



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO  
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
CORSO DI LAUREA IN LETTERE MODERNE**

**TESI DI LAUREA**

**LA COMMISSIONE DI ASCOLTO DELLA RAI**

**Musica e radiotelevisione in Italia  
dal fascismo alla fine del monopolio RAI**

**Relatore: Prof. Franco Fabbri**

**Candidato:  
Roberto Bonato**

**email: [robybon@hotmail.it](mailto:robybon@hotmail.it)**

## **INDICE**

<b>Premessa .....</b>	<b>pag. 5</b>
-----------------------	---------------

### **I. L'URI E LA NASCITA DELLA RADIOFONIA**

<b>1.1) La nascita della radiofonia in Italia .....</b>	<b>pag. 9</b>
<b>1.2) La costituzione societaria .....</b>	<b>pag. 10</b>
<b>1.3) Le leggi sulla radiofonia .....</b>	<b>pag. 12</b>
<b>1.4) Il controllo sulle notizie .....</b>	<b>pag. 13</b>
<b>1.5) La modesta politica culturale del regime sulla radiofonia, le cause dell'insuccesso radiofonico .....</b>	<b>pag. 14</b>
<b>1.6) Il palinsesto dal 1924 al 1928 .....</b>	<b>pag. 16</b>
<b>1.7) Le prime trasmissioni «a target» .....</b>	<b>pag. 18</b>
<b>1.8) La censura musicale nei primi anni di radiofonia e l'arrivo del jazz in Italia .....</b>	<b>pag. 20</b>

### **II. L'EIAR E LA POLITICA DI SFRUTTAMENTO DELLA RADIOFONIA**

<b>2.1) La nascita dell'EIAR .....</b>	<b>pag. 25</b>
<b>2.2) La composizione societaria, il consiglio di amministrazione, la nascita del Comitato di vigilanza dell'EIAR .....</b>	<b>pag. 26</b>
<b>2.3) L'entrata nell'EIAR della SIP e dello Stato, e la presidenza Vallauri .....</b>	<b>pag. 28</b>
<b>2.4) L'accentramento delle istituzioni culturali: dall'Ufficio stampa del PNF al Ministero per la Stampa e la Propaganda .....</b>	<b>pag. 30</b>
<b>2.5) Il progetto Radio rurale .....</b>	<b>pag. 32</b>
<b>2.6) La programmazione radiofonica nel corso degli anni Trenta: le «Cronache del regime» .....</b>	<b>pag. 34</b>

2.7) La politica culturale fascista .....	pag. 37
2.8) Il referendum EIAR: il primato della canzone .....	pag. 40
2.9) La censura musicale negli anni Trenta: le istituzioni e le leggi .....	pag. 41
2.10) La censura musicale negli anni Trenta: le canzoni .....	pag. 42

### **III. LA GUERRA DELLE ONDE**

3.1) Un bilancio negativo della radiofonia fascista .....	pag. 45
3.2) La perdita di credibilità dell'EIAR .....	pag. 46
3.3) La guerra nell'etere e l'aumento degli ascolti clandestini ..	pag. 48
3.4) La programmazione dell'EIAR durante la guerra .....	pag. 52
3.5) Gli ultimi mesi dell'EIAR .....	pag. 54
3.6) La statalizzazione della discografia .....	pag. 56

### **IV. LA RAI NEGLI ANNI DEL MONOPOLIO**

4.1) Il dopoguerra e la nascita della RAI .....	pag. 57
4.2) La restaurazione del controllo politico del settore radiofonico .....	pag. 59
4.3) L'affermazione del potere democristiano .....	pag. 60
4.4) Il terzo programma (1951) e la nascita della televisione (1954) .....	pag. 64
4.5) La RAI di Guala e Bernabei .....	pag. 65
4.6) I programmi radiotelevisivi .....	pag. 68
4.7) Le pressioni politiche avverse al monopolio .....	pag. 70
4.8) Le pressioni del capitale privato avverse al monopolio .....	pag. 73
4.9) La Riforma RAI e la fine del monopolio .....	pag. 74

## **V. LA RAI, LA CENSURA E LA COMMISSIONE D'ASCOLTO**

<b>5.1) La Cda .....</b>	<b>pag. 77</b>
<b>5.2) Altri strumenti di censura RAI: la registrazione e il secondo canale .....</b>	<b>pag. 79</b>
<b>5.3) I casi di censura politica .....</b>	<b>pag. 81</b>
<b>5.4) La Cda e le censure di ordine morale .....</b>	<b>pag. 84</b>
<b>5.5) La Cda e le censure di ordine politico .....</b>	<b>pag. 86</b>
<b>5.6) La censura RAI dopo la Riforma: la fine della Cda .....</b>	<b>pag. 89</b>

## **APPENDICE**

<b>Intervista a Paolo Donati, ex componente della Cda RAI .....</b>	<b>pag. 91</b>
<b>Immagini delle schede anagrafiche e di dischi censurati .....</b>	<b>pag. 103</b>

<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>pag. 111</b>
---------------------------	-----------------

## Premessa

Questa tesi ha come scopo l'analisi delle attività, della funzione e del peso all'interno del mercato discografico, della Commissione d'ascolto della RAI, un organo che ebbe il compito di selezionare, tra tutti i dischi che giungevano al servizio pubblico radiofonico e poi radiotelevisivo, quelli che avrebbero potuto essere trasmessi. A partire da tale analisi, l'argomento si è ampliato sino a trattare i principali fatti legati alla nascita e allo sviluppo della radiofonia nel nostro paese, fino a giungere, quando si sono presentate fonti di documentazione, al rapporto tra una certa politica culturale e la musica che veniva trasmessa – o non trasmessa – dal medium radiotelevisivo in un dato periodo storico.

La Cda nacque nel dopoguerra, con la nascita della RAI e si concluse con la fine del monopolio RAI per le trasmissioni radiotelevisive, attorno a metà degli anni Settanta. Questa fu un vero e proprio “setaccio musicale” attraverso cui alcuni brani passarono senza incontrare intoppi (accedendo, quindi, agli scaffali delle varie sedi RAI per poter essere mandati in onda), ma vi fu anche tutta una serie di canzoni che ottennero il visto della trasmissibilità dalla Cda in modo meno immediato o lo ottennero ma “solo previa adeguata presentazione” (il che le escludeva da tutte le “trasmissioni-contenitore” senza annunci). Altre, infine, non ottennero alcun visto (si veda lo schema di funzionamento in Appendice).

In un sistema monopolistico di radiotelevisione, l'inclusione di una canzone nei programmi della RAI (tramite il nulla osta alla trasmissibilità dato dalla Cda) voleva dire pubblicità e in alcuni casi un vero e proprio “lancio” discografico. Al contrario, l'esclusione da tale circuito poteva significare un insuccesso di vendite, oppure, equivaleva alla necessità di dover puntare su una promozione attraverso difficoltosi canali alternativi

(stampa “alternativa” e concerti). In sostanza, il passaggio radiotelevisivo è sempre stato un elemento necessario, salvo rari casi, per il successo di una canzone e, fino a che durò il monopolio, questa necessità si tradusse nell’evitare la censura. Un’analisi della Cda, quindi, è importante per i seguenti motivi:

- 1) per il suo essere testimonianza diretta dell’esistenza della censura musicale all’interno del servizio pubblico radiotelevisivo;
- 2) per il suo peso nel determinare, in una logica monopolistica, il mercato discografico, il gusto del pubblico e un modello di canzone (anche a causa degli atteggiamenti di autocensura da parte di chi produceva musica);
- 3) per il suo forte contributo nel determinare una caratteristica propria del nostro mercato discografico, ovvero il suo tradizionalismo e la sua refrattarietà alle innovazioni o alle sperimentazioni musicali.

Quali furono, dunque, le premesse storiche, i retroterra culturali, il quadro legislativo, i contesti sociali e politici entro cui si formò la Commissione d’ascolto? Quali furono i suoi criteri di valutazione, le sue procedure e quali, infine, le canzoni che vennero scartate? La finalità di questa ricerca è stata quella di dare delle risposte a tali quesiti.

Non esistendo, però, alcuno studio sulla Cda – che non viene nemmeno citata nei testi “classici” di storia della radiotelevisione – ho dovuto reperire testimonianze dirette, ovvero, un ex funzionario RAI che avesse fatto parte di questa istituzione scomparsa, ormai ben 33 anni fa (il che complicava il tutto). Inoltre, il terreno su cui mi sono mosso in tale ricerca è stato notevolmente disagiata: nessuna traccia degna di nota su internet, una elevata burocratizzazione all’interno della RAI, funzionari irreperibili, nominativi errati, e-mail rimaste senza risposta e, spesso, un po’ di indifferenza. Tra le molte variabili incontrate, un solo elemento è

stato costante: a molti funzionari, ex funzionari o discografici che ho interpellato, ho dovuto spiegare che nella RAI fu era un organismo denominato “Commissione d’ascolto” che, attivo fino agli anni Settanta, poteva essere considerato un organo di censura musicale (io stesso sono venuto a conoscenza della Cda attraverso i corsi di *Musica contemporanea dei media* del prof. Franco Fabbri, il promotore di questa tesi).

Alla fine, dopo mesi di sterili ricerche, per caso, mentre stavo visionando l’archivio discografico di Torino accompagnato dal direttore delle Teche RAI di Torino Aldo Lotito, questi, con cui avevo preso un appuntamento a quello scopo, mentre mi apriva armadi impolverati e mi mostrava schedari, mi disse che forse aveva un nominativo. Così, con l’ulteriore mediazione di Pasquale Santoli, un ex funzionario RAI, giunsi, finalmente, a conoscere un altro ex funzionario che prese parte alla Cda, Paolo Donati. Da questo incontro nacque l’intervista interessantissima che è inserita in Appendice.

Questa tesi inizia con l’analisi della nascita della radiofonia, nel 1924 (primo capitolo) e giunge alla seconda metà degli anni Settanta (capitolo quinto). Tale approccio storico è parso motivato dalla forte continuità tra il fascismo e il dopoguerra, in un quadro in cui “le forze conservatrici non hanno mai smesso di esercitare il controllo sui meccanismi economici”<sup>1</sup>, continuità che, oltre ad essere ampiamente testimoniata da parte dei testi classici sulla radiotelevisione, è confermata anche dai più recenti studi di mass media:

Il sistema delineato nei primi anni del fascismo ha retto alle radicali trasformazioni sociali e politiche che hanno accompagnato e seguito la seconda guerra mondiale, e anche all’avvento della televisione. Questa lunga fase di *ancien régime* è giunta ad esaurimento in seguito ad una crisi strisciante, che si è consumata tra il 1972 e la fine degli anni settanta”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Franco Monteleone, *La radio italiana nel periodo fascista*, Marsilio, Venezia 1976, Premessa.

<sup>2</sup> Peppino Ortoleva, *Linguaggi culturali via etere*, in *Fare gli italiani* a cura di Simonetta Soldani e Gabriele Turi, Il Mulino, Bologna 1993, vol. II, cap. XII, pag. 441.

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza la preziosissima collaborazione del personale del Centro documentazione della RAI "Dino Villani", in particolare della responsabile del centro, Susanna Gianandrea, del direttore delle Teche RAI di Torino, Aldo Lotito, nonché dell'ex funzionario RAI Pasquale Santoli, che ringrazio per avermi consentito di reperire la "rarità" di un ex funzionario RAI che avesse fatto parte della Cda e che potesse testimoniare del suo operato e della sua esistenza. Ringrazio, dunque, l'intervistato, Paolo Donati, il quale con immensa disponibilità e passione mi ha fornito i suoi ricordi (si veda l'intervista in Appendice). Un ringraziamento lo devo al giornalista, nonché presidente del Circolo della Stampa di Torino, Giovanni Romeo, con cui entrai in rapporto grazie all'amicizia che lo lega ai miei genitori (che ringrazio) e che mi ha fornito alcuni nominativi di funzionari RAI con cui cominciai le mie difficili ricerche. Ringrazio il celebre discografico Vincenzo Micocci e il figlio Francesco, per l'attenzione che mi hanno accordato e per la cordialità. Ringrazio Stefano Pogelli, critico, musicologo e collaboratore RAI, per la sua disponibilità e gentilezza, nonché per le sue preziosissime scansioni di dischi censurati provenienti dall'archivio RAI di Roma (si veda Appendice). Desidero ringraziare il presidente dell'Ordine dei giornalisti piemontesi Mario Berardi per le sue pazienti indicazioni. Ringrazio i miei cari amici Davide D'Andrea, per gli aiuti di tipo informatico e il prof. Renato Alberto Tomasso, per i suoi preziosi pareri. Desidero, poi, ringraziare particolarmente la prof. Ester De Fort per la parte bibliografica (per cui ringrazio anche il prof. De Luna) e per suoi i fondamentali consigli e correzioni. Desidero ringraziare, infine, il prof. Franco Fabbri, professore di *Musica contemporanea dei media* e relatore della presente tesi (nonché componente della pluricensurata band Stormy six), per la pazienza con cui ha condiviso sforzi e tentativi di ricerca di nominativi di funzionari RAI e discografici e per aver seguito con tanta passione e impegno questo mio piccolo *Work in progress*.



## I. L'URI E LA NASCITA DELLA RADIOFONIA

### 1.1) La nascita della radiofonia in Italia

URI - Unione Radiofonica Italiana. 1-RO, stazione di Roma. Lunghezza d'onda: metri 425. A tutti coloro che sono in ascolto il nostro saluto e il nostro buonasera. Sono le ore 21 del 6 ottobre 1924. Trasmettiamo il concerto di inaugurazione della prima stazione radiofonica italiana per il servizio delle radioaudizioni circolari. Il quartetto composto da Ines Viviani Donarelli, che vi sta parlando, Alberto Magalotti, Amedeo Fortunati e Alessandro Cicognani, eseguirà Haydn dal quartetto "Opera 7", I e II tempo.<sup>3</sup>

È il 6 Ottobre del 1924 e questo è l'annuncio, tra fruscii e rumori di fondo, fatto dalla violinista Viviani Donarelli che da lì a poco avrebbe iniziato la sua esecuzione e che per la speciale occasione – la prima trasmissione radiofonica in Italia – si era anche improvvisata annunciatrice. Ma questo annuncio, presente nel nastro originale, fu per lungo tempo nascosto in favore di una “copia pirata” in cui il “che vi sta parlando” sparì, favorendo l'apparire di una falsa versione storica che conferiva il primato della presentatrice radiofonica non più alla violinista in questione, ma alla celebre Maria Luisa Boncompagni.

Le trasmissioni di questi primi anni di programmazione (a due anni dalla marcia su Roma), furono ancora scarse: qualche concerto di musica operistica o da camera, un bollettino meteorologico e notizie di borsa. Alla sera, tutte le sere, per dare una prima impronta fascista alla radio, si trasmetteva alla stessa ora la canzone *Giovinetta*<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Clip audio sul sito della RAI su <http://www.radio.rai.it/storiadellaradio/>.

<sup>4</sup> Inno fascista composto nel 1922 (parole di Marcello Mani, musica Giuseppe Blanc), si veda: *EIAR, La radiodiffusione in Italia alla fine dell'anno decimo*, Roma 1932.

## 1.2) La costituzione societaria

La società che in Italia ottenne per prima il permesso per le radiotrasmissioni circolari (quello che con termine inglese è detto *broadcasting*) fu l'URI (Unione Radiofonica Italiana), una società creata per volontà del regime, con sede a Roma e che includeva la Radiofono (una compagnia emanazione della inglese Marconi Wireless, che ottenne l'85% delle azioni) e la SIRAC (emanazione della Western Electric). Entrambe le compagnie rappresentavano il "braccio italiano" di potenti multinazionali del settore. Tutti gli storici<sup>5</sup>, inoltre, concordano nell'affermare il carattere eminentemente politico della nomina a presidente, di un uomo di Agnelli: l'ex direttore generale della Fiat, l'ing. Enrico Marchesi.

Alla base della costituzione dell'URI vi fu una agguerrita lotta tra le varie industrie interessate al settore radiofonico<sup>6</sup>: gli interessi di Marconi<sup>7</sup> e della W.E. ebbero la meglio, grazie all'appoggio politico di Costanzo Ciano, su quelli delle società franco-tedesche che si erano costituite nella Italo Radio<sup>8</sup> e ottennero l'importante appoggio finanziario della Banca Commerciale<sup>9</sup>.

Costanzo Ciano, succeduto al ministro delle Poste Colonna di Cesarò e unificato il portafoglio di diversi ministeri nel nuovo ministero

---

<sup>5</sup> Alberto Monticone, *Il fascismo al microfono*, Studium, Roma 1978, pagg. 1 – 11 e Franco Monteleone, *La radio italiana*, cit. pagg. 23 – 27.

<sup>6</sup> Ivi.

<sup>7</sup> Marconi, consapevole di essere in una situazione di oggettiva superiorità in Italia, fece pressione su Mussolini per ottenere l'esclusiva, ma non godeva di molta fiducia anche a causa della vicenda legata alla bancarotta della Banca Italiana di Sconto di cui fu presidente e trovò anche un ostacolo politico nell'aperta opposizione politica nell'allora ministro delle poste, Colonna di Cesarò.

<sup>8</sup> La Telefunken e la Société Générale Télégraphie Sans Fil.

<sup>9</sup> La Banca Commerciale era costituita da un consiglio di amministrazione che vedeva nomi molto interessati al settore radiofonico: Giuseppe Toeplitz, anche membro dei consigli di amministrazione delle maggiori società italiane e straniere del settore elettrico e idroelettrico, Ettore Conti e l'industriale laniero Silvio Crespi, un trio che messo insieme controllava praticamente la totalità dell'industria elettromeccanica e telefonica italiana. Si veda Ernesto Rossi, *I padroni del vapore*, Laterza, Bari 1955, pp. 136.

denominato “delle Poste e delle Comunicazioni”, aprì la strada a Marconi, il quale vantava una vecchia amicizia con Ciano risalente ai tempi della guerra e alla esperienza in Marina.

Ciano, inoltre, in un periodo storico in cui la politica del regime era ancora filoamericana, favorì anche la società Western Electric interessata specialmente alla costruzione di apparecchi riceventi e delle stazioni radio. Così, la Marconi e la SIRAC si fusero per mandato governativo per dar vita all'URI.

La presenza di Marchesi, come accennato, “improvvisamente rimbalzato sulla scena della radiofonia italiana dal suo posto di direttore generale della Fiat”<sup>10</sup>, è da leggere in termini prettamente politici: la famiglia Agnelli<sup>11</sup> entrò nella radiofonia non tanto per ricavarne un utile economico, ma per gli stessi motivi che durante i primi anni del fascismo portarono molti industriali, con l'appoggio del regime, ad acquistare i giornali: ovvero per ottenere “peso politico”. I giornali vennero, cioè, acquistati perché rappresentavano una “merce di scambio” tra il potere economico e potere politico<sup>12</sup>. L'interesse dato dagli Agnelli al settore radiofonico sarebbe stato confermato, nel 1935, dal loro tentativo di rilevare il gruppo SIP (allora proprietario di maggioranza dell'EIAR).

Il regime fascista, dal canto suo, non statalizzando i giornali ma dandoli in mano alle grandi famiglie di industriali, poté ottenere un

---

<sup>10</sup> Franco Monteleone, *La radio italiana*, cit. , pag. 27.

<sup>11</sup> Sulla presenza della famiglia Agnelli tra gli azionisti delle società radiofoniche ci sono pareri discordanti: secondo alcuni (Monticone e altri) non apparvero mai chiaramente nell'organico dell'Uri fino agli anni Trenta, mentre per Franco Monteleone, sono presenti già all'interno dell'URI (si veda: *Storia della radio*, cit., pag. 47).

<sup>12</sup> Gli Agnelli furono all'avanguardia, assieme alla famiglia Crespi, nel comprendere l'importanza del controllo degli organi di informazione a fine politico. Il cinismo di queste famiglie di industriali venne così descritto da Luigi Einaudi: “Esse fondano giornali, ne comprano altri, e vorrebbero far sorgere, accanto a una catena di persone prone ai loro disegni, una catena di giornali disposti ad ammaestrare il loro pubblico” (*La radio italiana*, cit., pag. 30). Per quanto riguarda la pratica del regime fascista di fare acquistare le testate ai gruppi industriali e sui rapporti tra industria pesante e giornali, si veda anche: R.A. Webster, *L'imperialismo industriale italiano: 1908-1915. Studio sul prefascismo*, Torino 1974. Per la figura di Gianni Agnelli si veda la biografia di V. Castronovo (Torino 1971).

controllo politico sull'informazione (vista la comprovata fedeltà delle famiglie in questione) e al contempo apparire agli occhi dei paesi europei, un paese liberale dove si godeva di una certa libertà di opinione.

### 1.3) Le leggi sulla radiofonia

Ecco le principali leggi che regolarono la radiofonia:

- 1) 1910, la legge n. 395<sup>13</sup> affida allo Stato l'esclusiva sulle comunicazioni radio<sup>14</sup>;
- 2) 1923, il decreto n. 1067<sup>15</sup>, conferisce al ministero delle Poste un vasto potere di controllo e la nomina di concessionari;
- 3) 1924, il decreto n. 1266<sup>16</sup>, stabilisce che «le notizie [...] dovranno ottenere il visto preventivo dell'autorità politica locale [...] Non occorre il visto preventivo per la trasmissione delle suddette notizie allorquando queste siano fornite dall'agenzia che sarà all'uopo designata dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri».

---

<sup>13</sup> Legge 30 giugno, comparsa sulla *Gazzetta Ufficiale* (8 luglio).

<sup>14</sup> Si tenga presente che il monopolio statale della radiofonia in Italia fu deciso in parlamento dopo un forte dibattito (in cui gli On. Mantù e Bignami si espressero negativamente). In Italia il regime di monopolio statale sulla radiofonia circolare si costituì, in linea con gli altri paesi europei e sotto l'esempio inglese. In questo paese, però, lo Stato, attraverso la Wireless Society of London (fondata nel 1920), favorì ampie concessioni per coloro che avessero voluto aprire stazioni radiofoniche, in un quadro legislativo regolato dal *Wireless Telegraph Act* (1904) che "riconosce che qualsiasi cittadino aveva il diritto di realizzare e mettere in funzione piccole stazioni radio, salvo l'obbligo di avvertire il Postmaster General" (si veda: Franco Monteleone, *La radio italiana*, cit., pag. 14). La nascita della BBC avvenne nel 1922 e nel corso di un decennio si svilupparono ben sei stazioni radiofoniche in Inghilterra. Negli Stati Uniti, invece, non fu presente nemmeno il limite del monopolio statale: vista l'estensione territoriale e la propensione all'investimento, in questo paese si diede la libertà di trasmissione circolare e alla fine del '23 esistevano oltre 500 stazioni. Queste leggi favorirono indubbiamente l'industria di costruzione di radio riceventi inglese e americana.

<sup>15</sup> Regio decreto 8 febbraio 1923, (si veda: *Leggi e decreti*, 1923, 1067, pag. 3519).

<sup>16</sup> Regio decreto 10 luglio 1924, (si veda: *Leggi e decreti*, 1924, pag. 3341).

- 4) 1924, il decreto 2191<sup>17</sup>, sancisce la «Convenzione» tra il governo e l'URI, a cui viene concessa l'esclusiva, per sei anni, per le radiodiffusioni a carattere circolare.

Di queste quattro leggi, solo quella del 1910 fu dettata da un criterio economico (in linea con altre scelte economiche del periodo, come la nazionalizzazione delle ferrovie). Le seguenti disposizioni, al contrario, introdussero elementi di controllo politico sulla radiofonia: il decreto del 1923, oltre a contenere un aspetto strategico (l'apertura all'interesse privato attraverso le future concessioni)<sup>18</sup> pose il settore sotto il controllo del ministero delle Comunicazioni, mentre con il decreto del 1924, che sancì il regime di monopolio che sarebbe stato poi rinnovato nel 1927, si completò la compenetrazione tra Stato e settore radiofonico.

Lo stesso atteggiamento autoritario si avvertì nel fatto che la regolamentazione del settore, dopo la prima legge del 1910 – e fino alla riforma del 1975<sup>19</sup> – avvenne per decreti legge, ovvero con leggi decise direttamente dall'esecutivo ed escluse dalla competenza del parlamento.

#### **1.4) Il controllo sulle notizie**

Il controllo politico sulla radiofonia si esprime anzitutto nel controllo delle notizie che vengono diramate dalla radio: infatti, fin dai primi mesi di attività, la preoccupazione primaria del regime fu la

---

<sup>17</sup> Regio decreto 27 novembre.

<sup>18</sup> Il principio delle concessioni del servizio di radiofonia a società private fu in linea con la politica economica del fascismo degli anni 1922-1925, una politica liberale che tendeva da una parte alla nazionalizzazione delle perdite per le società in passivo e agli aiuti statali, e dall'altro al ridimensionamento delle gestioni pubbliche attraverso la privatizzazione di società pubbliche che avevano un utile e che potevano essere un "boccone prelibato" per gli industriali, come la compagnia telefonica. (Si veda: Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione*, Marsilio, Venezia 1992, pag. 13).

<sup>19</sup> Il ricollocamento della radiofonia nell'area di intervento del parlamento fu il punto focale di tutta la riforma RAI.

vigilanza sui contenuti dei notiziari radiofonici, basti pensare che nei primi anni Mussolini fu restio ad autorizzarne la messa in onda. Questa avvenne solo nel 1926, anno in cui l'Ufficio stampa della presidenza (ufficio stampa di Mussolini, nonché organismo responsabile della sorveglianza delle stampa e poi dell'editoria, del teatro del cinema e della radio, ovvero di tutte le attività di propaganda) concesse la radiodiffusione delle notizie a patto che provenissero dalla agenzia giornalistica Stefani<sup>20</sup>, l'unica agenzia riconosciuta (controllata dal fedelissimo Manlio Morgagni, colui che si sarebbe tolto la vita dopo la notizia inattesa della caduta di Mussolini).

### **1.5) La modesta politica culturale del regime sulla radiofonia, le cause dell'insuccesso radiofonico**

I primi quattro anni di vita della radiofonia in Italia testimoniarono una politica di controllo della radiofonia piuttosto che di strumentalizzazione da parte del regime<sup>21</sup>. Solamente alla fine del decennio e a partire dall'atto di costituzione dell'EIAR (1928), la politica culturale fascista sembrò mutare atteggiamento nei confronti del mezzo radiofonico (anche se Mussolini, anch'esso giornalista, restò sempre fedele all'idea che la stampa era il vero strumento di propaganda politica).

I primi timidi tentativi da parte del regime di diffondere la radio in Italia consistettero nella pubblicazione di un settimanale («Radiorario», poi «Radiocorriere») su cui comparivano i programmi delle stazioni nazionali e delle principali estere, e nel potenziamento degli impianti. Le

---

<sup>20</sup> Agenzia di stampa italiana nata a Torino nel 1853 per opera di Guglielmo Stefani, probabilmente su sollecitazione di Cavour.

