compagni) che sono CSN? Non esattamente. Sembra che Young sia rimasto colpito, all’epoca di *Reactor*, dal alcune nuove uscite discografiche, in particolare *Computer World* dei Kraftwerk. *Trans* documenta le sue impressioni sul mondo dei computer che i Kraftwerk avevano celebrato in modo tanto gelido e intelligente su quell’album del 1981”.<sup>247</sup>

Il nostro Ciao2001, invece, dà voce all’opinione esattamente contraria: “Fra questi sei pezzi quello chiave è *Computer Age*, che ha un’atmosfera lunare e ritmica, mentre gli altri sono spesso troppo ripetitivi, con testi stereotipati che parlano di computer e circuiti elettrici che controllano l’umanità; il tutto crea un risultato veramente scarso, che nei momenti migliori sembra scimmiettare i Kraftwerk. (...) Non vogliamo cercare di fossilizzare un artista in un passato più o meno glorioso, ma siamo dell’idea che se un cambiamento ci deve essere, che sia giusto e senza traumi, coerente con tutto quello che Neil Young ha rappresentato e rappresenta”.<sup>248</sup>

La *MusicHoud Guide to Rock* lo considera, insieme al disco successivo, tra i suoi “più grandi fallimenti, terribili coltellate a generi di-

---

246 Schonfield, Zach, recensione di *Trans* cit.

247 Puterbaugh, Parke, recensione di *Trans*, Rolling Stone, febbraio 1983, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/trans-248602/>

248 Cestoni, Marco, recensione di *Trans*, Ciao2001, 1982

versi”.<sup>249</sup> Questi giornalisti non colgono il punto, ignorando uno dei concetti che ricorrevano nel precedente decennio: mantenere le distanze dal mito della rockstar degli anni Sessanta. “Lo vedi cosa succede alle persone che crollano: continuano a cercare di tornare com'erano nel momento in cui erano qualcuno, pensando che sia l'unico modo per tornare a essere qualcuno”.<sup>250</sup>

L'estate del 1982 segna anche il ritorno sui palchi: “era l'unico modo in cui potevo tornare me stesso”.<sup>251</sup> La Trans Band sarà soltanto la prima di varie formazioni con le quali continuerà ad andare in tour in modo quasi ininterrotto per quattro anni. Nel *Trans Tour*, di cui un estratto è immortalato nel film *In Berlin*, Neil entra in scena con chitarra e vocoder, alle sue spalle una scenografia di immagini computerizzate e di fronte un pubblico tanto coinvolto quanto sconvolto.

Non tardano a manifestarsi grane nell'organizzazione, quasi come un'eco di ciò che accadeva dieci anni prima nel *Time Fades Away Tour*. Continui ritardi negli allestimenti, problemi di suono, per non parlare dell'alcolismo di Palmer, che dopo gli Springfield si è lasciato andare alla bottiglia. Nonostante tutti i concerti siano *sold-out*, il tour va in perdita e Neil ci rimette di tasca propria. Peraltro raggiunge per la prima volta anche il nostro paese per tre serate, ma il concerto di Roma finisce negli articoli di cronaca a causa dell'animosità delle centomila persone accalate all'ippodromo Le Capannelle.

Nonostante tutto, l'energia e la libertà sperimentate nel fare nuovamente musica dal vivo lo portano, nell'ultimo concerto a Berlino (oggetto del film sopra menzionato), a debuttare con il brano *After Berlin*, rimasto inedito al di là di quest'unica apparizione. Qui Neil confessa tutto il suo sconforto nel dover fare le valigie e tornare a casa, quasi dovesse rientrare in cella dopo un periodo di libertà condizionale.

*Proprio come un ragazzino che corre per strada  
Canto la stessa vecchia canzone*

---

249 Durchholz, Daniel (a cura di), *MusicHound Rock: The Essential Album Guide*, Visible Ink Press, Canton, 1998

250 Intervista a Neil Young, Sydney Morning Herald, 1985

251 McDonough, Jimmy, intervista a Neil Young cit.

*Non posso tornare da dove sono partito (...)*  
*Mi aiuterai, mi aiuterai, mi aiuterai*  
*A tornare verso casa? (...)*  
*Mi prenderai, mi prenderai, mi prenderai*  
*Per come sono? (...)*  
*Dopo Berlino*

Ma sarà soltanto una pausa natalizia, perché nel gennaio 1983 Neil riparte per una serie di concerti dove si esibisce da solo passando dalla chitarra acustica al synclavier e al vocoder. Contemporaneamente fa tappa a Nashville per registrare una manciata di nuove canzoni, questa volta in uno stile più semplice e terreno, virato sul country.

Durante il tour, tuttavia, si tiene in piedi con steroidi e altri medicinali e a marzo finisce per collassare. La causa di questo malessere risiede negli strascichi della poliomielite che lo ha colpito da bambino. Raggiunta la mezza età il suo fisico è più provato e debole del normale. In seguito a questo episodio comincerà a fare esercizio e irrobustirsi seguito da un personal trainer.

“Neil era malato quando iniziò a fare [il primo] *Old Ways*, che di solito è un segno che sta per fare un buon disco”,<sup>252</sup> ricorda Tim Drummond. Spedita un demo alla casa discografica, questa non la ritiene degna del suo nome. “Chiamarono Neil dicendo che l’album era troppo country”, ricorda il produttore Elliot Mazer. “Neil quasi scartaventò il telefono fuori dalla finestra. Non lo avevo mai visto così incazzato, era fuori di sé”.<sup>253</sup>

Dopo un breve periodo di riposo al ranch, in aprile mette insieme una formazione di vecchi e nuovi musicisti, le assegna il nome di Shocking Pinks, li fa vestire come Elvis Presley (e si veste lui stesso così) e parte per un tour estivo dove mescola i suoi vecchi successi a un set finale in chiave rockabilly. Ma non prima di aver registrato a tutta velocità una decina di pezzi tra originali e rivisitazioni di classici del genere.

---

252 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

253 *Ibid.*

“Volevano più rock’n’roll, quello era lo slogan. (...) Okay, bene, lo posso fare”.<sup>254</sup> Ma nuove intromissioni impediscono di portare a termine il lavoro: “la Geffen cancellò un paio di *session* in cui avrei dovuto fare due canzoni, *Get Gone* e *Don’t Take Your Love Away From Me*, che avrebbero dato maggior spessore agli *Shocking Pinks*”.<sup>255</sup> Spinto da un impeto di vendetta per il modo in cui stanno andando le cose, consegna un album di puro rockabilly, *Everybody’s Rockin’*, che lo vede in copertina in completo rosa shocking e brillantina sui capelli.

“Nessuno di quei dischi fu fatto solo per essere uno scherzo. Ero dannatamente serio riguardo quello che facevo perché avevo disperatamente bisogno di fare qualcosa. (...) Avevo un sacco di pensieri oscuri che pesavano sulla mia mente e legati alle esperienze che capitavano alla mia famiglia”.<sup>256</sup>

Ciononostante un episodio come *Everybody’s Rockin’* è impossibile da giustificare in nome di una svolta creativa veramente sentita. I suoi venticinque minuti, due terzi dei quali di cover, sono un dito medio rivolto alla Geffen (“sono stati loro a spingermi a realizzare un disco del genere”),<sup>257</sup> un disastro annunciato e irrecuperabile persino a posteriori.

C’è solo una traccia che si rende interessante perché mette a fuoco le disgraziate circostanze attorno all’album: *Payola Blues*. La Geffen, oltre a sabotare il suo lavoro, non fa nessuno sforzo per promuovere l’album una volta pubblicato, come se si vergognasse del nome di Young, nonostante vengano persino realizzati alcuni videoclip.

“Dopo un paio di cose che [le radio] sono obbligate a trasmettere perché piacciono alla gente, ne fanno una meno famosa e a quel punto devi ungerne perché passino il tuo disco. (...) È così, lo sanno tutti. Tutto riguarda il denaro. Chiunque pensi che non lo sia prende in giro se stesso e gli altri. (...) Ci sono molti tipi di bustarella: quando è l’artista

---

254 *Ibid.*

255 Kent, Nick, intervista a Neil Young (1995) cit.

256 Kent, Nick, intervista a Neil Young, Vox, novembre 1990, <http://neilyoung-news.thrasherswheat.org/2017/03/1990-neil-young-interview-by-nick-kent.html>

257 Intervista a Neil Young, Mucchio Selvaggio, luglio/agosto 1988

a metterci i soldi o quando ce li mette la casa discografica. (...) In questo modo i grandi restano grandi”.<sup>258</sup>

*Questa è per te Al Freed (...)*  
*Perché le cose che fanno oggi ti faranno sembrare un santo (...)*  
*Se un uomo fa musica dovrebbero far sentire il suo disco*  
*Blues della bustarella*  
*Non importa dove vado, non sento mai il mio disco alla radio*  
*Be', eccone tremila, dovrebbero bastare*  
*Be', grazie mille amico! Adoro il tuo nuovo pezzo*

La *lyric* cita Alan Freed, un Dj radiofonico degli anni Cinquanta famoso per due cose: aver contribuito alla diffusione del rock'n'roll al grande pubblico e aver preso parecchie bustarelle da parte delle case discografiche per agevolare la messa in onda dei loro brani.

Viene recuperato in questo contesto *Wonderin'*, rock'n'roll cadenzato risalente agli esordi dei Crazy Horse. Gli Shocking Pinks ne ammorbidiscono la spigolosità aggiungendo i coretti *doo-wah* da rockabilly impomatato.

*Ho camminato per tutta la notte*  
*I miei passi mi fanno diventare matto (...)*  
*Mi chiedo se tornerai a casa*

Gli altri brani non sprigionano particolare anima, con *lyric* che si limitano alle formule tipiche del genere. In *Jellyroll Man* il protagonista afferma di essere la “merendina” della sua ragazza. Nella *title-track* “la nonna e il nonno scendono in pista e rockeggiano fino a stramazze”. Nella lacrimevole *Cry Cry Cry* fanno capolino giusto un paio di versi velatamente autobiografici: “Mi sto davvero stancando di stare sotto questa luce / Non mi senti piangere?”.

Nonostante qualche recensione lo accolga positivamente, la maggioranza lo liquida come un disco senza idee. Se la Geffen non si fos-

---

258 Flanagan, Bill, *Written In My Soul* cit.

se intromessa il nuovo album avrebbe incluso brani di tutto rispetto come *Depression Blues*, *Get Gone* e *Don't Take Your Love Away From Me*, svelati una decina di anni dopo nell'antologia con inediti *Lucky Thirteen*.

Il testo di *Get Gone*, ad esempio, è la storia di una rampante rockstar che finisce in tragedia. Anche l'arrangiamento va oltre gli schemi del genere risultando molto più convincente.

*Lavorai così tanto che fui bocciato a scuola  
E tutti dicevano che ero un adolescente stupido  
Nel frattempo mi dettai una nuova serie di regole  
Su come tagliare la corda e come essere figo (...)  
Poi un giorno si avvicinò un furbacchione di città  
Disse "figliolo, ti farò guadagnare un milione di verdoni  
Volerai in tutto il paese su un grande, vecchio aereo  
Proverai un sacco di droghe, non avrai alcun dolore" (...)  
Io e i ragazzi dicemmo ciao ciao al mondo*

Nel sabotare le sue idee la Geffen commette un errore stupido perché il primo *Old Ways* sarebbe stato molto più vicino a un album "classico" di Neil Young, mescolando rock'n'roll, folk e country.

Gli anni Ottanta in generale non sono un decennio facile per le rockstar, e David Geffen inizia a subirne il contraccolpo: ha sborsato una fortuna per avere artisti come Joni Mitchell, Peter Gabriel ed Elton John, e nessuno vende come ci si aspetterebbe. Elliot Roberts ricorderà: "David pensava che Neil avesse questo disco nel taschino e potesse tirarlo fuori a piacimento. 'Puoi fare *Harvest 2* quando vuoi. Che ci vuole?' (...) La sola cosa che io non posso dire a Neil, nemmeno sfiorare l'argomento, è che cosa deve registrare. In ventisei anni non gli ho mai suggerito il genere di cose che dovrebbe scrivere. (...) Se tu gli dici 'quel pezzo sarà un gran singolo', Neil non solo non lo pubblicherà come singolo, ma lo cacerà fuori dall'album. Perciò non potevo aiutare David. (...) Allora scattò la causa legale".<sup>259</sup>

---

259 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

Il 5 novembre 1983 la Geffen recapita a Neil Young una denuncia da oltre tre milioni di dollari motivata dall'accusa di realizzare dischi anticommerciali e non rappresentativi. La mossa non gioverà alla reputazione dell'etichetta, che a causa di questo scandalo perderà i REM. L'imputato, comunque, non mancherà di commentare: "essere denunciato per non aver fatto un disco commerciale dopo vent'anni di carriera è stato meglio che vincere un Grammy".<sup>260</sup>

Ma il sarcasmo non basta ad alleggerire la gravità della situazione. Neil non solo si sente tarpare le ali ma si trova a dover fare materialmente i conti col suo futuro: non avere più soldi a disposizione, voler fare musica ma essere limitato nelle possibilità di registrare. È come avere un demone sempre appollaiato sulla spalla. Come se ciò non bastasse, nello stesso periodo altre brutte notizie gli piombano addosso. Carrie Snodgrass lo chiama in causa cercando di ottenere più soldi con cui mantenere Zeke (Neil avrà la meglio, ma ci vorrà del tempo e frattanto sarà oggetto di seccanti verifiche fiscali).

Il fratello Bob passa seri guai con la legge per il suo coinvolgimento nello spaccio di droga ed è in attesa del processo che di lì a poco lo manderà in carcere per un paio d'anni. Dove pure finirà David Crosby, nel pieno della sua carambola di tossicodipendenza e incriminazioni. Infine, Pegi è in attesa di una bambina, Amber Jean Young. Questa dovrebbe essere una lieta notizia, ma le malattie dei precedenti figli mettono sia lei che Neil in uno stato di tensione.

"Sentiva il mondo cadergli addosso", ricorderà l'amico Roger Katz. "Tutto si stava disintegrandolo. Era sotto pressione per vendere le auto, i trenini e la barca per poter mantenere il ranch. Ma l'impatto più a lungo termine fu quello emotivo. Si domandava cosa dovesse fare, chi dovesse essere, dove stesse andando la sua musica. (...) A volte si sedeva e parlava delle altre cose che poteva fare con la sua vita se non fosse stato una rock star. In quel periodo scese profondamente in se stesso".<sup>261</sup>

---

260 Intervista a Neil Young, Mucchio Selvaggio (1988) cit.

261 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

Il tour con gli Shocking Pinks continua fino a ottobre, con un repertorio più variegato e ispirato rispetto all'album (possiamo vederne un estratto nel filmato *Solo Trans*). Non è la prima e non sarà l'ultima volta che i concerti rendono maggior giustizia alla sua musica e alle sue idee rispetto alle uscite discografiche. È vero per quasi tutte le numerose formazioni con cui suona lungo l'intera carriera, ma negli anni Ottanta la spaccatura studio/live è evidentissima (ne avremo presto un altro esempio con i Bluenotes).

Il padre Scott nella sua biografia evidenzia il pregio, anche in questo periodo, di avere un pubblico davvero policromo. “Donne in stile hippie, alcune con i loro bambini sulla schiena; uomini in tenute da combattimento con pantaloni attillati e anfibi lucidissimi; ragazzini New Wave coi capelli viola, probabilmente fan di *Trans*; veterani del Vietnam con quell'aria indefinibile che li contraddistingue; una famiglia di tre generazioni, con una coppia di ragazze teenager, i loro genitori e la nonna. La maggioranza erano giovani americani vestiti casual. (...) Chi altri, ad eccezione probabilmente di Bob Dylan, poteva riunire tutte queste differenze in un unico posto?”<sup>262</sup>

Nell'inverno successivo Neil continua a comporre, sperimentando nuovi sound che riflettono ansia e nervosismo. Chiuso in casa insieme al synclavier per settimane, “doveva ottenere un suono possente di batteria. Non voleva avere suoni mediocri, era ossessionato dal sound di quelle nuove band con colpi potenti”.<sup>263</sup>

Poi richiama i Crazy Horse per qualche serata di riscaldamento e alcune *session* a New York, che però non decollano. “C'era un sentore di disperazione e una rabbia a stento trattenuta, ma non era un'avvincente manifestazione di passione, piuttosto un'auto-sepolitura”.<sup>264</sup> Introducendo componenti elettroniche, mette gli Horse e David Briggs a disagio. “Briggs era stufo di me. I Crazy Horse (...) erano seccati perché registravo con altra gente. (...) Eravamo reciprocamente

---

262 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

263 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

264 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

inibiti”.<sup>265</sup> “Finì proprio di botto, e malissimo, perché non avevamo mai fallito così totalmente, senza ottenere nulla”.<sup>266</sup>

Amber Jean nasce in maggio ed è sana e forte, anche se più in là negli anni svilupperà problemi di epilessia proprio come il padre. La tensione si allenta un po’: con la famiglia che occupa il posto più alto nei suoi pensieri e la casuale conoscenza di Willie Nelson (con cui nasce un rapporto di amicizia e collaborazione che prosegue ancora oggi), Neil sente che è il momento di riprendere in mano il progetto country abbandonato un anno prima.

“C’era un nuovo Neil ogni anno”, ricorda Elliot Roberts. “Cancelavamo tour a destra e a manca, un’altra cosa che giocava contro di noi. Non solo non sapevi cosa Neil stava per fare, ma non sapevi nemmeno se sarebbe stato a disposizione”.<sup>267</sup>

Stavolta mette insieme un nutrito gruppo di talenti, tra cui il violino di Rufus Thibodeaux, la *pedal* di Ben Keith e il piano di Spooner Oldham, li battezza International Harvesters e nell’estate del 1984 inizia un tour che prosegue per un anno e mezzo, girando soprattutto per fiere negli stati meridionali degli USA, dove il country è di casa. “Potevano imparare una canzone in mezz’ora e suonarla la sera stessa. Non c’era niente che quei ragazzi non sapessero fare. Era una band che poteva suonare qualsiasi cosa e subito”.<sup>268</sup>

Il risultato funziona almeno in parte. Vecchi brani come *Roll Another Number*, *Field Of Opportunity* e *Comes A Time* sembrano tagliati a pennello per l’effervescenza degli Harvesters, e persino piccole jam di stampo horsiano come *Down By The River* si fanno apprezzare. Di contro, il trattamento country alliscia uno *stomp* ruvido e sottilmente dark come *Are You Ready For The Country?* trasformandolo in un simil-ballabile. *A Treasure*, disco live uscito per la serie Archivi, ci permette oggi di ascoltare qualcosa di quel tour.

---

265 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

266 McDonough, Jimmy, intervista a Neil Young cit.

267 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

268 Graff, Gary, intervista a Neil Young, billboard.com 2011, <https://www.billboard.com/articles/news/470563/neil-young-looks-back-on-treasure-aims-for-archives-2-release-in-2012>

L'album che puntualmente arriva a coronare il progetto dell'anno riprende il titolo *Old Ways*, ma non riesce a cogliere il lato migliore degli Harvesters. La colpa risiede nelle composizioni manieristiche e piatte, realizzate nel modo patinato tipico delle produzioni di questo genere. Anche la presenza di ospiti del mondo country fa sì che l'opera si mantenga su binari più tradizionali. "Sul primo *Old Ways* c'era un po' di personalità, tutto quello che c'è in questo è un gruppo di persone con un buon assegni",<sup>269</sup> commenterà Anthony Crawford.

*Get Back To The Country*, col suo zompettante scacciapensieri, è praticamente una dichiarazione d'intenti.

*Quand'ero più giovane feci fortuna con una band rock'n'roll  
Trovai l'oro a Hollywood  
Per tutto quel tempo sapevo che sarei tornato al country  
Là dove tutto cominciò*

Dubitiamo seriamente che nei giorni dei Buffalo Springfield, di *After The Gold Rush* o *Zuma*, Neil avesse il tarlo di fare musica country. Qui si prende qualche libertà nel descrivere se stesso per giustificare il suo nuovo passatempo.

*Are There Anymore Real Cowboys?*, in duetto con Willie Nelson, pone domande retoriche sulla scomparsa del mito del cowboy, dell'agricoltore che lavora col sudore della sua fronte, e della sua trasmutazione in stereotipi e falsità da spot televisivo.

*Ci sono ancora dei veri cowboy rimasti su queste colline? (...)  
E un altro pick-up polveroso scenderà per la strada  
Carico di alimenti prima che sorga il sole? (...)  
Il cielo sa che il buon cibo porta denaro  
E il denaro compra i vestiti  
Non le paillettes di diamanti che luccicano in TV  
Ma quelli di cui il cowboy lavoratore ha davvero bisogno*

---

269 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

Non c'è molto da discutere su un testo che porta sul palmo i valori tradizionali del country classico, tranne forse nell'intento di metterli a confronto con la modernità, intento (se mai c'è stato) che però non emerge. Così il pezzo costa nuovamente a Neil allusioni alle sue simpatie repubblicane. L'atmosfera celebrativa a stelle e strisce implicita nella *country music* degli Harvesters costringe il manager a correre ai ripari nei confronti della stampa.

“Elliot mi diceva ‘Neil, questa cosa di Reagan devi smetterla di dirla in giro!’ E io, ‘lascia che mi demoliscano! Lasciami poter ricominciare tutto daccapo!’ È un pensiero che mi conforta. Come una lavagna pulita”.<sup>270</sup> Il canadese si dimostra come sempre ben consapevole delle sue azioni e del suo ruolo. L'artista non si limita al proprio punto di vista ma è interprete anche di sensazioni esterne, che non gli appartengono (immedesimare il pubblico in qualcun altro è, ad esempio, l'obiettivo primario della narrativa di finzione).

