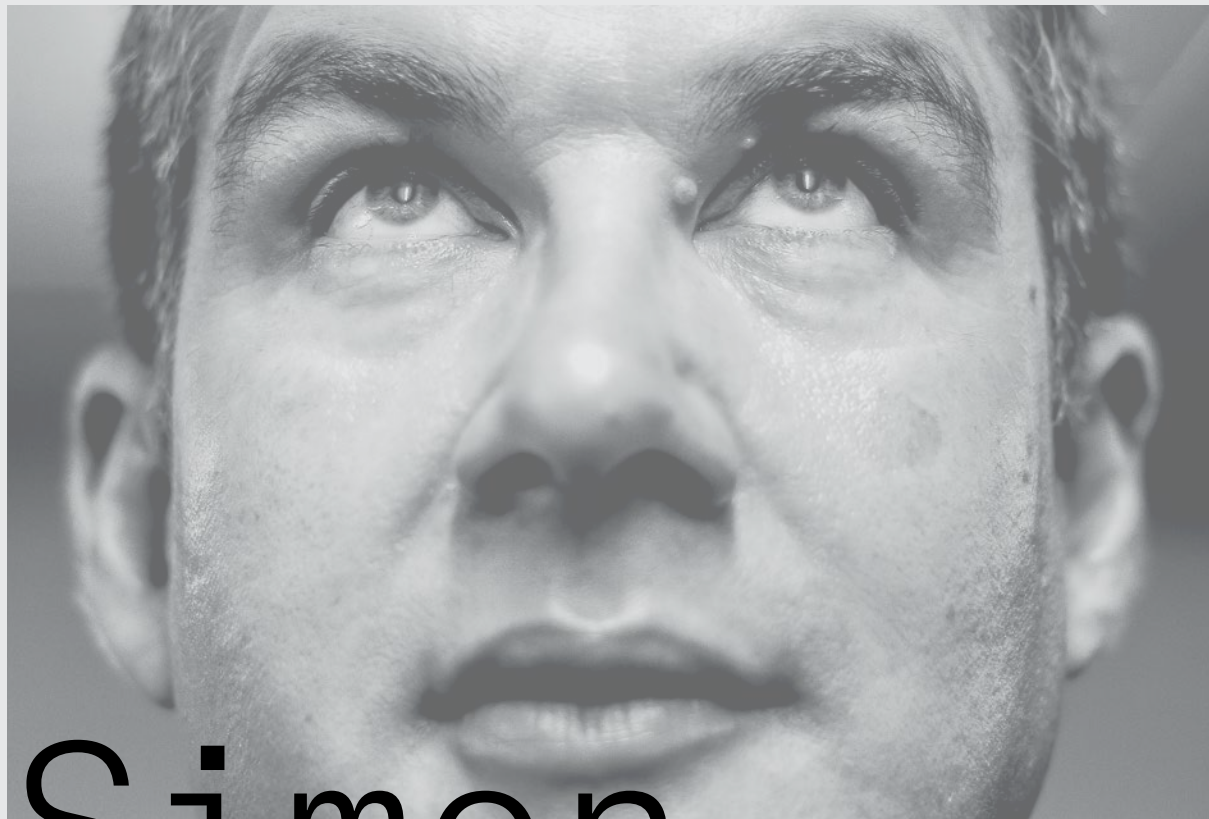


N. 0 - Autunno 2017



Simon
Reynolds

Simon Reynolds

è il critico musicale
più influente degli
ultimi trent'anni,
nella sua carriera ha
travalicato generi,
paesi, testate
giornalistiche
e l'era digitale

Giuseppe Zevolli

↓ Simon Reynolds

↓

Nell'introduzione alla sua raccolta di articoli del 2007 *Bring The Noise*, Simon Reynolds scriveva: *"Può essere che il tipo di esperienze formative comuni alla mia generazione - essere presi in contropiede da un suono inconsueto su Top of the Pops o Radio 1 - stiano scomparendo in un clima di ubiquità pop e saturazione delle informazioni. Eppure, per me questi son sempre stati i momenti più esaltanti, quelle irruzioni in cui l'underground diventa overground"*.

Dalla prima metà degli anni Ottanta - quando dopo i primi passi sui giornali universitari un giovane Reynolds si trasformava in una voce autorevole dei settimanali musicali inglesi - ad oggi, è proprio questa attenzione all'inconsueto proveniente dai contesti più disparati ad averlo consacrato uno dei critici musicali più importanti di sempre. Non si tratta solo di curiosità, ma di una vera e propria permeabilità all'evoluzione dei trend musicali, lontano dal purismo di genere o dal settorialismo di tanta critica che, volendo ergersi ad "arbitro del buon gusto", rifiuta di cercare il nuovo o l'insolito lontano dai propri ristretti ambiti di competenza. Non c'è genere o fenomeno di cui Reynolds non abbia parlato da qualche parte.