<sup>21</sup> Sull'incertezza iniziale del regime nei confronti del mezzo radiofonico si veda: A. Aquarone, *L'organizzazione dello stato totalitario*, Torino 1966 e M. Cesari *La censura nel periodo fascista*, Liguori 1978.

stazioni di Milano, Napoli e Torino vennero inoltre collegate tra loro con cavi telefonici al fine di trasmettere contemporaneamente.

La diffusione della radiofonia però, pur essendo fortemente voluta dagli investitori del settore (le industrie costruttrici delle strutture radiotrasmettenti e degli apparecchi riceventi) e potendosi appoggiare all'avanzato settore idroelettrico, si dovette scontrare con l'arretratezza di molte aree rurali (specie meridionali, e non solo, dove mancava addirittura la corrente elettrica) e con l'elevato costo di gestione (l'acquisto di un apparecchio ricevente e il pagamento del canone di abbonamento)<sup>22</sup> cui dovevano sottoporsi gli utenti. Solamente l'abbonamento poteva variare dalle 160 alle 200 lire annue (a seconda del numero di valvole della radio) a fronte di stipendi che potevano variare dalle 300<sup>23</sup> alle 1000<sup>24</sup> lire al mese, con la conseguenza che la radiofonia non poté diffondersi tra gli strati medio bassi della popolazione.

Il 1° gennaio del 1928, in pieno passaggio dall'URI all'EIAR, l'Italia contava 60mila abbonamenti (mentre in Germania e Inghilterra vi erano milioni di ascoltatori), mentre, nel 1926, il bilancio aziendale confermò le condizioni drastiche della radiofonia con un utile di 600 mila lire (contro i 110 milioni di lire della BBC).

In conclusione, negli anni dell'URI (1924-'27) non si vennero a creare, né i presupposti necessari per una moderna rete radiofonica, né l'auspicata unificazione del pubblico di cui il totalitarismo aveva bisogno per diffondere la sua ideologia. La radio in Italia avrebbe avuto uno sviluppo di massa quando si sarebbe sviluppata in massa un'altra richiesta, ovvero la richiesta di musica, che in questi anni la società non viveva

---

<sup>22</sup> Si tenga presente che l'Italia è l'unico Stato in cui il servizio pubblico utilizza un sistema misto di finanziamento, ovvero, sia attraverso il canone, sia attraverso gli introiti pubblicitari, già previsti in questi primi anni di radio italiana con l'istituzione della SIPRA nel '26.

<sup>23</sup> B. Barbieri, *I consumi nel primo secolo dell'Unità d'Italia: 1860-1960*, Milano 1961.

<sup>24</sup> cfr. Istituto Centrale di Statistica, *Sommario di statistiche storiche italiane 1861-1955*, Roma, p. 205, tav. 107.

ancora: si pensi che nel '25 era stati appena venduti 1.314 grammofoni e 10.458 dischi<sup>25</sup>.

### **1.6) Il palinsesto dal 1924 al 1928**

Nei primi dieci anni di fascismo, sia a causa del limitato interesse di questo mezzo radiofonico, sia per l'obiettivo ristrettezza del numero degli abbonati, la radio italiana si presenta come un fenomeno di élite ed offre una cultura di stampo fortemente aristocratico-borghese di sapore ottocentesco, con rare ed estemporanee iniezioni di superficiale fascismo<sup>26</sup>.

I programmi presenti in radio in questi primi anni confermano il carattere elitario della radiofonia. Nel 1924 si trasmetteva per tre ore alla settimana<sup>27</sup>, mentre nel '25 (anno in cui a Radio Roma si accostò Radio Milano) le ore settimanali salirono a sette. Per quanto riguarda i programmi inseriti nel «palinsesto» prevalse subito la presenza della musica nonostante i detrattori della musica alla radio (come il celebre direttore Arturo Toscanini) e gli interessi economici che vi si opposero, specie da parte della Società degli Autori. Perlopiù si trasmettevano concerti in presa diretta dal genere operistico al sinfonico, a cui si accostavano i ballabili, il jazz e la musica melodica.

Per quanto riguarda i programmi parlati, questi iniziarono come presenza assolutamente minoritaria per giungere ad essere sempre più presenti man mano che il regime diede importanza politica al mezzo. Tra essi prevalsero, oltre ovviamente alla lettura delle notizie del giorno della Stefani, conferenze (artistiche, letterarie, storiche, scientifiche) e varietà

---

<sup>25</sup> B. Barbieri, *I consumi nel primo secolo dell'Unità d'Italia: 1860-1960*, Milano 1961.

<sup>26</sup> Alberto Monticone, *Il fascismo al microfono*, cit., pag. 14.

<sup>27</sup> Durante tutto il '24 i programmi venivano messi in onda con il seguente orario: ore 20,30 inizio trasmissioni; ore 20,35 concerto di musica operistica e da camera; ore 21,20 notiziario Stefani, bollettino della borsa, intervallo; ore 21,30 musica melodica, ballabili, musica da camera.



(letterario, comico, racconti di viaggi e via dicendo). In quest'ultimo ambito non mancò il genere parodistico (ricordiamo la trasmissione di una esibizione di Ettore Petrolini nei panni di Maria Stuarda).

La programmazione parlata a carattere eminentemente politico, oltre che dalle notizie, fu rappresentata dalla «conferenza radiofonica». Questa consistette in rievocazioni storiche, artistiche e di costume della Roma imperiale e nelle celebrazioni delle ricorrenze nazionali<sup>28</sup>, senza escludere le celebrazioni degli uomini che fecero grande l'Italia nei secoli passati (specialmente nel Quattro-Cinquecento) e nell'età contemporanea (Marinetti e D'Annunzio). I temi prediletti delle conferenze radiofoniche furono quelli cari al fascismo e che ne costituirono il nucleo consensuale: la romanità, il nazionalismo e il Duce.

Questa programmazione pregevole di un "angusto provincialismo"<sup>29</sup> fu finalizzata, sia alla creazione di un conformismo culturale, sia di un rapporto tra radio e ascoltatore che così è ben stato descritto:

Un rapporto del tutto acritico, trionfalistico, consolatorio, privo di qualsiasi risvolto problematico, che anticipava a nostro modo di vedere quel genere di populismo demagogico che sarà costante nel contenuto del messaggio radiofonico per parecchi decenni e alla base del quale sta la concezione di un pubblico immaturo per definizione e addestrato ai consumi di massa<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Ecco alcuni titoli delle trasmissioni: "Il mausoleo di Augusto e i restauri della Roma imperiale", "Leggenda intorno alle origini di alcune chiese romane", "Indiscrezioni di dame e cavalieri sul loro primo amore", "Publio Virgilio Marone e le sue lodi all'Italia", "Conferenza celebrativa del XXV anniversario del regno di Vittorio Emanuele III" (si veda: «Radiorario», 1925).

<sup>29</sup> Franco Monteleone, *La radio italiana*, cit., pag. 40.

<sup>30</sup> Ivi, pag. 43.

### **1.7) Le prime trasmissioni «a target»**

Un importante spazio venne destinato ai bambini, un pubblico che per la sua relativa omogeneità si presentava come ideale per la cultura totalitaria fascista: il programma il «Cantuccio dei bambini» trasmetteva fiabe, novelle, indovinelli, consigli igienici e spunti religiosi, canzoni e corrispondenza con i giovani ascoltatori. In questo programma fu sempre presente l'educazione al fascismo e al patriottismo, che furono rappresentati in termini ancora più oleografici. L'educazione giovanile era certamente centrale nella politica culturale fascista, basti pensare all'Opera Nazionale Balilla fondata proprio in questi anni con la finalità di educare il fanciullo, tanto al fascismo (si pensi al rito del giuramento di fedeltà al Duce), quanto ai valori della cultura fisica e dello sport.

Parimenti, nella seconda metà degli anni Venti il fascismo tentò di ampliare i suoi consensi attraverso i microfoni rivolgendosi alle classi sociali subalterne: tanto la classe operaia, che quella contadina. Se nei confronti della più ostile classe operaia il compito fu arduo per motivi squisitamente politici (la storica vicinanza di questa ai partiti di sinistra), per la classe contadina, assai più docile della prima, lo fu per motivi culturali:

Nonostante fossero costretti ad ascoltare le parole di Mussolini diffuse dall'altoparlante nella piazza del paese, i contadini specie meridionali assistevano con scettica indifferenza a un rituale tecnologico di cui non comprendevano il significato culturale<sup>31</sup>.

Per gli operai, a partire dal '26, si mandarono in onda brevi trasmissioni di una decina di minuti che dovevano essere ascoltate collettivamente dalle sedi del dopolavoro. Se per i bambini fu istituito l'ONB, per gli operai venne creata l'OND (Opera Nazionale Dopolavoro),

---

<sup>31</sup> Ivi, pag. 47

una istituzione che ebbe finalità collettivizzante (gestione del tempo libero: organizzazione di gite e colonie estive e spettacoli serali) e assistenziali.

Sempre a partire dal 1926, iniziarono le trasmissioni per gli agricoltori che, però, non sembrarono incontrare il favore dei contadini anche a causa del tono ostentatamente pedagogico e paternalistico con cui fornivano i loro consigli.

La particolare propensione politica del fascismo verso la classe contadina, che sfociò nel mito fascista della ruralità (il mito della naturalità e della salute della vita contadina rispetto a quella urbana) e che ebbe come espressione la Battaglia del grano<sup>32</sup>, fu dovuta a diversi fattori. Oltre alla appartenenza a questa classe dello stesso Mussolini, e alla già ricordata maggior docilità di questa classe rispetto a quella proletaria, essa è anche da ricollegare alla tesi economica allora diffusa, secondo la quale un'economia forte potesse basarsi unicamente su una agricoltura ben sviluppata<sup>33</sup>. La battaglia del grano fu propagandata utilizzando tutta la retorica rurale: l'immagine del robusto contadino a torso nudo in mezzo a mondine e mietitori compariva in fotografie, dipinti e pellicole cinematografiche.

---

<sup>32</sup> La campagna economica, determinata dalla politica autarchica, iniziata nel '25 e durata dieci anni che doveva portare la nazione ad aumentare la produttività di grano fino ad azzerare il bisogno di importazione.

<sup>33</sup> Si veda in particolare il pensiero dell'economista Arrigo Serpieri, secondo cui l'urbanizzazione era all'origine della crisi economica e sarebbe stato necessario invertire la tendenza nell'economia italiana di sviluppo industriale e urbano (si veda anche: De Felice, *Mussolini il Duce*, pagg. 147-150). Secondo Monticone, nel mito della ruralità prevarrebbe invece la ragione politica: essa sarebbe servita: "per indebolire la forze della classe operaia [...] riempire le campagne di piccoli proprietari terrieri, favorendo la nascita di una piccola borghesia rurale e conformista che avrebbe rappresentato il nerbo sano e vitale della futura Italia totalitaria" (*Il fascismo*, cit., pag. 96).

## 1.8) La censura musicale nei primi anni di radiofonia e l'arrivo del jazz in Italia

Gli anni di attività dell'URI, come accennato, videro una scarsissima diffusione della radiofonia in Italia ("solo in un secondo momento il governo la usò come martellante strumento di propaganda"<sup>34</sup>) e non sono giunte a noi tracce di censura relative a questo breve periodo. Per tale ragione e per il fatto che proprio nei primi anni Venti si andò diffondendo nel nostro paese il jazz, si tratterà dei rapporti esistenti tra questo genere musicale e il regime fascista.

Nel 1924, il PNF, sulla scia della politica autarchica di quegli anni, emanò una circolare che ordinò la pubblicazione di titoli, nomi e testi stranieri con parole italiane e, parallelamente, attraverso una direttiva ministeriale, si costrinse i discografici e gli speaker radiofonici ad attenersi anch'essi a tale ordinanza. Questa iniziativa linguistica di matrice autarchica ma anche xenofoba, fu la stessa che pretendesse di mutare il naturale processo della lingua (per cui *garçonnière* divenne *giovanottiera*, *film* divenne *filmo*, *cachet* divenne *cialdino*, *sport* divenne *diporto*, *caffè* divenne per decreto fascista *surrogato*, e *football*, che ancora oggi persiste, *calcio*)<sup>35</sup>.

In questo clima surreale, in Italia, da lì a pochi anni, iniziarono a circolare nomi di celebri musicisti quali Beniamino Buonuomo, Luigi Astronni (o anche Braccioforte) e Del Duca, al secolo, niente meno che Benny Goodman, Louis Armstrong e Duke Ellington. Anche i titoli dei più celebri brani jazz del periodo venivano ridicolmente storpiati: *In The Mood* diventava *Con stile*, *Honeysuckle Rose* apparve con il titolo di *Pepe sulle rose*, *Savoyardi* era *Stompin' at the Savoy*. Gli stessi artisti italiani dovettero cambiare nome divenendo Wanda Osiri e Renato Rascele.

---

<sup>34</sup> M. Cesari, *La censura nel periodo fascista*, Liguori 1978.

<sup>35</sup> Si veda: Menico Caroli, *Proibitissimo*, Garzanti, 2003, pag. 8.

La situazione peggiorò nel decennio successivo, specie con l'avvicinamento alla Germania nazista (1938), quando, ancora prima della emanazione delle terribili leggi razziali (1938-39), ebbe luogo una campagna diffamatoria antisemita per opera dei maggiori quotidiani nazionali. Nel «Popolo d'Italia» si legge: “Noi abbiamo sempre combattuto perché dai programmi della radio fossero eliminate quelle idiozie patologiche di netta marca giudaica che ci giungono continuamente dall'estero e fossero sostituite da musiche e da canzoni italiane” (marzo 1938); la stessa testata definì il jazz “una delle armi giudaiche più forti e sicure” (marzo 1938) e accusò l'EIAR di favorire la musica straniera (ma la musica italiana, questa fu la risposta, non era sufficiente a coprire la programmazione).

Da un punto di vista legislativo la situazione andò peggiorando rispetto alle leggi del 1924: nel giugno 1940 si vietò la pubblica esecuzione di brani americani o depositati a firma di autori ebrei, mentre due anni dopo, vi fu la legge 517 (del 1942) intitolata, appunto, *Esclusione degli elementi ebrei dal campo dello spettacolo*. Sempre nel 1942 venne dato il colpo di grazia con la legge del 19 aprile dal titolo *Disciplina della diffusione del disco fonografico*, che vietò la vendita e la radiodiffusione di dischi americani e diede il controllo della produzione discografica al ministro della Cultura popolare. Con questa legge si stabilì, una volta per tutte, che il disco aveva un potenziale propagandistico pari a quello del cinema o della stampa. Il paradosso fu che vennero censurati brani come *White Christmas* di Bing Crosby: primo in classifica in tutto il mondo e archiviato in Italia col bollino bianco della censura.

Sempre nel 1942, apparve sulle pagine del «Giornale d'Italia» una tesi ancora più radicale che suggerì di bandire tutte quelle composizioni italiane di gusto jazzistico e determinò l'esclusione di musicisti celebri come Natalino Otto ed Ernesto Bonino (lo stesso elenco avrebbe dovuto

comprendere un altro maestro del sincopato, Alberto Rabagliati, che però divenne, a causa della sua estesa celebrità, un artista di regime).

L'apice di intolleranza si toccò nel 1943 con la proscrizione dall'EIAR del Trio Lescano (di madre ebrea), cui seguì l'accusa di spionaggio e addirittura l'arresto durante una esibizione<sup>36</sup>.

Parallelamente a questi esiti radicali del fascismo nei confronti della musica jazz alla fine degli anni Trenta, vi sono, però, altri elementi che innegabilmente suggeriscono un atteggiamento quantomeno di ambiguità da parte del regime nei confronti di questo genere musicale, almeno fino all'entrata in guerra dell'Italia. Si pensi infatti che:

- 1) il jazz entrò innegabilmente a far parte del gusto dei musicisti come dimostrano molti background orchestrali delle nostrane orchestre da ballo;
- 2) si imposero nomi di "impeccabili" swinger, come il fisarmonicista Gorni Kramer, musicisti come Tullio Mobilia, Enzo Ceragioli<sup>37</sup>, Natalino Otto e Aldo Barzizza;
- 3) vennero aperti locali che proponevano dichiaratamente repertori jazzistici e molti di essi non sono certamente etichettabili con il moderno concetto di "underground": basti ricordare l'inaugurazione, di cui le cronache si occuparono senza riserve, avvenuta il 6 febbraio 1927, dell'Hotel Ambasciatori di via Veneto a Roma (oggi Grand Hotel Palace) in cui non mancò la musica jazz, con Sesto Carlini, importante sassofonista e promotore del jazz nostrano, che era stato

---

<sup>36</sup> Si vedano gli esiti della politica antisemita del fascismo nei confronti del cinema e dell'editoria (il caso Chaplin e edizioni Treves), in: D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana, 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007, pagg. 316-320.

<sup>37</sup> Per una panoramica sul jazz inciso in Italia durante il fascismo si ascoltino i seguenti CD prodotti dalla casa discografica Riviera Jazz Records (distribuzione IRD): *Orchestra Jazz Columbia 1931*, RJS 005; *Gorni Kramer Vol. I e II*, RJS 002-3; *Jazz in Italy in 30's and 40's*; *Jazz in Italy under fascism (I maestri del ritmo)* RJR 001. Si ascolti inoltre l'ormai raro: *40 anni di Jazz in Italia*, LP doppio, Ricordi 1961.

chiamato a intrattenere il pubblico con la sua orchestra appropriatamente denominata Ambassadors Jazz Band (si tenga presente che, se non bastasse, da quel momento il gruppo si sarebbe esibito ogni sera, dalle 22.30 alle 2.00 nel Grill Room dell'albergo)<sup>38</sup>;

- 4) nacquero i primi Hot club italiani<sup>39</sup>;
- 5) non mancarono eventi jazzistici radiofonici di spicco come l'esecuzione in diretta nazionale, già nei tardi anni Trenta (1938), di *Piano Stomp*, *After you're gone*, *Stardust* del fisarmonicista Gorni Kramer (salvo poi essere allontanato dai microfoni per lungo periodo);
- 6) vi furono, addirittura, importanti iniziative editoriali, come dimostrano la prima rivista italiana di Jazz, intitolata appunto «Jazz», e la pubblicazione, nel 1938, del saggio enciclopedico *Introduzione alla vera musica jazz*, pubblicato da Giancarlo Testoni ed Ezio Levi<sup>40</sup> grazie al placet del figlio del dittatore, Vittorio Mussolini<sup>41</sup> (la prima enciclopedia di jazz mondiale).

A tal proposito, citando A. Papa, Peppino Ortoleva sostiene:

Contrariamente a una diffusa leggenda, né il regime fascista, né i vertici dell'EIAR, stabilirono divieti nei confronti della musica straniera, neppure del jazz [...] La politica sarebbe cambiata nel 1942, dopo l'ingresso in guerra degli USA, e comunque sarebbe rimasta cauta.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Adriano Mazzeletti, *Il Jazz in Italia*, 2004, EDT srl, pag. 275, pag.243.

<sup>39</sup> Tra i primi ricordiamo i torinesi Caffè Crimea e il Circolo Canottieri Esperia, mentre a Milano, nel 1935, si fonda il Circolo del Jazz Hot di Milano, situato in Galleria del Corso (ivi).

<sup>40</sup> Gian Carlo Testoni ed Ezio Levi, *Introduzione alla vera musica jazz*, Magazzino Musicale, Milano 1938.

<sup>41</sup> Grande appassionato di cinema e musica jazz, il cui amore avrebbe poi trasmesso al fratello Romano, la cui personale orchestra fu attiva fino a qualche anno fa.

<sup>42</sup> A Papa, *Storia politica*, cit., in: Peppino Ortoleva *Linguaggi culturali*, cit., pag. 459.

Lo stesso pionieristico concerto di Louis Armstrong organizzato dal torinese Alfredo Antonino, nel gennaio del 1935, lascia supporre un atteggiamento permissivo da parte del regime fascista. Ecco il ricordo dell'amatoriale organizzatore di concerti:

Louis Armstrong era in Francia, per una serie di spettacoli, e fui io ad interessarmi personalmente per farlo venire. Giocavo già su una buona amicizia epistolare con Louis. E Louis venne. «Non andare in Italia, i fascisti ti fischieranno!», gli avevano detto in Francia: ma lui non ci badò. Quella sera i musicisti di Torino avevano disertato le sale da ballo e la coda di automobili davanti al Chiarella (il teatro il cui omonimo titolare aveva contribuito in modo determinante all'arrivo di Armstrong) era lunghissima e il pubblico formava una fila che arrivava sino al Corso Vittorio, tre isolati prima<sup>43</sup>.

Fu il primo concerto e fu l'unico, anche questo è vero, in cui un grande del jazz si esibì in Italia.



La Palace Jazz Band fotografata al Palace Hotel di Firenze nel 1924

---

<sup>43</sup> Adriano Mazzoletti, *Il Jazz in Italia*, cit., pag. 275.



## II. L'EIAR E LA POLITICA DI SFRUTTAMENTO DELLA RADIOFONIA

### 2.1) La nascita dell'EIAR

Con una convenzione resa nota il 15 e approvata con regio decreto il 29 dicembre 1927 (n. 2526), si riformò la radiofonia nel seguente modo: si deliberò la trasformazione dell'URI nell'EIAR (avvenuta il 15 gennaio 1928, un nome che per inconscia assonanza riecheggiava vagamente le grida del cerimoniale fascista), si conferì ad esso l'esclusiva radiofonica per 25 anni, si disposero due aumenti di capitale mediante nuove sottoscrizioni di azioni, si stabilì un piano tecnico di impianti trasmettenti che l'ente concessionario si impegnava ad attuare, si stabilirono le quote di divisione degli introiti tra amministratore e concessionaria, infine, per ciò che riguardava i programmi, l'art. 8 stabilì che i comunicati di carattere politico avrebbero dovuto rimanere subordinati al visto preventivo dell'autorità politica locale (salvo notizie fornite dalla agenzia governativa).

Con l'atto di istituzione dell'EIAR, la legislazione sulla radiofonia venne completamente ridefinita e si posero le basi per dotare il regime, usando l'espressione creata da Lippman e divulgata da Cannistraro, di uno strumento di "fabbricazione del consenso". Questa rinnovata politica culturale per la radiofonia, che fu, tanto conseguenza diretta degli avvenimenti storici che dal 1925 in poi segnarono un forte aumento di autoritarismo nel nostro paese (dal celebre discorso di Mussolini, alle leggi eccezionali)<sup>44</sup>, quanto una scelta finalizzata alla creazione di un

---

<sup>44</sup> Dopo il delitto Matteotti e il fallimento della secessione dell'Aventino, tali leggi abolirono la libertà di stampa; sciolsero i partiti e i sindacati (tranne quelli fascisti);

mezzo di comunicazione che avrebbe dovuto supportare la politica espansionistica che il regime avrebbe avviato a partire dal 1935 (con una propaganda sia interna, sia estera attraverso la produzione di programmi in lingua araba e non solo).

## **2.2) La composizione societaria, il consiglio di amministrazione, la nascita del Comitato di vigilanza dell'EIAR**

Il decreto istitutivo dell'EIAR prevede due aumenti di capitale sociale che avrebbero dovuto portarlo rispettivamente a 8 e 10 milioni di lire. Il primo di questi, pur riconfermando la leadership delle industrie del settore radiofonico, vide comparire figure nuove, seppur economicamente minoritarie, di carattere politico: la società degli autori (SIAE) e il sindacato della stampa (assieme ad azionisti minori interessati ai contenuti reali della programmazione radio, come proprietari di teatro e editori musicali).

Come accadde per gli azionisti, anche la formazione del primo consiglio d'amministrazione dell'EIAR subì lo stesso tipo di mutamento con l'accentuazione della presenza dei politici accanto alle tradizionali personalità legate al mondo dell'industria: ben quattro delegati del governo entrarono a far parte del consiglio di amministrazione ed, inoltre, un personaggio di tutto rilievo, Arnaldo Mussolini, il fratello del duce, il quale fu nominato vicepresidente. Gli industriali accettarono di buon grado tale presenza politica anche in virtù dell'importante contropartita economica che lo Stato offrì agli azionisti dell'ente<sup>45</sup>.

---

concessero poteri legislativi al governo, che non dovette più rispondere al parlamento; sostituirono i sindaci con podestà di nomina regia; promulgarono aspre pene contro tutti gli oppositori, per i quali fu istituito un Tribunale e venne reintrodotta la pena di morte.

<sup>45</sup> Lo Stato stabilì dividendi a tutto vantaggio degli azionisti fissando il proprio diritto di esazione al 3,5% degli introiti lordi (canone, pubblicità e tasse sui ricevitori), inoltre fece agevolazioni varie agli utenti abbassando il canone di abbonamento da 96 a 75 lire

Accanto a questi due provvedimenti di tipo finanziario e amministrativo, ve ne fu un terzo che ebbe come risultato quello di amplificare il controllo politico sull'ente: sotto la spinta di Costanzo Ciano<sup>46</sup>, fu creato il «Comitato superiore di vigilanza», un organo bifronte che aveva il generico compito di migliorare tecnicamente il mezzo ma anche di controllarlo politicamente (questo si può considerare il primo vero e proprio organo di censura radiofonica). Il suo compito manifesto fu, infatti, quello di verificare che “le trasmissioni fossero conformi ai requisiti culturali e politici desiderati dal regime”<sup>47</sup>. Pochi anni dopo questo comitato sarebbe stato assorbito dal ministero per la Stampa e la Propaganda.

Questi provvedimenti tesi al controllo politico sul mezzo, non furono però accompagnati da una appropriata campagna di diffusione radiofonica, col risultato che i primi anni dell'EIAR videro una crescita minima del numero di abbonamenti (con appena 65 mila nuovi abbonati dal 1929 al 1933, mentre nel 1932 si giunse alla quota di 300 mila, contro i 4 milioni di abbonati in Inghilterra e in Germania). Ad un anno dalla nascita ufficiale dell'EIAR, la situazione fu resa anche difficile dalla crisi internazionale del 1929<sup>48</sup> che, come vedremo, coinvolse anche il settore radiofonico attraverso la SIP. Per questi motivi tardò ad aver luogo il “nuovo corso” della radiofonia.

---

(mentre si esentavano scuole, ospedali, istituti culturali) e avviò varie forme di finanziamenti e incentivi statali alla produzione e alla vendita di radiorecettori (si vedano: Alberto Monticone, *Il fascismo*, cit., pag. 38; Franco Monteleone, *La radio italiana*, cit., pag. 67).

