

Fernando Rennis  
**Pop is dead**  
La storia dei Radiohead  
nottetempo

## Indice

<i>These Are My Twisted Words</i>	9
Ottanta	25
Novanta	55
Duemila	151
Dieci	249
Venti	299
<i>A Reminder</i>	315
Ringraziamenti	337
Bibliografia essenziale	
<i>Libri, riviste, siti Internet</i>	339
<i>Film, documentari, dischi, podcast</i>	344

## *These Are My Twisted Words*

*E così, sono morto.*

*Tutto quell'affanno, quella pressione. Corri e non fermarti, mai. Ossessioni, rinunce, sacrifici: è tutto finito. Niente più compromessi, niente più crisi di panico. Vuoi vedere che l'ambizione ci rende davvero più brutti?*

*Ne avevo tantissima, ma non sto così male, ora, in questa bara trasparente. Ho la testa poggiata su un cuscino color porpora che non si scompone quando sei ragazzi mi prendono in spalla e una fila serpeggia per la campagna inglese. C'è perfino il sole.*

*Sono morto mentre il nostro disco d'esordio annega nei bassifondi delle classifiche in America e nel Regno Unito. Il pop sta peggio di me, ma non lo sa. S'è fatto più plastiche facciali di chi ha paura del tempo. È passato a miglior vita a suon di back catalogue. Quella, sì, è una morte atroce.*

*Ora mandate avanti il nastro. Mi vedrete ricevere un Grammy per l'ultimo grande album rock del Ventesimo secolo. Ascoltare sfinito, accovacciato, in lacrime sul sedile posteriore di un'auto inghiottita nel buio dell'Oxfordshire il disco successivo, quello che sorprende tutti. Finire in copertina anni dopo per un album che ha quasi distrutto il mio gruppo e ha fatto venire un infarto all'industria musicale.*

*Ma adesso sono qui, pallido e in giacca nera. Sono morto. Il pop è morto.*

Quando i Radiohead pubblicano il singolo non proprio memorabile *Pop Is Dead*, nel maggio del 1993, avevano già esordito

con l'album *Pablo Honey*, uscito a febbraio. Il video del brano alterna scene del presunto funerale del cantante Thom Yorke e della sua resurrezione da un sepolcro di pietra a quelle del quintetto: alla batteria siede Phil Selway, al basso c'è Colin Greenwood e, poi, ben tre chitarre, suonate da suo fratello Jonny, da Ed O'Brien e dalla voce della band.

Il disco di debutto era stato anticipato nel settembre dell'anno prima da *Creep*, una canzone deprimente che ci metterà dodici mesi per diventare un successo enorme, commerciale, "facile". Tutti pensano sia l'effimero, fortunato trionfo di un fenomeno passeggero, e i suoi stessi autori lo odiano al punto da soprannominarlo *crap*, merda. Invece, nei decenni successivi i cinque ragazzi di Oxford diventeranno un gruppo imprevedibile, non solo dal punto di vista musicale. A un certo punto tutti cercheranno di suonare come i Radiohead, tutti si ispireranno ai Radiohead. Tutti vorranno essere i Radiohead. Ancora oggi, per sottolineare il lavoro più sperimentale di una carriera artistica si ricorre molto spesso all'espressione "è il suo *Kid A*", in riferimento al quarto disco in studio del quintetto, pubblicato nel 2000.

Quando, durante un concerto, Michael Stipe degli R.E.M. confessa al pubblico: "I Radiohead sono così bravi che mi fanno paura", non è ancora uscito *Ok Computer*. I cinque lo presentano una sera di fine primavera del 1997 all'Irving Plaza di New York, e devono persino aggiungere a penna alla lista degli ospiti alcuni personaggi famosi che vogliono partecipare. Il pubblico assiste a un concerto perfetto che Mike Mills degli R.E.M. indica a *Mojo* come il migliore dell'anno. Ma i Radiohead sono tanto avanguardisti quanto tradizionalisti: nella sala, Ed O'Brien fa scambiare il tavolo di Madonna con quello di sua madre, che può così guardarlo da un posto privilegiato.