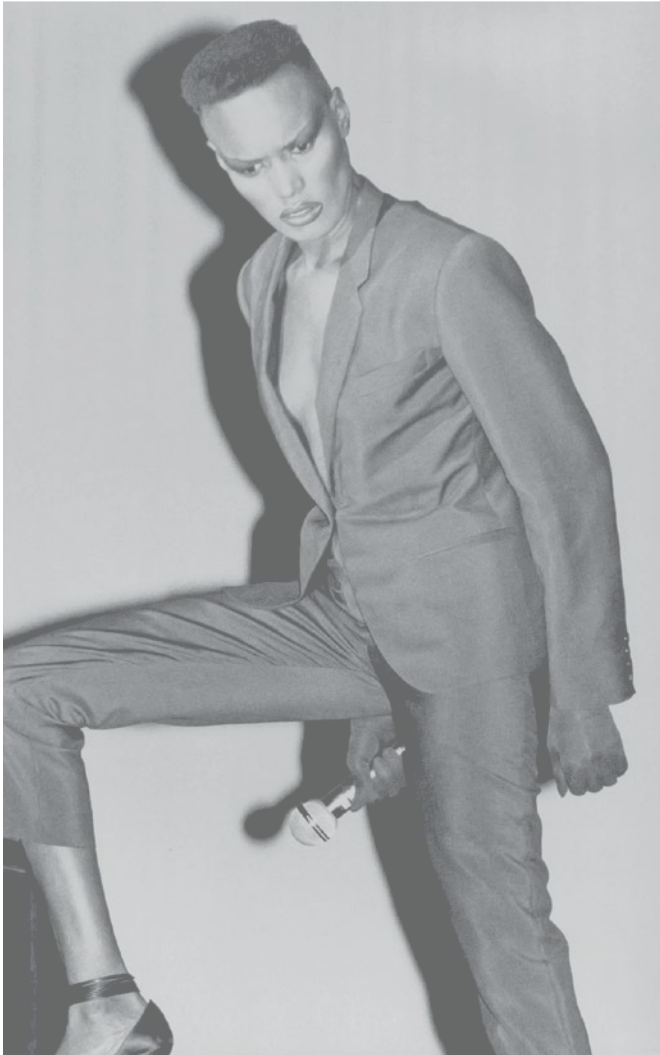
Strada facendo ha spesso rivisto le proprie opinioni, affinando i propri strumenti critici. Leggete la sua prima raccolta *Blissed Out* (1988) o il volume scritto con la moglie Joy Press *Sex Revolts* (1995) e troverete una voce critica diversa da quella del suo monumentale excursus sulla club culture *Energy Flash* (1998) o il suo meticoloso studio del post-punk *Rip It Up And Start Again* (2005). A suon di riedizioni, postfazioni, blog e interviste, Reynolds ha avuto modo di creare una personale storiografia musicale *in fieri*, documentando l'impatto delle tecnologie digitali non solo sul fare musica, ma anche sull'ascolto e sul mestiere del commentatore.

Il suo lavoro viene costantemente preso in considerazione anche in accademia, dove è considerato esemplare di una cultura pop "presa sul serio", come voleva la scuola di *cultural studies* di Birmingham con cui Reynolds stesso ebbe modo di interloquire. Uno straordinario apice è stato raggiunto con *Retromania* (2011), la sua tesi sulla presunta involuzione della cultura musicale contemporanea, ossessionata da ristampe, reunion, citazionismo e dalla pedissequa archiviazione dello scibile. Il suo ultimo *"long one"*, come lo chiama nei ringraziamenti, è il volume *Shock And Awe*, pubblicato per la prima volta in Italia lo scorso settembre da minimum fax con il titolo *Polvere di stelle*. È un'affascinante ricostruzione della storia - musica, immagini e ricezione - del glam rock e delle sue manifestazioni internazionali fino ai giorni nostri. Come sempre, ad un approccio enciclopedico Reynolds preferisce un'approfondita ricostruzione di un fenomeno popculturale, mettendone in luce i collegamenti con le dinamiche economiche, politiche e sociali del suo tempo. Dopo un libro come *Retromania*,

basato su una critica al passatismo in musica di oggi, Reynolds è tornato a guardare al passato, alla storia di Bowie, Bolan e Cooper tra i mille altri, una mossa che non avremmo potuto prevedere.

Non vedo lo scrivere di storia come un'operazione retrò. Si cerca di capire il passato, cose che erano nuove al loro tempo. Sarebbe retrò se formassi una band che suonasse come i Sweet, se cercassi di ricreare il suono della loro batteria, i meravigliosi acuti vocali. Ancora più retrò sarebbe se fossi un promoter e organizzassi un festival con vecchie band glam, ma la storiografia è un progetto completamente diverso. Quando ho deciso di parlare del post-punk la mia intenzione non era quella di incoraggiare la gente a ricreare il suono. Pensavo piuttosto che ci fossero idee e attitudini che potessero essere riattivate. Mi piacquero alcuni gruppi del revival post-punk degli anni Duemila, come i The Rapture o i Liars, ma principalmente pensai che avessero mancato l'obiettivo. Il punto non era suonare come il post-punk, ma avere un'attitudine o un approccio simili. Anziché suonare come un gruppo post-punk influenzato dagli Chic o dalla disco o dal funk, sarebbe stato più interessante lasciarsi influenzare dal grime, dall'R&B moderno. Ci sono gruppi che l'hanno fatto, credo, come i These New Puritans. Penso di essermi trasformato sempre più in uno storico, pertanto mi interessa ricostruire un periodo, il sentire delle persone, gli orizzonti di possibilità musicale di un dato momento storico. È quello che ho fatto con il libro sul post-punk e con il libro sul glam. Michel Foucault ha usato il concetto di épistème per indicare lo stato della conoscenza di un dato periodo. A modo mio, ho cercato di ricreare l'épistème del glam rock. Il tentativo è quello di catturare le percezioni e il pensiero di un periodo, i limiti entro cui la gente si ritrova a pensare. Per questo non ho solo dato attenzione alle band, ma anche a quello che pensavano i critici.