<sup>46</sup> Tutte le nomine del Comitato furono decise dal ministro Ciano e ad esse Mussolini non oppose alcun veto (salvo preferire alla nomina di Mascagni come esperto di musica e letteratura, quella di Arturo Toscanini). Ciano fu uno dei pochi uomini dell'amministrazione fascista che ebbe capacità e talento di *manager* e fu capace di mediare i diversi interessi in gioco. Al dicastero di sua competenza, Ciano accumulò una immensa fortuna e alla sua morte l'informazione radiofonica continuò ad essere controllata dal figlio Galeazzo (Franco Monteleone, *La radio italiana*, cit., pag. 70).

<sup>47</sup> Franco Monteleone, *La radio italiana*, cit., pag. 66.

<sup>48</sup> Il prodotto industriale partendo da una base di 100 unità nel 1922, fu pari a 204 nel 1929 e poi calò lievemente per poi riprendersi lentamente raggiungendo la quota di 216 unità nel 1939 (si veda: Giovanni Balella, *L'Industria nell'Italia fascista*, 1940).

### **2.3) L'entrata nell'EIAR della SIP e dello Stato, e la presidenza Vallauri**

Per il 1929 fu previsto il secondo aumento della quota finanziaria dell'EIAR a 10 milioni e in tale circostanza avvenne un fatto di enorme importanza: la radiofonia venne acquisita da una società del settore idroelettrico<sup>49</sup>, la SIP (Società Idroelettrica Piemonte)<sup>50</sup>.

Lo spostamento del baricentro radiofonico a Torino venne completato con la nomina di Giacomo Ponti (già uomo di punta della SIP) a consigliere delegato e, dopo la morte di Marchesi avvenuta nel 1934, con la nomina alla presidenza all'ing. Giancarlo Vallauri (nonché già presidente della SIP), accademico e uomo proveniente dalla Marina (settore allora fortemente politicizzato e che sin dagli inizi aveva dato illustri personalità alla radio).

Nel 1933 la SIP subì, però, un tracollo finanziario e dovette ricorrere ai finanziamenti statali dell'IRI (l'istituto nato nello stesso anno per ricostruire l'equilibrio finanziario di tre banche italiane)<sup>51</sup> che di fatto

---

<sup>49</sup> Dal '22 al '29 il capitale nominale delle società idroelettriche passò da 2 a 9 milioni di lire e costituì una cifra pari a 1/5 del capitale complessivamente attribuito a tutte le società industriali e commerciali italiane prese insieme. I nomi di punta del settore erano Ettore Conti, Giacinto Motta (Edison) e Giacomo Ponti (SIP). Si veda: Confederazione fascista degli industriali, *L'industria dell'Italia fascista*, Roma, 1939.

<sup>50</sup> Per Alberto Monticone (*Il fascismo*, cit. pagg. 40 e 41) l'acquisizione dell'EIAR da parte della SIP fu determinata dall'aumento della quota finanziaria del 1929, mentre secondo Franco Monteleone (*La radio italiana*, cit., pag. 73) la SIP acquisì l'ente attraverso l'acquisizione della SIPRA (giugno del 1930) e poi della la SIET la società telefonica piemontese azionista di maggioranza della Radiofono (1931). Secondo Peppino Ortoleva (*Linguaggi culturali*, cit., pag. 445), infine, l'acquisizione da parte dell'IRI dell'ente fu una operazione portata a termine dal neo-presidente Giancarlo Vallauri: "Nella seconda metà degli anni Trenta venne edificato in Italia un apparato radiofonico efficiente...lo stesso che, con qualche ritocco, avrebbe nei fatti governato le trasmissioni via etere fino al 1974-75. Uno dei principali artefici di questo sviluppo fu Giancarlo Vallauri [...] sotto la sua guida, la SIP, e quindi sulla sua scia anche la RAI, era entrata nell'orbita dell'IRI".

<sup>51</sup> Banco di Roma, Banca Commerciale e Credito Italiano, che costituivano l'asse portante della finanza italiana (costo dell'operazione sei miliardi di lire). Sull'IRI si veda: G. Gualerni, *La politica industriale del fascismo*, Milano 1956; Ministero dell'Industria e del Commercio, *L'Istituto per la Ricostruzione Italiana*, Torino 1956; R. Sarti, *Fascism and the industrial leadership in Italy, 1919-1940*, Berkley 1971.

divenne il proprietario di maggioranza dell'EIAR. In questo modo lo Stato allargò il suo dominio sull'ente radiofonico dalla sfera giuridica a quella finanziaria e operò nel settore radiofonico semplicemente come uno dei tanti azionisti. Il modello societario<sup>52</sup> di “azienda formalmente capitalistica ma sostanzialmente statale” che venne qui inaugurato, avrebbe avuto molta fortuna nel nostro Paese. L'IRI, in questo come in altri casi, costituì di fatto il principale veicolo a disposizione del fascismo per intervenire direttamente nell'economia, prova ne sia che successivamente Mussolini difese tale predominio statale a fronte dei tentativi da parte della famiglia Agnelli di entrare in possesso della SIP.

La radiofonia italiana, intanto, riuscì a rimanere in piedi anche grazie alla presenza di altre società tra gli azionisti (la FIAT che nel 1929 fece apertamente il suo ingresso finanziario nell'ente, la Radiomarelli costruttrice di apparecchi riceventi e sempre presieduta da Giovanni Agnelli e l'editore Arnoldo Mondadori, già consigliere delegato SIPRA).

#### **2.4) L'accentramento delle istituzioni culturali: dall'Ufficio stampa del PNF al Ministero per la Stampa e la Propaganda**

A partire dai primi anni Trenta e successivamente con l'inizio della politica espansionistica, la radio assunse in Italia quel ruolo decisamente politico di portavoce del fascismo che Mussolini aveva tardato a riconoscerle. Questi comprese che era necessaria una riforma accentratrice di tutte le attività di propaganda<sup>53</sup>, dall'informazione, alle diverse istituzioni culturali. Così lo storico Renzo De Felice definisce questi anni:

---

<sup>52</sup> Franco Monteleone parla di “Un modello che diventerà il punto di forza sul quale, anche dopo la creazione della RAI nell'Italia post bellica, gli uomini chiamati alla guida dell'ente radiotelevisivo fonderanno il loro strapotere” (*La radio italiana*, cit., pag. 74).

<sup>53</sup> Una efficace definizione di propaganda è data da D. Forgacs e S. Gundle: “Con il termine si può intendere qualsiasi comunicazione finalizzata a esprimere le opinioni, le

Di fronte al perdurare, sotto l'apparente monoliticità del regime, di tutta una serie di modi di intendere il fascismo, al sussistere di un certo numero di zone grigie (di spolitizzati, di afascisti, di critici, oltre che di antifascisti veri e propri) [...] Mussolini nella prima metà degli anni Trenta si convinse che per fascistizzare l'Italia e metterla all'unisono colla sua politica fosse necessario passare [...] a una vera e propria azione sistematica di propaganda di massa, concepita al centro in strettissimo collegamento con le esigenze politiche del regime, e realizzate alla periferia con disciplina e uniformità militaresche [...]. Si convinse, cioè, della necessità di avviare il regime sulla strada di un sistematico accentramento e di una gestione in prima persona di tutta la cultura di massa o, come si sarebbe detto, della cultura popolare<sup>54</sup>.

Questo compito di accentramento venne dato ad una nuova personalità politica, quella di Galeazzo Ciano, il figlio di Costanzo, a cui Mussolini, nel 1933, diede la presidenza di quella istituzione che era al centro delle attività di propaganda, ovvero, l'Ufficio stampa del PNF. Questi, infatti, concentrò in esso tutte le diverse attività concernenti i programmi e le iniziative di propaganda del regime e ne aumentò le dimensioni e le responsabilità fino a trasformarlo in sottosegretariato (1934) e poi in ministero per la Stampa e la Propaganda (1935). Lo stesso, successivamente, sarebbe divenuto ministero per la Cultura popolare con Alfieri (1937). Tra le varie mansioni del ministero per la Stampa e la Propaganda che divenne una macchina burocratica in grado di dare direttive a tutti i settori dell'informazione<sup>55</sup>, vi fu anche il controllo diretto della programmazione dell'EIAR, assorbendo quindi i compiti del vecchio Comitato di vigilanza radiofonica. Nonostante ciò non furono eliminati gli attriti tra le istituzioni fasciste.

Questa politica accentratrice di Galeazzo Ciano fu fortemente influenzata dall'esempio di gestione della propaganda del ministro

---

convinzioni o i valori di un gruppo organizzato e a persuadere gli altri della loro verità", (si veda: *Cultura di massa e società italiana*, 1936-1954, cit. pag. 300).

<sup>54</sup> Renzo De Felice, *Mussolini il duce, gli anni del consenso (1929-1936)*, Einaudi, Torino 1974, pagg. 185-186.

<sup>55</sup> A tal proposito si veda: P.V. Cannistraro, *Burocrazia e politica culturale nello stato fascista: il ministero della Cultura popolare*, in *Storia contemporanea*, 2, giugno 1970.

Goebbels<sup>56</sup>, che Ciano ebbe modo di analizzare direttamente attraverso i suoi numerosi viaggi in Germania e nel corso della visita di questi a Roma nel 1933<sup>57</sup>. In tale occasione Ciano preparò una dettagliata relazione sulla struttura del ministero tedesco e si fece mettere a disposizione uomini e mezzi per avviare un piano di riforma in Italia.

Nel 1936, portando a compimento l'opera di accentramento delle attività di propaganda, il regio decreto 1834 stabilì che avrebbero dovuto spettare al ministero per la Stampa e la Propaganda, oltre alle sei direzioni generali (stampa italiana e estera, propaganda, di cui faceva parte anche la radio, cinema, turismo, teatro), il controllo di tutti i più importanti organismi culturali italiani (tra cui l'Ente Nazionale per le industrie Turistiche, l'Istituto per il Dramma Antico, la Discoteca di Stato, ecc.).

In questo modo si stavano gettando le basi per un modello di società caratterizzato da una sempre maggiore concentrazione di potere in mano a poche persone, in cui i mezzi di comunicazione di massa giocano un ruolo di primo piano:

Storicamente, la conseguenza è stata la nascita di una prassi costante che possiamo osservare nel rapporto che si è stabilito in Italia tra i mezzi di comunicazione di massa e la gestione del potere, un rapporto di stretta interdipendenza che ha determinato, nel dopoguerra e specialmente negli anni del boom economico, una gestione antidemocratica della radio e della televisione, funzionale soltanto alla logica di conservazione e di accentramento del potere personale<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Ministro della Propaganda in Germania dall'ascesa del Hitler nel 1933 al 1945. Su Goebbels si vedano: J. Goebbels, *Diario intimo*, Milano 1947; D. Sington e A. Weidenfeld, *The Goebbels experiment*, Londra 1942; Manvell e Fraenkel *Vita e morte del dottor Goebbels*, G. Mosse, *La politica culturale del nazismo*, Milano 1970. per quanto concerne i rapporti tra il totalitarismo e i mass media si vedano: C.J. Fredrich-Z.K. Brzezinski, *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, Cambridge (Mass.) 1956; H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Milano 1967; S. Newmann, *Permanent Revolution*, New York 1969.

<sup>57</sup> A tal proposito si veda: O. Vergani, *Ciano, una lunga confessione*, Milano, 1974.

<sup>58</sup> Franco Monteleone, *La radio italiana*, cit., pag. 95.

## 2.5) Il progetto Radio rurale

La radiofonia di massa avrebbe dovuto diffondersi laddove la voce del fascismo e della stessa radio non era ancora arrivata pienamente, ovvero nei piccoli comuni rurali. A questo scopo nacque il più grande progetto di diffusione radiofonica nel corso del fascismo: «Radio rurale». Questo fu il nome del progetto (nato per opera di Marchesi nel 1931)<sup>59</sup>, dell'ente che avrebbe gestito la vendita degli apparecchi radio (nato nel 1933, al fine di “elevare moralmente e culturalmente le popolazioni rurali”<sup>60</sup>, ma al contempo “operante con finalità e responsabilità eminentemente politiche”<sup>61</sup>) e, infine, fu anche il nome dell'apparecchio radiofonico (che nel 1937 venne sostituito dalla «Radiobalilla»). Il progetto Radio Rurale avrebbe dovuto:

- 1) progettare e commercializzare, grazie all'intervento congiunto dei maggiori costruttori nazionali, un radioricevitore a basso costo (il prezzo ufficiale imposto dal governo ai costruttori fu di 400 lire) oltre che provvedere alla sistemazione di altoparlanti in luoghi di possibile ascolto collettivo;
- 2) fornire, in forma inizialmente gratuita, a tutte le scuole, enti e servizi assistenziali, tale apparecchio;
- 3) creare programmi radiofonici “a target”, destinati cioè a specifiche fasce di pubblico;

---

<sup>59</sup> Durante una riunione plenaria del Comitato di vigilanza si prese in esame un generico piano mirante a rendere popolare l'uso della radio in vasti strati sociali, caldeggiando provvedimenti a carico dello Stato atti ad introdurre apparecchi radio nei dopolavoro, negli esercizi pubblici e nei piccoli comuni (si veda *Relazione del comitato superiore di vigilanza sulle radiodiffusioni*, Roma 31 ottobre 1931, Roma, Istituto Poligrafico di Stato, 1932, pag. 7).

<sup>60</sup> Franco Monteleone, *Storia della radio*, cit., pag. 61.

<sup>61</sup> Ivi.



I risultati di questa campagna furono, però, abbastanza limitati: un conto fu fare buoni programmi, e in questo l'Eiar si dimostrò all'altezza dei suoi compiti, un conto fu gestire la creazione di un radioricevente a basso costo paragonabile al *Volksempfänger*<sup>62</sup>. Il regime, creando un ente per la diffusione della radiofonia, dimostrò di adottare strumenti statalistici e burocratici in luogo di scelte imprenditoriali: così gli industriali, che badavano al loro interesse, continuarono a puntare sulla produzione di apparecchi radioriceventi costosi che, nonostante le loro scarse vendite, rappresentavano un profitto certo, con il risultato che in quegli anni di primi consumi voluttuari, in Italia, la radio restò un bene di lusso paragonabile all'automobile<sup>63</sup>.

A causa di questa “sorda resistenza – come dice Gianni Isola – degli industriali italiani”<sup>64</sup> e dell'inconciliabilità tra “economia dirigista e rapacità di economia liberista”<sup>65</sup>, il progetto Radio rurale per cui “Ogni villaggio deve avere una radio”<sup>66</sup>, fu un sostanziale insuccesso. Alla vigilia della guerra gli abbonamenti superarono appena la quota di un milione (mentre in Germania il numero di coloro che avevano una radio era di 9 milioni). Nonostante tutto, però, molte scuole poterono lo stesso ricevere

---

<sup>62</sup> Di questo apparecchio furono venduti in Germania più di un milione di esemplari (si veda: R. Manvell, H. Fraenkler, *Vita e morte del dottor Goebbels*, cit., pag. 15).

<sup>63</sup> Tra il 1930 e il 1934, il prezzo di un ricevitore oscillava tra le 1.900 lire e le 2.850 proprio negli anni in cui la FIAT lanciò sul mercato la «Balilla» al prezzo poco superiore di 10.000 lire. Per tutti questi anni la “radio galena” (radio fatta in casa), su cui lo Stato richiedeva parimenti il pagamento del canone, restò il sistema più diffuso. Le ditte costruttrici di radioriceventi rimasero indifferenti alle richieste dello Stato (si veda anche il concorso indetto tra i produttori di radio nel 1930) e nella Fiera nazionale della radio del 1933, lungi dal prezzo politico richiesto, i progetti di ricevitori variavano dalle 600 alle 1.330 lire, mentre l'anno successivo al primo congresso degli industriali della radio, che si tenne a Bologna, non si affrontò nemmeno il problema della produzione di una radio a basso costo. Solo nel 1937 fu messa finalmente in vendita «Radiobalilla» (prezzo imposto 430 lire) ma anche questa non fu un grande successo di vendite. (Si veda: Franco Monteleone, *Storia della radio*, cit., pagg. 53 e seg.

<sup>64</sup> Ivi, pag. 55.

<sup>65</sup> Ivi, pag. 53.

<sup>66</sup> Frase di Mussolini tratta dall'articolo del «Popolo d'Italia» del 4 luglio 1933 intitolato *Ritorno alla terra*.

una radio e oltre tre milioni di scolari italiani (circa la metà del totale) la poterono ascoltare incominciando a conoscere la lingua italiana.

Il progetto prevede, infine, programmi a target: nuove rubriche videro la luce, come «L'ora dell'agricoltore», trasmessa la domenica mattina (ma in verità non molto apprezzata dai contadini per il tono puerile e umiliante con cui venivano impartiti loro consigli), mentre per le scuole, la programmazione fu varia e si passava dalle “radioscene” come «Il duce e i bimbi», alle “radiolezioni” come «Parola ai giovani».

## **2.6) La programmazione radiofonica nel corso degli anni Trenta: le «Cronache del regime»**

Nel corso degli anni Venti mancò una vera e propria politica culturale per la radiofonia: il Duce la considerò meno coinvolgente rispetto al discorso pubblico a causa della cultura contadina a cui egli stesso apparteneva, mentre ebbe sempre piena fiducia nel discorso di piazza grazie alle sue doti<sup>67</sup>, e semmai, ebbe fiducia, essendo egli stesso stato giornalista, nella carta stampata.

Nel corso degli anni Trenta, pur persistendo gli elementi caratteristici precedenti, la radiofonia si avviò ad essere considerata dal regime un fattore importante: sul regime facevano pressione gli interessi degli investitori<sup>68</sup> e, a partire dalle prime campagne militari, divenne necessaria la presenza nell'etere della voce ufficiale del regime sia per fornire agli ascoltatori notizie sempre aggiornate dal fronte, sia per

---

<sup>67</sup> “Oggi ho detto solo poche parole alla piazza, domani milioni di persone possono leggerle, ma quelli che stavano là sotto hanno una più profonda fede in ciò che essi sentirono con gli orecchi, e potrei dire con gli occhi” (E. Ludwig, *Colloqui con Mussolini*, Milano 1932, pagg. 119-128)

<sup>68</sup> Si pensi anche ai crescenti interessi che avevano compagnie monopolistiche come la torinese Cetra (produttore di dischi) e la Sipra (che gestiva gli introiti pubblicitari)

contrastare la voce dei paesi nemici che giungeva anche nel nostro paese, a cui si aggiunsero le voci dei vari movimenti antifascisti<sup>69</sup>.

Un primo effetto della rinnovata politica culturale del regime si avvertì anzitutto nell'aumento progressivo delle ore di programmi parlati (anche grazie alla presenza, a partire dal 1937, di un terzo canale prettamente politico) che giunsero, nel 1938, a pareggiare le ore della programmazione musicale.

Già nel 1929, sotto la sollecitazione da parte del ministero degli Esteri di creare un notiziario più ampio e più simile a quelli trasmessi dagli altri paesi europei, nacque il «Giornale radio» che doveva contenere collegamenti e commenti sui fatti del giorno.

Nella stessa direzione, stavolta sotto la sollecitazione di Ciano secondo cui alla propaganda non bastavano più le ricorrenti celebrazioni, nacque, nel 1934, la più celebre rubrica degli anni Trenta, le «Cronache del regime». In questo quarto d'ora di approfondimento, subito dopo il Giornale radio, un commentatore di sicura fede e di provata capacità professionali, con l'apparenza di spiegare e illuminare il corso degli avvenimenti e con un tono pacato e colloquiale, ebbe il compito di orientare l'opinione pubblica: questi fu Roberto Forges Davanzati. Le «Cronache» si occuparono di descrivere le riforme del regime (la bonifica delle Paludi Pontine), esercitazioni militari, fatti di cronaca (il rapimento del figlio di Lindbergh) e di commentare gli equilibri internazionali.

Oltre a queste due rubriche appena citate e pur persistendo nel palinsesto una programmazione a carattere "leggero" (trasmissioni

---

<sup>69</sup> Nel 1926 il Congresso di Lione del Partito Comunista affermò la nuova linea politica di Gramsci e Togliatti, mentre i socialisti pubblicarono la rivista «Quarto Stato». Nel 1929 importanti fuoriusciti tra cui i fratelli Rosselli, Lussu, Nitti, e Salvemini fondarono a Parigi il movimento «Giustizia e Libertà». Dopo una dura reazione che portò al confino molti oppositori politici tra cui Gramsci, il movimento si riorganizzò e vide tra il '29 e il '33 un periodo di intenso attivismo politico con forti agitazioni, un'intensa diffusione della stampa clandestina e scioperi nelle fabbriche, che determinò gli arresti di massa nel '34.

comiche e disimpegnate come gli *sketchs* di Vittorio De Sica o di teatro)<sup>70</sup>, ricordiamo un altro genere radiofonico tipico degli anni Trenta, le «radiocronache». Esse potevano essere dedicate a eventi di carattere politico (collegamenti ai discorsi del duce, dei massimi gerarchi del partito o a cerimonie del regime), ma anche ad eventi sportivi, mentre, con l'inizio della guerra d'Etiopia nel 1935, nacquero anche le radiocronache di guerra (trasmesse direttamente dall'Africa Orientale grazie ai nuovi impianti in loco). Il numero delle radiocronache aumentò vertiginosamente passando dalle 157 del 1936, alle 222 del 1937<sup>71</sup>.

Accanto alle rubriche maggiormente politiche, si ampliò il numero delle rubriche a target: la favola radiofonica «Topolino al castello incantato» (1934), «I quattro moschettieri» (1937). Sempre per fanciulli, a cui il regime continuò a dimostrare grosso interesse, vi fu la rubrica «La camerata dei balilla e delle piccole italiane» che ebbe il merito di dare voce a molti intellettuali e affrontò, in trasmissioni di medio-alto livello, temi scientifici e letterari. Infine, vi furono anche rubriche per i lavoratori «Dieci minuti del lavoratore» (1937) poi divenuta «Radio sociale» (1939), che fu molto apprezzata e andò in onda per la durata di mezz'ora in corrispondenza con l'interruzione del lavoro nelle fabbriche, in cui si affrontavano argomenti di attualità legati al mondo del lavoro (notizie sindacali e una parte di intrattenimento leggero). Dopo la conciliazione del '29 sempre maggior frequenza ebbero anche i discorsi a carattere religioso.

È anche da segnalare, a partire dal 1935 ed in particolare in corrispondenza con alcuni avvenimenti di politica estera come le sanzioni ginevrine<sup>72</sup> e poi con l'avvicinarsi della guerra, un importante mutamento

---

<sup>70</sup> Per una storia del radiodramma si veda: F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia*, ERI, Torino 1981.

<sup>71</sup> Si veda: *L'attività dell'EIAR per l'organizzazione dei programmi nell'esercizio, 1937*, p. 19)

<sup>72</sup> La decisione societaria di applicare all'Italia, Stato aggressore, le sanzioni, porta con sé le seguenti espressioni di Forges Davanzati nelle trasmissioni radiofoniche rivolte

nel tono dei programmi radiofonici, che passò da una prima fase “celebrativa” (in cui tutti gli avvenimenti anche i più banali del regime dovevano essere visti come una tappa della irresistibile ascesa dell’Italia fascista), ad una successiva in cui la radio si portò in prima linea e si fece violentemente polemica e portavoce di un sentimento di disprezzo.

## 2.7) La politica culturale fascista

Se nel corso degli anni Trenta la radiofonia vide un progressivo aumento dei programmi parlati a discapito della programmazione musicale, a questo mutamento di ordine quantitativo non corrispose un mutamento di ordine qualitativo: la radio continuò ad essere paladina e portavoce dei temi del decennio precedente: la romanità, il nazionalismo, Mussolini (a cui si aggiunsero il tema della denigrazione dell’Inghilterra e l’esaltazione della Germania)<sup>73</sup>.

La causa di ciò non è da ricercare nell’operato dell’EIAR ma piuttosto, secondo l’interpretazione data nei principali storici della radiofonia<sup>74</sup>, da imputare ad una generale incapacità, da parte del gruppo dirigente del partito e degli intellettuali, di creare una unitaria e ben definita politica culturale in grado, secondo i progetti di Mussolini, di forgiare l’“uomo nuovo”. Tale mancanza si riflesse nella radiofonia:

---

all’argomento: “una storia ripugnante”; “volontà demoniaca di dissoluzione di civiltà”; “congiura massonica bolscevica”; mentre la Società delle Nazioni è definita, “limaccioso scolo di cloaca”, “ridotta a far la negroide, pur di sottomettersi alla congiura massonica, alla Terza Internazionale, all’ultraimperialismo britannico” (si veda: *La prima risposta alle sanzioni* del 29 ottobre 1935, e *I sanzionasti del petrolio*, del 20 novembre 1935, in R. Forges Davanzati, *Cronache del regime*, Milano, Mondadori, 1937, III, pag. 17-18, 70-71, 135).

<sup>73</sup> Si veda la proprietà della ripetizione nel pensiero politico di Goebbels in: *Diario*, cit. pag. 80.

<sup>74</sup> Tra cui Alberto Monticone e Franco Monteleone.

La borsa retorica, lo stile caporalesco, la mentalità gretta ed esteriore, il gusto infantile per il comando [...] finirono per penetrare nei contenuti dei programmi al punto di renderli, soprattutto verso la fine degli anni Trenta, lo specchio fedele del peggior costume fascista<sup>75</sup>.

Dove è da ricercare, allora, il consenso che molti italiani indubbiamente diedero fino agli anni Trenta al fascismo<sup>76</sup>? Questo, oltre che da ricercare nella sua retorica che – come riconobbe lo stesso Togliatti – conquistò anche una parte di sinistra, è da ricercare principalmente nelle soluzioni corporative, nella sua politica rurale e antiurbana. Queste soluzioni, specie alla luce dei difetti intrinseci del capitalismo venuti a galla dopo la crisi del 1929, poterono probabilmente sembrare un valido correttivo all'economia liberista.

Per ciò che riguarda la politica culturale, al contrario, il fascismo non seppe creare un nucleo consensuale: secondo la tesi forse un po' semplicistica ma convincente di Carlo Emilio Gadda, nel suo *Eros e Priapo*, il fascismo avrebbe conquistato e mantenuto il potere, grazie all'esibizionismo di Mussolini e il suo esibizionismo affascinava le donne per la sua ipersessualità e gli uomini per la sua supervirilità.

Nondimeno, secondo la tesi di Edward Tannenbaum<sup>77</sup>, il fascismo si basò sulla conciliazione di due concetti contrapposti: il nazionalismo che "attirava la classe piccolo-borghese" e il populismo che, invece, attirava le classi popolari e al contempo aveva velleità intellettuali e antiborghesi.