La loro evoluzione è inversa rispetto alle parabole classiche del mondo della musica. Si sono allontanati dall'iniziale successo di facile assimilazione per inglobare nel loro sound musica elettronica, classica, sperimentale, atmosfere di vecchi brani riscoperti su vinili ingialliti del Ventesimo secolo. Messa alle spalle l'esperienza con una storica major, sono diventati "la più grande band al mondo senza un contratto discografico", pubblicando i dischi da sé. I Radiohead hanno sempre avuto un atteggiamento entusiasta verso i nuovi suoni, unito a un'attenzione maniacale ai dettagli. La loro è una storia di continuo rinnovamento, una costante messa in discussione di quanto fatto in precedenza.

Ce li hanno spiegati attraverso Adorno, Baudrillard, Kristeva, Guattari e altri pensatori del Novecento, ci sono interi volumi dedicati a loro singoli album (come *La storia di Kid A e Ok Computer e la morte dell'album classico*), numerosissime raccolte di saggi – le pubblicazioni accademiche sono più di un migliaio – che scandagliano qualunque aspetto della storia e della produzione artistica della band (da *Ritmi euclidei nel corpus post-millennial dei Radiohead* a *La strategia dei Radiohead prima dell'uscita di In Rainbows*), libri di ogni sorta e con i riferimenti disciplinari più disparati (*I Radiohead e il movimento globale per il cambiamento*, *I Radiohead e la filosofia*, *I Radiohead e il concept album resistente*, *I Radiohead e il viaggio oltre il genere*, *Cosa può imparare la teologia dai Radiohead*), persino blog che ti spiegano *Come diventare Colin Greenwood in dieci semplici passi*.

Nel loro repertorio convivono carezze come *Nude* e incubi come *Climbing Up the Walls*, brani come *Burn the Witch e Treefingers*, *Bloom* e *Hunting Bears*, *Idioteque* e *Pyramid Song* – quest'ultima al centro da anni di un vero e proprio dibattito sul suo tempo musicale.

Perciò, quanto a interpretazioni che pullulano sui Radiohead, si ha l'imbarazzo della scelta. C'è la teoria "Kid 17": ascoltando *Kid A* su due supporti diversi con uno scarto di 17 secondi, ecco un intero nuovo album. E anche la "Binary Theory": *In Rainbows*, uscito dieci anni esatti dopo *Ok Computer*, è stato costruito per incastrarsi perfettamente con il disco del 1997. Date un'occhiata al cortometraggio *Radiohead: The Secrets of Daydreaming*, cercate gli ultimi versi di *Separator*, il brano finale dell'album *The King of Limbs*: ovvio che si tratti di un messaggio segreto sull'imminente pubblicazione della seconda parte di un disco troppo breve e con troppi pochi brani. Quello strano codice sul retro di *Ok Computer* – 18576397 – indica il preciso istante in cui l'album è stato chiuso, le 18:57 del 6 marzo 1997. E ancora: scaricando gratuitamente il singolo *These Are My Twisted Words*, perché nel file di testo allegato si legge "Wall of Ice"? Si tratta chiaramente di un EP in arrivo.

Nel suo libro *Killing Yourself to Live*, Chuck Klosterman si spinge ancora più in là. In un curioso passaggio scrive che "la prima canzone di *Kid A* dipinge lo skyline di Manhattan alle 8:00 di martedì mattina". Seguendo la tracklist dell'album, *The National Anthem* musicherebbe l'impatto del primo aereo con la Torre nord, *Optimistic* descriverebbe la percezione degli americani e della diplomazia internazionale da parte di Al Qaida. Klosterman non mette nero su bianco che i Radiohead abbiano previsto l'11 settembre, però, come molte congetture sul gruppo, alimenta la plausibilità dell'ipotesi.