“Una volta Ellen Talbot mi disse: ‘se passi da uno stile all'altro la gente non saprà a quale credere. Non sapranno se sei te stesso o qualcun altro, e se insisti troppo nessuno ti crederà più’. Io pensai che fosse molto astuto. Era proprio vero. Una parte di me è come un attore: riesco a cogliere le cose che non mi succedono direttamente dalle esperienze intorno a me. Poi, calandomi in qualcun altro, un personaggio diverso, posso esprimere diverse sensazioni. E mi piace farlo”.<sup>271</sup>

Anche tenendo presente tale consapevolezza, però, *Old Ways* ancora oggi ci sembra più un esercizio di stile estemporaneo che non una convinta manifestazione di ideali, per quanto transitoria, come nel caso di *Hawks & Doves*. In *California Sunset*, per esempio, Neil loda lo stato che lo ha accolto quando ha lasciato il Canada: “Mi chiedevo dove sarei andato / Mentre le bufere di neve e il vento freddo battevano fuori dalla finestra (...) / Terra di bellezza, spazio e luce / California, questa è per te”.

*Old Ways*, fondata su un arpeggio schietto e semplice, sostiene che è impossibile liberarsi dai vecchi vizi nonostante i buoni propositi:

---

270 *Ibid.*

271 *Ibid.*

“Qualunque cosa accada è difficile insegnare a un dinosauro un nuovo trucco (...) / Le vecchie abitudini ritornano sempre”. Un sentimento rassegnato piuttosto sconcertante vista la determinazione a fuggire dalle lame della trebbiatrice che il cantautore è solito ostentare.

*Bound For Glory* racconta in varie scene il melò di una coppia destinata a inseguire un’utopia romantica: “Erano destinati alla gloria / Destinati a vivere al limite”. Una vicenda che non ha granché da dire e sfocia in un country accomodante, irragionevolmente lungo e noioso. Non può mancare poi una *ballad* romantica dedicata a Pegi: “Una volta un angelo, sempre un angelo” canta in *Once An Angel*. “Ci sono stati momenti in cui ti ho trattata così male (...) / Ma tu mi riprendi con te”.

La chiusura è affidata a un altro quesito retorico, *Where Is The Highway Tonight?*, celebrativa di “quelle notti folli” ormai appartenenti al passato, lasciate indietro sull’autostrada della vita. “Una melodia ossessionante continua a tornare da me / Dov’è l’autostrada stanotte?”, confessa proprio alla fine: per quanto scialba sia la canzone, in questi versi finali il velo si alza e intravediamo l’autentico senso di disorientamento provato da Neil in questo momento.

Ma ci sono anche due brani fuori dal coro, in qualche modo sorprendenti. *Misfits*, ruvida e scarna, sta dalle parti delle *lyric* visionarie e velate di *Broken Arrow*, *Lost In Space* e *The Last Trip To Tulsa*, della quale peraltro ritroviamo un verso (“il cielo sta cadendo”). Sebbene non eguagli tali predecessori, è un’interessante galleria di personaggi desolati e desolanti (l’equipaggio di una stazione spaziale, una prostituta, un motociclista), relegati in luoghi che lo sono altrettanto (lo spazio, i motel di periferia, le bettole nel deserto), dove “solo gli emarginati possono andare”.

*Su nella nuova stazione spaziale (...)*

*L’equipaggio si stava rilassando davanti allo schermo*

*Guardando vecchie repliche di Mohammed Ali*

*La voce di Houston che chiamava li riportò sull’attenti (...)*

*Una prostituta col vestito trasparente (...) cominciò a starnutire*

*Con un impeto così incontrollato da piegarsi sulle ginocchia (...)*

*Il dottore dell'albergo (...) annunciò che il peggio era passato  
Ma per lei non c'era speranza*

Uno dei brani risalenti al primo *Old Ways* del 1983 è *My Boy*, qui in duetto con Waylon Jennings. *Ballad* personale e malinconica, sembra cominciare laddove finiva *Already One*. In qualità di padre, Neil esprime la sua meraviglia per la rapidità con cui il figlio si avvia verso l'età adulta: “probabilmente è la registrazione più piena di sentimento che io abbia mai fatto”.<sup>272</sup>

*Perché stai crescendo così in fretta ragazzo mio?  
Oh, faresti meglio a prenderti il tuo tempo (...)  
È quasi tempo di vivere i tuoi sogni (...)  
Ormai è tempo di fare dei progetti figlio mio (...)  
L'estate finisce anno dopo anno*

“[In *Old Ways*] si afferma che un ritorno alle radici dopo la donchiescottesca fama dovuta al rock era inevitabile. (...) Ci si chiede quanto vada presa sul serio questa cosa: non molto, credo”.<sup>273</sup> Il confronto è inevitabile e non c'è nemmeno bisogno di scomodare le pietre miliari dello scorso decennio. Paradossalmente, infatti, le ultime “escursioni di Young in stili che dovrebbero essere grezzi, terreni e familiari appaiono artificiali e pasticciate; quello che invece sembrava il suo strambo flirt con l'elettro-pop, al contrario, è sincero, emotivo e più diretto”.<sup>274</sup>

È doveroso spendere una parola su *Depression Blues* (incluso nell'antologia *Lucky Thirteen*), brano che insieme al precedente *My Boy* ci dà un'idea del taglio più intimo e onesto che avrebbe avuto il primo *Old Ways*.

Qui Neil affronta i cambiamenti che avvengono intorno a lui e, come nelle sue migliori *lyric*, ci offre due prospettive. Da un lato quel-

272 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=402](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=402)

273 Puterbaugh, Parke, Recensione di *Old Ways*, Rolling Stone, ottobre 1985, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/old-ways-202838/>

274 Schonfield, Zach, recensione di *Trans* cit.

la di uomo che invecchia e medita sulla perdita dei luoghi che hanno visto i suoi momenti più importanti, intrisi di una magia che sembra svanire con il procedere del tempo. Dall'altro la prospettiva storica di una famiglia e più in generale una comunità che patisce i tragici effetti della Grande Depressione richiamata dal titolo.

*Ho una donna che mi ama e anche io l'amo tanto  
Ma ora è tutta vestita a festa senza un posto dove andare  
Tutti i posti dove ci incontravamo sono chiusi e sprangati  
O comprati da qualcuno che nessuno conosce (...)  
Tornare a scuola, tener da conto la mia istruzione  
Riscrivere tutte le regole sulla vecchia lavagna  
Perché sembra che oggi le cose non abbiano più magia*

Il 1985 è l'anno del Live Aid organizzato da Bob Geldof in favore delle popolazioni del terzo mondo, a cui Neil partecipa insieme agli Harvesters. Per l'occasione anche CSN&Y fanno una breve esibizione, ma lo stato di Crosby è allarmante. Parlando con la stampa Neil dirà: "siamo tutti preoccupati per David. Ha dei gravi problemi, sta vivendo un brutto periodo. Gli ho detto che se si rimette in sesto mi unirò di nuovo al gruppo e faremo qualcosa insieme".<sup>275</sup>

Nel 1985, inoltre, Neil unisce le forze con Willie Nelson e John Mellencamp (più avanti entrerà anche Dave Matthews) per dare il via al Farm Aid, concerto annuale con nomi di livello internazionale allo scopo di raccogliere fondi per i piccoli agricoltori americani, non adeguatamente sostenuti dal governo e minacciati dall'invasione delle grandi industrie. La battaglia di Neil in favore della sostenibilità e contro le multinazionali agro-biochimiche si inasprirà alcuni decenni dopo, quando diventerà protagonista di *The Monsanto Years* (2014) e di altre canzoni sparse in vari album.

Rientrato dai tour fisicamente provato, in autunno riprende a sperimentare con l'elettronica. Al suo fianco stavolta Steve Jordan alla batteria e Danny Kortchmar al sintetizzatore e alla produzione. "Avevo

---

275 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

bisogno di un cambiamento radicale. Volevo vedere cosa sarebbe successo, cosa sarebbe venuto fuori negli studi di L.A., che tipo di disco avremmo fatto e come lo avremmo fatto”.<sup>276</sup>

La studiata violenza del sound si avvicina a una sorta di *drum & bass*: le voci sono un grido stentato e le chitarre, ove presenti sopra i sintetizzatori, sono filtrate e quasi indistinguibili. “Ho scritto i pezzi mentre cercavo di comporre l’album, sempre con reazioni negative da parte dell’etichetta. Negli ultimi quattro o cinque anni ho dovuto combattere a livello artistico, il che mi ha esaurito, ma mi ha anche ridato energia. (...) Nell’ultimo anno sono andato in palestra per irrobustirmi. (...) Penso che molta di questa pressione sia finita nel disco”.<sup>277</sup>

“Veniva in studio, urlava per un po’ al telefono con la Geffen, poi rientrava in sala con un sorrisone e si fumava uno spinello”, ricorda Kortchmar. “Non ho mai visto nessuno ingoiare la merda come ha fatto Neil. E ne è uscito vittorioso”.<sup>278</sup>

*Landing On Water* uscirà nel giugno 1986. In copertina c’è la piantina delle uscite di emergenza di un aereo. “Ammaraggio” è probabilmente un titolo azzeccato perché l’album segna il suo punto più basso sia per il pubblico che per la critica (anche se non nelle vendite: *Life* andrà peggio). “Guardavo il disegno di queste persone nell’aereo e l’acqua che arrivava ai finestrini. Tutti cercavano di raggiungere i gommoni fuori dalle porte seguendo le istruzioni. Non sembrava che avessero una vera possibilità. Io mi sentivo più o meno così”.<sup>279</sup>

Dopo di questo, l’aereo riprenderà pian piano il volo. “*Landing On Water* fu l’inizio... o la fine, dipende da come la vedi. (...) Cominciai a funzionare nel verso giusto. (...) Fu l’inizio della mia ricostruzione fisica. Rese la mia musica più aggressiva”.<sup>280</sup> E *Landing* è davvero un album sull’aggressività, sulla pressione, sul fallimento e sulla miseria umana. Come *Reactor* è lungi dall’essere perfetto, e con il senno di

---

276 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

277 Swenson, John, intervista a Neil Young, Ottawa Citizen, 1986

278 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

279 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

280 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

poi molte scelte stilistiche non sono certo azzeccate, ma è un'opera sofferta e sottovalutata almeno per metà.

Nell'apertura di *Weight Of The World* la voce narrante dichiara di essersi liberata dal peso che la opprimeva grazie all'incontro con una ragazza. Se quest'ultimo è paragonabile a un "pretesto narrativo" (non ci sono nuove donne nella sua vita, il rapporto con Pegi è più solido che mai), sappiamo bene che un peso gravava davvero sulle sue spalle e soltanto ora si sta gradualmente allentando. Purtroppo la sonorità pop dell'insieme smorza l'aggressività di fondo.

*Portavo il peso del mondo sulla mia schiena  
Non ho mai avuto fiducia nei miei amici o nella mia ragazza  
Riesci a immaginarlo? (...)  
Sapevo che certa gente ballava tutta la notte, ma non io  
Non ho mai saputo se fosse giusto o sbagliato essere così liberi (...)  
Passavo tutto il mio tempo con le tenebre dentro*

La rabbia è protagonista di *Violent Side*, dove il cantautore si mostra oppresso da fobie e paranoie, e confessa di mettercela tutta per cercare di controllare la sua aggressività. Niente a parte l'autocontrollo potrà avere la meglio sull'impulsività

*Ecco che arriva la notte, ecco che arriva la rabbia  
Celata così in profondità che nessuno la può vedere  
Dietro quegli occhi c'è uno sconosciuto  
Che vaga nell'oscurità inseguendomi (...)  
Devo combattere per controllare il lato violento  
Ogni giorno e ogni notte*

Ancora più notturna è *Hippie Dream*, probabilmente la canzone simbolo di *Landing On Water* e dell'interno decennio, non tanto relativamente alle vicende personali, ma agli ideali di una generazione. Il brano inizia con un verso che ci fa tornare in mente la supplica disperata di *Tired Eyes*.

*Accetta il mio consiglio, non ascoltarmi  
Non è il paradiso, ma lo era  
C'è stato un tempo in cui il fiume era grosso  
E l'acqua scorreva veloce verso la marea crescente*

Neil parla con inquietudine dell'era dell'Acquario, la generazione che voleva cambiare il mondo a suon di musica e di *peace & love*. Il fiume in piena, lo sappiamo, si è prosciugato.

*Le vele a fiori sono lenzuola urlanti  
E il sentiero polveroso porta al sangue nelle strade*

L'utopia hippie si scontra con la brutale realtà che è seguita: le pagine dei giornali e dei libri di storia sono già piene di guerre e violenza. Gli abiti *tie-dye*, ovvero lo stile tutto fiori colorati simbolo degli hippie, vengono paragonati a lenzuola strappate e intrise di sangue. Poi nel ritornello Neil dice senza giri di parole quello che pensa: che le *Wooden Ships* dei compagni Crosby, Stills & Nash sono affondate insieme alla loro epoca, un'utopia gonfiata all'eccesso. Una condanna per chi oggi si ostina a restare a bordo.

*E le navi di legno sono solo un sogno hippie  
Capovolto sottosopra*

Il pezzo prosegue riferendosi esplicitamente a Crosby (“Solo perché è finita per te non significa che sia finita per me”), in questo periodo messo k.o. dall'eroina, e all'inevitabile estinzione di fenomeni come CSN&Y. Per Neil, che ha saputo andare oltre, è tutt'altro che finita: “è una vittoria per il cuore ogni volta che la musica inizia”.

Un ultimo grido si leva nel finale per aprire gli occhi a coloro che ancora si rifiutano di ammettere che la battaglia è persa. Un solo verso ritrae una scena *pulp* intrisa di squallore.

*Un altro figlio dei fiori va a seminare  
In una stanza piena di etere e uncini da carne*

“L’ho scritta per Crosby. Ma poteva esserlo anche per me, o per tutti. È sugli eccessi dell’intera nostra generazione. Dagli hippie agli yuppie – voglio dire, è stata veramente un’evoluzione”.<sup>281</sup> Ci piace pensare che lo stesso concetto espresso da Neil in questa canzone trovi il suo corrispettivo in un brano del nostro grande Franco Battiato, quando in *Bandiera bianca* canta sardonico: “Mr. Tamburino non ho voglia di scherzare / Rimettiamoci la maglia, i tempi stanno per cambiare”.

L’album prosegue con *Bad News Beat*, brano a proposito della fine di una relazione (“Hai sentito l’ultima? / La mia piccola ha scelto un altro uomo”) che passa con una certa indifferenza, privo di un vero apporto al messaggio generale. Similmente il narratore di *Hard Luck Stories* racconta la storia di un amico che non riesce a superare la rottura con la sua donna: “Tutto quello che sembri dire è quanta sfiga ti capita addosso / Non provi a ricominciare / Conti solo sui tuoi vecchi amici”.

*Touch The Night*, scandita da un riff pseudo-metal sopra a cori e sintetizzatori, è una riflessione piuttosto straniante, non molto convincente, sul modo in cui la vita può finire in un incidente d’auto.

*Immagina il blu sfumare nella notte vuota  
Lenta dissolvenza a cui nessuno dà risposta (...)  
E coloro che hanno amato e perso sapranno come ci si sente  
A toccare la notte senza la persona che ami*

Le strade di città sono ancora protagoniste in *People On The Street*, ambientata in uno scenario metropolitano: persone che girovagano per la strada, l’ombra della sera che scende sulle mura degli edifici, urla nei vicoli e sirene che strillano.

---

281 Henke, James, intervista a Neil Young (1988) cit.

*La gente della strada ha bisogno di un posto dove andare (...)*  
*Quando le ombre oscure della notte scendono (...)*  
*Dalla scena nel vicolo sale un urlo soffocato*  
*E la sirena strilla mentre il sistema fallisce*

Purtroppo il punto di vista è confuso (un vagabondo? un osservatore esterno?) e la *lyric* fallisce l'intento di essere un serio commento sociale. Tuttavia, evocando una città la cui vera natura si rivela soltanto di notte, mantiene l'atmosfera sinistra e urbana che dà coesione all'album. La consideriamo un preludio a testi più focalizzati sullo stesso tema che arriveranno a breve.

Il brano più vecchio dell'album, registrato dal solo Neil sui sintetizzatori nell'agosto '83, è *I Got A Problem*. Se *Hippie Dream* era un rimprovero collettivo, questo pezzo è il manifesto di quello che sta passando nella vita privata, il ritratto del suo caos interiore. Nel 1983, dopo la causa da parte della Geffen, Neil vive certamente dei momenti in cui non sa chi è o perché insiste a fare ciò che fa.

*Ho un problema che non so spiegare (...)*  
*Tutti cercano di aiutarmi ma non riesco a vedere la luce*  
*Io e la mia ombra siamo così disperati*  
*Perché continuiamo a ferire le persone che ci tengono*  
*Ogni volta che ne parliamo mi viene da sudare freddo*  
*Ci dev'essere una via d'uscita ma non riesco ancora a trovarla*

È curioso che parli di lui e della sua ombra quasi come di due individui distinti: sembra dichiarare apertamente l'esistenza di quel *doppelgänger* che popola alcune sue canzoni, con il quale dialoga e ha scambi di vedute (per esempio in *Mr. Soul*, *Pardon My Heart* e soprattutto *The Old Homestead*, dove menziona proprio l'ombra).

Il discorso sul "problema" riprende in *Pressure*, incisa quasi tre anni dopo: qui si manifesta in una pressione che lo assale in modo fisico, togliendogli il sonno e portandolo sull'orlo di un crollo nervoso (inscenato dalle urla inserite nella canzone).

*Ieri è successa una cosa divertente  
Ho sentito la pressione in un modo del tutto nuovo  
Continuava a colpirmi da tutte le direzioni (...)  
Le ginocchia mi tremavano e non potevo chiudere gli occhi*

Nella seconda strofa Neil attacca i gruppi pop e glam che sguazzano in TV, dominando la scena musicale e abbassandola di livello. Molto presto criticherà ferocemente la devoluzione nella musica in un prodotto puramente commerciale per colpa di emittenti come MTV.

*Guardi la TV e i fighetti del video  
Se tu potessi parlare quello lassù potresti essere tu  
Ecco perché hai bisogno di Max Headroom*

Max Headroom è un personaggio della TV americana apparso nel 1985. Nell'87 il suo volto sarà usato da un hacker che si introdurrà nei segnali televisivi di alcune emittenti. Neil sceglie di menzionarlo in quanto nome composto per sfruttarne il doppio senso: *max head room* letteralmente significa "il massimo spazio dentro la testa". Una sottigliezza utile a chiarire una strofa che parla di bombardamento mediatico.

L'ultima canzone, *Drifter*, ribadisce la posizione del musicista nei confronti di chi prova a dirgli cosa fare. Lette con il senno di poi, le sue parole potrebbero essere dirette tanto a una persona (una donna, se leggiamo il brano nella sua forma classica) quanto alla sua casa discografica (interpretazione più sottile e personale).

*Sono solo un vagabondo  
Resterò tale fino a quando proverai a legarmi  
Non sono uno che molla, tesoro  
Mi piacerebbe restare e vedere come va a finire  
Non provare a dirmi cosa devo fare per adeguarmi (...)  
Non provare a ingabbiarmi  
Non provare a rallentarmi  
Non provare ad accelerarmi o inchiodarmi i piedi a terra*

Quattro videoclip vengono tratti da *Landing On Water*, ma com'è ovvio non contribuiscono alle sue vendite e al suo gradimento. Rolling Stone ne salva il lato puramente musicale: “per questo disco Young ha distrutto il vocoder che lo faceva sembrare il canto di un microonde. Ci sono anche più assoli della sua grezza e sanguigna chitarra. (...) In *I Got A Problem* la batteria è irresistibilmente sfacciata e in *People On The Street* sembra che Jordan stia prendendo a calci gli altoparlanti dello stereo. (...) Anche se è bello riascoltarlo confrontarsi con la vita dopo il relativo autocompiacimento dei suoi ultimi due album, i testi scarni non sono il pezzo forte di *Landing On Water*”.<sup>282</sup>

Altri lo affosseranno del tutto definendolo “un’opera chiaramente senile, che tenta di alleviare una desolante carenza d’idee a forza di sintetizzatori e trucchetti elettronici, senza rendersi conto di sprofondare nel più desolante dei luoghi comuni. (...) Non c’è tensione, non c’è *drive*, non c’è nemmeno qualche minimo spigolo a nobilitare tanta stanchezza”.<sup>283</sup>

Nessuno di loro, a nostro parere, ha ragione. *Landing On Water* può anche suonare obsoleto e squilibrato da un punto di vista musicale, ma è proprio il significato di almeno metà dei suoi brani a farcelo oggi rivalutare. Proviamo per un attimo a dimenticarci di *Everybody’s Rockin’* e *Old Ways* e tiriamo una linea che parte da *Reactor* e tocca *Trans*, poi *Landing On Water* e infine *Life*, che seguirà nel 1987. Abbiamo quattro album che costituiscono un’evoluzione artistica coerente, ricca di personalità e popolata da fantasmi. Se pure non sono omogenei quanto la *ditch trilogy* e le tracklist presentano alcuni “tappabuochi” trascurabili, ciò non li rende meno significativi.