Queste incertezze da parte del partito fascista in merito di politica culturale, sono anche analizzate da Philip Cannistraro<sup>78</sup>. Questi in particolare ricorda che, nel momento in cui venne costituito il Dopolavoro,

---

<sup>75</sup> Franco Monteleone, *La radio italiana*, cit., pag. 110.

<sup>76</sup> Il consenso era presente anche all'estero, come negli Stati Uniti, dove il fascismo apparve come la migliore soluzione contro il bolscevismo e il «Times» ne divenne addirittura, come ricorda Monteleone, il portavoce (*La radio*, cit., pag. 147).

<sup>77</sup> Edward R. Tannenbaum, *L'esperienza fascista*, Mursia, Milano 1974, p. 245.

<sup>78</sup> P. V. Cannistraro, *Burocrazia e politica*, cit., pp. 273-299. Dello stesso autore si veda: *La fabbrica del consenso (fascismo e mass media)*, Laterza, Bari, 1975.

si pensò all'istituzione di un ufficio per la cultura popolare, ma non si sapeva bene a cosa dovesse servire e che attribuzioni dovesse avere. Ecco come questi definisce la politica culturale fascista:

Al momento della presa del potere, il fascismo non aveva né proprie istituzioni culturali, né un programma che si proponesse l'inserimento della cultura nello stato. Soltanto dopo il congresso degli intellettuali fascisti a Bologna nel 1925, il regime iniziò a considerare la cultura come un problema connesso alla concezione dello stato totalitario. Ma nonostante le discussioni su questo argomento a Bologna, è chiaro che il regime affrontò la questione dell'organizzazione culturale senza una politica ben definita [...] Si arrivò al controllo centralizzato delle istituzioni già esistenti e allo sviluppo di nuovi organismi solo dopo una lenta evoluzione, durata più di un ventennio, e in seguito [...] rivalità e contrasti di competenze tra stato e partito, e anche fra gli stessi ministeri, continuarono ad impedire un controllo unificato degli organismi che dirigevano la politica culturale fascista [...]. La politica culturale del governo fascista cambiava continuamente, adattandosi alle necessità del momento politico.<sup>79</sup>

Per Franco Monteleone, invece, il fascismo non riuscì a dare un indirizzo unitario alla propria politica culturale e tanto meno ad avviare una rivoluzione culturale, a causa di una assenza di una ideologia condivisibile tra gli intellettuali (Bottai o Pellizzi) e le indicazioni culturali ufficiali del partito. Questi ricorda che durante la conferenza delle istituzioni culturali fasciste di Bologna, Marinetti si lamentò che durante il dibattito non venne nemmeno pronunciata la parola "arte"<sup>80</sup>. A seguito poi, del fallimento del «Manifesto degli intellettuali fascisti» a cui seguì immediatamente quello degli intellettuali antifascisti, i vertici del partito si affrettarono a lamentarsi che gli intellettuali si erano schierati contro il regime<sup>81</sup>. Quest'ultimo, come dimostrano i vari istituti nati sotto il fascismo, a fronte delle ambizioni di Bottai e degli altri intellettuali di

---

<sup>79</sup> Ivi.

<sup>80</sup> Si veda E.R. Papa, *Fascismo e cultura*, Padova, 1974 e Aa.Vv., *Arte fascista* (testi di Marinetti e di altri futuristi), Torino, edizioni sindacati artistici, 1927.

<sup>81</sup> Franco Monteleone, *La radio italiana*, cit., pagg. 58-59.

poter contribuire al rinnovamento culturale del partito, riservò tutte le sue energie alla costruzione di apparati atti al controllo dell'informazione<sup>82</sup>.

Alla fine del 1927 il controllo delle strutture culturali del paese era completo. Quali contenuti, quali indirizzi, dovesse avere tale controllo il regime lo ignorava. La regola del caso per caso era la più sicura e la meno impegnativa ideologicamente [...] La consuetudine di una prassi tanto casuale impedì che il regime portasse avanti una linea definita e coerente di politica culturale.<sup>83</sup>

## **2.8) Il referendum EIAR: il primato della canzone**

Poco prima del conflitto mondiale, nella primavera del 1939, fu accuratamente preparato un referendum che venne inviato alla totalità degli abbonati per conoscere i gusti e i gradimenti del servizio radiofonico e a cui rispose il 75% delle persone intervistate. Questi gli esiti. Anzitutto l'estrazione sociale<sup>84</sup> degli ascoltatori: la maggioranza degli abbonati apparteneva alla piccola borghesia ed era composta dal ceto impiegatizio privato e pubblico e dalla classe artigiana. Appena sotto vi erano i professionisti e i dirigenti. Meno presente era, ovviamente, la classe operaia e contadina, ma anche le classi più abbienti<sup>85</sup>.

I risultati del referendum evidenziarono il gradimento del giornale radio (evidenziando quindi la funzione giornalistica che l'ascoltatore conferiva alla radio) e alla rubrica dedicata al mondo del lavoro «Radio sociale» (grazie alla sua vicinanza al mondo reale), mentre poco graditi furono i programmi esplicitamente politici e quelli religiosi.

---

<sup>82</sup> Oltre all'istituto LUCE (L'Unione per la Cinematografia Educativa), si ricordino: l'Accademia d'Italia, l'Istituto Nazionale Fascista di Cultura, l'Istituto della Enciclopedia Italiana, l'Istituto di Studi Romani, la Commissione Italiana per la Cooperazione Intellettuale, il Consiglio Nazionale per le Ricerche, ecc.

<sup>83</sup> Franco Monteleone, *La radio italiana*, cit., pag. 61.

<sup>84</sup> Per una approfondita analisi e sull'ambiguità degli esiti a proposito della classe sociale di appartenenza degli ascoltatori, si vedano: D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura*, cit. pagg. 88-91 e A. Papa, *Storia politica della radio in Italia*, vol. II, Napoli 1978, p. 80.

<sup>85</sup> *EIAR, Referendum Eiar 1940-XVIII. Organizzazione e risultati statistici*, Torino, 1940, edizione numerata di 300 esemplari, legata in legno di acero e in pelle.



Ma furono molto interessanti le indicazioni relative ai gusti musicali del pubblico: esso per la prima volta dimostrò di accordare la sua preferenza alla canzone rispetto all'operetta.

## **2.9) La censura musicale negli anni Trenta: le istituzioni e le leggi**

All'indomani della costituzione dell'EIAR, nel 1929, venne consegnato ai carabinieri un provvedimento censorio che doveva impedire la pubblica diffusione di canti socialisti e anarchici. Tra le canzoni proibite, l'inno nazionale francese *La marsigliese* e l'ormai popolarissima *Leggenda del Piave* (G. Gaeta, 1918) per il suo tema scomodo (la disfatta del 1917)<sup>86</sup>.

Nel corso degli anni Trenta videro la luce veri e propri strumenti moderni di censura musicale. Come testimonia il pionieristico saggio di Menico Caroli<sup>87</sup>, già nel 1935 comparve una «Commissione di censura musicale» nominata dal ministero della Cultura popolare e presieduta dall'accademico d'Italia, Giordano, che doveva vagliare in prima istanza tutte le canzoni presentate all'EIAR. Questa doveva selezionare tra i vari brani musicali quelli che erano trasmettibili dalla radio, quindi passarli ad una sottocommissione dell'EIAR, la quale avrebbe dovuto ulteriormente selezionare le più adatte alla messa in onda.

Nel 1937, con la creazione dell'Ispettorato per la radiodiffusione e la televisione (quest'ultima esistette solo a livello sperimentale) si mise di fatto la censura radiofonica al pari di quella della carta stampata. Nel 1938 fu addirittura steso da parte del ministro Alessandro Pavolini, un «Decalogo di autodisciplina» che doveva fornire al presentatore e speaker radiofonico un orientamento per la “tecnica oratoria della radio”. Nel 1939

---

<sup>86</sup> Menico Caroli, *Proibitissimo*, cit. pag. 7-9.

<sup>87</sup> Ivi.

fu fatto un ulteriore passo in termini di censura musicale per ciò che riguarda i testi: la legge del 18 marzo stabilì che tutte i testi originali da incidere su disco dovessero essere preventivamente approvati dal prefetto della propria circoscrizione, il quale avrebbe, a sua volta, trasmesso al ministro della Cultura popolare l'elenco dei nulla osta trasmessi.

In merito alla trasmissione di musica straniera, a partire dalla campagna d'Africa e con l'avvicinamento alla Germania (si veda anche il par. 1.8), il regime passò da una generica dissuasione<sup>88</sup> a veri e propri divieti di trasmissione.

### **2.10) La censura musicale negli anni Trenta: le canzoni**

Un esempio di come poteva essere percepito dalla gente comune l'atteggiamento censorio del regime, ci è fornito dalla commedia brillante *Disse una volta un biglietto da mille*, scritta nel 1939 dal celebre autore di riviste Michele Galdieri. In essa, ad un certo punto, si mette in scena una lamentela, negli uffici dell'EIAR, da parte di una giovane e agguerrita abbonata sul modo in cui in radio si mutino alcuni testi di canzoni: candidi versi come "carezze e baci", diventano "bellezze e taci". La scena successiva mostra le simili lamentele di una celebre vocalist, la signora Lescagna, che sottopone al nevrotico impiegato EIAR addetto alla censura, un classico della canzone napoletana *Marechiarè*<sup>89</sup>, nel quale questi reperisce ogni sorta di morbosità.

Non potendo esistere, in un regime, delle canzoni con temi espressamente politici e di opposizione, una delle maggiori psicosi da parte dei censori musicali fu per le cosiddette "canzoni della fronda".

---

<sup>88</sup> Si legge su un foglietto scritto da Mussolini e da consegnare al ministro della Cultura Popolare: "Avevo detto ad Alfieri di ridurre al musica ebraica alla radio. Ieri sera è invece andato in onda un pezzo di Mendelsshon" (Monteleone, *La Radio*, cit. pag. 140).

<sup>89</sup> Scritta nel 1885 da Di Giacomo, che compose i versi, e Tosti, che arrangiò la melodia.

Queste a volte erano solo delle canzonette con testi disimpegnati, a volte avevano una fisionomia che poteva ricondurle ad una versione italiana delle americane *nonsense song*, un genere nato alla fine Ottocento in cui la tecnica delle parole in libertà consentiva di adattare la lingua al ritmo sincopato e, anche, di eludere la censura.

Molte, a prescindere dal loro intento provocatorio, erano, quindi, oggetto di attenzione particolare da parte del regime che, perfettamente conscio del potenziale propagandistico della musica leggera, vedeva in esse scomode allusioni a personaggi di punta della scena politica.

Una delle prime canzoni della fronda a cadere sotto la censura, uno dei primi casi di censura musicale documentati, stando sempre al saggio di Menico Caroli, avvenne nel 1936, quando il jazzistico *Crapa Pelada* (Giacobetti e Kramer) fu sospettata di alludere alle spedizioni coloniali (a causa delle equivoche spartizioni di tortelli e frittate) e alla “crapa pelada” più potente d’Italia.

Altri brani a cadere nella lista nera delle canzoni della fronda furono *Un’ora sola ti vorrei* cantata da Fedora Mingarelli (Bertini e Marchetti, 1938) in quanto divenne d’uso intonarla quando si passava sotto uno dei molti ritratti del duce presenti nelle strade e *Maramao perché sei morto* (Panzeri e Consiglio, 1939) che nonostante fosse stata scritta prima della morte di Costanzo Ciano, costò una convocazione d’urgenza a Panzeri da parte del capo della censura milanese, Salvatore Crisculo.

Le cose non andarono meglio per *Pippo non lo sa* (Panzeri e Rastelli, 1940) musicata da Kramer e cantata da Silvana Fioresi e il Trio Lescano, che per il regime alludeva al Capo di stato maggiore della milizia Achille Starace, mentre *Silenzioso slow (abbassa la tua radio per favor...)* (Bracchi, D’Anzi 1940) secondo i censori celava un maldestro invito all’ascolto di Radio Londra.

In piena campagna d’Africa gli strali della censura fascista caddero addirittura sulla fascistissima *Faccetta nera* (Micheli e Ruccione, 1935),

in quanto si temeva potesse essere un invito alla commistione tra razze: così, su decisione ferma di Mussolini, alla prima versione in dialetto romanesco si fece seguire una versione rimaneggiata ancora oggi celebre.

Celebre anche il caso di censura della canzone di Panzeri con musiche di Ravasini e Rastelli *Il tamburo della banda d'affori* (1942) i cui 550 pifferi furono una fin troppo evidente allusione ai 550 elementi costituenti la camera dei fasci e delle corporazioni.

Causa di censura poteva essere tanto la politica quanto la morale e lo dimostrò la censura del brano *Una romantica avventura* (Bistolfi e Cicognani, 1940) lanciato dalla cantante Lina Termini e tratto dall'omonimo film di Mario Camerini (considerato il massimo esponente del "cinema dei telefoni bianchi", ovvero le commedie sentimentali destinate a distrarre il pubblico durante il fascismo). Il testo infatti diceva: «dammi ancora la bocca da baciare», una frase troppo ardita per potere essere proferita dalla sensuale voce di una donna.

### III. LA GUERRA DELLE ONDE

#### 3.1) Un bilancio negativo della radiofonia fascista

Alla vigilia del conflitto mondiale l'EIAR si trovò nel momento del suo massimo sviluppo: da un punto di vista tecnico le sue trasmissioni furono di prim'ordine nel mondo, mentre da un punto di vista finanziario vi furono buoni dividendi fino al 1943 (pari al 6-7%). Ciononostante non fu raggiunta la méta di una piena diffusione popolare della radio: nel 1939, con un ritardo di circa 12 anni rispetto agli altri principali paesi europei, poté vantare appena 1 milione di abbonati. Se a questa scarsa diffusione si somma la retorica e la superficialità degli oratori fascisti specie nei programmi politici, si può concludere che il mezzo radiofonico non divenne un tramite autentico fra governo e popolo.

Si può aggiungere che nemmeno quello che è stato definito "attivismo burocratico" (ovvero la creazione, a fronte di una mancanza di una linea culturale condivisibile, di istituzioni *ad hoc*) giocasse a favore delle attività dell'EIAR. Infatti, la dimensione pletorica della macchina burocratica fu, a sua volta, una delle cause, insieme ad altre che verranno esaminate nel prossimo paragrafo, che favorirono il diffondersi nel nostro paese dell'ascolto clandestino, specie negli anni di guerra. Infatti, a fronte del moltiplicarsi della richiesta di informazioni da parte degli ascoltatori in questo periodo (aggiornamenti dai fronti di guerra, notizie sui prigionieri) l'EIAR, ormai ridotto al rango di semplice esecutore di direttive politiche e assuefatto agli ordini dall'alto e alle pratiche delle veline, fu sempre meno efficiente nel dare notizie precise e aggiornate anche a causa della lentezza della struttura burocratizzata a cui faceva riferimento: centinaia di dispacci si andavano accumulando sulle scrivanie dei differenti ministeri e organismi statali (Culpop, Esteri, Interni, della Guerra, Stato Maggiore,

Comando Supremo) e ognuno di essi rivendicava la propria autorità in merito nella gestione delle informazioni senza che esse giungessero alle redazioni dei giornali radio. Questa fu la testimonianza di un funzionario di partito:

Disorganizzata, frammentaria, [...] la nostra propaganda è inadeguata alle necessità del momento... Manca l'unità di indirizzo e di coordinamento tra le troppo numerose agenzie di propaganda. Circa 25 organismi svolgono tali funzioni sotto il controllo di 9 ministri, oltre il Partito, il comitato Supremo e altre agenzie.<sup>90</sup>

### **3.2) La perdita di credibilità dell'EIAR**

Nel corso del primo decennio di vita l'EIAR ebbe come principale finalità politica quella di allargare il consenso al fascismo tra gli italiani in un clima internazionale abbastanza disteso, garantito dagli accordi di Locarno (1925). A partire dalla seconda metà degli anni Trenta, con l'inizio della politica espansionistica del fascismo e, l'anno seguente, con la partecipazione dell'Italia alla guerra civile spagnola, la radiofonia iniziò ad assumere toni sempre più militareschi e a mettersi in "prima linea". La cosa divenne sempre più evidente nel periodo prebellico e con l'avvicinamento alla Germania (iniziato già nel corso della guerra spagnola e divenuto ufficiale con il «patto d'Acciaio» del 1939).

All'indomani della guerra d'Abissinia e delle sanzioni che ne seguirono, l'EIAR, oltre ad intensificare la sua programmazione estera nelle diverse lingue (specie notiziari), mutò progressivamente il tono delle sue trasmissioni passando dalla retorica celebrativa e verbosa di cui abbiamo già trattato (con slanci letterari di stampo dannunziano e marinettiano) ad un tono sempre più polemico, per poi divenire

---

<sup>90</sup> Cannistraro, *Burocrazia*, cit., pag. 190.

denigratorio, violento e di aperto insulto<sup>91</sup>. Il tema della “inique sanzioni” occupò sempre più spazio all’interno della propaganda fascista insieme a quello complottistico da parte della Società delle Nazioni e dell’Inghilterra (considerata la principale responsabile delle sanzioni)<sup>92</sup>. Questo nuovo atteggiamento dell’EIAR determinò un immediato crollo della sua credibilità internazionale.

Per ciò che riguarda il nostro paese, la credibilità dell’EIAR andò di pari passo alla credibilità del regime: secondo alcuni<sup>93</sup> questa crollò a seguito dell’avvicinamento alla Germania (un nemico fino all’altro ieri) e poi alle leggi razziali<sup>94</sup>, ma secondo altri commentatori<sup>95</sup> il regime ebbe un incremento di consensi ancora nel periodo dell’entrata in guerra dell’Italia (1940) e proprio grazie alla enorme propaganda radiofonica che la fece apparire come una guerra giusta, facile e a buon mercato. Secondo quest’ultima prospettiva i consensi, che si erano determinati anche presso la classe operaia fino all’occupazione francese da parte del Führer (giugno 1940) e a seguito degli iniziali successi militari (la vittoria in Egitto e in Africa orientale, agosto 1940), crollarono a partire dalle prime complicazioni belliche, ovvero a partire dal momento in cui l’esercito italiano incontrò la resistenza greca (dicembre 1940).

La propaganda radiofonica per la guerra, diffusa a partire dal 1939 sotto il controllo del neo ministro della Cultura Popolare Pavolini, fu basata su alcune illusioni o distorsioni storiche di fondo che, però, vennero

---

<sup>91</sup> L’occupazione della Francia così viene descritta: “La vittoria dell’Asse, non è la vittoria di due Imperi, ma di due Rivoluzioni. È il trionfo dello spirito sulla materia, del pensiero sulla banca, del sudore sul grasso gastrico, del dovere sul piacere, della mammella materna sul rossetto da labbra, di Roma su Gerusalemme” (si veda: *ivi*).

<sup>92</sup> Un elenco degli appellativi dati all’Inghilterra sarebbe lunghissimo: bastino queste piccole citazioni tratte dalle trascrizioni dei testi dei programmi radiofonici: “la trafficante dei mari e degli oceani, l’usuraia strozzina dei continenti” (in: Galante Garrone, *L’Aedo senza fili*, in *Il Ponte* VIII, 10 ottobre 1952, pag. 1425).

<sup>93</sup> Monticone, *Il fascismo*, cit.

<sup>94</sup> Anche se vi sono punti discordanti a tal proposito: secondo De Felice, nonostante l’opposizione della Chiesa, la popolazione finì invece per cedere all’antisemitismo (si veda: *La storia degli ebrei*, pag. 541, in: Monteleone, *La Radio*, cit., pag. 199).

<sup>95</sup> Monteleone, *La radio italiana*, cit.

facilmente sdoganate al pubblico italiano mal informato. La guerra in questa venne rappresentata come un dovere di alto valore morale contro i nemici corrotti (dall'imperialismo, dal giudaismo, dalla massoneria, dal capitalismo, ecc..), definiti "plutocrazie" e venne rappresentata come rapida e poco impegnativa (l'America fu definita un "colosso ma con i piedi di Creta"). Essa avrebbe portato, infine, nuovi territori all'Impero (il classico tema del "posto al sole") riparando i torti subiti nella prima guerra mondiale. Una volta che gli italiani smascherarono anche queste ultime illusioni propagandate dal fascismo, perdettero definitivamente fiducia anche nei confronti dei media del regime e quindi dell'EIAR "a favore di una altrettanto rapida ascesa della credibilità della radio nemica inglese"<sup>96</sup>. Sempre usando parole di Peppino Ortoleva:

All'8 settembre (1943, data dell'armistizio firmato da Badoglio, ndr.) giorno che fu reso più cupo tra l'altro da un significativo black out radiofonico, l'EIAR giunse già sostanzialmente delegittimata<sup>97</sup>.

### **3.3) La guerra nell'etere e l'aumento degli ascolti clandestini**

Come già accadde durante la guerra civile spagnola allorché nacquero presso tutti i paesi implicati nel conflitto radio clandestine o presunte tali, la guerra fu combattuta dai fucili, ma anche dalle radio. Si può dire, infatti, che il termine "sintonizzarsi" acquisisse una valenza politica di opposizione al fascismo a partire dal 1926. La radiofonia, d'altro canto, per la sua natura "impalpabile", non poteva essere direttamente controllata dal regime che non poteva erigere staccionate e al contrario della stampa o del cinema, poteva più facilmente sfuggire al controllo politico. La stessa scelta, in tempo di guerra, di colpire coi bombardamenti le sedi radiofoniche fu dimostrazione del valore strategico

---

<sup>96</sup> Peppino Ortoleva, *Linguaggi culturali*, cit., pag. 444.

<sup>97</sup> Ivi, pag. 457.



della radiofonia in ambito politico militare<sup>98</sup>. Il fascismo, infatti, tentò in tutti i modi di ostacolare gli effetti dell'ascolto clandestino:

- 1) disturbando i programmi radiofonici esteri fatti in italiano attraverso l'emissione di segnali radio con le stesse frequenze e negli stessi orari;
- 2) con la contropropaganda estera, attraverso la creazione di false radio clandestine in lingua straniera al fine di orientare l'opinione dei paesi nemici;
- 3) sequestrando apparecchi radio;
- 4) vietandolo per legge.

A dieci anni esatti dal primo appunto fatto dal direttore delle Poste, Pession sulla "possibilità da parte di malintenzionati di esercitare clandestinamente la telegrafia per mantenere illeciti contatti con i fuoriusciti"<sup>99</sup>, nel 1937 il ministro per la Stampa e la Propaganda Dino Alfieri istituì un «Ufficio Radio» con compiti di intercettazione<sup>100</sup>, elaborando parallelamente un progetto organico di interferenze gestito dal «Centro speciale disturbi in Italia e nelle Colonie». Infatti, in Italia, a partire dal 1936, operarono numerose radio pirata interne (Cagliari, Trieste e Firenze) e giungevano parallelamente anche le voci dall'estero.

Le più importanti radio pirata che, con stile scarno e antiretorico, trasmisero dall'estero, furono «Radio Giustizia e Libertà» (dall'omonima organizzazione parigina), «Radio Milano Libertà» e la sovietica «Radio Mosca»<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup> Si veda: Monteleone, *La radio italiana*, cit. , pag. 187, la nota 62.

<sup>99</sup> ACS, *Pres. Cons.* (1927), fasc. 13/1 n. 4137. Giuseppe Pession a Costanzo Ciano.

<sup>100</sup> Per leggere i testi delle intercettazioni trascritti dai posti di polizia si veda: Monteleone, *La radio italiana*, cit. , pag. 172 e segg.

<sup>101</sup> Curate da alcuni fuoriusciti residenti a Mosca a cui presiedette lo stesso Palmiro Togliatti, queste trasmissioni nacquero in un momento in cui l'Unione Sovietica dimostrò sempre più attenzione alla situazione italiana a partire dalla vittoria di Franco in Spagna.

Dal momento che alcuni esperti di radiofonia perfezionarono un sistema di trasmissione che era in grado di mutare continuamente frequenza, negli anni della guerra si cercò di migliorare le interferenze con sistemi in grado di “seguire” le frequenze da disturbare, ma i risultati non furono ottimali e molti italiani poterono ricevere indisturbati i programmi e i notiziari di «Radio Londra», quella radio della BBC che a partire dallo sbarco anglo-americano in Sicilia (10 luglio 1943) e dai “quarantacinque giorni” del governo Badoglio, ebbe un ruolo fondamentale, anche di carattere strategico militare oltre che propagandistico<sup>102</sup>.

Per ciò che concerne, invece, la contropropaganda radiofonica, ovvero la creazione di false radio clandestine in lingua straniera al fine di orientare l’opinione dei paesi nemici, il regime fascista fu all’avanguardia nella creazione di radio pirata già durante la guerra di Spagna. La celebre «Radio Verdad», nata sotto espressa richiesta di Ciano, ne fu un esempio. Questa, attraverso personale esperto e madrelingua, si finse una radio clandestina operante in territorio spagnolo e fu una delle più ascoltate radio degli anni Trenta in Spagna.

Allo stesso modo, nacque nel 1938 «Radio Mosca» che, grazie all’esperienza del giurista Tommaso Napoletano, si finse, allo scopo di creare dissensi interni al partito comunista sovietico, una radio clandestina di un immaginario partito leninista e antistalinista.

Il regime fascista tentò in tutti i modi di ostacolare l’ascolto clandestino delle radio estere attraverso la repressione. Le documentazioni esaminate riportano testimonianze di repressione politica già nel lontano 1930, anno in cui è testimoniata la prima vittima<sup>103</sup>. Alcuni testi,

---

<sup>102</sup> Per avere un’idea precisa della politica pluralistica presente nei programmi di Radio Londra, dall’atteggiamento più critico verso la sinistra di Stevens, a quello più vicino all’opera del CLN di Treves o di Candidus (che, addirittura, in suo intervento radiofonico segnalò agli italiani Badoglio come un uomo di Mussolini), si vedano le trascrizioni e i commenti presenti in: Monteleone, *La radio*, cit. , pag. 192 e segg.

<sup>103</sup> Francesco De Rubeis, un anarchico dell’Aquila che venne condannato a cinque anni di confino (si veda: Gianni Isola, *Abbassa la tua radio, per favore: storia dell’ascolto radiofonico nell’Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia 1990, pag. 223). In

documentano però il primo intervento legislativo nel 1935 (atto a vietare l'ascolto di radio straniere nei locali pubblici)<sup>104</sup>, mentre altri ancora fanno risalire il divieto all'ascolto di radio clandestine al 1940<sup>105</sup>. Sono documentati, inoltre, decreti successivi che inaspriscono le pene nel corso del 1941 e 1942<sup>106</sup>.

Vi furono comunque arresti per chi ascoltava radio clandestine e spesso a tale capo d'accusa si aggiungevano la "associazione comunista", la "propaganda", il "disfattismo" e il "delitto contro lo Stato" che, assieme alle punizioni pubbliche<sup>107</sup>, dovevano fungere anzitutto come deterrente.