In *Shock And Awe* Reynolds parla della difficoltà di arrivare a una definizione del glam. Prendere in considerazione solo la musica ridurrebbe il momento glam alle sue manifestazioni sonore; descriverne esclusivamente le componenti visive e teatrali equivarrebbe a farne un fenomeno di stile. Reynolds parla dunque del glam come di una *sensibility*, un termine che non è facile tradurre in italiano, dal momento che nelle lingue romanze, da solo, "sensibilità" tende ad alludere a una capacità emotiva e sensoriale, mentre in inglese, come scrisse il critico Raymond Williams nel suo *Keywords*, allude al mondo dell'estetica e del gusto. Reynolds ha impiegato il termine in passato per evitare di ridurre un intero



Grace Jones



Alice Cooper

GZ

↓

SR

↓

momento della cultura musicale alle tassonomie di genere: nella postfazione di *Rip It Up* parlava dell'indie-rock come di una *sensibility*, mentre in *Totally Wired* (2009), usava un'espressione molto vicina, *spirit of an age*, in relazione al post-punk (1).

Sensibility non vuol dire ideologia, non è tanto un insieme preciso di idee o di principi, è più un insieme di attitudini, sensazioni: è ciò che ti eccita... se la mente avesse delle zone erogene. Parli della sensibility di un artista quando è attratto da certi stili, certe trame o certi stati emotivi. Morrissey, per dire, ha una sensibility molto particolare. Si tende a parlarne più in relazione all'individuo, ma penso si possano identificare anche le sensibility delle scene musicali. Quella indie-rock sarebbe più o meno: "Trovia-mo rivoltanti gli assoli alla chitarra e il comportamento da macho del rock'n'roll, scriviamo canzoni d'amore, ma non esplicitamente sessuali, più romantiche, poetiche e intellettuali, più orientate alle parole". Per quanto riguarda la sensibility glam: c'è ironia, c'è un elemento camp, un apprezzamento dell'elemento performativo, il mettere su un grande show e talvolta sfiorare il ridicolo. C'è un punto in cui il glam si trasforma in qualcosa di vagamente assurdo. E in molto glam c'è anche elitismo. Certo glam aveva un impulso aristocratico, lo stesso a cui Bryan Ferry faceva riferimento in quel verso: "Should make the cognoscenti think"; è un po' come costruire un pubblico per i Roxy Music fatto di gente che pensa di essere molto raffinata e di avere un senso estetico migliore degli altri. La Pop Art era anch'essa una grande influenza, Warhol e quel tipo di amore per la pubblicità e l'immagine popculturale, il provare un certo godimento nell'essere un prodotto, l'idea della pop star come prodotto in vendita.

Una delle tesi più particolari in *Shock And Awe* è la correlazione fatta da Reynolds tra il glam e la temperie politica. Pur definendo il glam come al contempo "radicale" e "reazionario", Reynolds osserva: "I principi del glam prendono piede nella cultura popolare durante i periodi in cui la politica si muove verso destra". Il

glam è capace di mettere in discussione certe idee di autenticità ereditate dalla cultura musicale precedente, ma raggiunge il suo obiettivo celebrando artificio e disillusione, elementi che vanno a braccetto con due aspetti centrali del tardo capitalismo: il consumismo e il culto del successo impersonato dalle celebrità.

Intorno al 1971 alcune delle menti più intelligenti del rock, tra cui Alice Cooper e Bowie, decisero che la musica rock era semplicemente un'altra forma di show business. Negli anni Sessanta il rock pensava di essere la cultura della gioventù, l'avanguardia, auspicava una società nuova, era grezzo e sincero, il contrario di quelle che considero essere le tre corone dello showbiz angloamericano: Hollywood, Broadway e Las Vegas. Se pensi a Las Vegas, è dove Elvis Presley va quando è sconfitto e "castrato", è dove finisci quando non sei più un ribelle. Negli anni Sessanta quel tipo di ambiente era considerato stantio, noioso, di mezz'età, mediocre. Nel Regno Unito abbiamo quello che si chiama "varietà", ma anche il cabaret e il musical, tutte queste cose rientravano in certi valori dello showbiz in cui la musica veniva vista come puro intrattenimento: nel suo distrarti dalla realtà non mandava messaggi seri. Era una forma di intrattenimento sentimentale ma al contempo cinica. C'è quel brano in Cabaret, Money Makes The World Go Round, che è un po' un'accettazione del mondo così com'è. E così con Bowie e Cooper a fare da apripista, ma anche con altri artisti come Elton John e persino alcuni gruppi progressive rock. Negli anni Settanta tutto diventa molto showbiz: grandi produzioni sul palco, materiali scenici, coreografie, una sorta di via di mezzo tra un concerto rock e un musical. Associa quel passaggio allo sgretolarsi della controcultura e a una nuova percezione basata sull'idea che il rock non avrebbe cambiato il mondo. L'ho tolta dall'introduzione, ma originariamente scrissi una parte in cui utilizzavo il concetto di utopia del marxista Ernst Bloch. Con l'espressione "principio di speranza" si riferiva a un anelito per un futuro migliore che rintracciava nei contesti più dispa-