Suona tutto così affascinante, ma anche forzato. Lo dico per il mio passato di fan da transenna, tessera Radiohead Public Library numero 294.400, che ci ha scritto la sua tesi di laurea, custodisce gelosamente la loro discografia, prime stampe comprese, e un cassetto di biglietti: i Radiohead a Roma, gli Atoms

for Peace a Parigi, gli Smile a Milano. Per anni ho urlato ai quattro venti che se non hai mai ascoltato *Towering Above the Rest* – ventiquattro dischi pirata composti di bootleg, rarità e demo – non puoi dirti fan dei Radiohead. Ricordo ancora quando ho passato un intero pomeriggio a imparare a suonare *Paranoid Android* o a maneggiare con disinvoltura quel maledetto tempo di *Pyramid Song*.

Ricordo anche quando li ho scoperti. Un classico degli anni Novanta, sia la canzone sia la dinamica: la sorella maggiore di un mio amico aveva fatto una compilation in CD in cui era inclusa *Karma Police*. Non l’avevo capito lì per lì, ma era stato il mio primo innamoramento. È successo di nuovo quando nella biblioteca dell’università ho scaricato la mia copia digitale di *In Rainbows*, o mentre spendevo una manciata di euro per il download di *The King of Limbs* dal sito del gruppo, o correvo a casa con una mia amica per guardare il video di *Burn the Witch*, pubblicato a sorpresa in un caldo pomeriggio di maggio. Ho recensito i loro dischi e progetti paralleli, li ho intervistati, analizzati nuovamente per un approfondimento monografico. Ma, col passare del tempo, il loro lungo silenzio da un lato – seguito a quella che Steven Hyden definisce la “californizzazione” di Thom Yorke – e, dall’altro, il mio scrivere e parlare di musica che ha preso sempre più spazio, hanno attenuato il fervore. Ciò nonostante, per tutto questo e altro ancora, quando per pura casualità è saltata fuori la proposta di scrivere per nottetempo un libro sui Radiohead, non ho potuto rifiutare.

La principale abilità del quintetto è interagire con il pop in maniera non scontata: lo fa grazie a grandi melodie vocali che brillano mentre tutto attorno lo scenario cambia drasticamente. Testi che sfuggono alla banalità, capacità tecniche affinate nel tempo, grande curiosità musicale e una buona dose di

insoddisfazione intersecano un'inclinazione a reinventarsi, arrangiare i brani con intelligenza, coltivare una coerenza artistica che si riflette sull'idea di controllo diretto e totale, a ogni livello.

La dimensione sonora dei Radiohead, infatti, è solo una parte del loro fascino. Già dopo *Pablo Honey* i video – quelli di *Just*, *Paranoid Android*, *House of Cards*, per citarne solo alcuni – sfidano chi li guarda, schivano il piano commerciale abbracciando e approfondendo il valore estetico delle immagini. Le grafiche dei loro dischi sono lontane dal glamour di una natica in primo piano, come quella di *Is This It* degli Strokes, o da autocelebrazioni che vedono le band in copertina – gli Oasis in piscina di *Be Here Now*, gli U2 in aeroporto di *All That You Can't Leave Behind*. Dalla fine degli anni Novanta, le modalità con cui i Radiohead hanno comunicato le loro iniziative rappresentano un altro aspetto peculiare del gruppo, uno dei pochi che può essere analizzato non solo dal punto di vista artistico, ma anche da quello promozionale, comunicativo, gestionale, finanziario.