“Più cerco di distanziarmi dagli anni Ottanta, più ci trovo un senso. Sapevo quello che facevo quando pubblicavo quei dischi, ed ero consapevole della reazione che avrei ricevuto. (...) Ma sapevo anche che il tempo sarebbe trascorso e che la gente avrebbe visto quei dischi

---

282 Farber, Jim, recensione di *Landing On Water*, Rolling Stone, settembre 1986, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/landing-on-water-246666/>

283 Bertrando, Paolo, recensione di *Landing On Water*, Buscadero, 1986

come un preciso insieme, come un periodo, come se fossero dei quadri. Il tempo li ha resi più chiari”.<sup>284</sup>

Nelle canzoni di *Landing* e nelle successive ci sono i semi che sbocceranno nella rinascita creativa di fine decennio. Al di là dei travagli personali, *Landing* accenna al degrado urbano, alle false sicurezze, agli eccessi della modernità. A partire da questo momento, l'attualità sarà sempre più presente nelle *lyric* di Young.

Gli anni Ottanta sono fortemente politici, in America e in tutto il mondo, ma lo sono in modo diverso dai Settanta. Da un lato Ronald Reagan e Margaret Thatcher inneggiano al capitalismo, riprendono la corsa agli armamenti e tornano ad accentuare la rivalità tra Occidente e URSS. Dall'altro il popolo americano è esausto dall'impegno che ha caratterizzato i Settanta e deluso del proprio paese, soprattutto in seguito al Vietnam. Perciò comincia a disinteressarsi, trovando rifugio nello svago, nel consumismo, in uno stile di vita basato sull'estetica e sui piaceri materiali: per parafrasare Neil, dagli hippie idealisti agli yuppie affamati di successo e denaro. Il salto alla *me-generation* è definitivamente compiuto.

Il giornalista Roberto D'Agostino ha coniato l'espressione “edonismo reaganiano” per indicare questo radicale cambiamento di direzione. Industrie, musica, moda, per non parlare della nascente informatica: tutto cresce fino al parossismo. Negli Stati Uniti ciò incrementa la disparità tra le classi sociali, la discriminazione, il crimine urbano e soprattutto il consumo di droghe pesanti. Queste sono forse il riflesso più drammatico del cambiamento in atto. Il traffico di marijuana dei Settanta viene superato di gran lunga, nel decennio successivo, da quello della cocaina (è l'epoca del cartello di Escobar in Messico e della cosiddetta invasione del crack nelle metropoli).

C'è tanto su cui riflettere e Neil Young, mentre finalmente comincia a superare i problemi personali, se ne sta accorgendo. Anche l'impegno in un progetto come il Farm Aid è indice di una differente sen-

---

284 Schoemer, Karen, intervista a Neil Young, New York Times 1992, <https://www.nytimes.com/1992/11/25/garden/at-the-deli-with-neil-young-still-searching-for-a-heart-of-gold.html>

sibilizzazione nei confronti dell'attualità: non basta più cantare sperando di svegliare le masse, bisogna agire. A questo proposito, grazie all'esperienza vissuta con Ben, nel 1986 Neil e Pegi assieme ad alcuni collaboratori fondano la Bridge School, istituto che si occupa di fornire un'adeguata formazione ai bambini con handicap psicofisici, oggi tra i più importanti al mondo. Per trent'anni, fino al 2016, organizzerà concerti di beneficenza con ospiti internazionali.

In questi anni, inoltre, parteciperà a moltissimi eventi a supporto di diverse cause: oltre a quelli già menzionati, concerti per Greenpeace, reduci del Vietnam, bambini del terzo mondo e vittime delle calamità naturali.

Nell'estate del 1986 Neil raduna nuovamente i Crazy Horse con l'idea di riportare sul palcoscenico un *concept* musicale con l'aiuto di scenografie e tecnici in costume, come già avvenuto per *Rust Never Sleeps*. Se protagonista di quel tour era un bambino che sogna di diventare una rockstar, ora la storia prosegue e mostra il ragazzo, cresciuto, suonare in garage con gli amici, interrotti dalla mamma e dai vicini di casa seccati dal baccano (e anche un agente discografico insoddisfatto di quello che ascolta... il riferimento è chiaro).

Il tour viene intitolato *In A Rusted Out Garage*. Sebbene lontano dal pathos di *Rust*, l'idea funziona abbastanza bene anche perché sorretta adeguatamente dal repertorio misto tra passato e presente. Il problema, di nuovo, non è tanto nello spirito quanto in certe scelte: la band non è per niente a suo agio con tutta l'elettronica che si aggiunge allo show base dei Crazy Horse, vera garage band quando è "al naturale", perciò i musicisti litigano spesso. Neil documenta l'esperienza con due videocamere 8 mm per un film-verità intitolato *Muddy Track*, incentrato, più che sulle esibizioni, proprio sulle umorali dinamiche della band dietro le quinte.

"Fummo coinvolti in questa cazzata midi-elettronica-techno-jive di cui non sapevamo nulla", ricorderà un peccato Frank Sampedro. "La cosa che mi mandò in bestia fu che dovevamo cercare di copiare que-

gli altri tizi... Ralph suonare come Steve Jordan, io come Danny Kortchmar. (...) Perdevamo il ritmo quasi tutte le sere”.<sup>285</sup>

Anche David Briggs non userà mezzi termini: “quando mi chiamarono avevano già fatto quindici spettacoli ed erano nella merda. Neil era incazzato nero. Era in collera con tutti, e tutti lo odiavano. (...) C'erano anni di questioni irrisolte che tornavano alla luce. Neil prese i Crazy Horse e li usò come puttane, come accessori, e loro acconsentirono”.<sup>286</sup>

“Non avrebbero mai dovuto essere costretti a riprodurre cose che non nascevano da loro”, ammetterà Neil, tempo dopo. “I Crazy Horse funzionano secondo i loro termini e io non resi loro giustizia”.<sup>287</sup> Nei momenti migliori comunque l'abrasività e la potenza contribuiscono ad attrarre una generazione tutta nuova di ascoltatori che arrivano dalla musica di gruppi come Dinosaur Jr e Green On Red. Il tour prosegue nel 1987 arrivando anche in Europa, sebbene con scarsi risultati commerciali. A Milano il concerto è ad accesso gratuito e una massa di fan fuori controllo si riversa al Palatrussardi finché la polizia è costretta a intervenire con sfollagente e lacrimogeni.

Con la stessa tecnica utilizzata per *Rust Never Sleeps*, le nuove canzoni registrate dal vivo diventano l'ossatura di un disco intitolato *Life*, completato da alcune sovraincisioni. Pur contenendo ancora fastidiosi artifici elettronici, le melodie e i testi dimostrano che il cantautore sta tornando sui suoi passi. Le tematiche spaziano dall'attualità al romanticismo all'estetica rock, fino a ritrovare il fascino della mitologia.

Il lato A è senza dubbio il più convincente: i primi tre pezzi ruotano attorno alla sempre più tesa politica estera tra gli USA e il Medioriente. *Mideast Vacation* comincia facendo il ritratto di un ex agente della CIA mentre guarda una serie TV poliziesca degli anni Cinquanta.

---

285 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

286 *Ibid.*

287 *Ibid.*

*Ero solito guardare "Highway Patrol" (...)  
Ma non mi ha mai colpito l'idea che sarei stato bianco e nero per la  
vita  
Sono stato educato alla legge e all'ordine in una comunità in lotta  
Sono diventato un inquieto irrequieto*

La sua era una "pistola fumante" durante le missioni contro Gheddafi, rivoluzionario e dittatore libico, il cui governo negli anni Ottanta è uno dei principali nemici degli USA. Ironicamente il suo destino si deciderà una volta congedato, mentre è in vacanza con la famiglia.

*Nell'hotel tutto era tranquillo, i bambini erano crollati dal sonno  
Poi la strada si riempì di jeep, ci fu un'esplosione sulla destra  
Gridavano "Morte all'America" (...)  
Qualcuno mi prese a calci nella pancia (...)  
Quando mi bruciarono a mo' di effigie la mia vacanza fu completa*

Si tratta di un tentativo, ancora piuttosto grossolano, di dar voce alle tensioni tra USA e Medio Oriente che saranno al cuore di *Rockin' In The Free World* un paio di anni dopo.

*Long Walk Home* punta il dito contro la politica militare dipingendo uno scenario globale dove le guerre e le alleanze sono dettate unicamente dal reciproco vantaggio, per chiudersi con una domanda rassegnata.

*Se la Libertà fosse una bambina (...)  
In piedi alla grande parata  
Come potrebbe amarci oggi?  
Bilanciamo il potere ora dopo ora (...)  
Dal Vietnam alla vecchia Beirut (...)  
Perché dobbiamo sentire quella lama a doppio taglio  
Affondare nella nostra mano?  
America, dove siamo finiti?  
È un cammino così lungo verso casa*

Suonata al pianoforte evolvendo testo e melodia della vecchia *Letter From 'Nam*, riesce a essere ugualmente toccante.

La successiva *Around The World* comincia con alcune considerazioni piuttosto estemporanee su argomenti di attualità per poi deviare sul sarcasmo, paragonando l'ascesa e il declino dei leader di tutto il mondo ai cambi di stile nella moda.

*Lui e lei si innamorano sognando sotto le stelle  
Intanto le cose si mettono male intorno al mondo  
I leader cadono, i leader sorgono  
Il terrore indossa una maschera sottile (...)  
La moda cambia, lo stile cambia (...)  
Ehi! Cosa ti sei messa addosso?  
Stai proprio bene stasera!  
E dove l'hai preso? (...)  
Sei diversa stasera, così attillata  
Yeah! Dai, usciamo!*

Il lato A si conclude con *Inca Queen*, dalla struttura analoga a *Cortez The Killer* con un assolo in apertura, questa volta di chitarra acustica, e un contorno di strumenti etnici e rumori della giungla per far calare l'ascoltatore nel racconto.

*C'era una volta una Regina Inca che fissava la sua meridiana  
Tutt'intorno i suoi sudditi innalzavano idoli dorati (...)  
Lei parlava di argento dal cielo  
E di tante scialuppe di salvataggio fluttuanti  
Per trarli in salvo e volare via (...)  
E costruirono una città sulla montagna  
Dove la loro regina da sopra le nuvole  
Poteva stare a osservare*

La monarca ha costruito una città sopra le nuvole (Machu Picchu?), ma l'unica speranza è il ritorno dal cielo delle grandi astronavi grazie alle quali il suo popolo potrà scampare alla distruzione che

avanza insieme ai *conquistadores*. Ma mentre i semi argentati al termine di *After The Gold Rush* erano una rappresentazione della nostra civiltà che trova un modo per salvarsi dall'autodistruzione, *Inca Queen* sta più dalle parti di quelle teorie fanta-archeologiche che sostengono un contatto tra esseri umani e alieni, ritenuti degli dèi, agli albori della storia.

Il secondo lato di *Life* presenta *lyric* più canoniche incentrate sulle relazioni. A cominciare da *Too Lonely*, ritratto della triste situazione di una prostituta o forse semplicemente una ragazza intrappolata in una solitudine da cui può uscire soltanto mercificando se stessa.

*Ha labbra carnose, il vestito attillato  
Lavora per una cospicua mancia  
Non ci sta per meno (...)  
Viene da una buona famiglia  
Cerca qualcosa di nuovo  
È troppo sola, troppo sola per innamorarsi*

Nata nel 1977 nel breve periodo con i Ducks, la malinconica *Cryin' Eyes* viene qui recuperata in tutt'altra veste. La libertà assume nuovamente la forma di un uccello, come in *Danger Bird*, e la vita quella di un treno sulle rotaie, come in *Southern Pacific*.

*Dici che per tutta la vita sei stata un uccello libero  
Non c'è stato nessuno al di sopra di te (...)  
Dici che la tua vita è come viaggiare su un treno in corsa  
È facile vedere lontano  
Ma da vicino è solo una foschia confusa  
Che svanisce di giorno in giorno  
Chi asciugherà i tuoi occhi in lacrime?*

Soltanto affrontando gli ostacoli un giorno alla volta – ci dicono gli ultimi, bellissimi versi – si potrà raggiungere una meta lontana e sicura.

Nella successiva *When Your Lonely Heart Breaks* il protagonista sfagiola qualche buon consiglio a un amico che ha il cuore spezzato. Sebbene il testo non sia niente di speciale (“Quando il tuo solitario cuore si spezza / Non sederti a contare i tuoi errori / Non stare ad aspettare che l’amore ritorni”), il suo timbro dark la rende una delle esecuzioni più intense soprattutto dal vivo.

Con versi come “Non vogliamo essere domati / Prendendo ordini dai pagliacci della casa discografica”, *Prisoners Of Rock’n’Roll* è uno sfogo disimpegnato e soprattutto il dito medio finale che Neil rivolge alla Geffen prima della scadenza del contratto.

L’album si chiude con *We Never Danced*, nuova collaborazione con Jack Nitzsche ancora su toni sentimentali: “Tra il cielo e la terra c’è una sala da ballo / Dove le coppie volteggiano nell’eternità... / Non abbiamo mai ballato per tutta la notte”. Lo stesso anno la canzone viene ripresa nel film *Made In Heaven* cantata da Martha Davis.

*Life* esce nel giugno ’87 e la stampa, com’è ovvio, pone l’accento sulla crescita dell’ispirazione rispetto ai dischi precedenti, condannandone però l’artificiosità del suono. “Di incongruenze ne affiorano anche qui, quando Young si affida a ritmiche troppo invadenti. (...) Ma il livello medio delle composizioni e degli arrangiamenti è, se non nobile, perlomeno tollerabile”.<sup>288</sup>

“Rabbia depressa, vitalità giovanile e incontaminata tenerezza sono i linguaggi musicali di *Life*”, scriverà Rolling Stone. “Nel complesso rappresenta il suo lavoro più forte di questo decennio”.<sup>289</sup>

Che sia più coeso di *Reactor* e *Trans* è assai opinabile, ma superata a fatica la metà del decennio e raggiunto il fondo in termini di vendite (cinquecentomila copie vendute di *Life*; solo dopo il 2007 i numeri saranno peggiori, ma la colpa, allora, sarà della crisi dell’intero mercato discografico), Neil Young è di nuovo sulla pista pronto a riprendere quota.

---

288 Bertrando, Paolo, recensione di *Life*, Buscadero, 1987

289 Hochman, Steve, recensione di *Life*, Rolling Stone, 1987

“La vita mi aveva messo in un luogo dove questo era quello che facevo: esperimenti con le cose. L'unico problema era che ero Neil Young. Avrei risolto tutti i miei problemi se non fossi stato io”.<sup>290</sup>

“Ho sempre pensato che la mia musica fosse più importante di tutto il resto, ma ora so che è importante solo nella misura in cui riflette il punto in cui mi trovo. (...) Se spendi tutto il tuo tempo per la musica, e nessun tempo per tutte le altre cose che hai intorno, solo la facciata della tua musica sarà buona, ma la base al di sotto non sarà solida. Ho impiegato molto tempo per rendermene conto”.<sup>291</sup>

---

290 Schruers, Fred, intervista a Neil Young, *Musician*, febbraio 1991

291 Young, Scott, *Neil & Me* cit.

## 6. IL GRANDE MOMENTO 1988-1994

Nelle ultime date con i Crazy Horse dell'estate 1987, Neil introduce una piccola sezione fiati per alcune nuove canzoni che non richiedono la durezza del Cavallo né tanto meno diavolerie elettroniche. "Mi sono reso conto che mi divertivo di più a suonare quei tre o quattro brani blues che non il resto dello show".<sup>292</sup>

In breve dà vita a una nuova formazione, i Bluenotes, una big-band di *rhythm & blues* composta dal fedelissimo Ben Keith, Chad Cromwell, Rick Rosas, un'ampia sezione di ottoni (tra cui il sassofono di Steve Lawrence) e la chitarra di Poncho. Con questo nuovo, imprevedibile colpo di coda, Neil vuole esplorare territori musicali ancora diversi, ma più congeniali e molto meno distanti dalle sue radici rispetto a tutto ciò che ha fatto a partire dal 1980.

Il blues è parte del suo repertorio sin dai giorni degli Squires e lo si avverte in molte composizioni lungo tutta la carriera. E non è un caso che la nuova ventata d'ispirazione coincida proprio con una fugace *reunion* con i membri degli Squires, a Winnipeg, nell'estate dell'87.

Consideriamo per esempio la spontaneità dell'approccio chitarristico e la preferenza per il ruggito sporco della Gibson anziché chitarre più pulite. Diversamente dalla densità orchestrale di una E Street Band springsteniana, il sound di Young è caratterizzato tanto in acustico quanto in elettrico da spazi vuoti che sono terreno di esplorazioni; da sospensioni, intercapedini e riverberi che giocano un ruolo fondamentale anche perché colmati dall'immaginazione evocata nell'ascoltatore. Il linguaggio blues costituisce quindi una parte essenziale della sua sensibilità.

Il ritorno a casa Warner, ora che il contratto con la Geffen per quattro album è finalmente scaduto, non può essere più carambolesco. L'e-

---

292 Intervista a Neil Young, Mucchio Selvaggio (1988) cit.

nergia creativa sprigionata nei concerti dei Bluenotes, in tour per circa un anno fino alla fine del 1988, è agli antipodi dei precedenti sperimentalismi intrisi di paranoia. Lo stile delle nuove composizioni segue la tradizione di Jimmy Reed e B.B. King, passando da soul effervescenti che strizzano l'occhio ai Blues Brothers, a *ballad* malinconiche, fino a brani lunghi e dylaniani scritti sul finire di questa esperienza.

Il repertorio è talmente vasto che buona parte delle canzoni non finiranno su album e bisognerà attendere il 2015 per averne una discreta quantità raccolta nello spettacolare *Bluenote Café*, doppio live che testimonia l'eccellenza di questa band.

Già, perché ancora una volta l'album in studio è un quadro solo parzialmente riuscito. *This Note's For You*, registrato quasi tutto ai S.I.R. di Hollywood (gli stessi di *Tonight's The Night*) tra la fine del 1987 e l'inizio dell'88, prodotto insieme a Niko Bolas, contiene dieci canzoni che vanno dal soul più luminoso al blues più notturno, più la *title-track* che fa caso a sé. Ci sembra doveroso partire proprio da questa, un grido di protesta che catapulterà il cantautore sulla scena carica di ribellione degli anni Novanta.

*Non canto per la Pepsi, non canto per la Coca-Cola*  
*Non canto per nessuno che mi faccia sembrare un buffone (...)*  
*Non canto per la Miller, non canto per la Bud*  
*Non canterò per i politici*  
*Questa nota è per te*

*This Note's For You* nasce nell'estate '87, quando Neil rimane "sbalordito nel vedere i cartelloni che annunciavano *Miller High Life Concert Series presents Neil Young and Crazy Horse*. Il mio nome era scritto con gli stessi caratteri e la stessa altezza della birra. E io non ne ero a conoscenza. Non sapevo neanche che esistesse una serie di concerti sponsorizzati dalla Miller. (...) Non voglio che la gente pensi che qualcuno abbia comprato la mia musica, impresso il proprio marchio e poi venduto il pacchetto al pubblico. (...) Il più grande sogno di un bambino degli anni Ottanta è partecipare a uno spot televisivo per una

marca di birra. Era necessario far sapere alla gente che non ero d'accordo".<sup>293</sup>

Dello *star-system* Neil parla sin dai giorni dei Buffalo Springfield, ma con questo pezzo grida forte il suo sdegno per la degenerazione della cultura musicale. Da un lato accusa quegli artisti che mettono in vendita la propria immagine, permettendo all'industria, grandi brand come Pepsi, Coca e Budweiser, di utilizzarla nella pubblicità. Dall'altro lato punta il dito contro MTV, il cui impatto sulla scena discografica è cresciuto esponenzialmente dalla sua apertura nel 1981. L'emittente è in qualche modo simbolo del *corporate rock*, il rock industrializzato: la musica delle major è sempre più simile a un prodotto concepito per specifici target di consumatori esattamente come un profumo o una nuova linea di alimenti. Fenomeni come le boy-band e i talent show lo hanno dimostrato nei decenni successivi.

MTV è senza dubbio responsabile in buona misura del degrado della cultura musicale: "per la prima volta è il video a fare da traino a una canzone, (...) costruito e diffuso per pubblicizzare un prodotto da consumare (la musica registrata e il divo che la interpreta), ma anche per essere esso stesso rapidamente consumato e sostituito da qualcos'altro, come succede a ogni merce offerta sul mercato. (...) I videoclip rafforzano il predominio delle grandi case discografiche, perché sono le uniche in grado di disporre delle ingenti risorse economiche necessarie per finanziare la produzione. (...) Ma proprio perché tali risorse sono elevate, vengono utilizzate soprattutto per realizzare video adatti a promuovere artisti importanti e sicuri sul piano delle vendite".<sup>294</sup>

"Qualcuno viene fuori con una grande canzone e poi la senti in un fottuto spot", dirà Neil nelle numerose interviste che seguiranno il caso *This Note's For You*. "Se vuoi dare una canzone alla pubblicità, allora non darla alla gente. È un abuso. Se fai il tipo di musica che dico io arrivi all'anima delle persone, perciò il più grande insulto che puoi far loro è entrare nella loro anima, emozionarli, poi lasciare che

---

293 *Ibid.*

294 Codeluppi, Vanni, *Tutti divi. Vivere in vetrina*, Laterza, Roma, 2009

accendano la TV e scoprono che quello che credevano non è vero, ma che invece è vero quel prodotto”.<sup>295</sup>

Alla luce di ciò, va sottolineato che *note* ha anche la valenza di “banconota” o “assegno”. Con questo doppio senso Neil rafforza il messaggio: se la sua canzone vale dei soldi e può significare denaro per qualcuno, non la darà a nessuno che possa mercificarla, ma soltanto al pubblico.

