



Simon Reynolds, da *Blissed out* a *Bring the noise* a *Retromania*

Simon Reynolds è uno dei critici musicali più noti e influenti nel mondo. Inglese, nato negli anni 60, come tanti giovani aspiranti giornalisti di un tempo inizia a scrivere per una fanzine, *Monitor*, per poi arrivare qualche anno più tardi alle pagine di una celebre rivista degli anni 80, *Melody Maker*. La sua scrittura intensa, ma sempre chiara e diretta, affronta nel corso degli anni generi disparati, come dimostrano i libri così diversi tra loro, che pubblica a partire dagli anni 90. Due le caratteristiche comuni a tutti i testi: il continuo tentativo di tenere insieme racconto, analisi e sguardo sulla realtà, e l'ambizione a far emergere dalle parole sulla musica una sostanza teorica.

Dopo *Blissed out: The Raptures of Rock* (da poco ristampato da in una versione ampliata, blissedoutinfohype.blogspot.com) del 1990, racconti e interviste sul rock della fine degli anni 80, miscela di teoria critica e "narrativa del corpo", in cui registro poetico e polemico convivono, Reynolds pubblica nel 1995, con la moglie Joy Press, *The Sex Revolts*, in cui il pop di quegli anni, e la mascolinità e femminilità che lo pervadono, è osservato in quanto specchio della più ampia cultura popolare. Da qui in avanti Reynolds si stabilisce negli Stati Uniti: a New York prima, a Los Angeles ultimamente.

Nel 1998 pubblica *Energy Flash*, primo suo libro che arriva in Italia, grazie a Arcana nel 2000, col titolo *Generazione Ballo/Sballo*. *Energy Flash* fotografa con attenzione la produzione dance degli anni 90 spesso snobbata dai critici perché «solo rumore per drogati»: attraverso narrazione e reportage Reynolds attraversa l'esplosione della 2step e della Uk garage, della breakbeat inglese e della cultura rave tedesca. Con una forte idea teorica alle spalle: la breakbeat inglese, la techno belga, la jungle, deliri sonori lontani dalla techno di Detroit, rudi, fuori controllo, che si mescolano all'ecstasy, pur nel loro deragliare furono la vera novità di quegli anni. Reynolds descrive la forza modulante che le droghe ebbero sulla dance degli anni 90 e quanto il cambiamento delle combinazioni di consumo degli stupefacenti finì con l'essere il motore stesso dei cambiamenti musicali: se la velocizzazione estrema dei brani fu il risultato dell'azione energetica provocata dall'esplosione nel consumo delle anfetamine, il ritorno a psichedelie nervose e fratturate fu la conseguenza della paranoia che seguì gli abusi e il sogno utopico delle prime ecstasy. Reynolds concentra inoltre con merito l'attenzione sulle relazioni esistenti tra i fenomeni legati al mondo della dance e le vicende sociali dell'Inghilterra degli anni 90: la cultura rave come luogo di riaffermazione di una collettività di classe, rigetto di forme dominanti di intrattenimento, occasione per la proliferazione di numerose sottoculture, intersezione tra classe e razza, opposizione all'establishment, ma non per questa vicina alle opposizioni di sinistra, anzi imprenditorialmente più vicina a modelli tatcheriani.

Quando alla fine degli anni 90 l'energia della la cultura rave sembra esaurirsi, Reynolds inizia a lavorare a *Rip It Up and Start Again: Post Punk 1978-1984*, che viene poi pubblicato nel 2005. *Post-punk* (questo il titolo dell'edizione italiana, Isbn, 2006) è un lavoro che nasce dalla percezione della forte influenza che intorno al 2000 il post-punk esercita su dance e indie-rock del momento; ma è anche un lavoro, per certi versi, di autoanalisi, perché Reynolds investiga sugli anni in cui era teenager, iniziava a ascoltare e leggere di musica, si trovò a seguire un fenomeno senza esattamente percepirlo come tale. Secondo Reynolds, mai come negli anni a cavallo del 1980, le pulsioni creative e le spinte verso il nuovo si riverberarono in molteplici direzioni qualitativamente importanti. L'esposizione professionale, accurata e quasi del tutto esaustiva, da sola non basterebbe, come di solito non basta nei