1 - *Totally Wired* è una raccolta di interviste e saggi concepita come una sorta di nota a margine al volume *Rip It Up*. Uno dei maggiori contributi di Reynolds alla storiografia rock è stato proprio de-mitizzare il momento del punk, mettendo in luce la maggiore varietà stilistica, concettuale e sonora del periodo 1978-1984, inclusa l'ibridazione con la black music che il punk, nel suo tentativo di smantellare il rockismo a suon di chitarre, non riuscì a concepire. Gli artisti del post-punk "non sarebbero esistiti senza lo stimolo del punk a dar loro la confidenza di fare le cose autonomamente, ma interpretarono il punk come un imperativo al continuo cambiamento"

Va a fasi: quelle
in cui la musica rock
accetta di essere
una forma di showbiz
seguite da altre
in cui cerca di essere
radicale

GZ

↓

SR

↓

rati: film, libri e varie forme di intrattenimento popolare. Alla base del glam, scrivevo, c'è un 'principio di mancata speranza'. Se fai attenzione, ciò che dicevano Bowie e Cooper era spesso molto molto cinico, c'era una sorta di disperazione latente. A un certo punto Bowie disse proprio: "Io e Lou Reed siamo decadenti, siamo il sintomo di una società in declino". È musica godibilissima, ma c'è questa desolazione stile Cabaret nascosta dietro al divertimento, alle allusioni sessuali e al teatro. E poi arriva il punk, e con esso torna un rifiuto dello showbiz. C'è una nuova fase con il punk e il post-punk in cui gli artisti vogliono essere più che intrattenimento, vogliono mandare dei messaggi e cambiare il mondo. Va a fasi: quelle in cui la musica rock accetta di essere una forma di showbiz seguite da altre fasi in cui cerca di essere radicale.

Con Reynolds parlo a lungo del rapporto tra glam e black music. Nel libro, come vi aspettereste, Prince e Grace Jones figurano come i due artisti neri più significativi ad essere stati influenzati dal glam, ma sospetto manchino alcuni nomi, così come un discorso più allargato sui diversi incontri-scontri tra il glam e il post-Soul. Allora Reynolds ammette di aver esplorato un fenomeno prevalentemente bianco.

Nel libro ho deliberatamente optato per il termine glam rock per poter dire: "Analizzerò il fenomeno storico del glam rock", che è una fase della musica rock che a partire dagli anni Settanta fu un fenomeno prevalentemente bianco. C'erano i Mandrill e pochi altri gruppi rock neri, ma credo che nella black music la presenza di una certa dose di glamour sia costante. Ci sono stati un sacco di artisti di colore vestiti in maniera semplice, finanche trasandata, è vero, ma se guardi ai gruppi neri dell'epoca, che fossero gli Ohio Players o gli Earth Wind & Fire, indossavano dei costumi e avevano delle sembianze quasi fantascientifiche. Penso si tratti di una tradizione performativa a sé. Ritengo che la musica nera sia sempre più vicina allo showbiz, all'intrattenere il pubblico e al trasportarlo fuori dalla realtà, una necessità forse ancora più pressante per il pubblico nero che per quello operaio. E ne trovi la dimostrazione in ogni cultura: per esempio, c'è quel grande pezzo dei Clash, (White Man) In Hammersmith Palais in cui Joe Strummer va a un concerto reggae e si aspetta di trovare un ambiente ribelle, militante, sulle orme di Peter Tosh, e in realtà lo trova più vicino ai Four Tops. I cantanti reggae sono vestiti di tutto punto, si esibiscono con delle mosse studiate e così lui canta: "All night with encores from stage right"; lui va

con aspettative da bohémien bianco, immaginandosi il reggae come una forma di musica militante, e invece i performer che si ritrova davanti mettono su uno show e sono glamour. La maggior parte della musica reggae fino alla dancehall è molto appariscente dal punto di vista delle immagini. Pertanto la dialettica del glam rock in quanto reazione alla musica underground che non aveva una componente performativa non è operativa nella black music.