Il videoclip del pezzo, dove star “vendute” come Michael Jackson, Whitney Houston ed Eric Clapton sono oggetto di sfottò, viene inizialmente bandito da MTV. Neil risponde all'emittente con una lettera di fuoco: “Razza di deficienti senza spina dorsale. Vi rifiutate di trasmettere *This Note's For You* perché avete paura di urtare i vostri sponsor. Per che cosa sta la M di MTV, per Musica o Moneta?”.

La storia non può che avere un finale pieno di quell'ironia che attraversa l'intera carriera del canadese: MTV coglie l'attimo, torna sui propri passi e finisce per conferirgli il premio per il video dell'anno. “Potevo fare come Marlon Brando, non accettarlo, darlo agli Indiani. Ma sarebbe la mossa più prevedibile. (...) Nell'accettare il premio ho pensato alla possibilità di poter fare altri video e farli vedere”.<sup>296</sup>

Negli anni successivi Neil tenterà qualche altro videoclip, ma è chiaro che non sono il mezzo adeguato al suo modo di fare musica e trasmetterla alla gente, e presto li abbandonerà del tutto (in favore, più avanti, di filmati integrali delle sedute di incisione che talvolta allegherà alle uscite in cd).

Gli altri brani dell'album sono tutti piuttosto pregevoli per spirito e arrangiamento, sebbene da un punto di vista lirico molti non vadano al di là degli schemi del genere. Per esempio in *Ten Men Workin'*, dove i Bluenotes in un certo senso si presentano: “Abbiamo un lavoro da fare / Dobbiamo farti rockeggiare per tenere la tua anima lontana dalla tristezza”.

Sugli stessi toni solari in chiave maggiore sono *Married Man* e *Sunny Inside*. La prima è una variazione sul tema del tradimento in un

---

295 Flanagan, Bill, *Written In My Soul* cit.

296 McDonough, Jimmy, intervista a Neil Young cit.

rapporto tra marito e moglie: “Sono un uomo sposato / Rispetta il mio felice nido / Non mi tentare, piccola”. La seconda, del 1982, celebra l’amore più autentico: “D’ora in poi non avrò più paura di notti solitarie / Posso dire addio a quei giorni (...) / Anche se camminiamo sotto la pioggia il mio cuore si sente radioso”.

Anche *Hey Hey* si accosta allo stile Blues Brothers scivolando un po’ troppo nel cliché (“Ho visto certe donne congelare la tua anima / Vogliono far parte dell’azione ma non ti lasciano mai tirare i dadi”) nonostante nell’ultima parte non manchi di lanciare un’ulteriore frecciata all’apatite pubblico televisivo: “scendi giù da quel divano, spegni quella MTV!”.

I pezzi in chiave minore sono decisamente migliori, se non altro per la densa atmosfera notturna creata da sassofoni, trombe, basso e il guizzare improvviso della Old Black, il tutto in un favoloso *interplay*. Per esempio *Coupe De Ville*, che prende il titolo dall’omonimo modello di Cadillac e fa il ritratto del classico bluesman consumato. Uno dei punti più alti dell’album, composto da Neil appena sveglio, un mattino in cui è preda di febbre e nausea.

*Mi sono concesso qualche svago a buon mercato  
Ma mi sono costati molto più di quanto potessi dare  
Ho il diritto in questo pazzo mondo  
Di vivere la mia vita come chiunque altro  
Per quanto potrò portarmi appresso questa scimmia tutto da solo?*

Un altro brano intenso su disco e dal vivo è *Twilight*, la cui particolarità sta nel fatto di accostare una melodia oscura e ossessiva con un testo semplice che coglie un istante di pura estasi.

*Il sole tramonta sulla lunga strada verso casa  
E sono stato via troppo a lungo  
La mia piccola sta aspettando sulla porta  
Conto i minuti prima di stringerti ancora una volta*

I sospetti e le incomprensioni di coppia sono al centro di *Can't Believe You're Lying* (“La luce del giorno irrompe e io vado a letto / E mi scopro preoccupato delle cose che hai detto ... / Hai cambiato la mia vita in così tanti modi”) e *One Thing* (“Quando cerco di dirti una cosa tu non ascolti... / Io non voglio la cura del silenzio / E non ho bisogno di sentire il gelo”). *Lyric* piuttosto accessorie al *mood* che Neil intende creare con i *Bluenotes*, ma ciò non è necessariamente un male: quando l'amalgama di musica e parole funziona, Neil ci regala grande musica, a prescindere da quale sia il genere o lo stile predominante.

*Life In The City* dipinge un altro piccolo affresco di squallore urbano (e umano) che segue le orme di *Mideast Vacation*, *People On The Street*, *Misfits*, indietro fino a *Don't Let It Bring You Down*, e anticipa *Rockin' In The Free World* e altre future canzoni che costituiscono un nuovo asse di brani nei quali il cantautore, in questo periodo, esprime la sua visione dell'America delle strade.

*Gente che dorme sui marciapiedi in un giorno di pioggia*  
*Famiglie che vivono sotto le autostrade*  
*È lo stile americano*  
*Morire di fame in città mentre la fattoria va in malora*  
*Omicidi in casa e crimini nelle strade*

“Young dipinge un paesaggio da incubo: senz'altro, gente che muore di fame, che dorme sui marciapiedi o sotto le autostrade, immersa in una cultura di crimine e violenza”, per poi “concludere il suo aspro messaggio con una replica sarcastica: ‘è lo stile americano’”.<sup>297</sup> La strofa successiva, curiosamente, riprende le parole di *Depression Blues*.

Tutte le scene che l'album ritrae, anche le relazioni personali, si ambientano in città e vedono protagonisti i suoi vari elementi: strade, automobili, televisioni. Ma è soprattutto nei due capolavori scritti verso la fine dei *Bluenotes*, *Sixty To Zero* e *Ordinary People*, che questa qualità emerge prepotentemente.

---

297 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

Mentre il primo lo ritroveremo parzialmente in *Freedom*, il secondo rimarrà inedito fino a quando Neil deciderà stranamente di inserirlo nell'album del 2007 *Chrome Dreams II*. Entrambi vengono scritti durante una vacanza in barca al largo delle Hawaii, ma le loro radici affondano in alcuni concerti che Neil fa insieme a Bob Dylan nel 1988. L'incontro col menestrello è decisivo per il suo risveglio artistico e per il riemergere di un *songwriting* davvero ispirato.

Con diciotto minuti per nove strofe da tredici versi ciascuna, *Ordinary People* è come un film che spazia tra innumerevoli personaggi, luoghi e tempi. Il centro dell'attenzione è sempre la metropoli e la gente che la abita.

*C'è un uomo in vetrina con un grosso sigaro  
Dice che tutto è in vendita  
La casa e la barca e la carrozza ferroviaria  
Il proprietario sta per andare in carcere (...)  
Le vende per racimolare la cauzione  
Truffava la gente vendendo pistole alla feccia  
Vivendo a spese della gente*

Tra bar malfamati, combattimenti, industrie, denaro, auto e treni, mafiosi, venditori di armi, spacciatori, vigilantes, vagabondi, disoccupati, alcolizzati, operai intrappolati nella routine e persino pistoleri del Far West, la *lyric* apre squarci nelle miserie di “gente comune”, “gente che vale un pezzo di terra”.

*Giù alla catena di montaggio  
Continuano a far uscire le stesse cose (...)  
Tutto è in funzione del dollaro  
Gente stile Lee Iacocca (...)  
Alcuni sono santi e alcuni sono stronzi (...)  
Si fermano per un drink mentre vanno al lavoro (...)  
La gente comune sta solo vivendo in un sogno  
Gente che lavora sodo  
Gente che non sa cosa significa arrendersi*

Rolling Stone accoglie *This Note's For You* come “la riscoperta delle gioie della spontaneità e specialmente dei benefici di essere Neil Young, elementi che avevano mostrato la corda nei lavori recenti. (...) L'album brilla veramente [quando] rallenta il passo e diventa più intimo, (...) in favore di un'atmosfera intima da fuori orario, con spazzole e tromba con sordina e il leggero tocco di Young sulla chitarra”.<sup>298</sup>

Contemporaneamente ai Bluenotes accadono altre cose. Con la definitiva disintossicazione di David Crosby, Neil continua a fare apparizioni pubbliche insieme ai vecchi compagni per eventi di beneficenza, mantenendo la sua promessa di tentare una *reunion*. Il fatto che si sia distanziato da CSN&Y non significa che non abbia mantenuto rapporti di rispetto e amicizia nei confronti dei tre cantautori. Pur con alti e bassi, il legame tra loro si è sempre mantenuto su toni pacifici. Solo negli ultimissimi anni si è creata una faida apparentemente incolmabile sia tra Crosby e Young che tra Crosby e Nash per motivi personali.

Il quartetto si riunisce al ranch nella primavera del 1988. Nonostante la determinazione sia forte, l'unico a essere in forma è Neil e il disco che esce da queste *session*, *American Dream*, manca di mordente, affossato anche da un sound artificioso legato alle mode del momento. La Y contribuisce con quattro canzoni e collabora anche alla stesura di un paio di pezzi con Stills.

L'unica su cui vale la pena soffermarsi è la *title-track*, scritta durante l'ultimo tour dei Crazy Horse a proposito dell'ipocrisia al cuore del sogno americano della facile celebrità. È un pungente commento su Jimmy Swaggart, predicatore evangelista televisivo con un certo numero di seguaci, al centro di uno scandalo per esser stato beccato con una prostituta.

*Ti vedevo su tutti i canali  
La tua faccia sorridente mi fissava  
Poi ti hanno beccato con la ragazza della porta accanto  
I soldi della gente ammicchiati sul pavimento*

---

298 Browne, David, recensione di *This Note's For You*, Rolling Stone, maggio 1988, <https://www.angelfire.com/rock2/traces/pages/blues.html>

*Accuse che cerchi di negare (...)*  
*Ti svegli nel bel mezzo della notte*  
*Le lenzuola bagnate e il volto pallido*  
*Hai cercato di far durare a lungo una cosa bella*

L'ultimo verso, peraltro, sembra un presagio dell'infelice esito di questa rimpatriata. Gli altri brani a firma Young sono *Name Of Love*, una preghiera perché chi comanda agisca "in nome dell'amore" e non dell'avidità; *This Old House*, partorita all'inizio del progetto Farm Aid, nella quale si racconta la sconsolata storia di una famiglia contadina sul punto di essere espropriata; e *Feel Your Love*, una classica *ballad* romantica.

Nonostante la presenza di *Compass*, disarmante ritratto di Crosby del suo ultimo, tormentato decennio, e "nonostante le melodie piacevoli, le occasionali canzoni interessanti e le caratteristiche armonie vocali, *American Dream* è in gran parte una festa sonnacchiante".<sup>299</sup>

Con Crosby ancora spaesato e Stills che ci va giù pesante con la cocaina, un tour è impensabile: "la peggior specie di nostalgia è quando i musicisti si presentano sul palco come le ombre di quello che erano nel passato".<sup>300</sup>

Chiusa quindi la parentesi CSN&Y (che si riaprirà con esiti solo un tantino migliori nel 1999), alla fine dell'anno Neil si reca agli Hit Factory Studios di New York con una succinta sezione ritmica ricavata dai Bluenotes (Cromwell alla batteria e Rosas al basso) per registrare una manciata di brani duri e abrasivi quanto *Reactor* o le parti più distorte di *Rust Never Sleeps*. Secondo il produttore Niko Bolas questo *noise* è la sua reazione al vano sforzo di realizzare un disco studiato e "con canzoni carine" per CSN&Y.

Il progetto assume il titolo provvisorio di *Times Square*, dal nome della piazza su cui affacciano gli studi, mentre la band viene battezzata The Restless, nome che poco dopo sarà variato in Lost Dogs. "Da subito l'album sembrava il più riuscito da anni",<sup>301</sup> ciononostante il la-

299 DeCurtis, Anthony, recensione di *American Dream*, Rolling Stone, gennaio 1993

300 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

301 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

voro viene interrotto per far spazio a un tour che nei primi mesi del 1989 partirà dall'America e sbarcherà in Giappone e Oceania.

A questo punto la scena rock internazionale sta nuovamente cambiando, proprio come dieci anni prima: alla fine degli anni Ottanta si affaccia una generazione di giovani musicisti emersi per lo più dalla città di Seattle. Il loro denominatore è un suono sporco e dissonante che si oppone al conservatorismo della scena *mainstream*, avvicinandosi più al *noise* sperimentale che al rock classico. Da un punto di vista poetico affrontano tematiche di droga, solitudine, sofferenza, depressione e morte, opponendosi all'esaltazione della libertà, dei piaceri e dei sogni implicita nella vecchia musica.

Questo movimento si chiamerà grunge e i gruppi chiave saranno Nirvana, Soundgarden, Alice In Chains, Pearl Jam e altri. Ma prima del grunge c'era Neil Young, diretto e caustico con la sua *Old Black*, a parlare di solitudine e di perdita sin dai suoi primi giorni come rockstar. La nuova generazione riconoscerà in lui un artista molto diverso dai suoi contemporanei.

Perciò quando Neil calca i palchi con i Restless urlando a sua volta la sua frustrazione nei confronti del business discografico e radiofonico, della mancanza di innovazione da parte delle emittenti, insultando gli sponsor e la mercificazione dell'arte, e cantando di droga, crimine e miseria con livelli di distorsione mai raggiunti prima, tutto ciò inevitabilmente colpisce le nuove leve.

Per esempio Jeff Ament, Stone Gossard ed Eddie Vedder, dopo aver assistito alle focose jam dei Crazy Horse nel 1991, aggiungono Jam al nome iniziale della loro band (Pearl). Tristemente famosa è anche la citazione di *My My, Hey Hey* nella lettera di suicidio lasciata da Kurt Cobain nel 1994. Sono solo i due esempi più eclatanti dell'impatto di Neil Young sul rock dei Novanta.

Con una mossa che ribadisce il suo anticonformismo, anziché completare *Times Square*, dà alle stampe un EP a tiratura limitata solo per il mercato giapponese e australiano intitolato *Eldorado*, cinque canzoni una più dura dell'altra.

“Ho eliminato tutte le stronzate a cui avrei dovuto sottostare da parte delle radio, la casa discografica, la promozione, fare tutte queste cose per cercare di essere ascoltato, (...) solo per scoprire ancora una volta che nessuno avrebbe suonato [i miei pezzi] perché non rispettano un format. Sono stanco di tutto ciò”.<sup>302</sup>

“Ho tolto dal disco tutta la dolcezza facendolo diventare più oltraggioso. (...) Ecco come lavora la mia mente bizzarra. È autodifesa, ma ha il suo significato. Stavo riaffiorando da me stesso”.<sup>303</sup>

Sin dal primo istante *Eldorado* si rivela un muro sonoro dove la chitarra esplode sopra un tappeto martellante di basso e batteria. L'apertura di *Cocaine Eyes* ci riporta subito alle confessioni di *Tonight's The Night*, *Hitchhiker* e *White Line*.

*Non passa giorno senza che io bruci un po' della mia anima (...)  
Ho fatto quel che ho fatto, detto quel che dovevo dire  
E rifarei tutto di nuovo se dovessi*

Parole che sembrano riferirsi piuttosto esplicitamente alle scelte compiute negli ultimi anni, motivandole con la coerenza. Ma dalla seconda strofa il discorso si rivolge a Stephen Stills e al suo eccessivo consumo di cocaina, deviando così sulla visione di un altro amico che rischia il tutto per tutto a causa della droga.

*È una strada lunga e difficile quando gli amici iniziano a lasciarti  
(...)  
Alcuni vanno semplicemente a dormire la notte  
E dimenticano di svegliarsi (...)  
Non puoi nascondere la tua faccia  
Non c'è da stupirsi se perderai la gara ancora una volta*

Il musicista non farà segreto del substrato di frustrazione da cui nascono le tracce di *Eldorado*. “Sento molta violenza, molta rabbia in

---

302 *Ibid.*

303 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

me a causa di cose che sono successe”.<sup>304</sup> La pressione accumulata in un intero decennio di stravolgimenti personali e lavorativi si riversa fuori in un’eruzione esplosiva.

I due pezzi successivi, dai testi piuttosto minimali, suonano come grida lancinanti per un amore difficile da far durare: *Don’t Cry* (“Niente di quello che dico è scritto sulla pietra... / I tuoi occhi delusi mi ossessionano come le mie gigantesche bugie / Ti vedo brillare, ti vedo fissare il fuoco”) e *Heavy Love* (“Potresti non sentirmi chiamare / Potresti non sentirmi urlare, amore mio / Ma pesanti rocce stanno cadendo”).

La *title-track* dell’EP prende invece le mosse dalla corruzione morale implicita nella leggenda di El Dorado, la mitologica città d’oro degli Inca bramata dagli spagnoli. Neil scrive un racconto di crimine, avidità e mortalità suddiviso in quattro scene che si svolgono nell’atmosfera tesa e sospesa di una sorta di *pueblos*. La qualità del pezzo sta nel riuscire a evocare un vero e proprio film nella mente dell’ascoltatore, accostando un testo narrativo ben focalizzato a una delle più ispirate performance chitarristiche. Una prima versione, parzialmente diversa e intitolata *Road Of Plenty*, risale al *Garage Tour* del 1986.

*Nella sfera di cristallo la zingara vede la villa (...)*  
*Vede la campana della missione oscillare nel silenzio*  
*La sparatoria comincia*  
*I proiettili trafiggono i cuori (...)*  
*Su al Gold Hotel i soldi sono sul tavolo*  
*I pezzi grossi sono tutti lì*  
*Ecco perché l’affare va in porto (...)*  
*Da qualche parte una chitarra blues riecheggia nel vicolo*  
*(...)*  
*I soldi cambiano di mano*  
*Dentro al jet la valigetta scatta*  
*Addio*

---

304 *Ibid.*

Per i personaggi del racconto (zingare, giocatori d'azzardo, donne vestite di diamanti, suonatori mariachi, piloti, mafiosi, toreri che uccidono il toro per "vivere un altro giorno") "l'Eldorado consiste nella corruzione e nel denaro sporco che attrae i moderni *conquistadores* senza scrupoli",<sup>305</sup> tracciando ancora una volta un parallelo tra il passato e il presente.

Ci piace considerare *Eldorado* come una sorta di punto di svolta o punto mediano che si colloca tra l'epica precolombiana delle canzoni fin qui incontrate e le vignette della storia recente che cominciano a comparire sempre più spesso in Young (*Crime In The City, Rockin' In The Free World, Western Hero, Trans Am, Let's Roll, Goin' Home, Peaceful Valley Boulevard*) in un percorso che si chiuderà con le "cronache da gazzetta" che caratterizzano molti album dell'ultimo ventennio (*Living With War, Fork In The Road, The Monsanto Years, Peace Trail, The Visitor*).

Nell'EP compare anche *On Broadway*, un originale dei Drifters: una mossa scaltra da parte di Neil, che lo recupera non per motivi di nostalgia (come ha fatto per varie altre cover sparse nei dischi) bensì per l'attinenza al messaggio. È infatti un ennesimo ritratto dello squalore e dell'illusione che sono il contraltare dell'*american dream*, reso ancor più tagliente dall'affilatezza con cui la band lo reinterpreta.

*Dicono che le luci dei neon risplendono a Broadway  
Dicono che c'è sempre magia nell'aria  
Ma quando cammini lungo la strada  
E non hai neanche da mangiare  
Lo splendore svanisce e sei nel nulla (...)  
Non andrò via finché non sarò una star a Broadway (...)  
Dammi un po' di quel crack*

Dopo l'uscita dell'EP, Neil continua a registrare al ranch. Dalle ceneri di *Times Square* nasce così *Freedom*, album che riprende la struttura a collage dei dischi degli anni Settanta. Affiancando i brani dei *Restless* a tracce inedite precedenti e nuove *ballad*, la tensione che do-

305 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

minava il progetto originale finisce per stemperarsi. Lo stesso Neil si pentirà della scelta: “volevo infondergli profondità su stili diversi ma così ho fatto un compromesso. (...) È come se fosse stato pastorizzato”.<sup>306</sup>

Per fortuna *Freedom* trae la sua forza da alcune canzoni fondamentali, a cominciare da quella che diventerà un inno generazionale: *Rockin' In The Free World*. L'intero album ha il suo filo conduttore in un interrogativo ricorrente: il significato di libertà. Il cantautore attualizza alla cronaca del 1989, anno chiave nella geopolitica mondiale, uno dei più antichi dilemmi su cui l'uomo si arrovella.

*Rockin' In The Free World* apre e chiude l'album come una parentesi, cominciando dalla versione acustica. Il motto *keep on rockin' in the free world* non è farina del sacco di Neil, bensì di Frank Sampedro (che infatti è accreditato come co-autore del pezzo) nel momento in cui esprime le sue perplessità sul fare tappa in Medioriente per il tour. Considerando la tensione creatasi dopo le dichiarazioni antiamericane degli iraniani (durante i funerali dell'ayatollah Khomeini, capo spirituale e politico dell'Iran, viene dato fuoco alle bandiere americane), “dissi, ‘qualunque cosa facciamo stiamo lontani dal Medioriente, è meglio continuare a rockeggiare nel mondo libero’. E Neil, ‘carina questa, (...) se non la usi tu la userò io’”.<sup>307</sup>

Così Neil ha un ritornello da aggiungere ad alcuni versi dedicati allo stesso argomento.