Nonostante questi provvedimenti, la popolazione italiana, anche senza intenti espressamente politici (d'altro canto Radio Londra non era una stazione filocomunista) ma semplicemente per avere notizie sui prigionieri di guerra o per rendersi realmente conto degli avvenimenti politici e militari dello scacchiere politico europeo, "alle ben note ore della sera, giravano il perno per ascoltare Radio Londra"<sup>108</sup> o si sintonizzava su altre stazioni straniere. Così si legge in uno dei molti rapporti di polizia:

Con sempre maggior frequenza è facile udire persone che conversano tra di loro affermando di essere venute a conoscenza di questa o di quella notizia attraverso la captazione di stazioni radio straniere<sup>109</sup>.

Le testimonianze di una simile "guerra radiofonica" con tutto ciò che ne derivò, tanto presso i paesi democratici (propaganda e disturbi sui

---

Monteleone, *La radio italiana*, cit. pag. 182 e segg., sono documentati vari arresti da parte dell'OVRA nel 1941: a La Spezia e a Livorno per aver diffuso l'ascolto di Radio Mosca.

<sup>104</sup> Franco Monteleone, *Storia della radio*, cit. , pag. 117.

<sup>105</sup> Decreto 16 giugno 1940, n. 765, pubblicato sulla G.U. del 10 luglio 1940, n. 160, all'art. 8 (si veda: Monticone, *Il fascismo*, cit. , pag 182 e 406).

<sup>106</sup> Decreti legge 18 aprile 1941 con cui vennero triplicate le pene (un anno e sei mesi e multe di 30 mila lire per chi ascoltava radio straniere) e n. 608 del 27 aprile 1942 (si veda: Monteleone, *La radio*, cit. , pag. 186-187).

<sup>107</sup> "Ci sono state botte ripetute e buone dosi di olio di ricino" (in: Archivio Centrale di Stato, *Min Int., Dir. Gen. P. S. (1920-1945)*, 1940, rapporto del 3 febbraio del 1941).

<sup>108</sup> Salvatorelli e Mira, *Storia d'Italia*, pag. 1061.

<sup>109</sup> Ivi, 1940, busta 52.

programmi), quanto in Italia (dove vi furono anche divieti e condanne per l'ascolto clandestino)<sup>110</sup>, confermano il ruolo politico e l'importanza propagandistica fondamentale della radiofonia, un ruolo che tende ad essere minimizzato da alcune prospettive moderne che accusano molti studi classici in materia radiofonica, di una visione eccessivamente strumentalista<sup>111</sup>.

### 3.4) La programmazione dell'EIAR durante la guerra

Lo stile denigratorio e violento che privilegiò toni eroici e militareschi e venne inaugurato alla vigilia del conflitto perdurò, nonostante le prime sconfitte militari, almeno fino al 1942. Esso corrispose ad una politica radiofonica di riduzione della programmazione leggera, che comprese, ovviamente, anche le canzoni (diminuite nel 1941 del 30%). Le canzoni trasmissibili dovevano comunque rispondere a requisiti base: essere preferibilmente canzoni di guerra e cantate da voci virili. Dal 1942 si introdusse nel palinsesto anche un'apposita rubrica «Canzoni del tempo di guerra»: contenente, appunto, canzoni selezionate da una apposita commissione (presieduta sempre dal maestro Giordano e controllata dalle più alte gerarchie del regime)<sup>112</sup>.

L'ossatura dei programmi di guerra fu naturalmente costituita dalle varie edizioni del «Giornale radio» che divennero otto (nel 1930 erano

---

<sup>110</sup> La questura di Roma nel 1942, ipotizzò addirittura di recarsi in ogni abitazione dove era presente una radio per chiudere i circuiti d'onda riceventi le stazioni estere con apposito sigillo (si veda: ACS, *Min. Int., Div. Int. Dir. Gen. P. S., Divisione Polizia politica* (1926-45, pacco 227, cat. Q.126).

<sup>111</sup> Ad esempio: D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa*, cit, pag. 278, 279.

<sup>112</sup> Il nuovo genere delle canzoni di guerra, canzonette melodiche perlopiù di qualità scadente ma molto remunerative, rappresentò un esempio di come il governo fascista fu interessato ad inserire la propria propaganda politica anche nei settori culturali più alla moda. Del successo di questo genere musicale (si veda l'edizione andata a ruba dei canzonieri *Canzoni del tempo di Guerra*) è prova la diatriba nata in seno al partito fascista per il dicastero che ne vantava la paternità.

appena tre) a cui seguì il commento politico della rubrica che, dopo la prematura scomparsa di Forges, prese il posto delle vecchie Cronache, ovvero «Commenti ai fatti del giorno» (a partire dal 1938). Non meno importante fu la lettura, alle ore 13, del «Bollettino di guerra» (prodotto dal comando supremo, ma redatto personalmente da Mussolini) durante la quale lettura gli italiani dovevano alzarsi in piedi. Intorno a queste rubriche si aggregò tutto un complesso di trasmissioni di propaganda e intrattenimento complementari, talune di valore anche sociale («Radio Gil», «Radio Sociale», «Radio Igea», «Radio Rurale»). Esempio di retorica militaresca fu certamente la rubrica «I cinque minuti del signor X» del più noto cronista di guerra, Mario Appelius, colui che, quando gli si rinfacciò di essere troppo crudo e realista nei suoi commenti, rispose: «Io non faccio zabaglioni ma cronache di guerra».

Nel 1943, quando ormai gli avvenimenti bellici tolsero ogni speranza di vittoria agli italiani e il partito comprese che era inutile procedere con i toni marziali, avviò una svolta ritornando ai toni pacati dei primi anni Trenta e ad una programmazione leggera. Nei programmi su onde corte fatti apposta per i militari («Radio del combattente» e «L'ora del soldato») si reintegrò la canzone sentimentale e anche i «ballabili» (lo stesso accadeva in Germania, dove Goebbels autorizzò la trasmissione di jazz per i militari sul fronte e vennero irradiati alcuni programmi che avrebbero dovuto contribuire ad innalzare il morale delle truppe). Allo stesso tempo venne liquidato il radiocronista Appelius. Già prima dello sbarco alleato in Sicilia e l'arresto di Mussolini (luglio 1943), ai microfoni, per direttiva ministeriale, le notizie di guerra non dovevano subire distorsioni, ma il commentatore di turno avrebbe dovuto assumere un tono di «sereno stupore»: intanto, con i bombardamenti, la mancanza di beni e servizi essenziali, la fame (la razione di pane scese a 150 grammi al giorno) e la stanchezza, il paese si stava sgretolando. All'idea di «vittoria difensiva» dovette sostituire quella di sconfitta.

### 3.5) Gli ultimi mesi dell'EIAR

Successivamente allo sbarco alleato e alla liberazione del Sud Italia, la radiofonia italiana si trovò nella seguente ripartizione:

- 1) gli americani e gli inglesi controllarono militarmente le sedi EIAR del Regno del Sud e ne gestirono politicamente la programmazione attraverso il PWB<sup>113</sup> (una delle più celebri radio fu «Radio Bari»);
- 2) i tedeschi occuparono la maggioranza delle sedi EIAR del Nord, ridotte a metter in onda programmi allestiti con mezzi di fortuna;
- 3) la voce ufficiale del fascismo, dopo la liberazione di Mussolini dal Gran Sasso e la proclamazione della RSI (settembre 1943), fu inizialmente a Monaco di Baviera e successivamente nel Nord Italia, ma, comunque, rimase sostanzialmente sottoposta al controllo tedesco.

Nel corso della Liberazione l'EIAR fu spaccata in due: a Nord Italia le sedi furono controllate dai nazifascisti e a Sud dagli alleati. Allo stesso modo vi furono divergenze ai vertici: il direttore dell'ente, Raoul Chiodelli, si uniformò alle direttive del governo Badoglio e degli alleati, mentre il ministro della Cultura popolare Mazzolini ordinò la consegna di tutti gli impianti radiofonici del Nord in mano ai tedeschi. Questa divergenza, che seguì l'annuncio radiofonico dell'armistizio (fatto da Radio Londra, l'8 settembre 1943), causò il famoso *black out* radio di due giorni che gettò gli italiani nel panico.

---

<sup>113</sup> Psychological Warfare Branch: sezione per l'informazione e la propaganda delle Forze Alleate, creata dal generale Eisenhower nel 1942, che contribuì, assieme alle forze più conservatrici presenti in Italia e al governo inglese (filomonarchico), alla creazione di "un assetto politico di tipo moderato e autoritario" (E. Aga Rossi, *La politica degli alleati verso l'Italia, nel 1943*, in *Storia contemporanea*, III, n. 4, 1972, pag. 883). A proposito delle pressioni della comunità italo-americana e dell'elettorato cattolico americano su Roosevelt, si veda: R. Faenza e M. Fini, *Gli americani in Italia*, Milano 1976.

Il 16 settembre del 1943, il direttore Chiodelli si dimise dalla carica di direttore generale dell'EIAR<sup>114</sup>, a favore di Cesare Rivelli (uno dei fedelissimi di Mussolini e colui che presenziò all'atto di formazione del nuovo governo fascista nel quartier generale di Hitler)<sup>115</sup>. Successivamente al trasferimento in Italia di ciò che rimase di questi, i fascisti, dopo aver ottenuto di poter mutare il nome di «Radio Monaco» in «Radio Fascista Repubblicana», poterono, sempre sotto il controllo tedesco, disporre al Nord Italia di altre antenne di scarsa potenza al fine di creare delle radio proprie, tra cui «Radio Fante» dedicata alle milizie italiane e redatta direttamente da personale tedesco.

Uno degli ultimi atti dei nazifascisti fu, su decisione tedesca, il trasferimento degli impianti di Prato Smeraldo da Roma a Busto Arsizio (al fine di dare potenza alle nuove antenne della Repubblica di Salò) e di una parte del personale addetto deciso a collaborare. Sempre al Nord Italia, il CLNAI riuscì talvolta ad occupare sedi radiofoniche abbandonate iniziando a trasmettere clandestinamente. La propaganda radiofonica fascista era poco efficace specie rispetto a quella delle emittenti nel Sud gestite dal CLN in collaborazione con il PWB: a questo punto non restò alla RSI, che l'ordinanza di sequestro di tutti gli apparecchi radiofonici ai non iscritti al partito (novembre del 1944)<sup>116</sup>.

Nonostante la crisi in cui versava la RSI, la radiofonia continuò a occupare un primo posto nelle attenzioni dei fascisti e nel maggio del 1944, otto dipendenti dell'EIAR colpevoli di aver per errore trasmesso nell'«Ora del soldato» un disco che doveva esser distrutto inneggiante al re, vennero licenziati in tronco<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> Si veda: Franco Monteleone, *Storia della radio*, cit. , pag. 158, mentre secondo Alberto Monticone la vicenda interna all'EIAR andò diversamente e Chiodelli venne destituito da Mussolini per esser rimasto al suo posto durante i Quarantacinque giorni (si veda: *Il fascismo*, cit., pag. 195 e segg.)

<sup>115</sup> Questi disse: «Nel nome di Mussolini furono fatti per la prima volta da un microfono germanico i primi appelli alla riscossa», (ivi).

<sup>116</sup> Monticone, *Il fascismo*, cit., pag. 199

<sup>117</sup> Ivi.

### 3.6) La statalizzazione della discografia

A chiusura di questo capitolo, verrà brevemente riportato ciò che accadde al settore discografico con l'entrata in guerra<sup>118</sup>.

A seguito delle norme per il sequestro delle società straniere emanate all'indomani dell'entrata in guerra dell'Italia, si avviarono dei mutamenti riguardanti l'EIAR (in cui la Marconi diventò di proprietà delle Officine San Giorgio) e il settore discografico. Per quest'ultimo si aprì una piccola gara tra lo Stato (la cui volontà di controllare anche questo settore della cultura fu forte) e il capitale privato. Secondo una logica monopolistica, nell'ottobre 1942, con un provvedimento governativo, si trasferirono all'IRI il 51% delle azioni della maggior casa discografica, la Fonotopia, mentre per l'altra grande azienda, la Voce del Padrone, la competizione si giocò tra la Cetra (di proprietà EIAR), la Caproni e i fratelli Bossi<sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> Per un'analisi approfondita sulla discografia in Italia si vedano: M. De Luigi, *L'industria discografica in Italia*, Roma, Lato Side 1982 e Pekka Gronow e Ilpo Saunio, *An international history of the recording Industry*, London, Cassell 1998.

<sup>119</sup> Si veda: Monticone, *Il fascismo*, cit. , pag. 178 e segg.



## **IV. LA RAI NEGLI ANNI DEL MONOPOLIO**

### **4.1) Il dopoguerra e la nascita della RAI**

Subito dopo la Liberazione, la situazione della rete radiofonica italiana era di una gravità eccezionale: furono distrutti, asportati o danneggiati la maggior parte dei trasmettitori e degli altri impianti, compresi molti studi di registrazione. La ricostruzione delle strutture, nonostante il grave dissesto finanziario dell'azienda (la perdita nel 1944 fu di oltre 20 milioni di lire), venne finanziata, in parte dagli alleati, in parte aumentando il gettito proveniente dal canone e in parte rifinanziando il settore pubblicitario.

Per ciò che riguarda l'EIAR, questa rimase ancora divisa tra Nord e Sud fino alla fine del 1945, fino, cioè, allo scadere del mandato che fu dato al CLNAI – dagli alleati – per la gestione della radiofonia del Nord Italia. Intanto il 26 ottobre 1944, il governo Bonomi emanò il decreto legislativo n. 457, che mutò la denominazione dell'EIAR in RAI (Radio Audizioni Italia) e che segnò la fine della gestione alleata della radiofonia.

Nel periodo di tempo compreso tra l'armistizio e la fine degli anni Quaranta (Torino viene spodestata, riducendosi a “centro di produzione”, nel 1948), il “vento del Nord” fece esplodere in tutta Italia una attività radiofonica locale, autogestita e clandestina (vigendo ancora il monopolio EIAR-RAI), caratterizzata da una grande politicizzazione dei contenuti e dalla partecipazione diretta dei partiti, degli enti e dei movimenti politici. La presenza di questo pluralismo, di questo decentramento e di questa forma diretta di partecipazione alla democrazia attraverso la radiofonia (che ricorda il fenomeno delle radio libere degli anni Settanta), fu presto oggetto di preoccupazione, tanto da parte alleata, quanto da parte delle forze moderate, che iniziarono, così, un'opera di centralizzazione della

radiofonia che giunse, nel 1946, ad una vera propria “caccia alle radio private” simile a quella che avvenne durante la dittatura fascista<sup>120</sup>. Intanto, l’elettorato italiano si dimostrò scontento della partecipazione, voluta dagli alleati, dei partiti di sinistra al governo Badoglio (luglio 1943), mostrando i primi segni di una incipiente svolta a destra.

L’opera di centralizzazione della radiofonia ebbe finalità politiche ed economiche: ridurre le entità rivoluzionarie presenti in Italia che proprio in queste radio trovarono la loro espressione e la loro forza, impadronirsi immediatamente del settore politicamente strategico della comunicazione di massa (con grande preveggenza politica) e, infine, creare i presupposti affinché l’azienda acquisisse le caratteristiche razionali di una moderna azienda capitalistica (specializzazione, divisione dei compiti e controllo centralizzato). Così, avvenuta la riunificazione della RAI (dicembre 1945), si unificò anche la trasmissione delle due reti rossa e azzurra a livello nazionale (3 novembre 1946) e l’accentramento si fece definitivo, in pieno controllo democristiano, nel momento in cui la sede della RAI fu spostato a Roma (1948).

Già nel corso della lotta per la Liberazione, l’atteggiamento PWB fece presagire la volontà di non lasciare troppa libertà nella gestione della radiofonia, sia quando questo volle gestire le nomine dei responsabili della Commissione di vigilanza del CLNAI, sia quando al Sud proibì la radiocronaca del Congresso del CLN di Bari (gennaio 1944).

---

<sup>120</sup> Il 21 marzo 1946, il ministero dell’Interno segnalò la difficoltà di far fronte efficacemente alle intercettazioni delle radio clandestine per mancanza di attrezzature tecniche. A questo scopo, il sottosegretario alle Poste Fano, chiese alla presidenza del Consiglio se fosse possibile ricostruire l’Ufficio intercettazioni radiofoniche già esistente durante il regime fascista: «La cosa – avvertì Fano – è quanto mai urgente, inquantoché è giusta l’osservazione mossaci dalle autorità alleate circa l’inutilità di emanare e richiamare disposizioni severe e divieti, se non si prendono provvedimenti correlativi per perseguire i colpevoli». (Si veda: Monteleone, *Storia della RAI*, cit. , pag. 114).

#### 4.2) La restaurazione del controllo politico del settore radiofonico

Finito il mandato degli alleati, questi diedero la gestione dell'EIAR in mano ad una apposita Commissione dell'Italia centro-meridionale, al capo della quale viene nominato il liberale Luigi Rusca (luglio 1944).

A novembre, dopo duri scontri tra il ministero delle Poste e il sottosegretariato per la Stampa, la presidenza del Consiglio decise di dividere la gestione della radiofonia in questo modo: dare in mano la gestione tecnica al ministero delle Poste (a cui poi col decreto n. 428 del 1947 sarebbe anche andato il diritto delle nomine delle principali cariche RAI), e della programmazione al sottosegretariato per la Stampa (allora in mano a Spataro). La RAI, in questo modo, fu strettamente posta sotto il controllo dell'esecutivo attraverso la gestione delle nomine dei vertici RAI e della programmazione. Intanto avvenne la prima formazione del Consiglio di amministrazione (per opera degli azionisti RAI, aprile 1945), a cui ne seguì subito un secondo a fine anno, in cui venne nominato il direttore generale RAI, Arturo Carlo Jemolo<sup>121</sup>.

Parallelamente alla mancata riforma delle strutture dello Stato, non si determinò neanche quella della radiofonia, e al modello radiofonico che si stava diffondendo basato sul decentramento dell'informazione e la democratica gestione della radio (nella Commissione di vigilanza radiofonica del CLN furono rappresentati tutti i partiti del CLN), si oppose una reazione che sancì la “continuità della struttura portante dell'intero sistema di gestione della radiofonia italiana, connaturato ad un uso strettamente politico del *broadcasting*”<sup>122</sup>. Nemmeno l'epurazione di personale fascista riuscì: non solo per motivi di clientela o politici, ma anche per ragioni pratiche (mantenere le competenze tecniche), con la conseguenza che rimasero invariati il personale tecnico, i programmisti, i

---

<sup>121</sup> La presente cronologia è specialmente tratta da: Franco Monteleone, *Storia della Rai dagli alleati alla Dc, 1944-1954*, Laterza, Bari 1980 (pagg. 15-69).

<sup>122</sup> Franco Monteleone, *La radio*, cit. , pag. 231.

giornalisti e il personale amministrativo. D'altro canto quand'anche fosse intervenuta un'epurazione radicale – che in Italia non ebbe mai luogo in nessun campo dell'attività pubblica – non si sarebbe risolto il nodo centrale: la gestione autoritaria dell'informazione radiofonica.

Il 25 aprile 1945 segna la cessazione del particolare rapporto tra potere politico fascista e il mezzo di comunicazione via etere. La storia della radio italiana assume d'ora in poi connotati affatto nuovi e presenta problemi di altro genere che non modificano però – a nostro avviso – la sostanziale continuità della gestione del mezzo<sup>123</sup>.

Secondo Ortoleva, l'EIAR fu meno politicizzato della RAI:

Contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere, infatti, (sotto il fascismo, ndr.) l'ente radiofonico non venne centralizzato sotto il diretto controllo del potere politico, ma venne decentrato, o meglio, strutturato in modo dualistico: a Torino la gestione amministrativa e tecnica, e i vertici dell'azienda, a Roma i servizi più strettamente politici, in primo luogo le redazioni giornalistiche. In pieno totalitarismo, la gestione del mezzo era meno politicizzata, nella sua organizzazione interna, di quanto sia oggi la radiotelevisione di Stato. La radio era piuttosto governata da tecnocrati, ma attenti anche e soprattutto ad applicare le regole, tecniche ed economiche, proprie della grande industria [...] e il vertice dell'azienda era tenuto da un ceto di tecnocrati, prevalentemente ingegneri elettronici<sup>124</sup>.

#### **4.3) L'affermazione del potere democristiano**

La Democrazia cristiana<sup>125</sup> nacque come proiezione dell'area cattolica, nella politica. Il suo obiettivo fu, quindi, quello di difendere la

---

<sup>123</sup> Franco Monteleone, *La radio*, cit. , pag. 227

<sup>124</sup> Peppino Ortoleva, *Linguaggi culturali*, cit, pag. 445.

<sup>125</sup> Nel dicembre 1945, dopo la breve parentesi del governo Parri, si insediò il primo governo De Gasperi che accompagnò l'Italia nel passaggio dalla monarchia alla repubblica (referendum popolare del 2 giugno 1946). Nell'aprile del 1948 (lo stesso anno di approvazione della costituzione) si svolsero le prime elezioni dall'inizio della repubblica che videro la prima evidente vittoria della DC (con la conseguente estromissione delle sinistre dal governo). I governi De Gasperi si succedettero fino al 1953, vigilia della nascita della televisione e anno in cui si affermò per la prima volta il governo Fanfani. Questi fu a capo del governo per circa 10 anni (se si escludono i

Chiesa e imporne il modello sociale e culturale, onde impedire la temuta egemonia socialista sul proletariato e, seppur in misura minore, quella liberale sulla borghesia. La Chiesa ebbe da sempre un duplice atteggiamento verso i mass media: in particolare essa temeva, tanto più potevano essere potenti, il cinema e la televisione. Mise sull'attenti i suoi fedeli in relazione al pericolo di corruzione morale che essi correvano, ma contemporaneamente – a differenza di quanto fecero la sinistra e gli intellettuali<sup>126</sup> – ne comprese l'importanza politica e se ne impadronì: nei confronti del cinema in modo diretto (creando proprie strutture cinematografiche) e nei confronti della televisione in modo indiretto (penetrando attraverso la Dc nella RAI). La Chiesa, da sempre abile in politica, comprese che se l'Italia era mutata (passando, ad esempio, dalla condizione rurale a quella urbana), con essa dovevano mutare i mezzi di comunicazione dell'attività pastorale.<sup>127</sup>

Il controllo RAI della Dc avvenne in concomitanza con l'insediamento del primo governo democristiano in Italia, quando Alcide De Gasperi insediò, nel 1945, al fondamentale ministero delle Poste Mario Scelba (un fermo anticomunista e membro della prima ora del Pp) e alla presidenza RAI Giuseppe Spataro (anch'egli figura di primo piano nel Partito popolare di Sturzo e segretario della Dc nel periodo clandestino).

Il 15 gennaio 1947, dopo ripetute richieste di regolamentazione da parte alleata e dopo un lungo iter viziato da numerose pressioni politiche, venne approvato il fondamentale decreto n. 428 che riorganizzò l'intero

---

governi Scelba, Segni, Tambroni – rispettivamente 1955-59-60). Nel 1959, con Aldo Moro alla segreteria della Dc e Fanfani alla presidenza del Consiglio, iniziò a ipotizzarsi una apertura ai socialisti, avvenuta per la prima volta nel 1962, con la formazione di un governo Dc, con l'astensione dei socialisti (che si preparavano ad entrare, proprio in questi anni all'interno della RAI). Il centro sinistra nacque dopo il fallimento del governo di Fernando Tambroni (1960).

<sup>126</sup> Sull'atteggiamento degli intellettuali e della sinistra rispetto ai mass media, si veda: N. Ajello, *Gli intellettuali e il Pci*, Bari, 1979.

<sup>127</sup> A proposito del rapporto tra la cultura cattolica e i mezzi di comunicazione di massa, si veda la ricca trattazione in: Franco Monteleone, *Storia della RAI*, cit. , pag. 200 e segg.), mentre per quanto riguarda le encicliche, si veda: *Documenti pontifici sulla radio e sulla televisione (1929-1962)*, Città del Vaticano 1962.

settore della radiofonia. Anzitutto, “rinnovò” la convenzione del 1927 (si vedano i par. 1.3 e 2.1) giudicandone idonei gli adempimenti e le norme relative alla concessione in regime di monopolio (lo stesso avrebbe fatto cinque anni dopo, con un rinnovo di 20 anni – decreto 26 gennaio 1952 n. 180). Inoltre, stabilì l’introduzione di due organi di vigilanza da affiancare ai due ministeri che dal novembre del 1944 ebbero in mano la radiofonia: un «Comitato per le direttive di massima culturali» gestito dal ministro delle Poste (che doveva approvare i programmi trimestrali e gestire la parte tecnica e finanziaria), e, la vera novità del decreto, una «Commissione parlamentare di vigilanza»<sup>128</sup>.

Tale commissione, che avrebbe dovuto garantire al paese l’obiettività politica della RAI (grazie alla partecipazione del parlamento a vigilare sui programmi), fu però penalizzata da un provvedimento che la rese inutile, ovvero, la partecipazione del presidente del Consiglio come mediatore tra concessionaria e commissione. Tale inefficienza, che sarebbe poi stata confermata dalle innumerevoli e inconcludenti riunioni (su temi fondamentali come l’incostituzionalità del monopolio rispetto all’art. 21), pose automaticamente il governo come il solo arbitro delle sorti delle radiodiffusioni. Ciononostante l’organo di stampa della Dc, il «Popolo», così chiosava l’istituzione della Commissione:

Il criterio al quale si ispirava il lavoro della Commissione in materia politica era quello di assicurare [...] il gioco della discussione e la possibilità di esprimersi a tutti i rappresentanti politici. Poiché è necessario, pena il decadimento degli ideali di libertà e di democrazia, che dinnanzi al microfono si avvicendino gli oratori di tutte le correnti politiche [...] si è ritenuto opportuno creare un mezzo che ne equilibri e ne coordini le manifestazioni. Viene così meno il pericolo che un partito o un gruppo di partiti, profittando della sua salita al potere, monopolizzi a suo stile e profitto esclusivo il più efficace mezzo di educazione del popolo.

---

<sup>128</sup> Sulla commissione di vigilanza si veda: S. Piras, *Le commissioni parlamentari di vigilanza*, in «Studi parlamentari e di politica costituzionale», 1973, n. 12; A.A. Romano, *In tema di controllo parlamentare sulla radiotelevisione*, in «Il circolo giuridico», 1964.