Musicalmente, quello che succede ai Radiohead all'inizio di ogni nuovo album richiama un'immagine racchiusa tra le pagine del romanzo *Novecento* di Alessandro Baricco e nella trasposizione cinematografica *La leggenda del pianista sull'oceano*, musicata da Ennio Morricone – uno dei riferimenti di Thom Yorke e Jonny Greenwood. A un certo punto del libro – e del film di Giuseppe Tornatore –, il trombettista Tooney spiega che i quadri rimangono lì appesi al muro fin quando un giorno, improvvisamente, “*fran*, cadono giù”. Fissato un nuovo chiodo, i Radiohead ci appendono un nuovo quadro che, poi, *fran*.

Se il tempo non ha corrotto lo standard qualitativo dei loro album, è altrettanto vero che lo status mitologico dei Radiohead si fonda su quanto accaduto alla fine del Ventesimo secolo. *In Rainbows* (2007) è la chiave della longevità del gruppo, l'album che per i Millennial ha rappresentato quello che *Ok Computer*

(1997) era stato per la Generazione X. È un'ottima sintesi di quanto costruito nei precedenti dischi e ha fatto notizia per la famosa decisione della band di distribuirlo autonomamente in formato digitale, con un prezzo scelto da chi voleva acquistarlo. *Pablo Honey* (1993) – che per alcuni è sottovalutato perché pubblicato dai Radiohead, per altri sopravvalutato, paradossalmente, per lo stesso motivo – era stato l'exploit iniziale trainato dal singolo *Creep*, tanto amato dal pubblico quanto critica e musicisti hanno invece apprezzato l'imponente *The Bends* (1995). *Hail to the Thief* (2003) ha compiuto un'inversione di marcia verso un suono più chitarristico, il minimalismo di *The King of Limbs* (2011) ha dato un'accelerata in direzione opposta e *A Moon Shaped Pool* (2016) ha costituito un ritorno al concreto, sottolineato dalla sua dimensione orchestrale e da una maggiore presenza di parti suonate rispetto al massiccio uso di campionamenti dell'album precedente.

Come Mac Randall scriveva già nel 2004 in *Exit Music*: “Per certi versi, qualsiasi cosa sceglieranno di fare adesso non ha molta importanza. Hanno già vinto la partita”. I Radiohead hanno segnato i punti fondamentali di questa vittoria proprio nell'ultimo afflato del secondo millennio. Nell'ottobre del 2019, al *The Late Show with Stephen Colbert*, il conduttore ha chiesto a Thom Yorke: “Come ci si sente ad avere ragione?” Qualche mese prima, un articolo sul sito della radio pubblica statunitense NPR aveva per titolo: “Pillola rossa o pillola blu? Venti anni fa *Matrix* costruiva il nostro mondo che nega la realtà”.

“Abbiamo pochi beat, brandelli di informazione”, dice Morpheus a Neo nel film di Lana e Lilly Wachowski uscito nelle sale mentre i Radiohead sono alle prese con le registrazioni del loro quarto (e quinto) album. Nel 1999 arriva al cinema anche *Fight Club*, pellicola che – come *Matrix*, *Truman Show* e *Mulholland*

*Drive* – affronta il senso di frammentazione della realtà e della percezione umana. Nel 2000 esce *Memento* di Christopher Nolan, il cui protagonista è affetto da amnesia retrograda – potremmo scomodare il termine inglese *amnesiac*. È proprio lui, a un certo punto, a dire: “Tutti abbiamo bisogno di ricordi che ci rammentino chi siamo”. I suoi sono brandelli di memoria, come quelli di informazione in *Matrix*. Poi, nel 2001 arriva *Intelligenza artificiale*, il film di Steven Spielberg prodotto da Stanley Kubrick su un *androide bambino* – potremmo tradurre queste due parole con i termini inglesi *kid* e *android* – capace di amare: “È così vero, ma non lo è!” dice disperata Monica Swinton quando suo marito glielo mostra per la prima volta.