*Ci sono colori per la strada, rosso, bianco e blu  
Gente che trascina i piedi  
Gente che dorme nelle proprie scarpe (...)  
C'è molta gente che dice che staremmo meglio da morti  
Non mi sento come Satana ma per loro lo sono  
Perciò provo a dimenticarlo in ogni modo possibile*

---

306 McDonough, Jimmy, intervista a Neil Young cit.

307 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

La prima strofa descrive l'incombere di una guerra di religione: il riferimento all'attualità qui è molto preciso. Neil scrive le strofe poco dopo la dichiarazione di Khomeini che gli Stati Uniti sono "il Grande Satana del mondo", a seguito dell'incrinarsi del rapporto tra i due paesi. Di lì a poco il leader morirà, ma le espressioni di odio verso l'America al suo funerale dimostreranno che la sua linea di pensiero gli sopravvivrà a lungo.

Nella seconda strofa torniamo alle strade metropolitane, luogo di degrado spirituale e fisico ritratto con la stessa drammaticità che c'era in *Time Fades Away* e *Tonight's The Night*.

*Vedo una donna nella notte con un bambino in braccio (...)*  
*Vicino a un cassonetto*  
*Sta gettando via il bambino per andare a farsi un tiro*

Una ragazza madre che abbandona il figlio perché non può tirarsi fuori da una vita di abusi e tossicodipendenza è uno dei risvolti più neri e meno edificanti di un "mondo libero", dove si suppone che tutti possano scegliere il proprio destino.

A chiudere le strofe infatti arriva l'arcinoto ritornello: "Continua a rockeggiare nel mondo libero", ma anche "Continua a combattere nel mondo libero" e "Continua a farti il culo nel mondo libero", tutti e tre significati che implicitamente il brano veicola: il primo quello letterale e tutt'oggi sbandierato come inno musicale, il secondo e il terzo quelli a proposito della libertà. Il biografo Johnny Rogan solleva una giusta osservazione: la trasformazione di *Rockin' In The Free World* in un motto rock generazionale ha in qualche modo distolto l'attenzione dal suo vero significato.

Stiamo davvero parlando di un mondo libero? La libertà di cui disponiamo coincide davvero con il senso più alto che attribuiamo al termine? O è piuttosto un suo surrogato, persino una completa illusione? Siamo liberi se possiamo tirare a campare elemosinando per la strada, se possiamo distruggere il futuro di un bambino o se possiamo procurarci droga? Protestare contro il potere equivale a essere liberi?

E che rilevanza potrebbe avere fare rock o farsi il culo in un mondo dove le espressioni di libertà si limitano a questo?

“Ho così tante opinioni che emergono nella mia musica che è una vera sfida per me. Cerco di non fare prediche con quello che dico. (...) Voglio solo riflettere su ciò che succede lasciando a ciascuno le sue opinioni”.<sup>308</sup>

“Da me non può venire una risposta, mi limito a scrivere quello che penso e cambio idea a riguardo quasi ogni giorno. (...) [*Rockin'*] è fatta di molte immagini sulla devastazione delle nostre strade, i senza-tetto, le droghe, la guerra, tutti questi musulmani che ci odiano, americani ed europei”.<sup>309</sup>

Il crimine e la strada sono i protagonisti anche di *Crime In The City (Sixty To Zero part I)*, un estratto di “sole” cinque strofe della ben più torrenziale composizione partorita un anno prima. Come una sequenza di brevi cortometraggi che si imprinono visivamente nella mente dell’ascoltatore, sottolineati da un magistrale equilibrio di chitarre acustiche, *pedal steel*, sassofoni, trombe e una batteria spazzolata, *Crime In The City* mette in scena lo stesso mondo di *Ordinary People*, *Rockin' In The Free World* e *Eldorado*, regolato da opportunismo, avidità e indifferenza, dove il pesce più grosso divora quello più piccolo.

*“C’è ancora crimine in città” disse lo sbirro di ronda  
“Non so se potrò fermarlo, per strada mi sento come carne fresca”  
(...)  
Ecco perché lo faccio a modo mio (...)  
Una mazzetta di soldi nei pantaloni  
Vengo pagato da un bambino di dieci anni, dice che mi ammira  
C’è ancora crimine in città ma è bello essere liberi”*

Emblematica l’affermazione finale di un poliziotto che, impotente di fronte all’ondata di crimine, si avvale della libertà di stare al nuovo

---

308 *Ibid.*

309 Cooper, Mark, intervista a Neil Young, Q, novembre 1989

gioco e farsi corrompere da una *street gang*. In questa scena piena di humour nero è racchiusa tutta l'essenza che si respira nelle metropoli americane nel 1989.

Persino tra musicista e produttore Neil dipinge una relazione spietata nella quale l'artista, tanto più se è alla disperata ricerca del suo *american dream*, è usato come un mero oggetto (come già accennavano *The Last Trip To Tulsa* e *For The Turnstiles*).

*Il produttore si mise comodo*

*Disse, "quello che abbiamo qui è una traccia perfetta*

*Ma non abbiamo una voce" (...)*

*Disse, "mandatemi un cantautore che sia in giro lontano da casa*

*Assicuratevi che sia affamato e che sia solo*

*Fatemi avere un cheeseburger e il nuovo Rolling Stone"*

Protagonista dell'ultima strofa è un bambino che viene espulso da scuola per via del suo carattere difficile (probabile riferimento autobiografico). Crescendo trova il suo posto nella società come pompiere, finché il mondo, personificato in un giudice bastardo, alla prima occasione non esita a emarginarlo.

*Rispondevo male alla mamma, rispondevo male alla maestra*

*Sono stato cacciato dal catechismo per aver risposto male al prete*

*Poi sono cresciuto come pompiere (...)*

*Ma quando posai la pompa il giudice mi mandò in galera*

*Mi diede l'ergastolo senza condizionale*

In concerto, dove non deve preoccuparsi della censura, spesso Neil tira su il tono cantando "Sono stato cacciato dal catechismo per aver fatto il dito medio al prete". L'originale *Sixty To Zero* contiene ben undici lunghe strofe che proseguono a raccontare di uomini ricchi, giudici corrotti, criminali dietro le sbarre e indiani Sioux che hanno perso la loro terra.

Incisa al ranch con i Restless, *No More* è un altro degli apici di *Freedom*. Potrebbe essere un brano dei tempi di *Tonight's The Night*

per il mondo in cui inizia affrontando il lento spegnersi della luce negli occhi del *junkie*, e per la sua ispirata intensità lirica e chitarristica.

*Vivendo al margine della notte  
Lo sai che il sole non tramonterà lentamente (...)  
Non riesci a decidere da che parte andare (...)  
Non molto tempo fa aveva preso anche me (...)  
Non mi voleva lasciare mai più*

“Se ascolti con attenzione le parole, non faccio affermazioni definitive. È piuttosto ambigua. Questa è la sensazione quando dici ‘mai più’. Quante volte hai dovuto dirlo prima di renderti conto del vero significato? La canzone non vuole davvero dire ‘mai più’”.<sup>310</sup>

Ma il brano va oltre, passando a osservazioni più oblique che, in modo molto astuto e personale, tracciano un parallelo tra la dipendenza da droga e quella da musica, arte, creatività.

*Sembrava una cosa facile continuare per un altro giorno  
Come cantare la solita vecchia canzone  
Rigirando le parole in modo diverso  
Dov'era finita la magia? (...)  
Non riesco più a trovarla  
Mai più*

L'urgenza di esternare un'idea prima che una nuova sovrasti la vecchia, sentendo di non avere mai abbastanza tempo per curarla come si vorrebbe, finendo per preferire la quantità alla qualità. La terza strofa sottolinea le trappole in cui è facile cadere, chiudendosi con l'ammissione del dipendente dall'arte o dalla droga: “Non riesco a smettere prima dell'ultima pagina”, ovvero è impossibile fermarsi prima di averlo fatto fino in fondo.

Oltre a *Don't Cry* e *Eldorado*, di cui abbiamo già parlato, dal materiale registrato a New York viene selezionata per l'album anche *Wrec-*

---

310 McDonough, Jimmy, intervista a Neil Young cit.

*king Ball*, probabilmente la più oscura tra le nuove *ballad* lente. Il testo contiene un sottile riferimento a *Like A Hurricane*.

*La mia vita è un libro aperto, lo leggi alla radio  
Non abbiamo un posto dove nasconderci (...)  
Vedo i tuoi occhi fumosi dall'altra parte del bar  
Ho già visto quello sguardo brillare di stella in stella (...)  
Se hai tempo per un ballo incontriamoci al Wrecking Ball*

La *wrecking ball* è la palla demolitrice usata per abbattere gli edifici. Nella *lyric* il locale ha questo nome poiché rappresenta la tentazione del tradimento: “quando entri sembra come qualsiasi altro posto. Poi la vedi, là in piedi in un angolo, e all’improvviso non assomiglia a nessun altro posto in cui sei stato prima. Però sai che sei sposato”.<sup>311</sup> In un attimo il *Wrecking Ball* potrebbe demolire tutto ciò che si è costruito pazientemente.

*Someday* è un’incisione dei *Bluenotes* con Neil al pianoforte, di per sé pregevole se non fosse appesantita da un vestito sonoro un po’ troppo “figlio dei tempi”, con tastiere e campanellini in sottofondo. La *lyric* è alquanto bizzarra e spazia tra varie riflessioni, iniziando con l’entrata in scena del *feldmaresciallo nazista Erwin Rommel* (da alcuni ritenuto uno dei responsabili dell’attentato contro Hitler del 1944) in una strofa che pare elogiarne le sue qualità umane, come già avvenuto per Nixon in *Campaigner*.

*Rommel portava un anello al dito  
Se lo toglieva solo quando pilotava il suo aereo  
Una volta mi disse il perché  
Disse che tutti dobbiamo volare, un giorno*

Vengono poi ripresi i temi di *American Dream*, con un predicatore (*Swaggart*) colto a peccare.

---

311 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=663](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=663)

*Il predicatore della TV non può essere disturbato  
Per quelle cosette banali (...)  
Tutti dovremo peccare, un giorno*

Tra le nuove *ballad* morbide, *Hangin' On A Limb* vede il ritorno di Linda Rondstadt ai cori. Il racconto del rapporto “appeso a un filo” tra due amanti chiama in causa la questione della libertà: in questo caso quella di essere un musicista libero di rispondere al richiamo della musa.

*E quando la melodia chiamò da oltre la finestra  
Echeggìo nel cortile e sussurrò nei corridoi  
Lui la suonò per tutta la notte  
Lei sapeva che lui doveva andare  
C'era qualcosa a proposito della libertà  
Che lui credeva di non sapere*

Un'altra canzone, insomma, sul *love/art blues*, sebbene edulcorato rispetto al passato. Le altre due *ballad* riprendono composizioni inedite di metà anni Settanta. *The Ways Of Love* ha per tema la scappatella (“Ci siamo divertiti parecchio / Ora qualcun altro dormirà piangendo / Quando saprà cosa abbiamo fatto”), “una stoica riflessione sul fatto che nel gioco dell’amore o si vince o si perde”.<sup>312</sup>

*Too Far Gone* è la più sorprendente del novero, non solo grazie al tocco di chitarra elettrica e al ritmo country-rock che la rendono un po’ più spigolosa, ma soprattutto perché liricamente rientra in un vecchio asse tematico. Nel 1976, in concerto, Neil la introduce come “una canzone a proposito della situazione dei bar in America”, alternando poi le strofe a commenti su una serata trascorsa in giro per locali a cui il pezzo evidentemente si ispira (“c’era una gran confusione in quel bar, quella notte, ma ci divertimmo un sacco lo stesso”).<sup>313</sup>

---

312 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

313 [www.neilyoungarchives.com](http://www.neilyoungarchives.com), Concert Timeline, 06/11/1976 Boulder (Colorado), traccia 5, *Too Far Gone*

*Be', ci siamo incontrati nel mio bar preferito  
Abbiamo fatto un giro sulla mia vecchia auto  
Ma ancora non so come siamo arrivati a casa (...)  
Ed entro l'alba io volevo sposarti (...)  
Con i nostri atteggiamenti di giorno  
E i nostri sogni segreti di notte  
Potremmo davvero vivere le nostre vite in questo modo?  
Ero troppo distante, troppo distante per te?*

*Rockin' In The Free World* chiude l'album con un tripudio di chitarre elettriche, accompagnata anche da un videoclip che fa il giro del mondo. Alla *lyric* si aggiunge una terza strofa nella quale il commento sociale arriva al suo apice.

*Abbiamo mille punti luce per i senzatetto  
Abbiamo una mitragliatrice più carina e gentile (...)  
Abbiamo un uomo del popolo che dice di tenere viva la speranza*

George Bush senior è in carica da circa un mese quando Neil scrive il pezzo, prendendo spunto da alcune parti del suo discorso elettorale: i “mille punti luce” sono “le organizzazioni comunitarie sparse come stelle in tutta la Nazione, facendo del bene”.<sup>314</sup> La promessa presidenziale era infatti quella di lavorare mano nella mano per trasformare gli Stati Uniti in “una nazione più gentile”.

Cinicamente Neil trasforma le organizzazioni in mitragliatrici, una soluzione finale al problema dei senzatetto, molto rilevante in America. Anche “l'uomo del popolo” è un riferimento reale, precisamente a Jesse Jackson, il candidato democratico sconfitto da Bush alle presidenziali, nonché attivista per i diritti civili.

È emblematico che l'ultimo verso faccia riferimento all'archetipo di libertà per eccellenza: “Abbiamo benzina da bruciare, abbiamo strade da percorrere”, strilla Neil. Piazzato proprio al termine dell'album non può che sollevare ancora una volta la domanda: poter viaggiare sulle strade inseguendo l'illusione della libertà (quella vera) significa

314 <http://www.bartleby.com/124/pres63.html>

essere liberi? Il sogno americano, quell'*after* di cui Neil ha ampiamente parlato, si riduce a questo?

Una doverosa postilla: nei tour del 2014/16, Neil aggiunge un'ulteriore strofa alla canzone per attualizzarla alla crisi climatica ed energetica (il vasto e terribile *dopo*, appunto, su cui la produzione di Neil si è focalizzata nell'ultimo ventennio).

*Abbiamo disinformazione dalle multinazionali  
La ricerca senza fine per una goccia di petrolio  
Distruggiamo la vita della gente pur di succhiarla dal suolo (...)  
Continuiamo a bruciare e scaricare nell'aria*

*Freedom* viene supportato da un tour acustico che passa anche per l'Italia, insieme a Frank Sampedro e Ben Keith. I concerti non si limitano a promuovere il nuovo materiale ma rafforzano il messaggio del disco con l'attualità dell'ultim'ora. Nelle date americane Neil si presenta sul palco con la tenuta blu e il basco con la stella bianca dei lavoratori cinesi, proprio mentre in piazza Tienanmen, a Pechino, si svolgono le sanguinose proteste di studenti, intellettuali e operai contro il governo (per la copertina dell'album, che esce in ottobre, viene scelto il primo piano di Young così vestito).

“L'importanza di *Freedom* è grande perché esce in un momento storico della vicenda umana del mondo, dove i lati opposti e i ruoli delle politiche sembrano ormai chiari e definitivi. *Freedom* è un lavoro che Young inconsapevolmente pubblica tra i due eventi che decretano la fine del comunismo, i fatti di Tienanmen e la caduta del Muro di Berlino. (...) È un grido disperato di forza che incita l'ascoltatore a non mollare e a cercare di trovare i più profondi significati della vita”.<sup>315</sup>

D'altra parte il concetto di libertà è da sempre oggetto di dibattito: “fin dalla Rivoluzione Francese, in ogni parte del mondo si è arrivati gradualmente a considerare valori universali sia l'eguaglianza che la libertà individuale”, spiega lo storico Yuval Noah Harari. “Tali valori,

---

315 Frollano, Stefano, *Neil Young Discografia Illustrata* cit.

però, si contraddicono a vicenda. L'eguaglianza può essere assicurata solo decurtando le libertà di coloro che stanno meglio. Garantire che ciascun individuo sarà libero di fare quel che desidera vuol dire imbrogliare sull'eguaglianza. Dopo il 1789 l'intera storia politica del mondo può essere vista come una serie di tentativi per risolvere tale contraddizione".<sup>316</sup>

*Rockin' In The Free World* e *No More* sono al centro di una rara performance al Saturday Night Live, "una grossa eccezione alla regola e probabilmente non lo farò mai più".<sup>317</sup> Si può dire che questa apparizione televisiva rappresenti il momento in cui il pubblico, dai suoi coetanei ai teenager, apprende che Neil Young è "rinato" ed è connesso al presente come pochi altri della sua generazione.

"La fine del decennio sembra davvero scacciar via la paura e la riltuttanza di Neil Young", scriverà Rolling Stone. "Ti tira addosso tutto il dolore colpendoti in piena faccia come un secchio di acqua ghiacciata. (...) Uccide la facile retorica. (...) Due anni fa Young ha fatto uscire un disco intitolato *Life*, ma questo disco rispecchia molto di più la vita. (...) È la sua preghiera per gli anni Novanta, un ruvido promemoria per ricordarci che tutto avviene con un prezzo. Incluso fare rock in un mondo libero".<sup>318</sup>

La stampa di tutto il mondo vede *Freedom* come un ritorno: "la chitarra passa dalla cristallinità del suono acustico alla cupezza di una elettrica distorta al massimo, (...) piena di idee, innovazioni, egocentrismi, momenti esaltanti e attimi di confusione. (...) *Freedom* è finalmente composto di canzoni, come da tempo Neil non ci dava".<sup>319</sup>

"Quando ho scritto queste canzoni ero proprio me stesso",<sup>320</sup> confermerà il cantautore. Da *This Note's For You* in poi, tanto i tour quanto i nuovi dischi vengono accolti in modo trionfale. "Ancora non rie-

---

316 Harari, Yuval Noah, *Sapiens. A brief history of humankind*, Dvir Publishing House, Israele 2011 (traduzione di Giuseppe Bernardi, Bompiani, Milano, 2014)

317 Schruers, Fred, intervista a Neil Young cit.

318 Frickle, David, recensione di *Freedom*, Rolling Stone, novembre 1989, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/freedom-191984/>

319 Carù, Paolo, recensione di *Freedom*, Buscadero, 1989

320 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

sco a credere che una canzoncina così stupida abbia contribuito a resuscitare la mia carriera in quel modo”.<sup>321</sup>

*Freedom* venderà più di due milioni di copie (cinquecentomila certificate in USA a un anno dall’uscita): certo, non siamo neanche vicini a *After The Gold Rush* o *Harvest*, ma è sempre più dei dischi d’esordio, della *ditch trilogy* e persino di *Zuma*, e circa il triplo degli ultimi album Geffen.

Numeri a parte, non v’è alcun dubbio che gli straordinari affreschi contenuti in *Eldorado* e *Freedom* rappresentino una nuova emersione dall’oscurità, come è stato per *Zuma* nel 1975. Nel suo decennio più doloroso il canadese è stato a un passo dall’autodistruzione, dal superare il punto di non ritorno. Ma forse proprio per questo la rinascita è altrettanto esplosiva.

Il suo sound influenza il panorama underground già nella prima metà del decennio: Soul Asylum, Flaming Lips, Sonic Youth, Dinosaur Jr, Pixies... Tutti loro gli devono qualcosa e lo tributeranno in un album intitolato *The Bridge*. Ma a emergere dalle ceneri degli *eighties* è Don Grunjo, il padrino del grunge, la cui eredità vivrà in Radiohead, Son Volt, Foo Fighters, Beck, Wilco, Sonic Youth (che gli faranno da *opening band* nel 1990), oltre ai già citati Pearl Jam e Nirvana.

Frattanto che tutto ciò si avvera, Neil Young porta avanti i suoi progetti come d’abitudine senza rimettersi a nessuno se non alla propria musa. Aver accantonato due terzi dei Crazy Horse per gli ultimi progetti ha accentuato in Talbot e Molina i rancori già presenti dall’inizio del decennio. Tuttavia il 1990 si apre con una rimpatriata al ranch: “Neil disse quello che volevano sentirsi dire, li alliscio, si addossò tutta la colpa e disse che era dispiaciuto ed era pronto a impegnarsi”,<sup>322</sup> ricorderà Sampedro qualche anno dopo.

Con David Briggs e John Hanlon in cabina di regia, sembra che tutto ricominci dal 1969: i Crazy Horse si cimentano in una rapida serie di *session* energiche dove semplici melodie fanno da trampolino per lunghe jam e frizzanti *interplay* chitarristici. Vecchie canzoni ven-

---

321 Kent, Nick, *The Dark Stuff* cit.

322 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

gono tirate fuori dal cassetto e altre vengono scritte per l'occasione da Neil, nel suo capanno, circondato da amplificatori e automobili d'epoca.