Nondimeno, da questo momento, si verificarono costantemente delle indebite ingerenze sui programmi da parte della presidenza del Consiglio (per mezzo del giovane e attivissimo sottosegretario Giulio Andreotti e proprio in nome della «più oculata indipendenza politica»<sup>129</sup>). L'incontrastata presenza della Dc era visibile anzitutto nella mancanza di imparzialità del telegiornale, che in questi anni (e fino al telegiornale di Andrea Barbato del dopo Riforma, con una piccola eccezione per il breve esperimento di Enzo Biagi), doveva essere letto da attori i quali non potevano commentare (e nemmeno tossire!). Del telegiornale di questi anni, si disse che era considerato dalla Dc alla stregua di un prolungamento di un ministero. A conferma si veda il commento che accompagnò le dimissioni del primo direttore del telegiornale della RAI, lo scrittore Corrado Alvaro:

Caro commissario, tu mi avevi invitato a dirigere un giornale radio indipendente, libero di informare il pubblico democraticamente. Ho dovuto affrontare, nei pochi giorni del mio lavoro, inopportuni interventi che miravano a limitare o annullare proprio questa libertà di informazione<sup>130</sup>.

A completamento del controllo politico il nuovo direttore RAI, Senesi, adducendo motivazioni di carattere economico e organizzativo, decise portare entrambe le reti a Roma (febbraio 1948).

L'Italia della fine degli anni Quaranta, segnata dalla guerra fredda, dal centrismo (a partire dal 1948) e dalle elevate tensioni sociali (si pensi alle dure repressioni da parte ministro degli Interni Mario Scelba), stava parallelamente vivendo quei mutamenti che furono alla base del boom economico: urbanizzazione, emigrazione, più elevata scolarizzazione,

---

<sup>129</sup> Franco Monteleone, *La radio italiana*, cit. , pagg. 103.

<sup>130</sup> Franco Monteleone, *Storia della radio*, cit. , pag. 199. Sempre a proposito della parzialità del Tg, Arrigo Levi, uno dei primi giornalisti al telegiornale, disse che “la tendenza dominante era quella di trattare il Tg come una specie di appendice e prolungamento dei vari uffici stampa ministeriali” M. Caroli, *Proibitissimo*, cit., pag. 67

privatizzazione della motorizzazione, trasformazione nell'organizzazione del lavoro.

#### **4.4) Il terzo programma (1951) e la nascita della televisione (1954)**

Nel 1948 la RAI ottenne le frequenze radio (alla conferenza di Copenhagen) e ottenne anche riconoscimenti internazionali. Dal 1948 al 1952 ci fu il “decollo” della radiofonia e l'azienda consolidò il bilancio, anche grazie all'aumento di abbonati, all'incremento del canone e del gettito pubblicitario (la SIPRA aumentò di 50 volte il suo capitale sociale nel 1950). In questo quadro, la Rai decise che fu il momento di apportare innovazioni: avrebbe avviato un terzo programma culturale (1951) e, quindi, avrebbe diffuso in tutta la penisola la televisione (1954) diventando RAI-Radiotelevisione Italiana.

Il decreto del 26 gennaio 1952 n. 180, oltre al già citato rinnovo della concessione, dispose ingenti finanziamenti alla RAI per la diffusione della televisione (ben 22 miliardi di lire in due anni) derivanti dall'IRI, che da questo momento sarebbe stato l'azionista di maggioranza assoluta della RAI<sup>131</sup>. Nel 1954 si avviarono come previsto le prime trasmissioni di televisione che, grazie ai successivi potenziamenti di segnale, giunsero, nel 1956, fino alla Sicilia.

Il settore televisivo ebbe inoltre un indotto industriale fortissimo che operò in un regime di quasi monopolio: se il medium radiofonico ebbe favorito il settore elettrico e radioelettrico, il nuovo medium avrebbe favorito il settore elettromeccanico, della gomma (Pirelli) e del vetro. La RAI diventò, quindi, anche un committente di primo piano.

---

<sup>131</sup> Lo stesso decreto del rinnovo della concessione, si veda: Franco Monteleone, *Storia della RAI*, cit. , pag. 134.



#### 4.5) La RAI di Guala e Bernabei

Il succedersi delle poltrone alla RAI fino alla Riforma fu segnato dalla presenza di due fondamentali personalità: Filiberto Guala (1954-56) e Ettore Bernabei (1961-74).

Filiberto Guala fu posto nel ruolo di amministratore delegato RAI nel 1954, l'anno di inizio del servizio televisivo, da Amintore Fanfani, colui che fu a capo della corrente democristiana dominante in Italia dopo il cruciale Congresso di Napoli. Tale corrente della sinistra Dc denominata "Iniziativa democratica" (a cui si opposero Gronchi, Andreotti, "Forze nuove" e parte della "Base") ebbe come caratteristiche peculiari un forte attivismo nel sociale e un particolare interesse per i *mass media*. L'ascesa di Guala, un ingegnere torinese nonché fervido credente, avvenne a spese di Ridomi che fu allontanato con il pretesto di aver autorizzato un servizio sulla architettura moscovita e accusato di filocomunismo.

La gestione Guala, pur durando appena due anni, produsse una modificazione culturale e una ristrutturazione organizzativa destinate a durare ben oltre la sua carica. Egli, infatti, una volta accentrata l'azienda a Roma, cercò di apportare all'interno della RAI uno svecchiamento attraverso la sostituzione delle vecchie gerarchie costituite da tecnici e amministratori (figure ereditate dall'EIAR che durante il fascismo ebbero un peso enorme), con nuove generazioni di programmisti anche al fine di dare maggior importanza ai programmi. A questo scopo istituì appositi corsi per formare una nuova generazione di dirigenti e funzionari (definiti con disprezzo "corsari"); tra essi vi furono personalità come Gianni Vattimo, Umberto Eco, Michele Straniero e Furio Colombo. Aldilà della famosa "congiura dei mutandoni"<sup>132</sup> che è stata spesso considerata la

---

<sup>132</sup> Vari cronisti, come lo stesso Bernabei (si veda: *L'uomo di fiducia*, Mondadori, 1999), amano ricordare l'allontanamento di Guala a causa dello scandalo con larga eco sui quotidiani, provocato dalla visione da parte del papa di uno spettacolo in cui le ballerine del programma «La Piazzetta» mostravano le mutande. In realtà, secondo

causa del suo declino in RAI, fu la stessa ambizione del suo progetto e il conseguente malcontento nelle alte sfere a produrre la sua caduta. Guala, destituito che fu, si fece trappista (1956).

Guala fu il principale “moralizzatore” della RAI e portò all’interno della RAI un profondo integralismo religioso. Il suo strumento censorio, distribuito sotto forma di circolare a tutti i dirigenti RAI nel 1954, fu il celebre «Codice di autodisciplina», considerato la madre di tutte le censure e che conteneva le finalità educative del mezzo pubblico e le norme di rispetto dei principi morali e delle istituzioni religiose (e non) a cui i programmi RAI avrebbero dovuto attenersi. Ad esso Guala affiancò un “complesso sistema di comitati” allo scopo di verificare l’osservanza delle norme di censura e autocensura<sup>133</sup>. Ecco alcuni estratti del codice:

È opportuno che il delitto e il vizio non siano descritti in maniera seducente e attraente [...]. Il divorzio potrà essere rappresentato quando la trama lo renda indispensabile e l’azione si svolga in paesi dove questo sia ammesso dalle leggi. [...]. Deve essere posto in rilievo che le relazioni adulterine costituiscono grave colpa [...]. Attenta cura deve essere posta nella rappresentazione di fatti e di episodi in cui appaiano figli illegittimi [...]. L’incitamento all’odio di classe e la sua esaltazione sono proibiti [...]. Sabotaggi, attentati alla pubblica incolumità, conflitti con le forze di polizia, disordini pubblici possono essere riprodotti o rappresentati con somma cautela, e sempre in maniera tale che ne risulti ben chiara la condanna [...]. Le relazioni (sessuali) illegali debbono essere sempre configurate come anormali [...]. Sono vietate le vicende che abbiano per oggetto o facciano cenno a malattie veneree, a perversioni sessuali, a forme patologiche, alla prostituzione ed ai luoghi ad essa destinati [...]. Le scene erotiche sono proibite: i baci, gli abbracci, altre pose che abbiano comunque esplicita relazione con l’istinto sessuale, possono essere

---

Caroli, lo scandalo ci fu, ma fu destato dagli ancheggiamenti di Abbe Lane che si esibiva nel programma «Casa Cugat» che, infatti, venne sospeso (*Proibitissimo*, cit., pag. 47).

<sup>133</sup> Non avendo reperito documentazioni relative alle modalità di nascita della Cda RAI, fatto che ignora anche Paolo Donati – a cui chiesi in telefonate successive all’intervista – (si veda Appendice), si può ipotizzare che essa sia nata in quel “complesso sistema di comitati”, che così viene descritto: «Al vertice vi era un comitato delle trasmissioni: ne facevano parte Guala, Vicentini, Berardi, Razzi, Pugliese, Piccone Stella e Beretta. Il comitato aveva il compito di “determinare le direttive generali di attuazione delle trasmissioni, controllare l’efficienza dei vari settori responsabili del processo formativo dei programmi. Ad esso vennero affiancati un comitato per i programmi radiofonici, uno per quelli televisivi e un terzo per le trasmissioni giornalistiche. Infine, furono costituite due commissioni consultive “per l’aspetto culturale e del costume”, formate da Corrado Alvaro, Fausto Montanari, Umberto Segre per la tv; da Emilio Cecchi, Aldo Garosci e Mario Motta per la radio» (ivi, pag. 175).

rappresentati con discrezione e senza indurre a morbose esaltazioni [...]. Le vesti e gli indumenti non debbono consentire nudità immodeste che offendano il pudore o che abbiano carattere lascivo.<sup>134</sup>

Ad esso si aggiunse un elenco di parole vietate (sia per la loro ambiguità, sia per la loro semplice assonanza): *ascella, parto, amante, intestino, piede, membro, sudore, verginità* e, ovviamente, *divorzio*, ma anche *magnifica, benefica, malefica*<sup>135</sup>.

Ettore Bernabei fu un altro “colosso” della RAI. Questi, inserito nell’azienda anch’egli da Amintore Fanfani (come direttore generale nel 1961), ebbe come primo scopo di portare avanti all’interno della RAI, con i suoi metodi autoritari, un difficile compromesso politico definibile di “pluralismo controllato”. A rendere necessario tale compromesso, pena mettere a rischio il monopolio dell’azienda, fu, tanto la situazione politica che si stava profilando in Italia (il centrosinistra), quanto la situazione legislativa, in particolare la sentenza del 13 luglio del 1960 (si veda il par. 4.8) che sostenne come condizione al monopolio un maggiore pluralismo.

Bernabei, dunque, fu costretto per mantenere il potere ma anche per stare al passo coi tempi e non dimenticare gli ascolti, ad una gestione dell’azienda maggiormente pluralistica rispetto agli anni precedenti: inaugurò «Tribuna politica» (1961, poi «Tv7» dal 1963), nominò direttore del telegiornale, che si sarebbe però dimesso quasi subito, Enzo Biagi (1961) e fece dirigere «Canzonissima» dalla coppia Fo-Rame (1962). Infatti in questi anni migliorò l’informazione e accanto ad un telegiornale leggermente rinnovato, si introdussero le inchieste televisive e si adottano modelli di maggiore originalità nello spettacolo. Il modello inaugurato da

---

<sup>134</sup> Il documento è stato pubblicato da A. Gismondi, *La radiotelevisione in Italia*, Editori Riuniti, Roma, 1958. Si veda inoltre: Cavallotti, *Gli anni Cinquanta*, Editoriale Nuova, Milano 1979 (pp. 75-76).

<sup>135</sup> Le censure linguistiche investono titoli e frasi pronunciate in qualsiasi programma. Ad esempio il titolo del film *L’amante del bandito* diventa *La moglie del bandito*. Si veda: A. Gismondi, *La radiotelevisione in Italia*, cit., pp. 67-69.

Bernabei può considerarsi l'anticamera della lottizzazione degli anni Settanta, quando la RAI divenne il terreno di scontro dei partiti.

Nel 1963 nacque il secondo canale televisivo. Ciò permise alla gestione RAI anche una nuova strategia di censura accanto a quelle tradizionali, consistente nel "decentrare" i programmi scomodi. Altrettanto strategico si rivelò l'introduzione del sistema Ampex (1962) che permise di mandare in onda registrazioni precedentemente controllate eliminando i rischi della diretta. Per quanto riguarda il colore, la RAI decise, suo malgrado, di rinviarlo al 1975 (quando sarà sommersa dalla concorrenza delle tv private), a causa di una opposizione da parte repubblicana (finalizzata al rigore economico) e delle pressioni delle *lobbies* automobilistiche e dei quotidiani (che temevano, rispettivamente, un calo delle vendite a causa delle vendite della tv a colori e un calo degli introiti pubblicitari).

#### **4.6) I programmi radiotelevisivi**

A partire dagli anni Cinquanta, la radiofonia per sopravvivere alla concorrenza della televisione, si dovette specializzare. Infatti, il Terzo programma radiofonico (nato nel 1951) fu destinato a contenere programmi prevalentemente culturali. Così, accanto ai programmi di svago e di intrattenimento leggero (le trasfigurazioni fantastiche di «Lucignolo» per i più giovani, «Vi parla Alberto Sordi») e con finalità educativo-scolastiche («La radio per le scuole e «Motoperpetuo», predecessori dei televisivi «Non è mai troppo tardi»), si moltiplicarono programmi culturali, come «Il teatro dell'usignolo» (inaugurato con delle letture leopardiane), «Università Internazionale Guglielmo Marconi» (di divulgazione scientifica e umanistica a cui parteciparono Einstein, Momigliano, Sartre e Russel), «Scrittori al microfono» (Moravia, Zavattini,

Ungaretti, Montale) e come il celebre programma di Carlo Emilio Gadda «L'osservatorio delle lettere e delle arti».

Estremo esempio di come la radio fu costretta a specializzarsi, furono il celebre programma, nato nel 1969, «Chiamate Roma 3131» (in cui si affrontavano attraverso le telefonate col pubblico, argomenti più disparati: una specie di “confessionale laico”), «Alto Gradimento» (1970), o le sperimentali «Interviste impossibili» (1973): erano programmi in linea con un clima politico molto intenso (il Sessantotto, il referendum sul divorzio del 1974, e gli “anni di piombo”).

Parallelamente la RAI inaugurò anche tutta una serie di programmi di svago, prima radiofonici e poi televisivi che, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, divennero i primi veri e propri “programmi di massa”: in particolare furono il “varietà” (mescolanza di *sketch* umoristici, canzoni e balletti) e il “gioco a quiz”.

Uno dei primi varietà radiofonici fu «Il Rosso e il Nero» (1951) presentato da Corrado (in cui si apprezzavano le musiche dell'orchestra di Ceragioli), cui seguì «Il Discobolo» e «Ballate con noi» (con le orchestre di Kramer e Semprini e le voci di Natalino Otto, Luciano Tajoli e Giorgio Consolini). Vi fu anche il predecessore della «Corrida», ovvero «Il microfono è vostro» (in cui i principianti tentavano di cantare brani celebri) e «Il campanile d'oro» (in cui due città dovevano fronteggiarsi in prove canore, presentato da Enzo Tortora). «Il motivo in maschera» (Mike Bongiorno) fu invece il predecessore del «Musichiere», tutto giocato sulla capacità dei partecipanti d'indovinare una canzone da poche note. La canzone, fu anche al centro del programma «Cantagiorno (1962). Poi venne l'ora del varietà più importante della televisione: «Studio Uno» (con Mina, 1961). Il più celebre spettacolo canoro, però, restò il «festival di Sanremo» trasmesso, dal 1951, prima in radio e poi in televisione e grazie al quale si affermarono quasi tutti cantanti di successo tra cui Nilla Pizzi e Claudio Villa. La fortuna della canzone a partire dal dopoguerra fu determinata dai

nuovi ritrovati tecnici per la riproduzione: juke-box, radioline, transistor (che rendevano portatili gli apparecchi), ma anche il microsolco e il nastro magnetico.

Tra i giochi a quiz, il più celebre fu «Lascia o raddoppia?» (1955-1959) a metà tra gioco a quiz e il *talk show* e primo successo di massa della televisione. Il calo di introiti cinematografici determinò lo spostamento del programma dal sabato al giovedì e, in un secondo tempo, si giunse all'installazione di apparecchi tv nelle sale cinematografiche.

Il «Carosello», dopo il telegiornale, rispecchiava un ancora maldestro consumismo nostrano (anche se durò fino al 1974) e fu giocato sulla brevità delle storielle messe in scena e sulla partecipazione di divi (come se la RAI dovesse giustificare il suo sistema misto).

Se negli anni Sessanta la parola chiave fu “apertura”, videro la luce anche i primi programmi in cui si parlava apertamente di politica: «Tribuna politica» e poi «Tv7», preceduti già da qualche anno, a meno delle pesanti censure, dalle prime inchieste televisive. Altra novità fu lo sceneggiato televisivo e i primi gialli televisivi.

Non si possono dimenticare, infine, i programmi per i giovani sorti negli anni Sessanta, specie per il genio di Boncompagni e Arbore: tra di essi «Bandiera Gialla» (prettamente musicale) e «Alto gradimento».

#### **4.7) Le pressioni politiche avverse al monopolio**

Molteplici furono gli avvenimenti che favorirono la fine del monopolio della RAI, ma, sostanzialmente, essi sono riconducibili a due matrici separate: una politica e una economica. Appartengono alla prima categoria tutte quelle manifestazioni atte a denunciare la parzialità del mezzo radiotelevisivo e finalizzate, tanto all'allargamento della partecipazione dei partiti politici, quanto al decentramento dell'azienda

radiotelevisiva, allo scopo di allargare le basi sociali della produzione di cultura. Eccole, cronologicamente:

- 1) 1946, aprile: a Milano una delegazione dei parlamentari della Dc, del Psi, Pci, Pri, d'azione e della Camera del lavoro, richiede maggiore imparzialità nella propaganda elettorale (per l'imminente referendum) e invita il governo a tener conto delle delibere della Commissione radio del CLNAI;
- 2) 1950, dicembre: è presentata la prima mozione della storia della RAI contro la faziosità del suo giornale radio ed è presentata da un gruppo di deputati appartenenti ai più diversi schieramenti. "La camera afferma la necessità che il governo prenda i provvedimenti necessari affinché la radio italiana risponda alle esigenze della più stretta obiettività ponendo fine all'attuale indirizzo che fa della radio uno strumento di parte";
- 3) 1951: il comunista Aldo Natoli firma l'interpellanza che denuncia il "vergognoso asservimento della radio ai fini della propaganda governativa e clericale", e documenta omissioni, parzialità e autentici falsi all'interno dei notiziari<sup>136</sup>;
- 4) 1952: in parlamento il socialista Pieraccini attacca duramente perché in occasione del rinnovo della concessione, il governo non ha messo al corrente il parlamento: "Siamo venuti a conoscenza del decreto legge prima dalla stampa e poi dalla Gazzetta Ufficiale"<sup>137</sup>;
- 5) 1952: si fonda l'associazione di abbonati ARA a tutela dei cittadini e contro il monopolio;

---

<sup>136</sup> Per ciò che riguarda le omissioni: non furono ricordati gli anniversari della repubblica e dell'omicidio Matteotti e non furono citati gli scioperi dei pubblici dipendenti; per le parzialità: nell'arco di un mese (da febbraio a marzo 1950) furono dedicate 126 righe alla CISL e nessuna alla CGIL e 1099 righe alla Dc contro le 13 dedicate al Pci. Si veda: Franco Monteleone, *Storia della RAI*, cit., pag. 161.

<sup>137</sup> Si veda: F. Chiarenza, *Il cavallo morente*, Franco Angeli, 2003, pag. 55.

- 6) 1959: il repubblicano Ugo La Malfa porta in parlamento la discussione attorno alla riforma RAI tenuta nel corso del convegno intitolato “Verso il regime”;
- 7) 1970: tra i soci dell’Associazione programmisti RAI, viene distribuito un documento di 75 pagine dattiloscritte e composto di 166 domande retoriche che hanno come scopo quello di mettere in luce indiscrezioni, denunce e proposte relative alla censura<sup>138</sup>;
- 8) 1974: dal congresso dell’AGIRT (Associazione dei giornalisti radio e tv), emerge lo scenario di un sistema ormai logoro, rappresentato dai giornalisti non più disposti ad assistere alla sagra delle “notizie ignorate o manipolate” e delle verità taciute<sup>139</sup>;
- 9) 1974: 13 giugno nella Casa della cultura di Roma, oltre trecento tra tecnici, funzionari e registi RAI, si riuniscono per ottenere l’appoggio dei sindacati, affinché nel nuovo contratto della RAI si promuova “l’introduzione di clausole atte a garantire gli autori” dalle forbici degli “operatori di cultura” dell’azienda;<sup>140</sup>
- 10) i radicali, i veri vincitori del referendum sul divorzio, a partire dal 1966 (in cui si incatenano davanti alla sede di Roma) e fino al 1975, portano avanti scioperi della fame, occupazioni delle sedi RAI e manifestazioni pubbliche per la libertà di espressione.

Da un punto di vista della lotta politica contro lo strapotere della Dc all’interno della RAI, si deve osservare che, mentre le rivendicazioni dei socialisti e repubblicani furono di ordine strutturale, quelle dei comunisti, i quali difesero anch’essi il monopolio a causa del timore della privatizzazione (temevano un monopolio da parte della FIAT), furono semplicemente incentrate sull’ottenimento di una obiettività in RAI e di un

---

<sup>138</sup> Menico Caroli, *Probitissimo*, cit., pag. 168.

<sup>139</sup> Ivi, pag. 169.

<sup>140</sup> Ivi, pag. 172.



posto all'interno dell'azienda (avuto con la legge 103 del 1975 e poi con l'istituzione del terzo canale nel 1979)<sup>141</sup>.

Si possono inoltre ricordare tutte le lotte da parte delle radio locali all'indomani della Liberazione, tra cui le violente manifestazioni del 1948 di Torino (sede della radiofonia italiana e poi sede della rete azzurra), ma anche di Napoli, Palermo e Firenze (che scese in campo con una mozione firmata da tutti i rappresentanti parlamentari della Toscana, sindacati della città, sindaci e prefetto). Questi casi (aggravati dalla perdita del posto di lavoro) rappresentarono "in embrione, un primo e inconsapevole tentativo di riforma della RAI"<sup>142</sup>.

#### **4.8) Le pressioni del capitale privato avverse al monopolio**

Molti investitori, attratti dagli immensi introiti che dava la pubblicità televisiva, furono interessati ad avviare attività proprie nel settore, specie col diffondersi dei consumi di massa:

- 1) 1946: Radio Club Italia, un ente morale, arriva a chiedere la revoca della concessione alla RAI: «in maniera di creare emulazione e concorrenza, che verrebbero a tutto vantaggio del popolo». In poche settimane, la RAI istituisce un Centro studi radiofonici allo scopo di dimostrare che il monopolio è una misura necessaria per motivazioni tecniche (la scarsità delle frequenze);
- 2) 1956: una società legata al quotidiano romano «Il Tempo» si appella alla incostituzionalità della concessione rispetto all'art. 21.
- 3) 1958: a Milano vengono sequestrate le installazioni della televisione TVL (legata alla Italcementi e alla Rca americana);

---

<sup>141</sup> F. Pinto, *Intellettuali e tv negli anni '50*, Savelli, Roma 1977, pag. 41.

<sup>142</sup> Menico Caroli, *Probitissimo*, cit., pag. 150.

- 4) 13 luglio 1960: a fronte delle richieste della «TempoTV» la Corte costituzionale è costretta ad intervenire con una sentenza che, pur riconfermando il monopolio e mettendo a freno per tutto il decennio successivo tali richieste, pone un vincolo: deve essere garantito il pluralismo e eliminata ogni forma di abuso;
- 5) 1966 (la minaccia giunge dall'estero): Montecarlo trasmette programmi in italiano destinati chiaramente all'Italia Nord-occidentale (Herbert Pagani dirige due ore al giorno «Fumorama»). A causa del moltiplicarsi di reti estere che trasmettono sul territorio italiano, i ministri delle Poste nel corso del 1973, dispongono affinché siano distrutti tutti i ripetitori abusivi.

#### **4.9) La Riforma RAI e la fine del monopolio**

Nel 1971 «Tele Biella», attraverso cavi sparsi per le principali vie del centro, iniziò a trasmettere nei principali luoghi di incontro della città e sotto l'iscrizione di "testata giornalistica". Nel '74 il ministero delle Poste dispose di tagliare i cavi della televisione e questo fatto ebbe una grande eco nonostante l'isolamento politico dei liberali (l'unico partito a favore della "libertà di antenna"). Pochi mesi dopo, a seguito del ricorso del fondatore di Tele Biella, la Corte Costituzionale sentenziò (legge 225 del 1974) a favore della tv via cavo (perché di fatto non intaccò il motivo su cui si basò il monopolio, ovvero la scarsa disponibilità di frequenze via etere). Dopo la legge 225, nasce «Telemilanocavo» (l'antenata di «Canale5») emittente televisiva via cavo di Milano2, la città satellite costruita da Silvio Berlusconi. Nel 1974 seguì la legge 226 che sentenziò la legittima ripetizione in Italia delle televisioni estere.

La sentenza della Corte Costituzionale che liberalizzò il mercato fu, però, la 202 (del 1976) che dichiarò la libertà di trasmissione via etere in ambito locale, ma comunque fu aggirata:

La sentenza (n. 202, ndr.) del luglio 1976 che liberalizzò la televisione via etere limitò esplicitamente alle stazioni locali il diritto di emissione. La sentenza fu aggirata, dapprima con l'uso di trasmissioni preregistrate su cassette e diffuse simultaneamente, e poi, con il "decreto Berlusconi" (approvato da Craxi, ndr.) e la "legge Mammi" la trasmissione fu resa possibile su scala nazionale.<sup>143</sup>

Nel versante del servizio pubblico, la riforma RAI avvenne con tre anni di ritardo rispetto alla scadenza della concessione e con l'approvazione (grazie all'astensione del Pci) della legge 103 (aprile 1975). Questa legge confermò il monopolio ma in un quadro in cui avrebbe dovuto essere garantita la condizione di pluralismo politico: a questo scopo vi furono due provvedimenti. Il primo fu l'istituzione di una nuova Commissione parlamentare di vigilanza dipendente unicamente dal parlamento al quale, indirettamente, spettò la nomina dei membri (non scontentando il Pci). Il secondo sancì, non un auspicabile sganciamento dei partiti dalla RAI ma, al contrario, una spartizione dell'azienda: RAI1 andò alla Dc e RAI2 al Psi (mentre al Pci, che già ebbe alcune posizioni minoritarie nell'azienda, sarebbe andata la terza rete nel 1979). Questa riforma spostò il controllo del mezzo dall'esecutivo (governo) al legislativo (parlamento) e sottrasse alla Dc il mezzo ma creò, al contempo, una litigiosità permanente tra i partiti che avrebbero dovuto spartirsi l'azienda.