In quello stesso anno esce anche *Vanilla Sky*, che ha per protagonista un personaggio interpretato da Tom Cruise incapace di distinguere la dimensione onirica da quella reale. Le note di *Everything in Its Right Place* ci immergono nell’inquietante sogno distopico di una New York deserta, più avanti *I Might Be Wrong* suona in sottofondo in un ristorante mentre il “supporto tecnologico” spiega al protagonista che tutta la scena obbedisce, in realtà, al suo subconscio. Infatti, quando Cruise, alterato, esprime il desiderio che tutti chiudano la bocca, i clienti e i camerieri si fermano a guardarlo in un silenzio angosciante. *Treefingers* compare nella colonna sonora di *Memento*, per il cui finale Nolan avrebbe voluto usare *Paranoid Android*, ma non era riuscito ad assicurarsi i diritti del brano. Edward Norton e Brad Pitt, i protagonisti di *Fight Club*, drogati di *The Bends* e, soprattutto, di *Ok Computer*, avevano chiesto a Thom Yorke di occuparsi della colonna sonora, ma lui era nel pieno di un esaurimento nervoso in quel periodo.

Se questi film trasmettono le sensazioni di fine millennio, i Radiohead le hanno musicate. Lo hanno fatto in maniera precisa e potente, cercando in quei “pochi beat” e “brandelli di

informazione” un residuo di umanità riflesso tra gli anfratti della mente. Distopia, alienazione, incomunicabilità, ansia tecnologica, disillusione politica e apprensione per il cambiamento climatico: tra i solchi di *Ok Computer* e *Kid A/Amnesiac* tutto questo è spiatellato e incastonato in brani sorprendenti. Brani impacchettati in un contesto di costante sfida tra il mittente e il ricevente. Perché in un periodo storico in cui la musica cominciava a liquefarsi, così come le certezze, c’era bisogno di qualcuno che, al di là della propria arte, solleticasse la mente, ti mettesse in una situazione di scomodità, costringendoti a fare quel piccolo movimento necessario per aggiustare la postura. Un piccolo movimento che ti fa sentire parte attiva del gioco, in possesso di un segreto, una formula da poter condividere soltanto con gli altri iniziati. Che il mondo là fuori continuerà a non capire, perso nelle sue mode passeggiere.

C’era bisogno di potersi immedesimare con le popstar nella prima parte degli anni Novanta, perché riposte nell’armadio le giacche con le spalline del decennio precedente, ci si era resi conto di non poter più nascondere il disagio e di voler vedere la vita reale nelle canzoni. Nel Regno Unito gli Suede, capostipiti del britpop, la rimettevano al centro del quadro, mentre gli Oasis diventavano i paladini della *working class*, i Blur scavavano con un cucchiaino la polvere che si era accumulata sulla *britishness* e i Pulp ordivano inni per il quotidiano di una gioventù affascinata dalla letteratura. Dall’altra parte dell’oceano arrivava la potenza del grunge che *odorava di spirito adolescenziale*, mentre nei loro primi due album i Radiohead parlavano alle persone che si sentivano estranee alle dinamiche imposte dalla società, in cerca di qualcosa di autentico.

*Ok Computer* prende tutt’altra strada rispetto al revival degli anni Sessanta che affascina il Regno Unito sul finire del Ventesimo secolo e all’ottimismo del primo ministro laburista Tony

Blair. A partire da quest'album, il tema dell'alienazione comincia a essere declinato nell'incapacità degli esseri umani di relazionarsi e connettersi tra loro in un contesto tecnologico. Ed è paradossale come i Radiohead riescano a creare con chi ascolta proprio quella connessione di cui denunciano la scomparsa a cavallo dei due secoli. In *Kid A* e *Amnesiac* quest'alienazione diventa ansia collettiva e, in *Hail to the Thief*, si trasforma in rabbia. Poi, comincia per i Radiohead un ciclo più intimista – allo stesso tempo introspettivo e criptico, nonostante invettive come *The Daily Mail* –, sancito anche da una tendenza formale. Brad Osborn sottolinea giustamente che questa trasformazione espressiva segna il passaggio dall'alternanza di strofa e ritornello a strutture prettamente “strofiche”, come quelle della maggior parte dei brani di *In Rainbows*, *The King of Limbs* e *A Moon Shaped Pool*, album pubblicati nella fase “post-successo”, in cui il gruppo si ammantava di riservatezza.