“Ogni mattina mi mettevo lì, fumavo un po' d'erba e iniziavo a suonare. Poi arrivavano le canzoni. (...) Iniziammo a registrare suonandole tutte di fila due o tre volte al giorno per una o due settimane. Senza ripetizioni. (...) Alla fine di tutto leggevamo le nostre annotazioni e andavamo a cercare i master delle registrazioni migliori. Un giorno mentre ascoltavamo arrivò *Mansion On The Hill*. (...) David disse a Hanlon: ‘Va bene, sentiamola in tutta la sua *ragged glory*, la sua *gloria stracciona*’. La frase diventò il titolo”.<sup>323</sup>

Case di campagna, strade e coppie di mezza età che si chiedono a che punto sono arrivate, sono alcuni dei protagonisti di un album dall'indole rilassata. Alternando riff tonici ad ampi spazi aperti, il Cavallo galoppa finalmente libero da sovrastrutture con uno spirito simile a quello di *Everybody Knows This Is Nowhere*, ma meno introspettivo e più selvaggio. Le *lyric* sono pennellate lievi e veloci. “Stavo ancora cercando di finire alcune delle canzoni mentre le stavamo provando [ma] non mi riusciva mai di andare oltre dove già mi trovavo”.<sup>324</sup> “Volevo di proposito suonare lunghi pezzi strumentali perché non sento più, negli altri dischi, l'improvvisazione. Non c'è più niente di spontaneo nei dischi che si fanno oggi”.<sup>325</sup>

*Ragged Glory* inizia dal recupero di *Country Home*, un ordinario country-rock del 1975 che celebra il ranch e la sua quiete: negli anni questo rifugio dalla frenesia losangelina si è dimostrato di vitale importanza per Neil e la sua famiglia.

*Suppongo di aver bisogno della vita di città  
Sicuramente ha molto stile ma mi sfinisce abbastanza in fretta  
E devo impegnarmi per sorridere*

---

323 Young, Neil, *Waging Heavy Peace* cit.

324 Schruers, Fred, intervista a Neil Young cit.

325 Henke, James, intervista a Neil Young, *Rolling Stone*, ottobre 1990, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/neil-young-and-crazy-horse-back-in-saddle-again-229261/>

*Sono grato per la mia casa di campagna  
Mi dà pace interiore  
Un posto dove posso camminare solo e abbandonare me stesso*

Anche *White Line* risale allo stesso periodo: l'abbiamo incontrata in versione acustica in *Hitchhiker*, mentre qui il Cavallo le infonde un timbro a metà tra hard rock e western. In questo contesto il pezzo assume i connotati di uno sguardo a un passato tormentato da cui il musicista sa di essere uscito vincitore.

*Days That Used To Be* è un altro dei brani di ispirazione dylaniana di epoca tardo-Bluenotes. “Avevamo appena finito l'album *This Note's For You*, il video e tutto il resto. (...) Le persone dicevano, ‘non agitare le acque, non farlo, non cantare degli sponsor, di quei tizi e tutta questa roba’”.<sup>326</sup>

*La gente dice di non agitare le acque, di lasciarle al loro corso  
Idee che una volta sembravano giuste ora sono diventate difficili da esprimere (...)  
Siamo rimasti davvero in pochi, amico mio (...)  
Sembra una cosa molto semplice seguire il proprio sogno  
Ma possedimenti e concessioni spesso non sono ciò che sembrano  
Ti trascinano giù e ti appesantiscono travestiti da sicurezze  
Non abbiamo mai dovuto scendere a questi patti  
Nei giorni di una volta*

Le parole alludono al cambio di atteggiamento da parte degli artisti riguardo ai compromessi a cui sono chiamati a sottostare: mentre in passato schierarsi ha reso grande la tradizione della *protest song*, oggi per raggiungere una posizione è quasi scontato doversi vendere e rinunciare a un po' di autenticità. E alzare la testa per dire la propria è controproducente. Così Neil saluta, sardonico come sempre: “Sei felice (...), guidi un'auto nuova? (...) / Ti porta dove vuoi andare (...) o solo altre cento miglia più lontano dai giorni di una volta?”.

---

326 Loder, Kurt, Intervista a Neil Young, MTV 1990, [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=133](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=133)

*Fuckin' Up* deriva invece dal periodo di *Freedom* e si rivela il momento più aggressivo dell'album. I versi sono minimali ed ermetici, dettagli e considerazioni sparse che a accennano a vari aspetti della sfera personale mantenendosi in superficie.

*Riesco a vederti sulla collina  
In coma ma ancora in piedi (...)  
Solo io potrei farti crollare (...)  
Cani che leccano e cani che mordono (...)  
Guinzagli rotti sparsi sul pavimento  
Chiavi lasciate a penzolare alla porta  
Perché continuo a fare cazzate?*

Tra i brani nuovissimi sono due a trainare l'intero album per impatto e durata: *Love To Burn* e *Love And Only Love*, speculari per intonazione (in Mi minore) e struttura. Come *Down By The River* e *Cowgirl In The Sand*, alternano le parole agli intervalli chitarristici, il vero linguaggio con cui Neil parla qui.

I testi sono al contempo creativi e accessori. Il potente lavoro strumentale a sua volta accresce le sensazioni e gli spiragli aperti dalle parole, in un perfetto *loop* che invoglia a rimettere le tracce dall'inizio. *Love To Burn*, col suo ritratto amaro di una famiglia al collasso, nasce in "quel momento quando ti siedi e dici, 'Dio, ho così tanto da dare'. Devi soltanto essere aperto e non chiuderti a causa di tutte le brutte storie, i fatti della vita o le cattive notizie".<sup>327</sup>

*Nella valle dei cuori c'è una casa piena di finestre rotte  
E dentro i due amanti litigano tutto il tempo  
"Perché vuoi rovinare la mia vita?"  
"Dove stai portando il mio bambino?"  
Poi si abbracciano dicendo: "come siamo arrivati a questo?" (...)  
Devi fare il primo passo  
Devi strisciare prima di rimetterti in piedi*

---

327 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

La forza dell'amore a discapito di tutto è il tema di *Love And Only Love*, cavallo di battaglia che tutt'oggi apre spesso i set elettrici (dei Crazy Horse e non solo) dilungandosi in jam di quindici-venti minuti.

*Tempo fa nel libro del passato  
Prima del capitolo dove i sogni si rivelano  
Una battaglia infuriava sulla pagina aperta  
L'amore vinse, ebbe la meglio sull'odio (...)  
L'amore e solo l'amore durerà  
L'odio è tutto quello che pensi che sia  
L'amore e solo l'amore lo spezzerà*

Decisamente tonica anche *Mansion On The Hill*. Il suo ritornello guarda con nostalgia alla musica psichedelica che aleggiava su San Francisco negli anni Sessanta, ma le strofe riflettono ancora una volta sul presente. Il cantautore osserva se stesso dall'esterno, consapevole di aver raggiunto la mezza età ed essere molto più vicino a diventare lui stesso l'*old man* che vent'anni fa dipingeva nel famoso brano.

*Ho visto un vecchio che passeggiava al posto mio  
Mi ha guardato, il suo volto poteva essere il mio  
Le sue parole erano gentili ma i suoi occhi selvaggi (...)  
Andavo di fretta ma adesso questo non conta  
Perché devo lasciare questa strada di lacrime in qualche modo*

*Over And Over* sembra prendersi alla lettera ripetendo il suo riff per otto minuti dietro gli inseguimenti di chitarre. Il testo elogia l'amore duraturo, iniziando da un'evidente allusione sessuale, introducendo anche qualche spunto sul passare del tempo e della vita.

*Di notte quando il cielo è limpido e la luna splende (...)  
Amo il modo in cui ti apri per farmi entrare  
Perciò torno di corsa da te ancora e ancora (...)  
Abbiamo pagato il prezzo del tempo e ora è alle stelle  
E così il cerchio spezzato gira ancora e ancora*

Nel disco compare anche un ruvido adattamento di *Farmer John* degli Hep Stars. Per la chiusura invece la scelta cade su un'esecuzione live di *Mother Earth* tratta dal Farm Aid 1990, uno dei *borrowed tune* che ogni tanto spuntano nella discografia del canadese.

Basandosi sulla melodia dei tradizionali *The Water Is Wide* e *Amazing Grace*, Neil recupera "la scrittura musicale di un tempo, l'*anthem* [o inno, N.d.A.], e l'arrangiamento a più voci, ma sostituendo all'argomento del testo originale la visione-preghiera per Madre Natura. Un colpo di genio, dove l'artista è riuscito a sintetizzare l'America in modo completo, facendo confluire la musica dei puritani e la visione animista dei nativi".<sup>328</sup>

*Oh, Madre Terra con i tuoi campi verdi  
Sacrificata ancora una volta dalla mano affamata  
Per quanto tempo potrai dare senza ricevere  
E sfamare questo mondo governato dall'avidità? (...)  
Rispetta Madre Terra e il suo modo di dare  
O ci giocheremo il futuro dei nostri figli*

"Abbiamo avuto alti e bassi negli ultimi vent'anni e penso che questo sia uno degli alti",<sup>329</sup> dice Neil a proposito del ritorno dei Crazy Horse. E come tale viene accolto: sebbene a tratti possa sembrare al limite dell'esercizio di stile, i fan non sentivano il Cavallo alla massima potenza da undici anni. Il risultato si traduce in un milione e trecentomila copie totali.

"Le emozioni che [Young] sonda su *Ragged Glory* sono quelle di un uomo di quarantacinque anni a cui il rock'n'roll risuona dentro ancora come in gioventù, anche se il suo contachilometri ha parecchi ricordi di quelli che parevano giorni più floridi. (...) È un monumento allo spirito garage con quel perseguire la passione piuttosto che la precisione, la potenza grezza e l'anima semplice".<sup>330</sup>

---

328 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

329 Henke, James, intervista a Neil Young (1990) cit.

330 Loder, Kurt, recensione di *Ragged Glory*, Rolling Stone, settembre 1990, <https://www.angelfire.com/rock2/traces/pages/guitarecstasy.html>

Nelle *session* di *Ragged Glory* vengono registrati diversi altri brani tra cui *Don't Spook The Horse* (“Se vuoi andare a cavalcare nell’erba alta e verde / Cerca di non spaventare il cavallo”), che finisce come b-side del singolo promozionale, ma soprattutto *Interstate*, inclusa solo in un raro singolo del 1996. Questo piccolo capolavoro melodico cresce strofa dopo strofa culminando in un intreccio di chitarre acustiche. Affonda le sue radici negli ultimi giorni degli International Harvesters e descrive il desiderio di tornare a casa che si prova quando si è a lungo in tour.

*I bambini ridono sotto il sole  
Conto le voci una per una  
Ma io non sono là a divertirmi con loro (...)  
Sono felice di cantare tra la folla  
Le luci sono brillanti, la musica alta  
Mi piace guardare in ogni volto  
Ma fuori sulla statale posso sentire una voce delicata che mi chiama  
Mi esorta a riportare a casa la chitarra*

Il 1990 si chiude con un fatto triste: la morte della madre, Rassy, all’età di settantatre anni. Dopo la separazione dal padre Scott, con cui Neil mantiene buoni ma occasionali rapporti, Rassy è stata una figura insostituibile nella crescita di Neil, incoraggiandolo costantemente verso la musica.

Nel ’91 il Cavallo parte per lo *Smell The Horse Tour*. Nello stesso periodo scoppia la Guerra del Golfo, che vede una coalizione di trentacinque stati (in primis gli USA) opporsi al regime di Saddam Hussein in Iraq con l’obiettivo di non lasciare nelle sue mani i giacimenti di petrolio del Medioriente. “C’era gente che moriva mentre noi suonavamo. Era una cosa seria. Non potevi andare là fuori a proporre divertimento e basta. Era un momento delicato per andare in tour. *Powderfinger*, *Love And Only Love*, *Cortez The Killer* e *Blowin’ In The*

*Wind* [di Dylan] erano canzoni legate al conflitto, a come le persone si rapportano con esso”.<sup>331</sup>

L’ombra del terribile momento storico cala sugli show. Per trasmettere la tensione generata in tutto il mondo dalla guerra del petrolio e far riflettere il pubblico americano sulle azioni del presidente Bush, “tutto era amplificato al massimo per avere un suono da guerra. (...) Suonavamo ruvidissimi, violentissimi, come se fosse un bombardamento”.<sup>332</sup> “Guardavamo la CNN tutto il tempo, tutte le schifezze che succedevano, e poi ci trovavamo sul palco a parlare di conflitti: era una cosa difficile e penso che davvero non c’era altro che potessimo fare”.<sup>333</sup>

Come *opening band* vengono scelti due giovani gruppi che sanno il fatto loro in termini di rumore: Social Distortion e Sonic Youth. Dal tour vengono tratti un album live e un film-concerto intitolati *Weld*, più *Arc*, disco di trentacinque minuti di *noise* puro assemblato dalle code di feedback tra un pezzo e l’altro. “Per tutti coloro che pensavano che Young e la sua band avessero portato il feedback al suo limite estremo lo scorso anno con *Ragged Glory*, *Weld* apre nuove dimensioni di turbolenza sonora”,<sup>334</sup> scriverà Rolling Stone.

Il missaggio del live non è un momento sereno: nelle successive dichiarazioni David Briggs ritrae Neil come un recluso. “Dovevo mixarlo al ranch così Neil era nella sua piccola tana voltando le spalle al mondo e scappando dai suoi trenini giocattolo ogni dieci minuti. (...) Non ha più contatti con la gente”.<sup>335</sup>

La ragione dell’isolamento risiede almeno in parte nel problema all’udito che accusa al termine del tour, per colpa dei volumi assordanti a cui è rimasto a lungo esposto. “Ero diventato ipersensibile ai suoni,

---

331 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

332 Light, Alan, intervista a Neil Young, Rolling Stone, gennaio 1993, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/neil-young-returns-to-the-harvest-music-legend-talks-harvest-moon-lp-86703/>

333 Fricke, David, intervista a Neil Young cit

334 McLeese, Don, recensione di *Weld*, Rolling Stone, novembre 1991, <https://www.angelfire.com/rock2/traces/pages/weldreview.html>

335 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

sentivo tutto altissimo”.<sup>336</sup> Si impone quindi un periodo lontano dai rumori, nella quiete del ranch, assieme all’unico suono che le sue orecchie possono tollerare: la chitarra acustica.

Stato che lo mette in condizioni analoghe a quelle del 1971, quando la schiena lo costringeva a casa. Sembra davvero che la storia si ripeta, e per settembre Neil ha già radunato gli Stray Gators: Keith, Drummond e Buttrey, a cui si aggiungono diversi ospiti tra cui Spooner Oldham, James Taylor, Linda Ronstadt e Nicolette Larson. Esattamente vent’anni dopo *Harvest*, una nuova manciata di canzoni bucoliche viene scritta e registrata con lo stesso approccio e prende il titolo di *Harvest Moon*.

“Gli opposti non sono così distanti l’uno dall’altro, *Arc* e *Harvest Moon*. (...) È come una tempesta. Prima ne sei catturato, è incredibilmente frastornante e violenta. Poi improvvisamente sei nell’occhio del ciclone e c’è calma totale. Percepisci qualcosa tutt’intorno a te ma non ne sei sopraffatto. Questo disco è così. Penso sia il più tranquillo che abbia mai fatto”.<sup>337</sup>

Naturalmente non si tratta di ricreare *Harvest*: “l’idea è di cantare delle stesse tematiche con vent’anni di esperienza in più. Ora sono più forte di prima. (...) Il vero senso dell’album è: come si fa ad andare avanti? A mantenere sempre nuova una vecchia relazione? A far durare l’amore? A portare con sé il passato?”.<sup>338</sup> “Quando sei giovane e senza esperienza sei carico ma fuori controllo. Se sei vecchio e non sei più carico ti restano soltanto i ricordi. Ma se sei stimolato e carico da ciò che ti succede intorno e hai anche esperienza, capisci dove andare, veleggi davvero libero”.<sup>339</sup>

Ma l’album non si limita a questo, risultando come sempre variegato, tra brani nuovissimi composti per la maggior parte durante un viaggio nell’estate ’91 in Colorado e altri recuperati dal passato. L’atmosfera è più confortevole di *Harvest*, non soltanto per i testi mag-

---

336 Light, Alan, intervista a Neil Young cit.

337 Schoemer, Karen, intervista a Neil Young cit.

338 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

339 Light, Alan, intervista a Neil Young cit.

giormente rivolti all'intimità e alla dimensione femminile, ma anche per l'assenza dei momenti elettrici che davano al capostipite quel tocco spigoloso che lo ha reso memorabile. Inoltre la tecnologia digitale, ancora non abbastanza perfezionata, leviga un po' troppo il sound degli Stray Gators.

L'album si apre con *Unknown Legend*, scritta molto tempo prima. "Nel 1974 c'era un bar sullo Skyline Boulevard, California Highway 35, ubicato sul crinale sopra il ranch. Si chiamava *Alex's* e Pegi lavorava lì. (...) Come talvolta succede, inizia da un riferimento reale e poi entra in quel mondo che si apre davanti a me quando parte la musica. Questa canzone era un ricordo che mi è tornato quando ho trovato il testo scritto quindici anni prima su un foglio di giornale. La melodia e gli accordi sono riaffiorati subito".<sup>340</sup>

*Lavorava in una tavola calda  
Mai vista una donna più bella  
Ordinavo solo per vederla volteggiare in sala (...)  
I lunghi capelli biondi che volano nel vento  
Ha corso per quasi tutta la sua vita (...)  
Era una leggenda sconosciuta ai suoi tempi  
Ora veste due bambini (...)*

Il loro rapporto si incrinerà alla fine del decennio (un riflesso della crisi sarà *Toast*, album inedito registrato con i Crazy Horse nel 2001) e finirà nel 2014 con un divorzio su cui rimane uno stretto riserbo. Subito dopo Neil si accompagnerà all'attrice Daryl Hannah. Pegi se ne andrà nel 2019 a soli sessantasei anni.

Le circostanze nelle quali nasce *From Hank To Hendrix* saranno rivelate alla conferenza stampa di Milano (ottobre 1992) in occasione dell'uscita dell'album. "Ero a casa, sedevo con la mia 12 corde e ho iniziato a suonarla e scriverla allo stesso tempo. Non ci ho pensato sopra, l'ho fatta e basta".<sup>341</sup> Da un punto di vista lirico, gli eroi della musica citati dal cantautore servono a ricordarci che le mode e gli stili

---

340 Young, Neil, *Special Deluxe* cit.

341 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=201](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=201)

cambiano col tempo proprio come le affinità e le divergenze in una lunga vita di coppia.

*Da Hank a Hendrix*

*Ho camminato su queste strade con te*

*Eccomi qui con questa vecchia chitarra a fare quello che faccio*

*Ho sempre pensato che tu mi capissi*

*Non ho mai creduto in molte cose ma ho creduto in te (...)*

*La stessa cosa che ti fa vivere può ucciderti alla fine (...)*

*Possiamo ancora a stare fianco a fianco?*

*Possiamo farlo durare come un viaggio musicale?*

Ecco che ritorna un concetto espresso varie volte in molte forme: le cose belle non durano per sempre e a insistere nel farle, rifiutando il cambiamento, si corre il rischio di continuare a cantare la solita vecchia canzone (*No More*), di seppellirsi (*Ambulance Blues*), fossilizzarsi (*Thrasher*, *Fontainebleau*), arrugginire (*My My Hey Hey*, *Cowgirl In The Sand*) o, come dice qui, morire dentro.

Nelle parole di *Hank To Hendrix* ci sembra anche di scorgere la sconsolata ammissione del fatto che, sul lungo termine, sarà la musica a vincere sull'amore, perché dura più di tutto il resto. E per come sono andate le cose, purtroppo, ne abbiamo avuto dimostrazione.

*You And Me* prosegue a celebrare le intenzioni dell'album. Se in *Harvest* le canzoni erano il riflesso dei primi mesi con Carrie e la nuova vita al ranch, queste riflettono la mezza età e tutti i dubbi che comporta. "L'intera nostra generazione è arrivata al punto in cui cominciamo a chiederci se siamo troppo vecchi per provare qualcosa, ma certo che puoi provare qualcosa, altroché. È tutto lì, se lo lasci entrare".<sup>342</sup> In assenza di verità assolute questo è tutto ciò che possiamo fare.

*Apri gli occhi, guarda come la vita vola via*

*Apri e lascia entrare la luce (...)*

*Stavo pensando a te e me (...)*

*Riflettendo sui momenti trascorsi*

---

342 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

*Alcuni sono stati belli, altri brutti (...)*  
*Un vecchio è seduto lì*  
*Un tocco di grigio ma non gliene importa*  
*Quando sente i suoi bambini chiamare*

La *lyric* non manca di accennare all'eterna battaglia dell'arte: "la chitarra combatte contro la TV", dice a un certo punto, come a ribadire (questa volta sottilmente) il valore della coerenza, il rifiuto di svenersi, ma anche la frustrazione che ne deriva e il suo impatto sulla vita privata. Curiosamente, il riff d'apertura di *You And Me* deriva da un'idea del 1971, mentre il resto del pezzo viene scritto dopo in vari momenti. "Tim Drummond la sentì e disse: 'la devi finire, amico. È come quelle di *Harvest*, devi farla'. E fu quello a frenarmi, a spaventarmi un po', perché è stato come se qualcuno mi dicesse come sarebbe diventata prima ancora che la creassi".<sup>343</sup>

Insieme a *Heart Of Gold* e *Helpless*, *Harvest Moon* è la quintessenza della *ballad* romantica a firma Young, nella quale accosta con astuzia la dimensione sentimentale all'uso di atmosfere bucoliche e colori tenui, in questo caso il chiaro di luna. Il pezzo diventa anche il videoclip promozionale dell'album nel quale gli stessi Neil e Pegi ballano a una festa.