Non tutti concorderebbero con questa prospettiva. Nel suo libro *Sounding Like A No-No: Queer Sounds & Eccentric Acts in the Post-Soul Era* la ricercatrice Francesca T. Royster ha dimostrato come l'uso di teatralità e glamour nel contesto della black music sia stato spesso visto come una pratica controversa, in alcuni casi interpretata come un vero e proprio "sradicamento" - l'accusa di emulare le mode lanciate da artisti bianchi, trasgredendo gli ideali di edificazione e rispettabilità voluti dal soul. Grace Jones stessa ne ha parlato nella sua autobiografia uscita due anni fa. Il rap *genderfuck* di Mykki Blanco è un esempio recente di come la teatralità glam possa stravolgere i piani dell'autenticità, in questo caso del machismo hip hop.

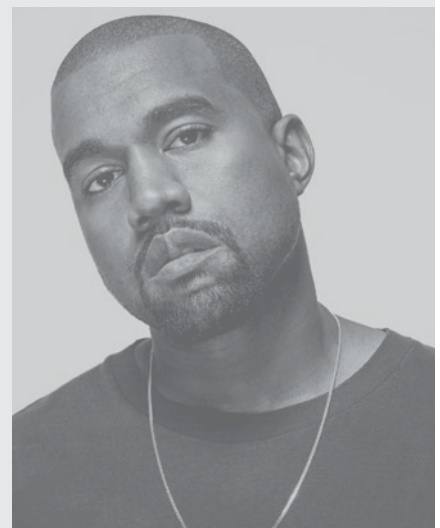
Ci sono alcuni esempi di performer neri che pare fossero stati influenzati direttamente dalla teatralità del glam rock. Alcuni pensano a Labelle e ai suoi costumi stravaganti. Ho sentito altri parlare dei Parliament/Funkadelic come black glam, ma personalmente li vedo più vicini a Sun Ra da un lato e a un gruppo cosmic rock come gli Hawkwind dall'altro. E poi negli anni Settanta tutti si vestivano in maniera eccentrica. Se pensi ai musicisti country del periodo, avevano pantaloni sgargianti, grandi risvolti sulle camicie. È solo con Prince che hai non solo l'immagine, ma anche l'androginità e l'ambiguità di genere, la sensualità bizzarra e la reazione: "È un uomo o una donna?", cose che non trovi in nessun altro artista nero negli anni Settanta al di fuori di Sylvester. Ci sono pochi esempi di black glam vero e proprio, ma non riesco a pensare a nessuno prima di Prince. E Grace Jones era molto influenzata dal glam, senza dubbio i dischi Warm Leatherette e Nightclubbing, dove ci sono cover di canzoni di Iggy Pop, c'è una canzone di Bryan Ferry e altre cover post-punk. La sua presentazione è una sorta di mix tra black glam e new wave, una musicista raffinata, affascinata dall'arte, una rottura con i suoi primi tre dischi, che la presentavano come una vera e propria icona disco. Le sue scelte diventano sempre più new wave e bianche.



David Bowie @ Masayoshi Sukita



Prince



Kanye West

GZ

↓

SR

↓

Ricoprendo il ruolo di storico, Reynolds non si è sottratto al periodizzare. La sua idea di far finire il post-punk al 1984, per esempio, è stata così influente da essere ormai comunemente accettata. Nel Settembre del 2016 sul suo blog dedicato a *Retromania* scrisse che il libro aveva smesso di parlare del presente, trasformandosi in un documento di un trend passato nella cultura musicale. Cosa scriverebbe in una prefazione al libro per il lettore d'oggi? Cosa è cambiato?

Probabilmente non scriverei una prefazione, ma un poscritto o una post-postfazione. Praticamente tutto quello di cui parlavo nel libro continua ad accadere, c'è ancora una grande cultura delle ristampe, e alcuni dei trend che erano delle novità ai tempi sono ancora in circolo, come la riscoperta della new age. Ci sono reunion tour e festival zeppi di vecchie band, legacy acts come li chiamano in America. Tutto quello di cui parlavo nel libro è ancora un fenomeno, ma non si percepisce come dominante, non mi opprime allo stesso modo. Ho notato che tra i giovani c'è un immaginario che ha più a che fare col futuro. C'è un sacco di musica che suona estremamente digitale, lucente e ripulita, che sa di adesso. Quando scrivevo il libro, al contrario, il trend nella musica alternativa era quello di avere una qualità del suono volutamente retro, molto analogica, quasi vintage. Da Burial a Ariel Pink, passando per il filone chillwave e hypnagogic pop. Per esempio, l'hauntology sorprendentemente è ancora viva, ci sono di fatto più artisti del genere che mai. In generale la maggior parte della musica elettronica sperimentale di cui parlano giornali come "Tiny Mix Tapes" e "Pitchfork" sono composizioni molto dense dal suono estremamente digitale. Ci sono ancora un sacco di dischi di cui la gente dice: "Il concept di questo disco sono questi riferimenti anni Ottanta..."; o hai delle band come le Haim, che secondo me cercano di emulare i Fleetwood Mac di metà anni Ottanta. Ci sono alcuni artisti che hanno una serie di coordinate retro, ma in generale penso che il futuro sia tornato di moda.