I Radiohead sono una chiesa con festività, precetti, riti, peccati ed eretici. Il più famoso è lo scrittore Nick Hornby, autore di una storica recensione sul *New Yorker* in cui denunciava l'assenza di qualcosa che fosse “lontanamente memorabile” in *Kid A*. Il quintetto è ritratto ironicamente come un gruppo insensibile in un episodio di *South Park*, in cui la lettera strappalacrime di un piccolo fan passa in secondo piano rispetto a quanto sia urgente missare e chiudere un album. Nei *Griffin*, invece, si prende in giro la “somiiglianza passeggera con una Tilda Swinton in liquefazione” di Thom Yorke. Alla sua vista, Lois urla: “È terribile!”, e il dottor Hartman la rassicura: “Oh, aspetti. Gli dia solo qualche minuto. Tutte le sue cose iniziano un po' lente”.

Quei cinque nerd da Oxford sono noiosi, boriosi, concentrati fino all'ossessione sulla loro dannata musica, borghesi maschi bianchi privilegiati, coccolati dalla critica, depressi. Sono

*troppo*. Troppo complicati, troppo seri, troppo intellettuali, troppo inglesi. Negli articoli che li hanno per protagonisti nella prima parte degli anni Novanta di rado mancano riferimenti a cosa stanno leggendo e a quanti litri di tè bevono. I fan sono pure peggio. Ti guardano dall'alto verso il basso e se non la pensi allo stesso modo se ne stanno lì con una smorfia di compassione. Seguono una sorta di protocollo, lo imparano presto da video, articoli ed esperienze dirette che Yorke non vuole essere interrotto mentre si esibisce, odia il pogo e il chiacchiericcio durante l'esecuzione di alcuni brani. Come quella volta a Vancouver, quando nel bel mezzo del concerto si rivolge ad alcune persone del pubblico dicendo: "Abbiamo fatto il giro del mondo con questo tour e voi siete gli stronzi più maleducati che abbiamo mai incontrato".

Si tratta perlopiù di esagerazioni, eppure la parodia di un loro ipotetico brano fatta dal comico e *beatboxer* Reggie Watts è esilarante, così come gli infiniti meme sulla copertina di *The Bends* o sulla danza di Thom Yorke nel video di *Lotus Flower*. Mai come in questo caso: amore o odio. Sentimenti che si spartiscono la scena in una stessa GIF diffusa sui social: una persona si muove solitaria tra la folla perché nessuno vuole starle accanto. Sopra svetta la scritta: "Non mi piacciono i Radiohead". Di fronte alla sequenza, i detrattori e i fan hanno la stessa reazione divertita: i primi perché si riconoscono nel povero essere alienato, i secondi perché empatizzano con la folla.

Vero, siamo in debito con gli artisti perché le loro canzoni ci salvano la vita, ma quando scaviamo nella loro storia è altrettanto necessario strapparli da una stucchevole dimensione iconica e agiografica, andare oltre i luoghi comuni su di loro, scorgerne le contraddizioni. Dopotutto, anche i Radiohead sono umani e non ci hanno risparmiato negli anni roboanti esternazioni, comportamenti discutibili, incongruenze etiche.

Il gruppo, nel complesso, è stato spesso descritto come più politicizzato, risoluto, enigmatico, cervellotico e calcolatore di quanto non sia in realtà.