*Proprio come bambini che dormono*  
*Questa notte potremmo sognare (...)*  
*Sappiamo dov'è che si fa musica*  
*Andiamo fuori a vivere la notte*  
*Perché sono ancora innamorato di te*  
*Voglio vederti danzare ancora (...)*  
*Sotto questa luna del raccolto*  
*Quando eravamo estranei ti guardavo da lontano*  
*Quando eravamo amanti ti ho amato con tutto il mio cuore*

“È questo l'aspetto che mi ha affascinato di più nel fare l'album: cercare di far durare le cose, senza darci a mucchio. Come mantenerle

---

343 Light, Alan, intervista a Neil Young cit.

nuove, fresche, andando avanti, vincendo la noia e quindi la scomparsa della relazione”.<sup>344</sup> Nella quinta traccia l’album cambia di tono, spostandosi verso tematiche ecologiche e politiche. In *War Of Man* la Guerra del Golfo è ancora una volta protagonista, ma viene vista da un’altra prospettiva. Osservando le terribili immagini televisive, Neil “rimase sorpreso dal fatto che nessuno parlava della fine che facevano gli animali rimasti nelle acque inquinate e avvelenate”.<sup>345</sup> Lo scenario dipinto dal testo è un pianeta devastato dove c’è bisogno di una nuova Arca che metta in salvo le specie. Con una sezione ritmica cupa e insistente, è una delle migliori composizioni del periodo.

*Le piccole creature corrono a ripararsi dal freddo  
Tornano al nido come nei primi giorni  
Lì al sicuro tra le braccia della mamma  
Il calore dell’età li tiene lontani dal pericolo  
Nelle orecchie risuona il fuoco della battaglia  
Il guerriero stanco mira un po’ più in alto (...)  
Nessuno vince  
È una guerra dell’uomo (...)  
Nessuno sa verso dove stiano correndo  
Ma ogni specie arriva a coppia*

Anche la malinconica sospensione di *One Of These Days* è un momento molto intenso, sebbene poggi su basi melodiche più scontate. È la visione di un uomo di mezza età che ha bruciato molti ponti alle sue spalle più consapevolmente di quanto non voglia ammettere, alternando amicizie e alleanze sempre in nome della musa. Suona dunque come una confessione scaturita su un’onda di emotività e non è forse un caso che risalga al 1986-87.

Nei suoi ringraziamenti Neil cita gli International Harvesters e i Crazy Horse, due delle numerose “toccate e fughe” avvicendatesi negli anni Ottanta. Non fa strano che vi abbia trovato spazio in questo al-

---

344 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

345 *Ibid.*

bum, ora che quel decennio è finalmente alle spalle e un altro, più consapevole ed equilibrato, è iniziato.

*Uno di questi giorni mi sederò e scriverò una lunga lettera  
A tutti i buoni amici che ho conosciuto  
E proverò a ringraziarli tutti per i bei momenti insieme  
Anche se ci siamo allontanati così tanto (...)  
Quel vecchio violinista country  
E tutti quei ragazzacci che suonano il rock'n'roll  
Non ho mai cercato di tagliare i ponti  
Ma so di aver perso alcune cose buone (...)  
I miei amici sono dispersi come foglie da un vecchio acero  
Alcuni sono deboli, altri forti*

Con *Such A Woman* torniamo sui binari del sentimento: “mentre in un’altra stanza si sentiva *Arc* e le sue esplosioni [durante il missaggio di quel disco, N.d.A.], io scrissi *Such A Woman* al piano. Persino io non potevo crederci. Mi sedetti e iniziai a suonare, e venne così”.<sup>346</sup> Il pezzo è un tributo a Pegi, ma il cantautore riesce a elevarsi al di sopra di versi convenzionali “riconoscendo che il loro amore è vincolato tanto dalla reciproca gioia quanto dal reciproco dolore”.<sup>347</sup>

*Nessun altro riesce a uccidermi come fai tu  
Nessun altro riesce a riempirmi come fai tu  
E nessun altro può sentire il nostro dolore*

L’arrangiamento è nuovamente opera di Jack Nitzsche: “lui confeziona sempre una profondità di tipo classico”, dirà Neil. “Di solito non permetto ad altri di arrangiare la mia roba, ma (...) è bellissimo ascoltare quello che riesce a fare”.<sup>348</sup>

La successiva *Old King* è un piccolo intermezzo disimpegnato: “parla del mio cane, Elvis, un segugio che Ben Keith trovò per me a

---

346 Kent, Nick, intervista a Neil Young (1995) cit.

347 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

348 *Ibid.*

Nashville. (...) Era un cane meraviglioso ma si cacciava in un sacco di guai”.<sup>349</sup> Nella canzone il nome viene modificato: “Parlavo di tutto col mio cane (...) / Il vecchio King significava molto per me / Ma quel seguigio è storia”.

*Dreamin' Man* risale al 1989. Durante il tour acustico che accompagnerà l'uscita di *Harvest Moon*, Neil la introdurrà dicendo che “dà solo forma ai sentimenti, non c'è niente di letterale”.<sup>350</sup> La sua atmosfera senza tempo lo rende un episodio intenso ed enigmatico.

*Sono un sognatore, sì, questo è il mio problema  
Non mi accorgo quando non sono reale  
Parcheggio la mia Aerostar sul prato al crepuscolo  
Con una pistola carica e dolci sogni di te (...)  
Vedo le tue curve e sento le tue vibrazioni  
Vestivi in bianco e nero, ti sei persa nel centro commerciale  
Ti ho vista sparire oltre il Club Med Viaggi  
Un'altra notte insonne, un sole che non calerà (...)  
Un altro tempo o luogo, un'altra civiltà  
Renderebbe davvero completa questa vita*

“La figura di uno squilibrato con una pistola carica e l'ossessione di una donna idealizzata, che insegue in un centro commerciale, porta l'ascoltatore a chiedersi cosa voglia intendere il narratore. (...) Young sostiene la tensione evitando di fornire una risposta. Ma la presenza di una pistola, la considerazione che un'altra civiltà potrebbe rendere completa la vita del narratore, e i cori che nel finale cantano ‘Lui ha un problema’, conferiscono una luce piuttosto sinistra a uno scenario altrimenti sognante”.<sup>351</sup>

Per la chiusura la scelta cade nuovamente su una traccia registrata dal vivo e perfezionata in studio con l'aggiunta di alcuni dettagli. *Natural Beauty* è una delle *highlight* del periodo, scritta all'epoca di *Ragged Glory* (ma con titolo diverso: *Beautiful Nature*). Grazie alla

---

349 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=428](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=428)

350 [http://sugarmtn.org/sm\\_quotes.php?song=159](http://sugarmtn.org/sm_quotes.php?song=159)

351 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

sua ipnotica lunghezza (dieci minuti), l'avvolgente riverbero e il messaggio che consegna, è forse l'unico momento di vera tensione dell'album. Rolling Stone dirà che “esprime la rabbia paternalistica di uno che apprezza la fragilità di tutte le cose del pianeta, incluso il pianeta stesso”,<sup>352</sup> ma la questione è un po' più profonda.

Il brano parte sul contrasto tra naturale e artificiale, evocando l'eco e la musica come elementi naturali, intangibili ma reali. Per la prima volta Neil affronta in un brano il tema, molto sentito, della qualità audio. Il tocco artistico qui è sublime perché la purezza del suono è trattata appunto come patrimonio della natura, non meno a rischio di estinzione delle creature di *War Of Man*.

*Sulle montagne russe dove le mie emozioni devono portarmi (...)  
Ho sentito un'eco perfetta morire in un anonimo muro di suono  
digitale  
Da qualche parte nel profondo della mia anima*

Passa poi a denunciare la distruzione di habitat naturali e a compattare l'uomo, un figlio della Terra che nella sua ottusità la sta perdendo.

*Amazzonia  
Avevi così tanto e ora così tanto non c'è più (...)  
Che uomo fortunato  
Quello che vide la Terra prima che gli toccasse la mano  
Che sciocco rabbioso a condannarla (...)  
Un uomo avido non capisce mai quello che ha fatto*

Come capitava in *Cortez The Killer* e in altri brani dedicati alla dimensione naturale delle origini, anche qui entra in scena l'alter-ego del cantautore apportando al brano anche la dimensione personale/emotiva: “Non giudicarti troppo duramente amore mio / O un giorno potresti scoprire che la tua anima è in pericolo”, canta nel ri-

---

352 Kot, Greg, recensione di *Harvest Moon*, Rolling Stone, novembre 1992, <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/harvest-moon-186513/>

tornello. Come a dire che l'uomo è costretto a intervenire sulla natura per rimediare ai suoi stessi danni tentando di riportare un equilibrio almeno tollerabile. "Young sfrutta l'analogia per mettere in guardia la persona che ama sul fatto che un eccesso di autocritica [o autodistruzione, N.d.A.] può portare a condannare la propria anima".<sup>353</sup>

Sebbene meno focalizzate, anche le ultime strofe si presentano come un'analogia. Descrivono un moderno rodeo improntato al consumismo, dove tutti osservano sui megaschermi "il momento della sconfitta", la caduta del cowboy da cavallo: ma la sconfitta è quella dell'umanità intera. *Natural Beauty* è un brano da brividi, inestimabile al pari di *After The Gold Rush* e *Ambulance Blues*. E rappresenta la classica eccezione che conferma la regola: come i Crazy Horse hanno prodotto una versione più dilavata e manieristica di *Everybody Knows*, *Harvest Moon* somiglia ad *Harvest* ma non ne eguaglia la profondità e l'impatto.

"Suona come se fosse fatto per pomeriggi trascorsi a ondeggiare pigramente sulla propria amaca. Ma accanto alla placida superficie, ci sono le rocciose cicatrici della mezza età, quando tenersi stretto e coccolare un amore è molto più difficile che trovarlo".<sup>354</sup>

La prova però riconquista anche i fan più vecchi: oltre quattro milioni di copie (di cui due milioni e trecentomila in USA) *Harvest Moon* fa il botto e va a collocarsi al terzo posto tra gli album più venduti dopo *Harvest* e *Gold Rush*. "Fuori dal tempo forse, ma struggente, lirico, passionale, uno degli album più riusciti di tutta la lunga carriera".<sup>355</sup>

Un'opera "sospesa tra la forza della maturità di un uomo arrivato alla mezza età ancora pieno di pulsioni e l'impercettibile tristezza di chi è troppo profondo per credere davvero che i sogni possano materializzarsi così come li si vede nella notte".<sup>356</sup> Durante tutto il 1992 Neil gira per i palchi degli Stati Uniti circondato dalle chitarre acusti-

---

353 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

354 Kot, Greg, recensione di *Harvest Moon* cit.

355 Pellicciotti, Giacomo, recensione di *Harvest Moon*, La Repubblica, 1992

356 Sapienza, Davide, recensione di *Harvest Moon*, Buscadero, 1992

che. Un estratto di quelle performance lo possiamo ascoltare nel live *Dreamin' Man*.

Il 1993 è un anno ricco anche senza nuovi album: a partire dalla partecipazione agli MTV Unplugged insieme a vari musicisti che lo hanno accompagnato in passato. Un live viene dato alle stampe con una tracklist davvero notevole che comprende per la prima volta *Stringman*, desolante *ballad* del 1976 dedicata al divorzio di Jack Nitzsche dalla moglie (“Nella pagina vuota davanti a te / Puoi scrivere quello che t’importa di più / Prova a renderla nuova prima di andartene”).

Poi il tour con Booker T. & The MGs, una delle più famose soul band anni Sessanta, conosciuta a New York per una serata tributo a Dylan. La partecipazione alla colonna sonora di *Philadelphia* di Jonathan Demme con l’omonima canzone (“Città dell’amore fraterno, luogo che chiamo casa / Non mi voltare le spalle, non voglio rimanere solo”): agli Academy Awards 1994 gli frutterà la nomination all’Oscar come miglior canzone originale (poi vinto da *Streets Of Philadelphia* di Springsteen). Dall’amicizia con Demme quindici anni dopo nascerà una trilogia di eccezionali film-concerto (*Heart Of Gold*, *Trunk Show* e *Journeys*).

Apprendo una parentesi sui riconoscimenti vinti, vanno menzionati il Governor General’s Award per l’eccellenza artistica conferito a Neil e altri artisti canadesi nel 1994. Lo stesso anno *Harvest Moon* vince il Juno Award come miglior album dell’anno, e nel ’95 è Neil a essere votato miglior cantante uomo. Il ’95 sarà anche l’anno della Rock’n’Roll Hall Of Fame, dove entrerà due volte: prima come solista e due anni dopo come membro dei Buffalo Springfield. Per quanto riguarda i Grammy, con ventisette nomination<sup>357</sup> raccolte nel corso dei decenni, si porterà a casa due statuette soltanto nel 2009 per il box set *Archives Vol.1* e nel 2010 per la miglior canzone rock, *Angry World* (in *Le Noise*).

Nel ’93 esce anche *Lucky Thirteen*, antologia del periodo Geffen con alcune canzoni mai uscite su album, voluta dall’etichetta quando

---

357 <https://www.grammy.com/grammys/artists/neil-young/8101>

ha lasciato cadere la causa. In questa occasione Neil menziona per la prima volta il progetto *Archives*, ovvero il rilascio delle incisioni studio e live inedite accumulate da inizio carriera.

Prima che i fan possano ascoltare qualcosa dovranno passare più di quindici anni: Neil cambierà continuamente idea sulla forma e il supporto. È all'epoca del missaggio di *Weld* che inizia a fare ricerche sulla musica digitale, in particolare sul formato CD che va sempre più diffondendosi, ma da lui ritenuto non soddisfacente come qualità. Continuerà la sua battaglia per l'alta definizione fino ai giorni nostri: dopo aver persino finanziato un nuovo player, PONO, purtroppo senza il successo sperato, si riterrà soddisfatto con l'arrivo della definizione in 192kHz/24-bit offerta dal bluray e dallo *streaming* di ultima generazione. E finalmente aprirà le porte dei suoi archivi tramite un sito web e numerose pubblicazioni.

Altro momento importante del 1993 è l'incontro con i Pearl Jam. Il feeling che si crea tra Neil e la band di Eddie Vedder li porta a suonare insieme *Rockin' In The Free World* agli MTV Awards. Nel 1995 il sodalizio si ripeterà in studio e ne uscirà *Mirror Ball*, album nel quale la band di Seattle inietta un po' di agile, anfetaminico minimalismo al solenne incedere della Old Black del "padrino".

Prima di tutto ciò, però, Neil si rivolge nuovamente ai Crazy Horse per dar forma alle sue idee più recenti. Il Cavallo è di casa ai Complex Studios di Los Angeles alla fine del '93, poi a febbraio e di nuovo a marzo-aprile del '94. La ragione dietro a *session* così frammentarie è duplice. Primo, il cantautore non porta da subito molte nuove canzoni, ma le scrive gradualmente mentre è in studio, più lentamente del solito. "Voglio iniziare a registrare e non fermarmi. Registrare per trenta ore e vedere cosa viene fuori. Stare in studio per una settimana senza uscire. Dormirci. Fare tutto, colazione, caffè... Vivere lì. Vedere cosa accade".<sup>358</sup>

Secondo, circostanze drammatiche accompagnano la realizzazione del nuovo album. Una famiglia di amici subisce il rapimento del figlio, mentre la figlia di un'altra coppia viene casualmente coinvolta in

---

358 McDonough, Jimmy, *Shakey* cit.

una sparatoria in strada e perde la vita. Il *songwriting* di Neil reagisce immediatamente ai tragici e insensati eventi che lo circondano.

Poi, nell'aprile del 1994, il mondo viene scosso dal suicidio di Kurt Cobain e la sua lettera d'addio finisce con il verso "*It's better to burn out than to fade away*". Come può l'autore di quella canzone non sentirsi direttamente coinvolto? Solo alla fine, con l'ultimo pezzo scritto per il leader dei Nirvana, il lavoro assume la sua forma definitiva: *Sleeps With Angels*.

I Crazy Horse suonano oscuri come ai giorni di *Tonight's The Night* (non a caso vi sono molti rimandi a quell'album nell'artwork e nei singoli). All'impianto base, registrato come sempre in presa diretta, vengono aggiunti a sprazzi strumenti come piano, vibrafono, flauto e marimba, che stratificano e arricchiscono il sound. In certi punti arriva a sfiorare la *dark ambient*, senza per questo rinunciare alle lunghe esplorazioni chitarristiche, al garage-rock, alle *ballad* sospese tra passato e presente e allo sperimentalismo *noise*.

L'album si apre in sordina con una *ballad* decadente in cui il pianoforte risuona metallico come quello di un vecchio saloon. Nel testo di *My Heart* c'è un inafferrabile senso di perdita, di predestinazione: la ricerca di un ultimo rifugio per sopravvivere quando tutte le certezze sono crollate e persino la forza dell'amore si è prosciugata.

*Giù nella valle il pastore controlla a vista il suo gregge  
E nel cielo notturno una stella cade dalla mano di qualcuno (...)  
Quando i sogni si schiantano a terra come alberi (...)  
Quando la vita è sospesa nella brezza  
Non so se l'amore possa servire (...)  
Da qualche parte, da qualche parte  
Devo andare da qualche parte  
Non è troppo tardi, non è troppo tardi*

Nonostante il pastore e la stella cadente suggeriscano un'immagine biblica, la considerazione che l'unica stella cadente possa essere quella che scivola via dalla mano di una persona sembra rafforzare, a vent'anni di distanza, il crudo nichilismo di *Star Of Bethlehem*.

Nell'attacco di *Prime Of Life* i Crazy Horse fanno il loro ingresso più composto e seducente di sempre, e Neil si cimenta nel suo primo assolo di flauto.

*Le ombre si arrampicano sul muro del giardino  
Sul prato cade la prima foglia  
È il fiore degli anni e il re e la regina escono alla luce (...)  
Ti senti bene amico mio? (...)  
È il fiore degli anni quando lo spirito cresce  
E lo specchio mostra entrambe le strade*

Un altro re e un'altra regina, un altro scenario pseudo-onirico, altre pennellate impressionistiche che dipingono un'altra intima riflessione sul tempo che passa (la prima foglia d'autunno che cade, il re e la regina che prima escono sotto il sole poi rientrano nelle stanze del castello). Ma anche, a suo modo, un elogio alla vita nel momento in cui è all'apice: quando guardi lo specchio e riesci a vedere, oltre a chi sei (o sei stato), anche chi potrai diventare.

In inglese esiste un termine preciso che indica l'atto di sparare sulla folla da un'auto in corsa, tipico delle gang di strada: *Driveby*. La terza traccia si riferisce alla morte della figlia degli amici: un fatto talmente inaspettato e insensato induce il cantautore a comporre un brano in cui, anziché raccontare precisamente i fatti come in *Tired Eyes*, usa una sola parola per far capire all'ascoltatore di cosa sta parlando (ripetendola più e più volte come un esorcismo, proprio come capitava in *Tonight's The Night*), per poi focalizzarsi sulla figura della giovane vittima mostrandone l'evanescente destino.

*È un fatto casuale  
Capitato a un fiore delicato (...)  
Scia di sogni, tragica scia di fuoco  
Ora lei se n'è andata come una stella cadente (...)  
Be', ti senti invincibile, è solo una fase della vita  
C'è in corso una vendetta e tu non lo sai  
Driveby, driveby, driveby, driveby*

Una seconda elegia arriva subito dopo con la *title-track*, che parla del suicidio di Cobain. “Young svela l’argomento gradualmente, passando dalla relazione tra i due protagonisti a uno smussato ritratto di Courtney Love come un’imperfetta e impulsiva ex *teen queen* che, la sera della morte di suo marito, telefona freneticamente agli amici sparsi da una città all’altra”<sup>359</sup>

*Lei era paranoica (...)*  
*Lei era una teen queen*  
*Lei vedeva il lato oscuro della vita*  
*Lei faceva succedere le cose*

I ventuno minuti originali di questa dissonante jam vengono fatti a pezzi e ricuciti da David Briggs per ottenere meno di tre minuti davvero ansiogeni, nei quali la voce di Neil ripete parole come in trance mentre i Crazy Horse provvedono al controcanto.

*Lui dorme con gli angeli*  
*(Troppo tardi)*  
*Lui dorme con gli angeli*  
*(Troppo presto)*  
*Lui sarà sempre nei pensieri di qualcuno*

Dietro la sua melodia più semplice e tradizionale, la quinta traccia torna a offrirci un viaggio nel tempo, questa volta senza spingersi molto lontano. *Western Hero* ha per protagonista la figura di un eroe di frontiera ritratto dapprima nella sua veste classica, il pistolero del West, poi (saltando in avanti di un secolo) di un soldato mandato a combattere i giapponesi in guerra, e arrivando infine al presente.

*Città di frontiera, casa dell’eroe del West (...)*  
*Portava una pistola a sei colpi sul fianco*  
*Ma ora non la porta più (...)*  
*Dal ponte avvistò un vecchio caccia giapponese*

---

359 Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty* cit.

*E sulle sponde della Normandia  
Ha combattuto per te, ha combattuto per me (...)  
Ma è solo un ricordo ora (...)  
Negli anni in qualche modo è cambiato  
È diverso oggi (...)  
È là in piedi con tanti soldi in mano*

Neil non sta evidentemente parlando di una persona specifica o una categoria di persone, ma di un simbolo, quello appunto dell'eroe, che cambia attraverso le epoche insieme alla società e alla cultura popolare. Ma il cambiamento l'ha portato al declino, destino comune a quello del "cowboy lavoratore" cantato in *Are There Anymore Real Cowboys?* Passando da un eroe il cui valore è dimostrato da qualità come giustizia e pugno di ferro (West), coraggio e sacrificio (seconda guerra mondiale), a uno le cui tasche sono piene di soldi, in pochi versi la canzone puntualizza che oggi la società nobilita le persone sulla base del loro successo personale e dell'avidità, piuttosto che di azioni compiute in nome del bene collettivo.