"Tu dove lo senti il nuovo?", mi chiede. Cito la musica iper-digitale di Holly Herndon e sfondo una porta aperta. Siamo d'accordo sull'estetica di Arca e sulla necessità di trovare il nuovo anche nella Top 40. Uno dei fenomeni più futuristi degli ultimi cinque anni, a mio avviso, è il sistematico tentativo di superare l'idea di alternative fatto da artisti come Lotic, Arca, Chino Amobi ed Elysia Crampton. I loro DJ set uniscono industrial a Rihanna e Justin Bieber in un battito di ciglio. Assorbendo brani mainstream alla loro estetica digitale altamente sperimentale, le loro pratiche sono moderniste, più che postmoderne.

Se prendi certe tracce di Rihanna o un sacco di rap mainstream del momento, suona piuttosto moderno. Tipo la traccia Goosebumps di Travis Scott, ha un suono molto interessante, sembra qualcosa che potrebbero aver fatto i Radiohead nel periodo Kid A. Sono un grande fan di Future, adoro che il suo nome sia Future, una buona cosa di per sé. Ogni volta che sento in radio i suoi brani, penso: "Sì, suona di oggi". Quando senti Adele, Meghan Trainor o Bruno Mars, ci senti il passato dentro e i riferimenti a certa musica tradizionale. Al contempo un sacco di musica, specialmente passata dalle stazioni hip hop, sa di moderno. Niente che faccia dei passi da gigante, ma si tratta di un continuo avanzamento che non trovi in altri generi.

Non tutti condividono questa prospettiva di apertura al mainstream. In un articolo del 2015 per "The Wire" il critico David Keenan affermò che l'underground come lo conosciamo è in via di estinzione. Diede colpa all'imperativo dei "like" e alla super-connettività dei social media. Puntò al bisogno di una nuova arte "sociopatica nella sua volontà di non essere apprezzata" e aggiunse: "I critici musicali dovrebbero trovare di meglio da fare che leggere il lavoro di Kanye West e Drake come profezie". Chiedo a Reynolds come si posizioni nel dibattito, visto che proprio "The Wire" ha commissionato a lui alcune delle rare recensioni di dischi mainstream per il giornale, tra cui un'estesa analisi di *The Life Of Pablo* di Kanye.

Sono convinto che alcuni dei dischi di Kanye siano più innovativi di un sacco di cosiddetta musica sperimentale. E se vuoi parlare di espressione artistica sociopatica, riesci a immaginare qualcosa di più sociopatico di Kanye? Mi interessa far riferimento a una coscienza di tipo pubblico. Credo che ci sia qualcosa di interessante nelle cose che accadono nel grande pubblico. Mi riferisco all'idea di una "cultura pubblica", artisti che tutti conoscono e di cui tutti parlano, figure che trovano un loro posto nelle nostre menti, che tu lo voglia o no. Keenan è un grande scrittore, ma niente è oscuro a sufficienza per lui. Così mi domando, se non c'è nessuno a notarli, questi gesti che senso ha? Inoltre trovo che questo tipo di musica presumibilmente estrema non abbia prodotto niente di particolarmente nuovo, è diventata una ripetizione ritualizzata di gesti che una volta erano incredibilmente dirompenti e innovativi, dei veri e propri passi nell'ignoto fatti da gente come Velvet Underground, Can, Neu!, La Monte Young o i pionieri industrial. Passi che ora non solo sembrano rilegati ai margini, ma non hanno lo stesso impatto sul mondo. Inoltre vengono osservati da un pubblico che non potrebbe sentirsi meno shoccato o sfidato, perché è gente come

C'è un sacco di
musica che suona
estremamente digitale,
lucente e ripulita,
che sa di adesso.

In generale penso che
il futuro sia tornato
di moda

GZ

↓

SR

↓

me, gente che ha ascoltato e visto e pensato troppo per poter essere propriamente "sconvolta". Ciò che mi interessa è quando qualcosa di nuovo o straordinario accade nel mainstream. Mi piace quando dei suoni nuovi attraggono energia sociale. Quando ci fu l'esplosione EDM in America, pensai: "Non mi piace molto, ma se non altro è un nuovo fenomeno giovanile di massa. Avendo vissuto gli anni Novanta, molta di quella roba mi è familiare, ma è un passo in avanti". E Skrillex fa dischi piuttosto esaltanti.

Reynolds trova il tempo di ascoltare tanto le più recenti, interstiziali uscite underground quanto Skrillex e Kanye. In molti pensano che uno degli effetti della digitalizzazione sia una generalizzata celebrazione dell'eclettismo, nel senso che tendiamo ad essere più aperti ad ascoltare di tutto. Ci bastano trenta secondi per capire se una traccia fa per noi, non importa a quale sfera appartenga. Guardando alla carriera di Reynolds, l'impressione è che sia stato sempre onnivoro e interessato ai generi più disparati, anche in tempi pre-digitali.