Per esempio, non c'è stato alcun messaggio segreto in *Separator* o album gemello di *The King of Limbs*, nessun EP dal titolo *Wall of Ice*, figuriamoci poi se un gruppo scrive e assembla di proposito un disco per incastrarlo con un altro uscito dieci anni prima o per riprodurlo da due fonti con uno scarto temporale per generare altra musica, come nella “teoria binaria”. Al di là delle supposizioni, non abbiamo alcuna spiegazione certa per il significato della sequenza di numeri in rosso sul retro di *Ok Computer* e, ammesso che esista, l'interpretazione è del tutto arbitraria. “Chiudere un disco” vuol dire tutto e niente in base al contesto: finire di registrarlo, missarlo, concludere il master? Sono processi molto meno lineari di quanto si possa immaginare. Infatti, c'è chi sostiene che quel “codice” fosse in realtà un numero telefonico – come 1426148550 sull'EP *Airbag / How Am I Driving?* – a cui rispondeva la voce registrata di Yorke. E poi, l'idea di distribuire *In Rainbows* con la modalità *pay what you want*, che sembrava un improvviso calcio sugli stinchi del *musicbiz*, in realtà, come ricorda il manager Bryce Edge, rappresentava “una soluzione per i Radiohead, non per l'industria”, un'operazione concretizzata nell'arco di qualche mese, con l'album pronto in un cassetto e incontri tanto fortuiti quanto decisivi.

Nel 2018 il musicista e astrofisico del Seneca College di Toronto Matt Russo ha convertito i dati delle orbite di pianeti e asteroidi presenti nel database Horizons della NASA in note musicali. L'ha fatto attraverso un software, una rotazione completa attorno al Sole corrispondeva a un suono. Russo si è accorto che questo risultato era “molto simile” all'introduzione strumentale di *True Love Waits*. In realtà, il gruppo di lavoro

ha accelerato le orbite e “selezionato sei asteroidi reali (Kreusa, Berbericia, Aline, Lucina, Hestia, Hebe) per coprire le note richieste”. Insomma, dire che “l’universo suona come i Radiohead” – riassumendo i titoli della stampa – risulta piuttosto forzato.

Anche il cliché che i Radiohead siano campioni assoluti di depressione non è poi così veritiero. Utilizzando le metriche del suono di Spotify e i dati dei testi sul sito Genius, il *data analyst* Charles Thompson ha mappato un “indice di tristezza” sugli album del gruppo. “Il risultato?” scrive Aja Romano su *Vox* nel 2017: “I Radiohead sono stati tristi per un po’, ma forse non così deprimenti come la loro reputazione culturale potrebbe indicare”.

A decenni dal loro esordio discografico, la percezione è di trovarsi di fronte a un classico ormai istituzionalizzato: un loro album fornisce le musiche per una riscrittura di *Amleto* coprodotta dalla Royal Shakespeare Company, le loro copertine finiscono all’Ashmolean di Oxford, inaugurato nel 1683 come primo museo pubblico della Gran Bretagna e primo museo universitario del mondo.

D’altronde, negli anni i Radiohead hanno saputo preservare un’aura intellettuale e impegnata, costruito una reputazione basata sull’autenticità e l’alternatività. Sono stati tra i primi gruppi a usare Internet e tra i pochi a non demonizzare il *file sharing*. Hanno un approccio *work in progress* verso i brani, che prima di finire su disco possono reincarnarsi in più versioni oppure fornire elementi ad altre composizioni. Per carità, non sono gli unici a farlo, ma le evoluzioni delle loro canzoni avvengono sotto gli occhi dei fan, dal vivo e tramite il web. Ciò che i cinque hanno raggiunto è stato possibile anche grazie a un ottimo tempismo: sono un gruppo che si forma all’interno della controcultura britannica degli anni Ottanta e raggiunge

il successo negli anni Novanta, grazie alle risorse di una grande casa discografica, quando l'idea di album e della fisicità della musica erano imprescindibili. I cinque hanno cementato in quel periodo il loro storico rapporto con i fan e incrociato persone geniali nel proprio percorso, potendo contare su una stampa musicale che era ancora importante nel destino di una band. Ai Radiohead va riconosciuto il merito di aver ceduto ad azzardi che per altri gruppi potevano rivelarsi rischiosi, di essersi messi alle spalle di volta in volta i risultati raggiunti, di aver mantenuto – fino a un certo punto – un rapporto costante con la loro *fanbase*.