Nei quasi quindici minuti di *Change Your Mind* (di cui, va detto, nessuno è di troppo) i Crazy Horse incedono roventi ma adagio. Non una pioggia torrenziale stavolta, piuttosto una colata di magma che denota la vocazione a sperimentare, quell'approccio da "iniziamo e vediamo dove ci porterà" che Neil ricerca per queste *session*. Il tema è la celebrazione della forza dell'amore: niente di nuovo, trattato però con la classe di chi sa come aggirare i cliché giocando con le contraddizioni. Come in *Such A Woman*, anche qui l'amore (e quel *magic touch* spirituale e sessuale) è tanto liberatorio e curativo quanto limitante e deformante.

*Quando ti senti debole e hai bisogno di mettere alla prova la tua  
volontà  
Quando la vita è completa ma c'è ancora qualcosa che manca  
Dev'essere chi ti ama a distrarti da questo  
Dev'essere chi possiede il magico tocco che riesce a farti cambiare  
idea (...)*

*Ti frena, ti distrae, ti sostiene, ti distorce, ti controlla (...)*  
*Non far passare un altro giorno senza il magico tocco*  
*Ti abbraccia, ti consola, ti protegge, ti rivela*

In tutto l'album la presenza di parole ripetute come mantra sembra avere come scopo la trance dell'ascoltatore per inviargli messaggi subconsci. Infatti *Blue Eden* altro non è che un collage di frammenti di altri brani dell'album fusi insieme in una fantasticheria dissonante dalla timbrica blues. Gli strumenti predominano e la voce è appena un cenno, ma i versi "rubati" a *Train Of Love* e *Driveby* forniscono un po' di senso al tutto: "Si viene e si va amico mio / È parte di me, è parte di te / Ti senti invincibile, è solo una fase della vita".

*Safeway Cart*, "con quel glissando sgusciante del basso e una sorda armonica tipo sirena di un bombardamento",<sup>360</sup> ci catapulta nuovamente nei vicoli metropolitani.

*Come un carrello della spesa che corre giù per la strada*  
*Come il segno dei sandali sul piede del Salvatore (...)*  
*Lei sta così male con quegli occhi da TV (...)*  
*Va' avanti e basta, è l'alba nel ghetto*

Il carrello che scivola via indisturbato, l'Handy Mart all'ora di chiusura, la ragazza inchiodata davanti alla TV: con tocco impressionistico il cantautore coglie un istante di assoluto abbandono, immobilità, vuotezza, tanto esteriore quanto interiore per gli abitanti del ghetto.

Il primo titolo pensato per l'album era proprio *Ghetto Dawn* e in esso possiamo cogliere la chiave di lettura: gli scenari raccontati da *Safeway Cart*, *Western Hero*, *Driveby*, *Sleeps With Angels* e le successive *Trans Am* e *Piece Of Crap*, non sono che squarci di declino, perdita e morte, cioè quel *dopo* di cui Neil Young ha cominciato a cantare venticinque anni fa. Come se le recenti tragedie lo abbiano chiamato a

---

360 Fricke, David, recensione di *Sleeps With Angels*, Rolling Stone, agosto 1994, <https://www.angelfire.com/rock2/traces/pages/recordingforever.html>

tirare le somme e comporre un'opera che ritorna prepotentemente sul tema, attualizzandolo ulteriormente dopo i giorni di *Life e Freedom*.

Per il solito processo folk di rielaborazione delle stesse basi, in *Train Of Love* risentiamo la melodia di *Western Hero*, ma *Train* viene composta prima (quindi è *Western Hero* la “derivata”). È una delicata canzone d'amore dove il treno funge nuovamente da allegoria, questa volta del percorso tra la solitudine e il matrimonio.

*Il treno dell'amore viaggia da un cuore all'altro  
È un po' in ritardo, fermo dalle parti della solitudine  
Questo treno non mi investirà mai  
Mi porterà soltanto dove sono diretto (...)  
“Amarti e onorarti finché morte non ci separi”, ripeti dopo di me  
Questo treno non tornerà mai indietro*

Un altro veicolo, per la precisione un modello di automobile, è al cuore di *Trans Am*, narrazione che si snoda tra l'America dei pionieri e il presente, sottolineata da un arpeggio di chitarra elettrica triste e vagamente western.

*Nella valle i carri si erano fermati per la notte (...)  
Ormai erano circondati, entro l'alba erano tutti morti  
L'ho sentito dalla vecchia Trans Am lungo la strada  
Quel cowboy continuava a parlare, mi pare abbia detto  
Che percorreva la Santa Fe prima che posassero le rotaie*

Tutte e quattro le strofe finiscono citando la *Trans Am* come se l'auto fosse in grado di attraversare le epoche e l'evoluzione dei mezzi di trasporto grazie ai quali il continente è stato civilizzato: dai carri trainati dai cavalli, alla ferrovia, alle moderne autostrade. In qualche modo la *Trans Am* è un punto fermo che resiste all'obsolescenza implicita del progresso (“era dura a morire, aveva ancora molta benzina”) superando i terremoti politici ed economici.

Anche perché, immancabilmente, almeno una delle strofe ci mostra chiaramente il *dopo*, uno dei risvolti di quel mondo che è il risultato del progresso.

*Industria globale, mani strette sopra i mari  
L'hotel era pieno di venditori, tutto era gratis (...)  
Il prodotto venne presentato, era chiaramente il migliore  
Il centro del potere fu distrutto, l'hotel tremò e rimbombò*

Parole il cui significato viene accentuato dal contrasto con quelle della traccia successiva, *Piece Of Crap*, dove non c'è più niente di duraturo, solo le "stronzate" offerte dalle televendite destinate a essere cestinate in breve tempo. Per dirla con Rolling Stone, "il fatto che ci sia tanta merda nel mondo non vuol dire che dobbiamo tollerarla".<sup>361</sup>

*Cerchi di salvare gli alberi, compri una borsa di plastica  
Il fondo ha ceduto, era una stronzata  
L'hai visto in televisione, l'hai comprato per telefono  
Ora sei a casa da solo con una stronzata (...)  
Sono tornato al negozio, me ne hanno date altre quattro  
Sulla porta il tizio mi ha detto: "è una stronzata"*

Il consumismo, il disboscamento, il pullulare di spot e supermercati, e tutti che ne fanno parte, anche le persone che reputiamo intelligenti, perché non c'è uscita da questo circolo. Un altro *dopo* ritratto in tutta la sua stupidità nel pezzo più "garage" dell'album, con il suo irriverente timbro punk.

Anche questo disco è racchiuso tra due parentesi simmetriche. *A Dream That Can Last*, ballad spettrale dominata dal forte riverbero, chiude il cerchio aperto più di un'ora prima da *My Heart*.

---

361 *Ibid.*

*Ho visto una ragazzina che non era morta  
Ho visto un barlume nei suoi occhi (...)  
So che non mi sveglierò, è un sogno che può durare*

Nel mondo sospeso tra la vita e la morte, la figlia degli amici è viva e nessuno è obbligato ad andarsene. Come un Caronte al contrario, il cantautore sogna di poter riportare le anime indietro o di alterare il corso degli eventi, almeno finché la sua volontà gli impedirà di svegliarsi.

*Mi sento come se fossi morto e andato in paradiso  
Le credenze sono vuote ma le strade sono lastricate d'oro (...)  
Gli angeli dicono che ci sarà una vita migliore per me un giorno*

Parole a un tempo funeree e positive, certamente disorientanti, in chiusura di un album che è il rinnovo di quell'elegia espressa vent'anni prima nella *ditch trilogy*. Nessun tour, conferenza stampa o intervista per la promozione, per volere del cantautore. Ma alcune canzoni vengono suonate durante vari *benefit* nel 1994 in performance memorabili. Inoltre il regista Jonathan Demme si trova in studio a filmare parte delle registrazioni e ne ricava *The Complex Session*, tra i più intensi documenti visivi degli Horse.

Canzoni scritte prima del suicidio del leader dei Nirvana, come *Change Your Mind* con quel mantra ("cambia idea") ripetuto ancora e ancora, si armonizzano al messaggio dell'album creando una coesione tanto forte quanto rara per un'opera del canadese. "Dedicato a Cobain e ai giovani che se ne vanno":<sup>362</sup> così La Repubblica intollererà la sua recensione. Chi se n'è andato per scelta, chi la scelta non l'ha avuta, chi giovane non lo è più (Young) e sta ancora cercando di trovare una risposta, un perché.

"[Neil] entra nella propria eco con dignità e piglio. (...) *Sleeps With Angels* è carico tanto di spirito combattivo e romantico ottimi-

---

362 Campo, Alberto, recensione di *Sleeps With Angels*, La Repubblica, 1994

smo, quanto degli angoscianti botti e della paura mortale che riecheggiano in una zona di guerra”.<sup>363</sup>

“Ci sono abbastanza fantasmi in questo album per trasformarlo in un requiem, un commiato al Sogno Americano divenuto polvere”.<sup>364</sup>

Se *Harvest Moon* rappresenta probabilmente l'ultimo grande classico del canadese, *Sleeps With Angels* (un milione e quattrocentomila copie vendute nel mondo) è forse il suo ultimo apice lirico, nonché il suo album più notturno, sofisticato e moderno. Figurerà al quinto posto, proprio sotto ai Nirvana, nella Top 10 Critics' Poll 1994 del Village Voice.<sup>365</sup> Nella classifica annuale della prestigiosa testata Neil Young compare negli anni Settanta e Novanta praticamente in egual misura, a riprova del suo ruolo in quest'ultima, grande rivoluzione rock. “A un certo punto Briggs disse che questo disco avrebbe fatto vincere il Grammy ai Crazy Horse. Quella volta ci credeva davvero”.<sup>366</sup>

David Briggs se ne andrà per malattia alla fine del 1995 e la sua assenza peserà sulle successive prove di Young e degli Horse. Consapevole di aver perso tanto, Neil spezzerà simbolicamente la freccia in *Broken Arrow*, il primo album del Cavallo senza di lui, mettendo in copertina la raffigurazione di un villaggio indiano a opera di George Catlin.

Ed è nuovamente ironico che il primo e migliore brano di quell'album, *Big Time*, arrivi proprio quando il decennio si sta avviando alla fine e il “grande momento” è ormai finito.

*Mi lascerò alle spalle il dolore  
Lascero indietro gli stupidi  
Prenderò la pozione magica (...)  
Sto ancora vivendo il sogno che avevamo*

---

363 Fricke, David, recensione di *Sleeps With Angels* cit.

364 Gavin, Martin, recensione di *Sleeps With Angels*, New Musical Express, agosto 1994

365 <https://www.villagevoice.com/2014/01/15/the-village-voices-pazz-jop-critics-poll-top-10-albums-by-year-1971-2013/>

366 Young, Neil, *Waging Heavy Peace* cit.

*Per me non è finita (...)*  
*Sto parlando di un mio amico*  
*Sto parlando di una miniera d'oro (...)*  
*Sto parlando di quella fontana della giovinezza (...)*  
*Sto parlando dell'eternità*  
*Sto parlando del grande momento*

Da allora Neil non ha mai smesso di produrre e suonare dal vivo, e mai smetterà fintanto che un po' di sangue gli scorrerà nelle vene, con il solito atteggiamento sfrontato che abbiamo imparato a conoscere e amare. Da un punto di vista quantitativo le canzoni e le uscite discografiche fluiranno costanti, guadagnando anzi qualcosa in termini di coesione: meno dischi collage, più album figli di poche e focalizzate *session*.

Ci saranno nuovi apici (la colonna sonora del film *Dead Man* di Jim Jarmusch, poi *Prairie Wind*, *Le Noise*, *Americana*, *Psychedelic Pill*); nuovi lavori che pur senza brillare particolarmente consolideranno i suoi canoni (il live *Year Of The Horse*, *Silver & Gold*, *Are You Passionate?*, *Chrome Dreams II*, *Storytone*, *A Letter Home*); e altri che ci faranno commentare “è intelligente ma non si applica” (*Peace Trail*, *The Visitor*, *Colorado*). Ma è soprattutto in una manciata di *protest album* (*Greendale*, *Living With War*, *Fork In The Road*, *The Monsanto Years*) che si avverterà il cambiamento nel suo *songwriting*.

In questi dischi non c'è più spazio per esprimere una cosa dicendone un'altra, per immagini simboliche e doppie chiavi interpretative. Niente più intimismo, filtri o ambiguità, solo le cose per come stanno, a muso duro e più sfrontato di tanti altri musicisti (Springsteen, Green Day) che, come lui, si sono sentiti in dovere di dire “non ci sto”.

Con il risultato non sempre apprezzabile di scrivere *lyric* somiglianti a didascaliche cronache giornalistiche sull'attualità più sentita dell'ultimo ventennio: prima Bush e la guerra in Iraq, poi Trump e la sua politica devastatrice, passando per l'inquinamento, le *corporation*, i massmedia, gli OGM, le risorse energetiche e persino i motori elettrici. Senza menzionare poi l'audiofilia, di cui abbiamo già detto in precedenza. “Spesso caustico nei confronti della società americana, non

si è mai risparmiato e continua ancora oggi (...) a lottare a fianco delle popolazioni più deboli, organizzando *benefit*, lottando contro i soprusi, denunciando le malefatte delle corporazioni, attaccando direttamente i politici”.<sup>367</sup> Insomma, a cantare di quel *dopo* che è l’oggi, e del futuro che aspetta i nostri figli, non meno contraddittorio di quelli che ci ha già cantato, anzi ancora di più. Ci auguriamo di potervi raccontare anche questa parte della storia, un giorno non lontano.

Nel calderone di critiche, apprezzamenti e opinionismi post-2000 restano solide un paio di certezze. Primo, da un punto di vista artistico, con la grinta spirituale con cui pubblica regolarmente nuovo materiale, il nostro *loner* “non ha [mai] avuto bisogno di evocare il passato per giustificare il proprio presente”.<sup>368</sup> Secondo, che “non ha mai smesso di cercare un penetrante ritratto dell’America”.<sup>369</sup>

Ma le parole che rendono pienamente giustizia a tutto ciò che abbiamo cercato di trasmettere in questo viaggio sono quelle di Frollano e Pellegrini nel loro volume (*After*) *The Gold Rush*, a cui affidiamo la chiusura.

“Chi si fermò alla frontiera fisica poté solo ripetere se stesso e sparire (e non solo artisticamente). Chi volle cercare altro, rimase: ‘*My my, hey hey, rock’n’roll is here to stay*’. Proprio Neil Young, partito dal Canada alla volta del Golden State, fu uno dei pochi che riuscì a spostare la frontiera sempre avanti, lasciandosi dietro quel simbolico carro funebre che simpaticamente aveva usato per affrontare il viaggio”.<sup>370</sup>

---

367 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

368 Campo, Alberto, recensione di *Sleeps With Angels* cit.

369 Assante, Ernesto; Castaldo, Gino, *Blues, Jazz, Rock, Pop* cit.

370 Frollano, Stefano; Pellegrini, Fabio, (*After*) *The Gold Rush* cit.

## RINGRAZIAMENTI

Questo libro rappresenta la summa di una passione nata vent'anni fa circa e del lavoro che svolgo da un decennio per i siti web [www.rockinfreeworld.com](http://www.rockinfreeworld.com) e [www.neilyoungtradotto.com](http://www.neilyoungtradotto.com)

Come autore, dal momento in cui ho messo mano (anzi, tasto) alla prima pagina, ha significato anche uno sforzo di equilibrismo per cercare di stare sul crinale evitando di cadere da un lato nel baratro della superficialità, dall'altro nell'abisso dei "mattoni per completisti". Sarai tu, lettore e appassionato di Young, a giudicare il risultato.

Come ogni libro sulla Terra anche questo non avrebbe visto la luce senza il contributo di varie persone attorno a me. Grazie dunque a Cristina, la mia dolce metà, che ha fatto insieme a me il primo lavoro di traduzione integrale di tutti i testi di Young. Senza quella solida base non mi sarei mai avventurato in un libro: è tutto online su [www.neilyoungtradotto.com](http://www.neilyoungtradotto.com), risorsa che curiamo da ormai dieci anni, dedicata ai fan italiani (dove potete trovare anche diverse note alle traduzioni, che in questo volume abbiamo omissis).

Grazie a Stefano Frollano, non solo per i libri che ha scritto prima di me su Young e soci (un punto di partenza, una motivazione e un fil rouge tematico di inestimabile valore), ma anche per la verifica delle nozioni storico-biografiche e delle traduzioni di questo volume. Inutile dire che mi ha aperto gli occhi su aspetti che non avevo considerato: la nostra collaborazione, iniziata come una semplice revisione, si è subito trasformata in uno stimolante confronto su fatti, interpretazioni e connessioni..

Grazie a Luca "Borderwolf" Vitali che ha fornito i dati di vendita degli album, risultato di un lavoro di ricerca decennale e ineguagliato che meriterebbe un libro a parte.

Grazie a Salvatore Esposito, che all'inizio degli anni Duemila ha avuto il coraggio di fondare la prima e più completa risorsa web italia-

na dedicata al canadese – [www.rockinfreeworld.com](http://www.rockinfreeworld.com) – e per avermi incluso in seguito nel suo staff.

Ultimo, ma non per importanza, grazie a Editrice ZONA, che ha creduto sin dall’inizio nel progetto e nei suoi intenti, concedendomi per questo più spazio del previsto.

Non essendo, questo, il mondo della matematica, la grande “equazione younghiana” non avrà mai fine fintanto che qualcuno ci metterà il naso cercando di andare più in profondità.

*Keep on bloggin' till the power goes out.*

Matt Briar

# FONTI

## BIBLIOGRAFIA

- Casamonti, Ivano, *Neil Young*, Gammalibri, Milano, 1980
- Cilia, Eddy (a cura di), *Come un uragano. Neil Young: interviste sulla vita e la musica*, Minimum Fax, Roma, 2015
- D'Alesio, Sergio, *Crosby Stills Nash & Young*, Lato Side, Roma, 1981
- Frollano, Stefano, *Neil Young Discografia Illustrata*, Coniglio Editore, Roma, 2006
- Frollano, Stefano; Esposito, Salvatore, *Crosby, Stills & Nash*, Editori Riuniti, Roma, 2007
- Frollano Stefano; Pellegrini, Fabio, *(After) The Gold Rush*, Arcana, Roma, 2015
- Gentile, Enzo (a cura di), *Neil Young. Testi con traduzione a fronte*, Arcana, Roma, 1982
- Grompi, Marco, *Le canzoni di Neil Young*, Editori Riuniti, Roma, 2002
- Grompi, Marco; Sapienza, Davide, *Neil Young. Tutti i testi con traduzione a fronte*, Giunti, Firenze, 1997
- Malvezzi, Fabrizio; Sereno, Adriano, *Neil Young. Canzoni*, Gammalibri, Milano, 1982
- McDonough, Jimmy, *Shakey: Neil Young's Biography*, Random House, New York, 2002
- Nash, Graham, *Wild Tales: A Rock & Roll Life*, Crown Publishing Group, New York, 2013 (trad.it. *Wild tales. La mia vita rock'n'roll*, traduzione di S. Pezzani, Arcana, Roma, 2016)
- Noè, Piero; Regali, Marco, *Crosby Stills Nash & Young*, Gammalibri, Milano, 1981
- Sapienza, Davide (a cura di), *Neil Young. Storie, interviste, incontri*, Arcana, Roma, 1992
- Susanna, Giancarlo, *Neil Young*, Lato Side, Roma, 1982
- Wilson, Sharry, *Young Neil: The Sugar Mountain Years*, ECW Press, Toronto, 2014
- Rogan, Johnny, *Neil Young: Zero To Sixty: A Critical Biography*, Calidore Books, London, 2000

- Verbeke, H; Lucarelli, F; Frollano, S; Van Diggelen, L, *Crosby Stills Nash and sometimes Young*, Gopher Publisher, Harderwijk, 2002
- Young, Neil, *Waging Heavy Peace*, Blue Rider Press (Penguin Books USA), s.l., 2012 (ediz. it. *Il sogno di un hippie*, traduzione di M. Grompi e D. Sapienza, Feltrinelli, Milano, 2013)
- Young, Neil, *Special Deluxe: A Memoir Of Life & Cars*, Blue Rider Press (Penguin Books USA), s.l., 2014 (ediz. it. *Special Deluxe. Racconti di vita e di automobili*, traduzione di M. Grompi e D. Sapienza, Feltrinelli, Milano, 2014)
- Young, Neil; Baker, Phil, *To Feel the Music: A Songwriter's Mission to Save High-Quality Audio*, BenBella Books, Dallas, 2019
- Young, Scott, *Neil And Me*, revised edition, McClelland & Stewart, Toronto, 1997

SITO UFFICIALE

<https://neilyoungarchives.com/>

SITOGRAFIA ITALIANA

*(qui potete trovare discografia completa e approfondimenti su Neil Young: album, live, apparizioni, film, rarità, classifiche, rassegne stampa, interviste, traduzioni dei testi e notizie sulle nuove uscite)*

<https://www.rockinfreeworld.com>

<https://www.neilyoungtradotto.com>

<https://www.neilyoungitalia.com>

SITOGRAFIA PIÙ RILEVANTE IN LINGUA INGLESE

<http://www.thrasherswheat.org>

<http://sugarmtn.org>



Questo saggio è un documento di ricerca e di studio.  
Le citazioni in esso riportate rappresentano  
un ausilio alla comprensione del lettore  
e una necessaria esemplificazione  
dei concetti esposti in narrativa.

[editricezona.it](http://editricezona.it)  
[info@editricezona.it](mailto:info@editricezona.it)