Penso ci siano degli ovvi benefici nell'ascoltare di tutto. Quello in cui non credo, è che vi sia un imperativo etico: no, non credo che ti renda una persona migliore. Ci sono persone estremamente selettive che conducono esistenze musicali fantastiche: magari ascoltano solo metal, ma percepiscono un universo di varietà in tutte le diverse sfumature del metal. E non credo tu debba dire a costoro: "Perché non provi ad ascoltare musica africana o perché non ascolti questo o quello?" Adoro la sensazione di un coinvolgimento fanatico con un suono in particolare e credo ci sia anche una sorta di sollievo psicologico quando

trovi qualcosa che non ti piace (2). Per esempio, mi piace del vecchio country, tipo George Jones, ma sono piuttosto sicuro che non ci sia niente per me nel country contemporaneo. Per molto tempo non ero molto interessato alla musica africana, pensavo che fosse un po' leggera, poi crescendo me ne sono innamorato. Quando ero fissato col post-punk c'erano interi generi che snobbavo a prescindere, tipo l'heavy metal. Probabilmente il periodo in cui ero più ossessionato con un genere era l'era della jungle. Ascoltavo e scrivevo comunque di post rock, lo-fi, hip hop, dancehall, R&B e elettronica, ma molta della mia energia era dedicata alla jungle. Quello era un periodo in cui stavo attraversando una sorta di seconda adolescenza, nonostante fossi tra la fine dei miei vent'anni e l'inizio dei trenta. Direi che facevo parte di una sottocultura (3). C'è qualcosa di emotivo in quella sensazione di rendersi conto di essere nel posto giusto al momento giusto. È una cosa che non provo da tempo, probabilmente l'ultima volta è stato col grime. Non mi sento coinvolto in quel modo da ormai dieci anni. Sono diventato il tipico onnivoro di mezza età.

Eppure nonostante Reynolds, classe 1963, si consideri un "onnivoro di mezz'età" la sua conoscenza dei micro-movimenti musicali contemporanei continua ad essere straordinariamente dettagliata. Sui suoi tanti blog, divisi per aree tematiche, Simon scrive di vecchio, nuovo e nuovissimo, mentre la sua presenza giornalistica va da testate d'avanguardia come "The Wire" al grande pubblico del "Guardian", passando per "Pitchfork". Il mantenere aperta la conversazione con le nuove leve del giornalismo musicale lo rende un interlocutore aperto e attento, lontano anni luce

2 - In questo Reynolds non sembra aver cambiato di troppo la sua prospettiva. Nel suo lungo articolo su Morrissey, pubblicato su "Melody Maker" in due parti nel Marzo del 1988, Reynolds apriva con una considerazione sul fanatismo: "Seriamente, approvo", scriveva contestualizzando il successo di Moz, "Approvo la serietà estrema, approvo la devozione, il bisogno di qualcosa di sacro nella tua vita. Non importa quanto sia un'illusione". Interessante notare come un Reynolds preveggenza, trent'anni prima dell'arrivo dello streaming, anticipasse questioni attualissime: "Forse questo ideale di inconsistenza che finiamo per celebrare ci rende solo più adatti alle dinamiche del capitalismo. Perché se c'è una cosa a rendere il rock qualcosa di più che un'industria è la fedeltà, l'idea di una relazione"

3 - Il viaggio personale di Reynolds nel mondo dei rave è documentato con dovizia in *Energy Flash*. Sono invece gli articoli esplorativi dei primi Novanta a raccontare un Reynolds tornato da New York a Londra per due mesi e mezzo alla scoperta del nuovo. "Chissà in che cosa si evolverà?", scriveva nel 1993. "Quello che conta è che riflette quello che accade in questo Paese ora. È l'esilarante, inquietante suono di una generazione diretta verso il nulla a velocità supersonica"



Skrillex



Tim Hecker

GZ

↓

SR

↓

dalla figura del critico arcigno o nostalgico incapace di rimanere al passo coi tempi. Gli racconto di quando mi sono ritrovato a discutere *Retromania* con il musicista James Ferraro, considerato il capostipite della cosiddetta vaporwave. Ferraro, un artista per niente spaventato da teoria e interpretazioni, mi confessò di non ritrovarsi sempre nelle letture del suo lavoro fatte da Reynolds, ma ammise di averle trovate stimolanti nel loro aggiungere dei livelli di significato alle sue composizioni. Reynolds, che fin da giovanissimo introduceva su "Melody Maker", "NME", "Village Voice" e "The New Statesman", tra gli altri, molti termini e riflessioni provenienti dalla teoria della letteratura, tra cui il poststrutturalismo, è una figura di riferimento per i critici interessati a far della musica un punto di partenza per analizzare il binomio "società e cultura" in maniera accurata e al contempo immaginifica. Reynolds da sempre riconosce di essere stato influenzato dei grandi giornalisti dei settimanali inglesi, particolarmente densi di riflessioni teoriche e politiche durante l'era del post-punk.