Nondimeno, dal punto di vista economico la RAI, che dopo la Riforma ebbe come presidente il socialista Finocchiaro, dovette affrontare una agguerritissima concorrenza che si sviluppò – in regime di illegalità – per opera di molti soggetti che iniziarono ad occupare le frequenze disponibili già all'indomani del termine della concessione (1972) e in

---

<sup>143</sup> Peppino Ortoleva, *Mediastoria*, Net, Parma 2002, pag. 233

misura ancor maggiore dopo la legge sulla trasmissione via cavo (225 del 1974) e sulla trasmissione a livello locale (202 del 1976). Furono anni in cui il mercato rimase privo di regolamentazione per cui chi ebbe occupato le reti precedentemente ne divenne il legittimo proprietario (nel 1979 si contarono 2.600 radio commerciali). La mancanza di regole si riflesse anche nella programmazione delle televisioni commerciali che mandarono in onda qualsiasi cosa a qualsiasi ora (film di ogni genere, compresi film *hard core*). Questa “ultra deregulation” determinò la crisi dell’editoria di quotidiani e rotocalchi (che perdettero buona parte degli introiti pubblicitari ora accaparrati dalla televisione) e mise letteralmente in ginocchio il settore cinematografico. D’altra parte favorì l’accumulo di ingenti ricchezze in mani di pochi, tra cui Silvio Berlusconi, che nel 1980 avrebbe aperto la sua prima tv nazionale (trasformando la tv via cavo di «Milano2» in «Canale5»). Mentre l’ago della bilancia nella scelta dei programmi, divenne unicamente l’ascolto, si venne a determinare un duopolio nel servizio radiotelevisivo.

## V. LA RAI, LA CENSURA E LA COMMISSIONE D'ASCOLTO

### 5.1) La Cda

A causa della già citata assenza di materiale sulla Cda, non si è potuto risalire alla nascita della stessa<sup>144</sup>. Un'ipotesi che si è azzardata (par. 4.5) è che essa nacque nel 1954 in seno all'istituzione dei comitati e delle commissioni istituite da Guala per verificare il rispetto delle regole del suo Codice (che assieme ai comitati è da ritenersi, comunque, il più imponente sistema di censura concepito dalla RAI). Una seconda ipotesi è che la Cda fosse una derivazione del primo organo di censura RAI di cui è attestata l'esistenza, la «Commissione di lettura», istituita nel 1948 allo scopo di vigilare sui testi delle canzoni che entravano nelle discoteche della RAI<sup>145</sup>, quella che impose la modifica del titolo della *cover* di *The man I love* (George, Ira Gershwin 1929), da *L'amante tua sarò* a *L'amore tuo sarò*<sup>146</sup>.

La Commissione d'ascolto, di cui si trova una adeguata descrizione nell'intervista presente in Appendice, fu attiva fino al 1975, ovvero fino alla Riforma RAI (attuata con la legge 103, aprile 1975, si veda, par. 4.9). La fine della Cda non fu, però, determinata tanto da tale Riforma, quanto dal radicale mutamento determinato dalla fine del monopolio il quale iniziò a vacillare a partire dai primi anni Settanta col comparire di molte radio e molte emittenti televisive via cavo e poi via etere (si veda il par. 4.9). In un settore radiotelevisivo, come quello degli anni Settanta, dominato dall'aspra concorrenza tra le varie emittenti (la RAI e le reti

---

<sup>144</sup> Solamente pochi testi specialistici trattano della Cda. Si veda: Franco Fabbri, *Album Bianco, Diari musicali 1965-2000*, Arcana, Roma 2002 e dello stesso autore *Around the clock, Una breve storia della popular music*, Utet, Torino, 2008.

<sup>145</sup> Menico Caroli, *Proibitissimo*, cit., pag. 21.

<sup>146</sup> Ivi, pag. 20

commerciali), la Cda fu d'ostacolo all'ottenimento dell'*audience*, il vero metro di giudizio dei programmi radiotelevisivi (si vedano i par. 5.4 e 5.6).

La Cda fu composta da cinque membri non fissi che vi venivano inseriti quotidianamente a seconda della disponibilità personale e provenivano da differenti settori della RAI (anche non di carattere musicale). Era organizzata dal «Servizio dischi» che, a sua volta, faceva parte dell'unica direzione denominata «Spettacolo» e aveva il compito di ascoltare tutti i dischi che giungevano alla sede RAI di Roma dalle case discografiche. Tra questa moltitudine di dischi, anche per evitare inutili spese e sulla base della “presunta” qualità tecnica d'incisione, artistica, morale e politica (si veda l'Intervista e le “Schede anagrafiche” in Appendice), si selezionavano quelli ritenuti adeguati alle trasmissioni radiotelevisive. A seconda del giudizio della Cda, il «Servizio dischi» apponeva un “bollino” al fine di identificare il disco come “non trasmettibile” o, al contrario, ne disponeva l'acquisto per le varie sedi:

La Discoteca centrale della RAI apponeva i bollini per avvertire gli addetti alla messa in onda, che non si potevano mandare. Quando il «Servizio dischi», quello che organizzava la Cda, comunicava le decisioni alla Discoteca centrale non c'era altro da fare. Anche perché sulla base delle comunicazioni del «Servizio dischi», la Discoteca Centrale provvedeva ad acquistare le copie dei dischi per le altre sedi. E se c'era – metti il caso – un 45 giri bocciato, si evitava di acquistare altre copie che sarebbero state inutilizzabili.<sup>147</sup>

La Cda disponeva, inoltre, che taluni dischi dovessero essere mandati solo “previa adeguata presentazione”, ovvero solo se presentati da un commentatore che avrebbe avuto il compito, con la sua introduzione, di attenuare la valenza particolare della canzone, sia che essa fosse di carattere morale o politico, sia per le sue singolari caratteristiche musicali. Tale prescrizione è considerabile una “censura parziale” dal momento che quella canzone non poteva essere inserita nei cosiddetti “programmi

---

<sup>147</sup> Corrispondenza via e-mail del 30 aprile 2008 con Paolo Donati, che fu componente saltuario della Cda dal 1969 al 1975.

contenitore”, ovvero nei programmi di intrattenimento vario oppure in quelli non presentati.

Nel caso in cui una canzone veniva scartata, infine, la Cda procedeva in tale maniera: prima della definitiva censura e della affissione del bollino (su cui poteva scrivere formule come: "scartato", "non trasmettibile", "trasmettibile solo previa autorizzazione Direttore Generale" o del "Capo Servizio")<sup>148</sup>, come unica condizione per ottenere il visto, mandava indietro la canzone alla casa discografica con la richiesta di apportare una specifica modifica. La casa discografica poteva agire in due modi: assecondare la richiesta della Cda e reincidere la canzone (se era fortunata poteva "cavarsela" modificandone solo il titolo), oppure non modificare nulla e appellarsi al giudizio ultimo della "Commissione Plenaria", una commissione composta da funzionari di alto rango che si riuniva a scadenza mensile (si veda l'Intervista e lo Schema di funzionamento della Commissione in Appendice).

## **5.2) Altri strumenti di censura RAI: la registrazione e il secondo canale**

Per ciò che riguarda i programmi radiofonici, un evento che modificò l'operato della censura fu l'introduzione in Italia (tra il 1948 e il 1952) dei sistemi di registrazione su nastro: questi permettevano una fondamentale operazione di controllo e censura sui programmi di tipo "preventivo", ovvero precedente alla loro messa in onda. Lo stesso evento

---

<sup>148</sup> Paolo Donati così si espresse a proposito dei vari giudizi che venivano apposti sui dischi: «Di formule se ne inventavano continuamente. "Scartato" e "No" e "non trasmettibile" hanno evidentemente lo stesso valore, così come le limitazioni erano altrettante indicazioni a coloro che volevano trasmettere il disco. Se bastava l'autorizzazione di un caposervizio o addirittura di un funzionario, era tutto più semplice. Se ci voleva l'autorizzazione del Direttore Generale la cosa era evidentemente più complicata. Insomma: non c'era un manuale, anche se si tendeva – come in ogni burocrazia – a servirsi di formule precostituite» (ivi).

si sarebbe verificato per la televisione, nel 1962, con l'introduzione del sistema di registrazione Ampex.

La censura presente nella RAI fu di certa matrice cattolica: si è già considerato il peso della Dc all'interno dell'azienda e l'integralismo di uno dei primi e più importanti personaggi della RAI, Filiberto Guala. Nel 1959, Saverio Vertone, funzionario RAI, reo di aver consegnato nelle mani di un giornalista dell'«Unità» (Elio Pagliarani) un documento “scottante”, fu licenziato in tronco: si trattò di una lettera di un sacerdote in cui vi erano indicazioni precise sulla trasmettibilità o sulla censura di programmi televisivi. D'altro canto, lo stesso Codice Guala fu redatto a partire da una bozza firmata da Pio XII e giunta dal Vaticano che, tra le altre cose, nel 1954, stilò la sua «Guida per il teleamatore», in cui si vietò il varietà, il teatro leggero e le canzonette cantate da “giovani e provocanti donnine”<sup>149</sup>.

Le censure di tipo morale, infatti, specie dopo la comparsa della tv, non si contarono: dagli articoli dell'«Osservatore Romano» (a causa della nudità del *can can* di «Canzonissima» del 1959) ai licenziamenti per aver permesso in video le gambe delle ballerine (nel 1954 con il programma con Carlo Dapporto, «Baracca e burattini»), dalle denunce da parte dell'Azione cattolica che fecero sospendere i programmi («Casa Cugat» e «La piazzetta», a causa, rispettivamente delle esibizioni di Abbe Lane e di Alba Arnova) alle assurde direttive date dal regista alle ballerine affinché mostrassero una gamba alla volta o coprissero la scollatura con una rosa (tra cui Franca Rame) all'ostracismo della RAI verso artisti perché conducevano una vita amorosa non regolare (Nilla Pizzi e poi Mina).

La prima volta che si usò in televisione la parola “omosessuale” fu in occasione del terribile omicidio di Pierpaolo Pasolini (1975), mentre qualche anno prima si censurò il commento “a caldo” di Sandro Ciotti del suicidio di Luigi Tenco, il quale disse che “si era ucciso” (1967).

---

<sup>149</sup> Menico Caroli, *Proibitissimo*, cit., pag. 31.



Nel 1959, quando la televisione iniziò a mandare con sempre più frequenza pellicole cinematografiche, fu approvato un disegno di legge che vietò “ai film non muniti del nulla osta per la proiezione o vietati ai minori di 16 anni” di essere trasmessi. *Urlatori alla sbarra* (Lucio Fulci, 1959) fu trasmesso con due anni di ritardo e solo dopo che fu patteggiato un taglio su una scena che accennava alla censura televisiva, *I Vitelloni* (Federico Fellini, 1953) fu privato di una scena che accennava all’omosessualità, *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) fu trasmesso dopo la Riforma e l’Italia fu l’ultimo paese europeo a trasmettere l’opera. Parimenti, *Il delitto di Monsieur Lange* di Renoir (1935) in Italia sparì dai palinsesti, mentre sparirono tutte le pellicole del suo connazionale Godard per divenire oggetto di culto dei cineclub alternativi. In Italia, in quegli anni, si censurarono i film di Rosi, di Germi e, ovviamente, di Ferreri<sup>150</sup>.

### 5.3) I casi di censura politica

Un primo emblematico caso di censura di tipo ideologico è documentato nel 1948: da Montecitorio si stava trasmettendo un discorso di De Gasperi e proprio quando toccò a Pietro Nenni, il collegamento fu sospeso per improbabili “ragioni tecniche” (erano gli stessi anni in cui l’allora direttore Piccone Stella si pronunciava a favore della obiettività politica sul suo *Vademecum*)<sup>151</sup>.

Come è largamente noto, la Dc, a cominciare da Giulio Andreotti, fu molto ostile nei confronti del cinema neorealista in quanto aveva il merito indiscutibile di rappresentare il nostro paese in modo realistico e non idillico, ma: “I panni sporchi si lavano in casa propria”, diceva Andreotti. Lello Bersani, già nel 1948, si vide bocciare dalla censura la

---

<sup>150</sup> Ivi, pag. 60.

<sup>151</sup> Ivi, pag. 25.

sua intervista a Luchino Visconti, in quanto “i registi comunisti non vanno intervistati”<sup>152</sup>. Dieci anni dopo, iniziarono i primi coraggiosi documentari, chiamati “inchieste”, che sono considerabili una forma televisiva del neorealismo. *Viaggio nel Sud* (1959), *L’India vista da Rossellini* (1958), *La donna che lavora* (1959), *L’Italia non è un paese povero* (1960, commissionato da Mattei), *La storia del terzo Reich* (Liliana Cavani, 1962), *I misteri di Roma* (Zavattini, 1963), fino ai programmi culturali curati da Sergio Zavoli, in quanto incentrati su “aspetti deteriori della vita italiana”, incontrarono tutti l’ostilità dei funzionari RAI e spesso vennero tagliati dalla censura fino ad essere privati del loro significato, o altrimenti venivano trasmessi sul secondo o la tarda notte o in concomitanza con un programma di richiamo. Ancora nel 1972, un servizio di Alessandro Blasetti sull’immigrazione fu oggetto di censura “perché in campagna elettorale non era bello mostrare al cittadino che in un paese industriale come l’Italia, ancora si emigrava”<sup>153</sup> (l’emigrazione, d’altro canto, fu sempre esclusa dai telegiornali).

I temi politici non erano graditi in tv: nel 1963 un funzionario che, per motivi tecnici, mandò in onda uno speciale sulla diga del Vajont su «Tv7» senza visto di censura preventiva, venne licenziato in tronco. Il Sessantotto, visto dai telegiornali della RAI, se si escludono i programmi a cura di «tv7», fu un problema di ordine pubblico e fu completamente censurato. Come disse Gregoretti “si riprendeva tutto con la solita larghezza di mezzi, ma poi non andava in onda quasi nulla”. Infatti, dieci anni dopo, uno *scoop* in copertina dell’«Europeo» denunciò l’assurdo rogo compiuto dalla RAI in cui andarono letteralmente “in fumo” chilometri di filmati che avevano, per l’appunto, come oggetto “materiale scomodo” (scontri di piazza, filmati sulle stragi e anche puntate di «Canzonissima»). Questa denuncia della gestione politica del magazzino RAI che causò una

---

<sup>152</sup> Menico Caroli, *Proibitissimo*, cit., pag. 24.

<sup>153</sup> Ivi, pag. 65.

indebita distruzione patrimoniale, determinò l'intervento della magistratura .

La satira politica ebbe spazio in RAI, ma creò grandi problemi ai comici qualora non venissero prima censurati: nel 1959, la prima coppia satirica della televisione Vianello-Tognazzi rischiò il licenziamento e addirittura l'accusa di vilipendio al capo dello Stato (la parodia – peraltro involontaria – fu della caduta celebre del presidente Giovanni Gronchi). Un anno dopo, Enzo Tortora si procurò un primo allontanamento dalla RAI per non aver impedito ad Alighiero Noschese una caricatura di Fanfani. Furono gli anni in cui la RAI censurava, *zoommando* su particolari innocui, i carri del carnevale di Viareggio.

Parlando di satira politica, non si può non ricordare la coppia Fo-Rame che, a causa dei loro *sketch* politicamente impegnati (le morti bianche, la mafia, la speculazione edilizia) fatti nell'edizione del 1962 di «Canzonissima», subirono un allontanamento dalla televisione durato quindici anni e ben cinque processi. Lo stesso programma fu sospeso per sei anni e, alla sua riapertura (1968), non finirono i guai legati alla censura: a Walter Chiari fu censurato totalmente un pezzo sui militari, a Mina censurarono una canzone considerata addirittura satanica (*Sacumdì sacumdà*, Paolo Limiti, 1968), e a Enzo Jannacci, il quale da allora si sarebbe ritirato dalle scene, vietarono l'esecuzione di *Ho visto un re* (Eugenio Esposito, testo di Dario Fo, 1969), una allegra canzone “politicamente scorretta” il cui autore era stato il “nemico numero uno”, ovvero Dario Fo.

In televisione, chi teneva le “leve del potere” preferiva di gran lunga gli *sketch* innocui e spesso auto referenziali della coppia Vianello-Tognazzi che, in programmi come «Doppia coppia» (1969), parodiarono il documentario *La donna che lavora*, mentre Achille Campanile tuonava: “ce ne sarebbe di satira da fare: e su questioni che grondano sangue”.

Nel 1971 i sindacati intervennero contro il licenziamento dell'intera redazione del programma «Per voi giovani» che da poco più di un anno proponeva in diretta televisiva un confronto tra giovani sui problemi dei giovani. Arbore commentò: “la politica vinse sulla mia professionalità”. Questi, nel successivo programma «Alto Gradimento», di fronte all'intimazione di censura dell'intero programma, ebbe una intuizione formidabile e, scavalcando la RAI, si recò personalmente da tutti i politici i quali gli firmarono tutti una “licenza di sfottò”.<sup>154</sup>

#### 5.4) La Cda e le censure di ordine morale

Uno dei primi casi documentati di censura musicale, ci viene dalla tradizione napoletana: il classico *La Pansè* (Pisano, Rendine, 1953) nella versione di Beniamino Maggio, venne bloccato nell'etere. Si vide una “grave offesa al comune senso del pudore” un po' dovunque: così, nei primi anni Cinquanta, vennero censurate *La biga*, *Il Tango Delle Capinere*, *Io Cerco La Titina*. Dalla Francia arrivò poi, un brano di Maurice Chevalier, *Valentina*, che circolò indisturbato in lingua originale, ma un volta tradotto, incontrò lo sfavore dei censori che diedero vita ad un testo surreale: piuttosto che “accarezzare il seno” al protagonista della canzone le si fece carezzare “la pelle di un pitone”.

A partire dalla diffusione del medium televisivo, la canzone conquistò nei programmi video un peso crescente: dalla prima edizione televisiva del «Festival di Sanremo» (1955) a «Canzonissima» (1956), al «Musichiere» (1957), a «Studio Uno» (1961). Appena due anni prima del suo successo internazionale *Nel blu dipinto di blu*, Domenico Modugno fu accusato di trattare con troppa disinvoltura il tema della verginità: e il testo della sua canzone “Nun me ‘mporta d’o passato / nun me ‘nporta ‘e chi

---

<sup>154</sup> Ivi.

t'ha avuto", dovette mutare, su richiesta della Cda, in "Nun me 'mporta d'o passato / solo lacrime m'ha dato" (*Resta cu'mme*, Modugno, 78, Fonit 1956). Modugno fu bersagliato ripetutamente dalla censura RAI: *Lazzarella* del 1957 (che fu accusato di trattare il tema della maternità...!?), ma soprattutto per il 45 giri che ospitava sul lato A) *Liberò* e sul lato B) *Nuda* (Modugno, 45, Fonit 1960). *Liberò* fu accusato di essere un invito all'adulterio e censurato mentre per il lato B), il Procuratore della Repubblica di Roma, deliberò il sequestro per oscenità.

Sul finire degli anni Sessanta si moltiplicarono, ovviamente, i casi di censura musicale per le interpretazioni femminili giudicate troppo lascive: *Meravigliose Labbra* (Sabel, Uselli, 45 RCA 1958) interpretata da Miranda Martino venne cantata da Jonny Dorelli, l'anno dopo *Tua* (Pallesi, testo Malgoni, 45 EP Columbia, 1959) nell'interpretazione di Jula De Palma ottenne una approvazione, solo dopo aver tolto la parola "bocca". Vennero poi censurate le canzoni che "mimavano l'atto sessuale": dopo la censura del brano americano *Jungle Chase* (per cui l'accusa chiese il sequestro e un anno di reclusione per il responsabile della casa discografica), fu la volta di *Christine* (Miss X, 45 Stateside 1963) e, quindi, arrivò il celeberrimo caso di *Je t'aime, moi non Plus* (45, Fontana 1968) lanciato da Jane Birkin e Serge Gainsbourg, che raggiunse, caso abbastanza unico, la vetta delle classifiche pur essendo censurato e sequestrato per ordine della Questura di Milano.

Nel corso degli anni Sessanta molte canzoni furono escluse o modificate dalla Cda della RAI per allusioni sessuali volute o involontarie (talvolta inesistenti) o per improbabili allusioni a istituzioni religiose. Tra queste: *A casa di Irene* (Nico Fidenco), *Una di quelle* (Gino Paoli), *Il problema più importante* e *Sono un simpatico* (Adriano Celentano), *Tu sei quella* (Alberto Anelli), *Lu maritiello* (Toni Santagata), *Simonè* (Marino Barreto Jr.), *Stanotte al luna park* (Milva), *Se telefonando* (Mina), *Albergo a ore* (Herbert Pagani), *L'importante è venire* (Mina), *Angeli e diavoli*,

*Minuto per minuto* e *Non sai far l'amore* (Ornella Vanoni), *Sei bellissima* (Loredana Bertè), *Amore, amore, un corno* (Mia Martini), *What a sky* (Nico Fidenco), *Cha cha cha dell'impiccato* (Flippers), *La novia* (Dallara, Modugno), *Quale signora* (Patti Pravo), *Se io fossi un falegname* (Dik Dik), *In morte di San Francesco* (Nomadi), *4 marzo 1943* (Lucio Dalla), *Un'altra Maria* (Albano), *Povero Cristo* (Nino Ferrer), *Io te e Maria* (Piero Ciampi), *Notte di Natale* e *Questo piccolo grande amore* (Claudio Baglioni), ecc., fino a giungere ad un altro caso eclatante: *Dio è morto* (Nomadi) è censurata e vietata dalla RAI, ma è trasmessa dalla Radio Vaticana e lodata dal Papa.

### **5.5) La Cda e le censure di ordine politico**

La RAI, come noto, cercò sempre di ostacolare la diffusione di materiale politico scomodo: lo fece dal telegiornale, al cinema neorealista, e altrettanto fece per le canzoni impegnate politicamente o socialmente censurandole attraverso la Cda. I funzionari della RAI furono dell'avviso che l'andamento del paese potesse essere condizionato anche da una semplice canzonetta: lo conferma il fermo imposto alla canzone di Rita Pavone *Sì*, (33 *Rita ed io*, RCA 1976), fino a che non si fosse votato per il referendum per il divorzio (e in cui la RAI si impegnò senza posa).

Per l'azienda, come più volte sottolineato, il gioco fu semplice: se alla canzone non si apportavano le modifiche richieste dalla Cda, questa non avrebbe concesso il visto e la canzone non avrebbe circolato nell'etere. I primi a cadere sotto i colpi della censura di tipo "ideologico", furono i «Dischi del Sole» (si veda intervista in Appendice) e le canzoni dei cantautori (una nuova generazione di cantanti che, alla fine degli anni Cinquanta, intendeva svecchiare la intorpidita canzone italiana e sostituire

alle sue rime sdolcinate, canzoni duramente realistiche, intimiste, anzitutto sull'esempio degli *chansonnier* d'oltralpe).

Il gruppo «Cantacronache» compì il primo passo verso la rottura degli schemi classici della canzone italiana: nel 1957 a Torino, con lo slogan “evadere dall'evasione”, fortemente influenzati dal cabaret tedesco, dalla canzone popolare, dagli chansonnier e da Brecht e senza preoccupazioni commerciali, iniziò a pubblicare dischi sulla etichetta del Pci, «Italia Canta» (questo gruppo era formato da intellettuali del calibro di Fausto Amodei, Italo Calvino, il compositore Liberovici e il ricercatore Michele Straniero). A partire dal 1962, il discorso fu portato avanti dal gruppo milanese «Nuovo Canzoniere Italiano», che pubblicò un vasto repertorio di canti politici e popolari, sulla etichetta «I dischi del sole» (nel gruppo vi furono: il musicologo Roberto Leydi, Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli, Ivan Della Mea, Michele Straniero, Fausto Amodei e Margot). La storia del Nuovo canzoniere italiano e del Cantacronache si intersecò con quella dei *cantautori*.

La parola “cantautori” fu introdotta dalla RCA, come risposta commerciale alla Ricordi, che in quegli anni lanciò una giovane generazione di cantanti impegnati i quali, cosa innovativa, erano insieme interpreti e autori delle loro canzoni (spesso cupe, intimiste e realiste). Questi erano Umberto Bindi (*Arrivederci*, 45, Ricordi, 1959), Gino Paoli (*Il cielo in una stanza*, 45, Ricordi, 1960) e Luigi Tenco (*I miei giorni perduti*, 45, Ricordi, 1961). I giovani della RCA, anch'essi autori e interpreti al contempo, erano Gianni Meccia (*Il barattolo*, 1960; *Il pullover*, 45, RCA, 1961) – per il quale venne coniato il termine –, e Nico Fidenco (seguiti da Edoardo Vianello e Jimmy Fontana). Ma il mercato non prestò ascolto alla RCA e designò con il termine “cantautore” proprio gli artisti più impegnati della Ricordi e altri artisti come Sergio Endrigo (*Io che amo solo te*, 45, RCA, 1962) e Fabrizio De André (*Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, 45, Karim, 1963).

Tutti i cantautori subirono censure, primi tra tutti, certamente, quelli più politicamente impegnati e dissacranti. De André fu molto censurato perché moltissime canzoni erano anarchiche, antimilitariste o semplicemente immorali: *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* (45, Karim, 1963), per cui si prese anche una denuncia, *Il testamento* (45, Karim, 1963), *La guerra di Piero* (45, Karim, 1964), e anche nei successivi dischi prodotti dalla Bluebell le canzoni furono costantemente bersagliate dalla censura: come ricorda Luzzatto Fegiz, “si potevano trasmettere solo con una accurata presentazione predisposta dalla direzione generale”. Lo stesso dicasi per Luigi Tenco il cui primo album (omonimo, 33, Ricordi, 1962) fu bocciato per intero perché “conteneva troppo sesso e politica”: dalla raccolta si salvarono solo *Angela* e *Mi sono innamorato di te* trasmesse, comunque, col contagocce.

Anche le “canzoni della mala” di Orella Vanoni, fin dal suo esordio televisivo nel 1959, furono proibite dalla Cda: la fine degli anni Cinquanta fu un’epoca, per dirla con Umberto Eco, in cui “i ministri tagliavano nastri e inauguravano cantieri” e queste canzoni parevano “scioccanti” ai burocrati della RAI. Così, molte canzoni della tradizione popolare e vecchie ballate dialettali che narravano della realtà sociale disagiata del meridione, delle periferie milanesi, del lavoro in miniera e delle carceri, nella rielaborazione di Dario Fo, Giorgio Strehler, Gino Negri come *Hanno ammazzato Mario*, *Canto dei carcerati calabresi*, *Ma mi* (che narra della incarcerazione a San Vittore di un martire della Resistenza), potevano essere ascoltate soli dai partecipanti alle splendide *performance* della Vanoni.