libri che si occupano di musica, se Reynolds non accompagnasse al racconto l'analisi delle motivazioni e delle idee che supportarono le varie correnti di espressione del post-punk, se i gruppi descritti non fossero osservati dal punto di vista della collocazione socio-culturale, oltre che valutati per la loro sola musica. Il tutto per esporre una tesi provocatoria quanto seria: il post-punk non fu affatto una prosecuzione del punk, e neppure una sua evoluzione. Il post-punk fu una ripartenza da zero, che dal precedente movimento assunse la voglia di esprimersi senza pudori, ma smitizzandone il valore musicale. Il post-punk non fu un genere: fu uno spazio di possibilità.

Alle parole dance culture, rave, post punk, fanno seguito le parole *hip rock* e *hip pop*, col libro *Bring the noise* del 2007: «Tentare di operare una selezione "rappresentativa" di vent'anni di articoli e svariati milioni di parole era un'impresa immane. Perciò ho fatto un'altra cosa. *Hip-hop-rock* non è una raccolta dei miei articoli preferiti, né si occupa di tutti i miei artisti preferiti: [...] parecchie delle mie pietre miliari sono sfuggite alla rete. Ho invece preferito sviluppare una sorta di storia della musica popolare degli ultimi vent'anni. *Hip-hop-rock* prende le mosse laddove si chiudeva *Post-punk 1978-1984*, vale a dire grosso modo quando cominciai a guadagnarmi da vivere come giornalista [...]. Passando al setaccio due decenni di interviste, recensioni, servizi speciali e saggi, ho seguito il filo dell'interazione tra musica bianca e musica nera: più specificamente, la relazione ora accidentata ora feconda tra *hip rock* e *hip pop*». *Bring the noise* (pubblicato in Italia nel 2008 da Isbn, col titolo *Hip-hop-rock*) si interroga su quanto gli esperimenti "bianco su nero" abbiano costituito il motore del cambiamento nella storia del pop. Un'interazione ricostruita attraverso una raccolta di articoli che è anche una sorta di biografia sonora di Reynolds e una mappatura delle riviste per cui ha scritto: *Melody Maker*, *New Statesman*, *Guardian*, *Observer*, *i-D*, *Uncut*, *The Wire*. Un collage non esente da fraintendimenti, come scrive lo stesso autore: «Assai di frequente i bianchi hanno abbracciato la musica black, per poi "frintenderla" quando si sforzavano di superare la semplice emulazione e produrre qualcosa di originale: non di rado simili "bastardizzazioni" si sono rilevate entusiasmanti, ben più di quando i bianchi sono effettivamente riusciti a imitare i neri con scrupolosa e fedele soggezione. Il "frintendimento" non si applica solo alla creatività musicale, tuttavia, ma anche ai ruoli dell'ascoltatore e del critico. Nessuno può riflettere seriamente sulla musica pop senza prendere in esame la questione della razza; ed è altrettanto impossibile soffermarsi su queste questioni senza rimanere disorientati. [...] Il "frintendimento" è altresì un aspetto inerente agli scambi interculturali in quanto tali. [...] Ma d'altra parte se segnale puro e zero distorsione fossero concepibili, non ci sarebbero attrito né scintille; la confusione è la materia prima, l'humus naturale per la creatività e il cambiamento».

Quale futuro?