Prima ho menzionato "Tiny Mix Tapes", loro scrivono articoli musicali che sono tremendamente densi. Paragonerei i loro pezzi a quelli della rivista d'arte "October". Molti degli articoli su "Tiny Mix Tapes" sono molto teorici e dinamici. Gente come Adam Harper ne scrive di molto acculturati. Lui ha studiato musicologia, ma ne sa anche di arte moderna e conosce tutte queste sottoculture, ne traccia ogni singolo movimento. Ci sono giornalisti che fanno questo tipo di lavoro per "The Wire", alcuni per "Pitchfork" e "The Quietus". Quell'approccio è ancora vivo, ma non so se possa avere lo stesso impatto che ebbero "NME" e "Melody Maker" su gente come me e Mark Fisher (4). C'è un bel po' di musica in giro - la chiamo "conceptronica" - che sembra essere inseparabile dalla teoria. Ci sono alcune etichette le cui press release sembrano degli articoli di "Tiny Mix Tapes" o qualcosa che leggerei in una galleria d'arte. Tim Hecker ha grandi concetti dietro a quello che fa, ovviamente anche James Ferraro e molti di questi associati alla vaporwave. Probabilmente alcuni di questi artisti sono amici di giovani giornalisti e le idee tendono a circolare.

Mentre discutiamo di giornalismo anglo-americano contemporaneo Reynolds si illumina quando inizia a raccontarmi della sua nuova sfida. Con il declino del giornalismo a mezzo stampa è venuto a mancare il report giornalistico tradizionale, mi dice, una scrittura capace di puntare "allo spessore" dell'esperienza musicale. Nell'espressione usata da Reynolds, "in the thick of something", riconosco l'eco dell'antropologo americano Clifford Geertz, che di *thick description* parlava in riferimento alla pratica di osservazione dell'etnografia.

Quello in cui sto cercando di diventare più bravo è il raccontare una storia. Su Internet si trova un sacco di scrittura che sembra essere incorporea - i giornalisti non hanno mai incontrato gli artisti, non ci hanno mai interagito dal vivo; leggi un'intervista e ti rendi conto che sono solo dei grumi di idee. Nel fare storia ultimamente mi sono interessato al lato più convenzionale del giornalismo, il descrivere il look delle persone, come sorridono, le loro apparenze, la loro personalità. Per certi versi Shock And Awe è il mio libro con più descrizioni. Ho talmente esplorato l'approccio teorico in passato che adesso mi interessa di più le storie. Per me è una cosa nuova. Se prendi il mio primo libro Blissed Out e leggi il pezzo sui My Bloody Valentine, probabilmente penserai che sia molto buono per quanto riguarda il sound e i vari concetti, ma non riusciresti a farti un'idea di come la band si sia formata o chi fossero queste persone. Il problema oggi è che non c'è la stampa di una volta, non hai i report, non hai i giornalisti che vanno in tour con le band. E anche il giornalismo sulla musica dance raramente ti dà un senso di cosa accade nel club, di come la gente si comporti sul dance floor: quel tipo di ricerca sul campo è in via di estinzione; è tutto molto centrato sulle grandi idee, ma manca l'aspetto empirico.

Come sempre, dunque, scopriamo un Reynolds in fase di reinvenzione. Per chiunque continui a vedere musica e critica come esaltanti forme di scoperta, riflessione e trasformazione, l'evoluzione dei suoi scritti è destinata a rimanere un punto di riferimento.

4 - Con il critico e accademico Mark Fisher, tragicamente scomparso lo scorso anno, Reynolds condivideva un interesse a tutto tondo per lo spirito del post-punk e il nuovo. I botte e risposta sui loro blog (*blissblog* e il *k-punk* di Fisher, in particolare) hanno creato per molti anni delle affascinanti letture incrociate. Nel suo *Ghosts Of My Life* (2014) Fisher scriveva, tra le altre cose, dei "futuri mancati" dalla musica contemporanea, echeggiando molti degli argomenti di Reynolds sulla "rivoluzione incompleta" del post-punk



SIMON REYNOLDS



Nato a Londra nel 1963, tra le altre cose ha coniato il termine post rock. In Italia sono stati tradotti:

Polvere di stelle, mimimum fax, 2017

Retromania, Isbn, 2011

Totally wired. "Post-punk". Dietro le quinte, Isbn, 2010

Post punk 1978-1984, Isbn, 2010

Energy flash. Viaggio nella cultura rave, Arcana, 2010

Hip-hop-rock 1985-2008, Isbn, 2008

Generazione ballo/sballo, Arcana, 2001

GIUSEPPE ZEVOLLI



Nato a Bergamo negli anni Ottanta, rinasce nei primi Duemila a Roma, dove studia teoria e critica letteraria, avvicinandosi al giornalismo musicale.

Dopo Cambridge e Leeds, approda a Londra, dove insegna sociologia della cultura (King's College London) e si occupa di ricerca in ambito musicale.

Non ha perso la speranza di intervistare PJ Harvey, cui proprio non riesce a fare un saluto ogni volta che la incontra in giro per la città

MONO - SIMON REYNOLDS

A cura di Beatrice Mele

Foto di Ivan Moreno

Da Gennaio, **MONO** tornerà come
supplemento de *Il Mucchio Selvaggio* in
esclusiva per gli abbonati e in versione
digitale su iTunes e Goole Play