Quando ci sono loro di mezzo si tende a esasperare ogni indiscrezione, e persino la loro inattività fa notizia. A qualsiasi nuova uscita o rispolverata discografica dei cinque è come se una parte di mondo si fermasse per un attimo. Questo momento, mentre ascoltiamo vecchie canzoni che hanno ancora il sapore di futuro o nuovi brani, magari pubblicati all'improvviso, che mettono in crisi le nostre certezze su come potrebbero e dovrebbero suonare i Radiohead, ci è offerto da uno dei gruppi più talentuosi e sorprendenti della musica pop.

Perché alla fine, al di là delle esagerazioni che li riguardano, dell'ossessione dei fan per i messaggi subliminali, di una storia raccontata spesso in maniera stereotipata e non priva di leggende (hanno rischiato di morire durante una rapina in Messico nel 1994?), la musica dei Radiohead è complessa ma fruibile, e mantiene comunque un elemento di semplicità, anche se stratificata e sofisticata. Pur impiegando innovazioni tecnologiche, strumenti e tempi non convenzionali, le loro radici sono ben piantate nella tradizione – strutture pop, assetto classico da rock band, approccio "suonato" dal vivo – e in questa tensione oscilliamo tra spaesamento ed empatia: ci sentiamo accolti mentre avvertiamo una pressione che ci respinge.

Tuttavia, siamo sicuri di averli capiti, i Radiohead, anche nei loro aspetti più sfuggenti? Per rispondere a questa domanda occorre rintracciare vecchi nastri impolverati, sfogliare le partiture dei loro brani. Riesumare le prime newsletter, il loro sito e la loro *message board* dei decenni passati, spulciare migliaia di articoli da tutto il mondo, scandagliare libri, saggi, fanzine, siti e blog dedicati al gruppo. Recuperare floppy disk corrotti, audiocassette consumate, programmi della BBC registrati su vecchi VHS, muoversi tra gli scaffali delle biblioteche e i corridoi delle gallerie in cerca dei libri e quadri che li hanno influenzati. Parlare con chi ne ha scritto, con chi ci ha collaborato in studio di registrazione, con chi ha condiviso con loro i banchi di scuola e ancora li frequenta. Per certi versi, è un lavoro che faccio da più di un decennio e questa è l'occasione per mettere in fila materiali, testimonianze e ore di interviste che permettono di ricostruire una storia ricca di colpi di scena, sfide, intuizioni geniali, processi artistici in cui gli ostacoli e gli errori sono parte integrante del risultato finale. In alcuni casi anche qualche piccola digressione tecnica avrà la sua importanza, però ce la metterò tutta per tener fede alle parole di David Bowie: "Non so dove andrò d'ora in poi, ma prometto che non sarò noioso".

Dopotutto, parliamo di musica pop. Che però, in alcuni casi, come ci insegnano proprio i Radiohead, richiede un piccolo sforzo, quel movimento per aggiustare la nostra postura di cui scrivevo prima. Tutti lo possiamo fare, perché la musica non è appannaggio di tecnici, esperti, musicisti. Gli artisti, molto spesso, nemmeno pensano a ciò che alcune analisi puntano a mostrare. Come ha detto una volta Jonny Greenwood: "Non è che ci sediamo a tavolino e diciamo 'rompiamo le barriere'. Ci limitiamo a copiare i nostri dischi preferiti". *Fran.* Per quanto in alcuni casi siano astratti e oscuri, i brani dei Radiohead hanno

una matrice molto chiara: “Facciamo canzoni pop”, ha confessato una volta Ed O’Brien.

Ma per farlo bene, il pop, devi prima ucciderlo.