Oggi è tempo di *Retromania*, l'ultimo lavoro di Reynolds (ancora una volta Isbn, nella traduzione di Michele Piumini). Nell'articolo di un paio di anni fa, *Music in the Noughties (Gli Anni Zero*, Isbn, 2009), Reynolds scriveva: «Se gli anni settanta hanno avuto la disco music e il punk, gli anni ottanta l'hip-hop e gli anni novanta il rave e il grunge, qual è stato l'imprescindibile fenomeno musicale che ha dominato il mondo della musica pop negli Anni Zero? (Imbarazzato silenzio)». Oggi il silenzio trova alcune risposte in *Retromania*: «L'era pop che viviamo è impazzita per tutto ciò che è retrò e commemorativo, [...] nostalgico blocco che impedisce di guardare avanti». Non c'è nulla di sbagliato nel guardarsi indietro, ma c'è da chiedersi quanto sia un bene per la musica produrre suoni che



potrebbero essere stati realizzati venti, trenta o quaranta anni fa, se non ci sia qualcosa di sbagliato nel fatto che siano proprio i giovani a essere nostalgici, quali conseguenze ha un “consumo” eccessivo di passato, quanto super-abbondanza e eccesso di disponibilità derivati dall’era-internet stiano rendendo apatici gli ascoltatori, e artisti di retroguardia i musicisti. Naturalmente, subire l’influenza di chi è venuto prima non significa di per sé, per Reynolds, essere rétro. «Non concordo del tutto con Norman Blake dei Teenage Fanclub – "Qualunque musica non somigli ad altro nella storia del rock è irrimediabilmente terribile" mi ha detto –: ma come si può fare musica senza un punto di partenza? Musicisti, artisti e scrittori imparano quasi sempre il mestiere copiando, almeno all’inizio. Allo stesso modo, essere un tradizionalista musicale non significa necessariamente essere rétro». Una tradizione che si fonda su una memoria non consapevole si trasforma, però, presto in moda. Certo «la "modizzazione", – precisa ancora Reynolds – non basta a spiegare l’ascesa del rétro». Le ragioni hanno anche a che fare con i cicli vitali interni dei generi e dei movimenti artistici. «È un processo analogo alla sindrome che gli economisti chiamano "sovraccumulazione" (un surplus di capitale che non trova sbocchi per investimenti redditizi a causa della saturazione del mercato dei consumatori, spingendo i capitalisti a darsi alla speculazione per scongiurare il tracollo). Come l’economia in tempo di boom, più fertile e dinamico è un genere, più si afferma come equivalente musical-culturale della recessione: il rétro. Nella fase iniziale e iperproduttiva, brucia tappe che avrebbero potuto richiedere più tempo, accumulando un’immensa scorta di idee che poi risucchiano le successive ondate di artisti come un buco nero. Ecco spiegato come mai la dance degli anni duemila è rimasta invischiata in uno stallo ricombinante: proprio perché nel decennio precedente si era mossa tanto in fretta e diffusa tanto ampiamente in un lasso di tempo così ridotto. Ma altrettanto potremmo dire della musica pop in generale: gli anni di picco creativo (sessanta, settanta e parte degli ottanta) avevano reso irresistibile la tentazione di essere ri-creativi». Quel che emerge dalle riflessioni di Reynolds è che la cultura, quindi la musica, in quanto sovrastruttura delle fondamenta economiche, rifletta la natura nebulosa della nostra esistenza, e risenta, per certi versi, del capitalismo accumulatorio, ma recessivo, di questi anni. Scrive Reynolds: «La moda – una macchina per creare capitale culturale e poi, a velocità incredibile, spogliarlo del suo valore e gettare via le scorte – è dappertutto». La questione più importante che è anche l’interrogativo che chiude *Retromania*, «La retromania durerà per sempre oppure si rivelerà una fase storica?», resta, però, un punto interrogativo. Se come Reynolds, carichi di dubbi, speriamo che questo che abbiamo subito innanzi ancora non sia il futuro, la certezza è che la musica del presente viva una continua accelerazione tutta interna, senza spinte verso l’esterno, in cui tutto e nulla, al contempo, hanno valore e non ce l’hanno, e in cui è più difficile che mai incontrare qualcosa di davvero ignoto, davvero diverso.