Ma anche i cantanti più “pop”, quando s’impegnarono in testi leggermente politicizzati, incontrarono la censura: a Adriano Celentano censurarono la pacifista *Mondo in mi7* (45, Clan, 1966), mentre Morandi dovette modificare il testo di *C’era un ragazzo che come me...* (45, Rca, 1966) da cui le parole *Vietnam* e *Vietcong* dovevano essere espunte.



Chiaramente, a causa dell'aspetto giovanilistico e "ribelle", anche la scena *beat*<sup>155</sup> più politicizzata fu angustata da parte della censura: si pensi ad uno dei gruppi più politicamente impegnati, i Nomadi, che videro censurati dalla Cda molte delle loro composizioni, oltre alla già citata *Dio è morto*, *Auschwitz* (1966) e *Noi non ci saremo* (1966), rispettivamente, perché accusò crimini nazisti e perché considerata inquietante. Stessa sorte al pezzo *Brennero 66* dei Pooh (33, Vedette, 1966), che fu censurato perché trattava del terrorismo altoatesino. Parimenti, molti gruppi che ebbero il loro esordio beat, nel corso dei primi anni Settanta vennero censurati: agli Stormy six censurarono *Sotto il bambù* (45, First, 1972) per il semplice fatto che rievocava il fantasma fascista, mentre ai Giganti censurarono l'intero album *Terra in bocca* (33, RiFi, 1972).

## 5.6) La censura RAI dopo la Riforma: la fine della Cda

All'indomani della Riforma, la mutata sensibilità verso il problema della censura, fece dire al nuovo direttore, il socialista Finocchiaro: "finché ci sarò io non ci sarà censura"<sup>156</sup>.

La censura, si premetta, non scomparve<sup>157</sup>, ma le intenzioni lodevoli di cui sopra ebbero dei buoni risultati: lo dimostrò anzitutto il rinnovamento dell'informazione col TG2 di Andrea Barbato (finalmente

---

<sup>155</sup> Scena musicale (costituita da gruppi come Nomadi, Dik Dik, Pooh, Corvi, Bisonti, Barritas, Giganti, Camaleonti, Rocks, New Dada, ecc.), sviluppatasi in Italia dal 1963 al 1967 circa e che si rifaceva esplicitamente al rhythm and blues inglese dei primissimi anni Sessanta (Yarbird, Beatles, Animals, Kinks, Birds, Who, Freddie & dreamers ecc.).

<sup>156</sup> Ivi, pag. 173

<sup>157</sup> Ne sono prova i casi di censura che qui seguono: due documentari mai trasmessi del massacro nazista di Boves, (regia: Capello, 1972) e del carcere di Rebibbia (1982), il "caso Findus" messo in luce nel programma «Di tasca nostra» (1981) e poi insabbiato dalla RAI, lo speciale del TG2 sulla mafia, immediatamente sospeso, il divieto di far partecipare il grande Gian Maria Volontè a «Domenica in» (1987), la censura operata da Berlusconi del suo programma *Matrjoska* (1988) e infine *Samarcanda* di Santoro (1992), ma anche i casi di censura di Luttazzi, di Guzzanti, di Blob, di Ciprì e Maresco, ecc. Si veda: Menico Caroli, cit. rispettivamente: pag. 182, 190, 189, 191, 198, 201, 211)

commentato e non solo più letto), lo dimostrò la messa in onda di film come *La dolce vita* (Fellini, 1960) e di altri film prima proibiti, come *La notte* (1961) e *L'avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni. Nel 1977 fu anche riabilitato Dario Fo e la RAI diede alla luce il suo primo programma trasgressivo, *Odeon. Tutto quanto fa spettacolo*. Quello che contava di più ora, era l'indice d'ascolto.

Rispetto agli anni precedenti, il maggior pluralismo consistette, qualora si fosse verificata una censura, nella possibilità di replica da parte del censurato (si vedano le polemiche televisive sul caso Sijavskij<sup>158</sup>).

Alla base della riduzione della censura vi fu il fatto che la RAI del post-1976 non agì più in regime di monopolio ma come un qualunque operatore, in un mercato dominato dalla lotta per l'*audience* (si veda par. 5.1). All'indomani della Riforma, la RAI eliminò la Cda e allestì programmi in cui si trasmetteva tutta la musica che fino al giorno prima era stata scartata. Come mi ricordò personalmente Franco Fabbri:

Quando sono nate le radio "libere" (commerciali), i discografici le hanno immediatamente sommerse di copie promozionali, sapendo di poter contare su promozione gratuita, senza filtri censori. In questi anni, la Cda venne abolita proprio perché aveva ormai perso ogni funzione, e anzi era diventata un ostacolo alla capacità della Rai di fare concorrenza alle radio commerciali. Lo ricordo bene, anche perché fui tra i presentatori che la Rai scritturò nel 1976 per indirizzarsi al pubblico giovanile, e ai quali fu data carta bianca sulla scelta del repertorio da trasmettere, al fine di tenere testa alle radio commerciali.

Pur nell'assenza dell'organo istituzionale della censura musicale, questa avvenne ugualmente anche se in misura decisamente inferiore e gli stessi criteri che determinarono queste censure post-Riforma, furono frequentemente finalizzati alla censura di trivialità, mentre si registrò una sostanziale scomparsa della censura musicale politica o forse, si era già conclusa la stagione d'oro della canzone politica.

---

<sup>158</sup> Menico Caroli, *Proibitissimo*, cit., pag. 176.

## APPENDICE

### Intervista a Paolo Donati, ex componente della Cda RAI

Roberto Bonato: RB

Paolo Donati: PD

Collegno, 17 aprile 2008.

RB) Fece parte della Commissione d'ascolto RAI? In che anno vi entrò?

PD) Ne feci parte e vi entrai appena fui assunto alla Rai, nel 1969. A quel tempo mi destinarono al servizio «Musica leggera» della radio, un servizio che faceva parte dell'unica direzione denominata «Spettacolo» (che comprendeva «Prosa», «Rivista», «Varietà», «Dischi» e, appunto, «Musica leggera») e il cui direttore era, al tempo, Adriano Magli, e vice direttore Vittorio Cravetto, una persona straordinaria, di rara finezza intellettuale.

RB) Ma questo servizio «Musica leggera» apparteneva alla Cda? Che relazioni aveva, nella struttura interna della azienda, con la Commissione?

PD) No, no...la Commissione d'ascolto era trasversale, non era inserita nell'organigramma. La cosa era strutturata in questo modo: anzitutto alla RAI di Roma giungeva, credo per legge<sup>159</sup>, una copia di tutti i dischi prodotti dalle case discografiche. A questo si aggiunga che la discoteca RAI, pur essendo parte del centro di produzione radio, serviva anche la televisione. Infatti tutte le musiche, ad esempio di sottofondo, che non provenivano dalle produzioni televisive stesse, venivano prese da questo archivio. Viene da sé che la RAI non si poteva permettere il lusso di mandare in onda, in radio e in quindi anche tv, un disco che non fosse stato precedentemente ascoltato. A questo punto, capisce, nasceva la necessità da parte della RAI, di avere la Commissione d'ascolto.

RB) Quali aspetti della canzoni venivano valutati?

PD) Ecco.. Naturalmente l'ascolto all'interno della Commissione era su più livelli. Anzitutto a livello tecnico si valutava il tipo di incisione o

---

<sup>159</sup> In realtà non si tratta di una legge di Stato ma di una normativa RAI (Franco Fabbri).

eventuali problemi di stampa, anche se non c'era tra noi nessun esperto di tipo tecnico o ingegneristico – ma non occorre essere ingegneri per sapere se una canzone è registrata male!, no? –, e poi quello qualitativo. Intenti ragionevoli come si vede... ma che si prestavano facilmente a diventare strumenti di controllo censorio.

RB) I membri della Commissione avevano quindi una competenza settoriale di tipo musicale o anche di altri tipi?

PD) Nella Commissione eravamo tutti funzionari provenienti dal «settore Radio». I giudici in questione avevano, in prevalenza, competenza musicale, ma non solo. Perché, ad esempio partecipava, il dott. Malatini del servizio Prosa, o Vittorio Cravetto, o Adriano Magli, che non erano musicisti. I partecipanti erano tanti, cambiavano sempre. Anche perché trascorrere cinque ore al giorno ad ascoltare musica di tutti i generi era una vera tortura.

RB) Quanti erano i partecipanti?

PD) Erano cinque.

RB) Chi, all'interno della Commissione, ricopriva il ruolo più importante?

PD) Era nominato presidente della Cda il funzionario col grado più alto tra i partecipanti.

RB) Ricorda qualche nominativo che aveva avuto ruoli direzionali all'interno della Commissione?

PD) Ricordo, tra gli altri, il direttore del «Centro Produzione» Giorgio Vidusso.

RB) Quest'ultimo per quanto è stato il direttore della Commissione? Come veniva selezionato il personale per la Commissione?

PD) No, non vi era un direttore prestabilito, e la composizione stessa della Cda cambiava sempre: le cinque persone che vi prendevano parte venivano convocate sulla base della disponibilità personale. Si diceva loro: "Oggi puoi partecipare? Hai da fare?". "No, no, io non posso". "Allora vieni tu". E si trovavano cinque persone. In fondo era un lavoro che si aggiungeva a quello di routine.

RB) Tutti i giorni avveniva questa operazione?

PD) Sì, tutti i santi giorni, perché i dischi da ascoltare erano moltissimi. Viene da sé che se c'era Giorgio Vidusso, essendo il direttore del «Centro Produzione», avrebbe ricoperto il ruolo di presidente.

RB) Capito... la composizione del gruppo era abbastanza elastica.

PD) Sì, le persone venivano selezionate abbastanza casualmente all'interno della direzione «Spettacolo» o anche altrove.

RB) Ora vorrei domandarle: se è facilmente comprensibile che un disco venisse scartato perché male inciso, quali erano, invece, gli aspetti musicali che venivano valutati? Cosa mi dice a questo proposito?

PD) Attenzione! Abbiamo fino adesso considerato il piano tecnico. Esisteva anche il lato tecnico musicale che poteva portare all'esclusione delle canzoni. Io, ad esempio, chiesi la bocciatura di *Rose rosse per te* di Massimo Ranieri (45, Cgd, 1969) perché stonava come un cane: gli chiedemmo di re incidere il pezzo. La richiesta – ovviamente – non fu accolta, e la canzone fu un successo straordinario, in barba alle nostre pretese. La richiesta di escludere questa canzone era per certi versi finalizzata a fare un servizio a Ranieri. Sotto questa prospettiva, però, era tutto una questione di gusti. Infatti, capitava spesso che in Commissione vi fosse un commissario di formazione classica che, arrivato il pezzo di Armstrong, chiedeva la bocciatura perché “la tromba era stonata”. Vede? Molti commissari provenivano da esperienze come l'Orchestra Angelini o simili. Io lo ammetto, che queste intrusioni nel mestiere degli altri – in fondo la casa discografica rispondeva del suo prodotto – erano pericolosissime, e inopportune. Ma confesso che non era facile ascoltare musiche tanto diverse tra loro e talvolta tanto nuove, con un orecchio libero da pregiudizi di ogni sorta. In fondo, ognuno si porta dietro certi condizionamenti culturali, che agiscono come incrostazioni. Molti commissari erano di formazione musicale rigorosamente accademica, impermeabili a qualsiasi fenomeno estraneo alle sale da concerto. L'errore – caso mai – era di ritenere illimitata la loro competenza musicale.

RB) Come il celebre caso della chitarra di *Satisfaction* (Rolling Stones, 45, Decca 1965) che, considerata distorta, venne bocciata. Ne è al corrente?

PD) Sì certo: è l'esempio giusto, questo era il prezzo che si pagava per una impostazione così rigida, che diventava rigidissima per i testi.

RB) Ecco. Questo è un altro punto saliente: i testi. Erano anch'essi competenza vostra in quanto Cda? Che peso avevano nella potenziale esclusione di una canzone?

PD) Certo che erano di nostra competenza. Eccome! E spesso il giudizio sui testi era causa di accese discussioni, prima tra noi commissari, poi tra la RAI e le case discografiche. Succedeva questo: se una canzone aveva un testo un po' "sconveniente", veniva facilmente scartata dalla Commissione che aveva un atteggiamento quanto mai prudente. Se la Cda non aveva ammesso la canzone, questa ritornava alla casa discografica a cui si faceva presente la cosa. Spesso i discografici si vedevano comparire alla RAI per avere informazioni sugli esiti. La casa discografica aveva, a questo punto, la possibilità di apportare un cambiamento al testo e rimandarla alla Commissione per una nuova analisi, oppure di non accettare il verdetto della stessa e rimandare la stessa canzone invariata alla RAI, che questa volta era tenuta a sottoporla ad una commissione differente, cui partecipavano funzionari di alto rango, come il direttore della Radio e altri direttori. Questa Commissione detta «Plenaria», si riuniva con cadenza mensile e poteva a sua volta fare la sua scelta.

RB) Lei ha mai partecipato ad una Commissione Plenaria?

PD) Sì, capitava spesso. Ricordo che una volta, in una Plenaria, dovevamo riesaminare il *Goganga* di Gaber (Dischi Ricordi, SRL 10.315, 1963, ndr.). Questo pezzo, che aveva fatto esclamare dal disappunto i componenti della Commissione di ascolto a causa della pernaccia finale e venne bocciato proprio per questo, durante questo riesame venne riammesso, pur riconoscendo la volgarità della cosa. E fu un lieve ma significativo spostamento della frontiera. Da allora in poi – infatti – nelle scenette dei programmi di rivista si cominciò ad ascoltare questo suono, di antica tradizione popolare e familiare almeno in tutto il Sud dell'Italia, ma non ancora "di casa" alla radio.

RB) Saprebbe citare alcuni nominativi di suoi colleghi di Commissione?

PD) Ricordo Fosco Provenzale, il caposervizio della «Musica leggera». Poi ricordo il Maestro Sbardella il caposervizio della «Filodiffusione», poi c'era il maestro Grassi, il caposervizio «Dischi». Il «Servizio Dischi» della radiofonìa era quello che sovrintendeva alla movimentazione dischi, aveva sede in Viale Mazzini, ed era quello che, tra suoi compiti, aveva quello di organizzare la Cda. La cosa curiosa, che ora ti racconto, è che questo «Servizio Dischi» organizzava un servizio di traduzione dei testi di tutti i dischi stranieri che arrivavano alla RAI.

RB) Caspita!!

PD) Era una roba...da pazzi!! Ora, tieni presente, che io ero parte della Cda proprio alla fine degli anni Sessanta, e vi sono stato finché questa non è stata abolita, nel '75, l'anno della riforma RAI, ovvero nel periodo della Tamla Motown (etichetta discografica di Detroit specializzata nella *soul music*, ndr). In quegli anni, arrivavano in Italia delle canzoni con testi che erano, o in slang ed erano intraducibili o erano, e questo accadeva il più delle volte, assolutamente sconci: frasi come: “succhia, succhia...”, ecc, che scandalizzavano molti dei membri della Commissione nel momento in cui venivano esaminati (il che avveniva parallelamente all'ascolto della canzone). Ricordo, in particolare, le discussioni che si crearono all'interno della Commissione per la canzone *Papa's got a brand new bag*, di James Brown (45, King 5999, 1965). Il pezzo su cui si stava discutendo diceva: “Mio padre ha una valigia nuova di zecca”, ma in realtà, e questa era la tesi che sostenevano coloro che volevano bocciare la canzone, significava anche “Mio padre ha una nuova bagascia nuova di zecca”.

RB) Ma lei, se ho capito bene mi sta dicendo che traducevate tutti i testi delle canzoni straniere che vi arrivavano...lo conferma?

PD) Sì sì, venivano tradotti tutti. Era un lavoro di censura pazzesco...altro che *Le vite degli altri* (un film del 2006 di Florian Henckel von Donnersmarck che parla della censura nell'ex Germania dell'Est, ndr.)

RB) Ma, mi scusi, tradurre tutti i testi delle canzoni straniere che uscivano allora in Italia rappresentava una mole immensa di lavoro. Come è possibile?

PD) Era proprio una mole immensa di lavoro, che era svolto da collaboratori esterni, e veniva coordinato da ben quattro segretarie, che, poverine, passavano la vita a smistare i testi ai vari traduttori e recuperarli una volta tradotti. Centinaia di testi a settimana...una roba da pazzi! Beh, sai, la RAI di quegli anni era così! Evitare il rischio della protesta di una nonnina bigotta, o di un'associazione di pie donne, era il primo dovere del buon funzionario della RAI democristiana. Livellare tutto al minimo di rischio. Vivere tranquilli e in opulenza. Non è un caso che con la riforma del 1975, quando fu intaccato il monopolio democristiano sulla RAI, la prima cosa che saltò – il giorno dopo, intendo dire! – fu proprio la Commissione d'ascolto e il sistema censorio sulle canzoni. Radio Tre inaugurò i suoi programmi trasmettendo le canzoni proibite, quelle che fino a una settimana prima la Commissione aveva vietato. E io, che pochi mesi prima lavoravo ancora all'interno della Commissione, passai dall'altra parte della “barricata”, entrando proprio nella squadra di Enzo Forcella a Radio Tre.

RB) E lei ricorda se venivano redatti verbali durante il lavoro della Commissione? Secondo lei sono conservati?

PD) Come no! I verbali venivano puntualmente redatti, ma temo che siano stati tutti buttati. Però posso domandare alle teche RAI di Roma. Se sono stati conservati, dovrebbero essere in un magazzino a Pomezia, dove è contenuto in gran parte il materiale cartaceo della Direzione Generale. Anche se, ai tempi delle mie frequentazioni degli archivi RAI, non ricordo di aver mai visto tra questo materiale cartaceo, i verbali della Commissione, così come non ricordo di aver mai visto il famoso “Quadernetto”.

RB) Di cosa si tratta?

PD) Lei deve sapere che, parallelamente a questo tipo di censura di cui abbiamo parlato finora, relativa alla Commissione d’ascolto, ne esisteva un’altra, altrettanto anacronistica, di tipo quantitativo. Ovvero una canzone non poteva essere trasmessa in RAI più di tre volte alla settimana.

RB) Ogni brano, anche il successo di turno, ad esempio sanremese, doveva sottostare a questa regola?

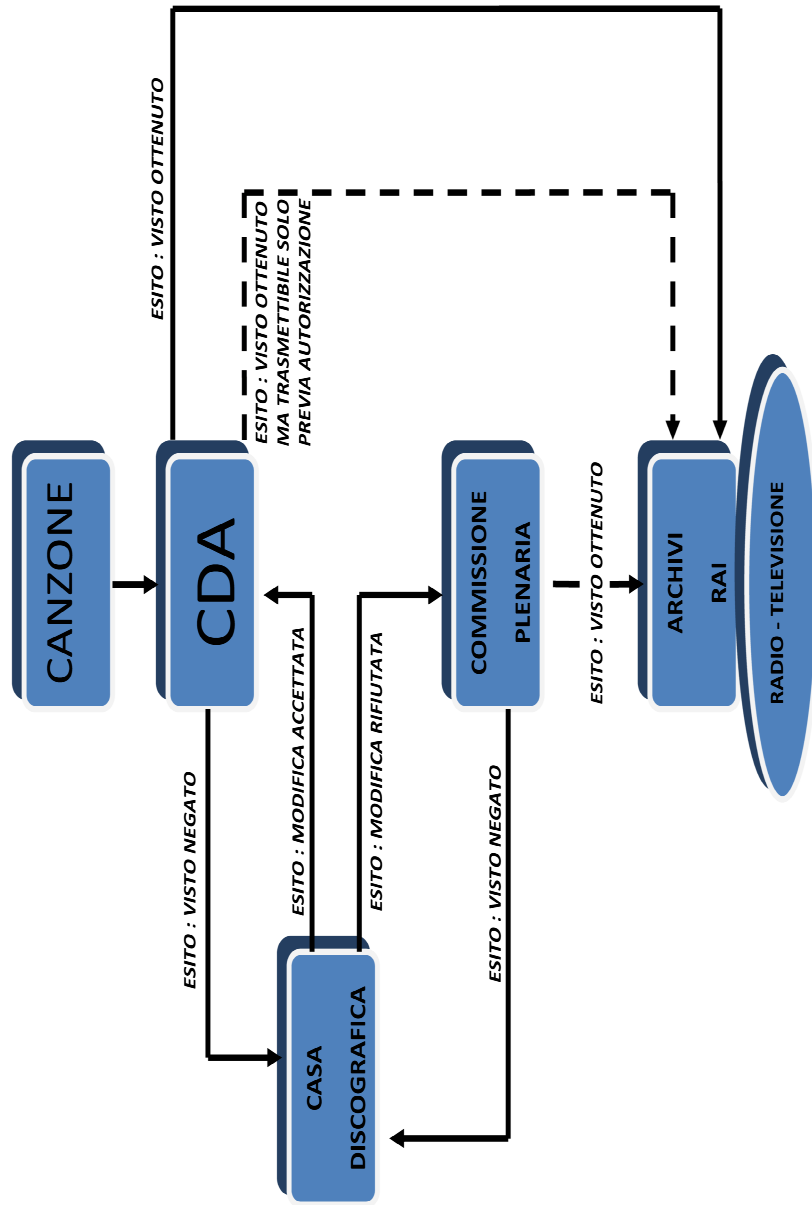
PD) Certo! Ogni canzone non poteva essere trasmessa più di tre volte alla settimana in RAI. E questo provvedimento era finalizzato ad evitare casi di corruzione: chiunque aveva il compito di mandare in onda delle canzoni, dai programmatori di quart’ordine di colonnine di riempimento, al disc-jockey più famoso, nel caso in cui fosse quest’ultimo a decidere i brani in scaletta, non poteva, così, decidere di promuovere una canzone sotto pressione da parte dei discografici in cambio di mazzette.

RB) Simile al fenomeno scandalistico delle *payola* nelle radio americane.

PD) Sì. E mi creda, per dire la verità, di soldi ne giravano molti in RAI in quel periodo. Così la RAI disponeva dei controlli da parte di funzionari affinché vigilassero su questi fatti. A me, in particolare, fu richiesto di vigilare – un lavoro di una vergogna terribile – (ridendo, ndr.), sui programmi radiofonici di Arbore, «Per voi giovani» e Boncompagni, «Bandiera Gialla». Loro furono i primi in RAI che si possono, con Mazzoletti, Nissim e pochi altri, definire disc-jockey in quanto sceglievano personalmente le canzoni da mandare nel loro programma, magari portandosele da casa, senza render conto alla Cda. La loro logica era «Selezioniamo noi i pezzi e li “battiamo” per renderli popolari». (segue fino a fine capoverso una aggiunta postuma fatta dallo stesso e speditami via email, ndr.) Giustamente Leone Piccioni, a quel tempo direttore della Radio, che in queste cose aveva l’occhio lungo, li aveva



ITER DI ACCESSO DI UNA CANZONE AGLI ARCHIVI RAI ATTRAVERSO LA COMMISSIONE D'ASCOLTO





dotati di un lasciapassare speciale. Ma la vecchia guardia aziendale reagiva in modo neppure tanto occulto a queste aperture del “Grande Capo”, considerate scandalosamente inopportune. Non ho mai capito se invece era proprio lui che si riprendeva con la mano sinistra quello che aveva concesso con la destra

RB) Tornando al tema della Cda, vuole aggiungere qualcosa per ciò che riguarda l’iter della canzone, dalla casa discografica ai microfoni alla RAI?

PD) Vorrei aggiungere un altro particolare. La RAI – abbiamo detto – riceveva una copia di ogni disco prodotto. Però quando lo acquisiva in discoteca ne comprava almeno tre copie. E progressivamente se il disco veniva molto usato, se ne compravano altre. Quindi, a giustificazione teorica della Cda, c’era anche una ragione economica: evitare l’acquisto indifferenziato di tanta “spazzatura”, ma soltanto di ciò che si riteneva meritevole.

RB) Un fattore economico...

PD) Anche. Il “gioco” era pensato bene. La commissione aveva moltissime giustificazioni. Nessuno avrebbe mai dichiarato che il fine primario era quello censorio. È chiaro, però, che dovendo operare una selezione tra tutto quello che si produceva, una azienda fortemente gerarchizzata come la RAI di allora, non avrebbe mai dato questo potere all’ultima “ruota del carro”, all’ultimo programmatore o ad un assistente musicale che, prima del programma radiofonico, selezionasse lui i pezzi da mandare in onda dopo averli ascoltati: «Questo sì, questo no». Ecco allora la necessità di creare un organo centrale che svolgesse questo compito.

RB) Invece, tornando all’aspetto più controverso della Cda, ovvero l’aspetto censorio, si può parlare, secondo lei, anche di un tipo di censura politico? Ad esempio perché i cantautori o molti gruppi *beat* che apertamente producevano una musica politicamente impegnata, venivano regolarmente censurati dalla commissione? Mi conferma questo tipo di censura?

PD) Certamente. Io però non ricordo esattamente se ho partecipato a Commissioni in cui venivano scartati pezzi politici. Non ricordo di aver esaminato pezzi come *Contessa* (Paolo Pietrangeli, *Mio caro padrone domani ti sparo*, 33, Dischi del Sole, 1969) o i dischi dell’edizione “Dischi del Sole”. Ricordo, invece, moltissime censure di tipo morale. Ricordo quando arrivò il disco dei Beatles *Sgt. Pepper* (33, Parlophone-Capitol, 1967). Tutti a dire “qui alludono alla marijuana, sì sì, proprio alla

marijuana”. Ricordo che un giorno mi battei come un pazzo per far passare un *long playing* di Paolo Poli. Potrei azzardare che la proporzione tra produzione passibile di censura morale e quella passibile di censura politica era sei/sette a uno. Tieni presente di questo episodio che vado ora a raccontarti, per spiegarti su quali temi avveniva la censura. Quando lavoravo al «settore Rivista», accadde che – da bravo e solerte funzionario – ascoltavo la registrazione dei programmi prima della loro messa in onda...si registrava moltissimo in quel periodo. Per evitare di prendermi responsabilità, chiesi al mio capo di mandare in onda il seguente pezzo di Luciano Salce: “Un tale entra in un Ristorante e domanda cosa c’è di buono. – Oggi, signore, abbiamo una magnifica lingua. E lui – Oh no che schifo non vorrei mai mangiare una cosa che esce dalla bocca di una bestia...Mi porti un uovo!”. Il responso fu netto: tagliare immediatamente. Ecco, se questi erano i criteri, figuriamoci cosa poteva succedere nel giudicare il testo di una canzone!

RB) Quindi ricorda più casi di censura relativi a questioni morali che non politiche?

PD) Sì, ricordo, però, che nel periodo in cui ho lavorato alla Cda utilizzavamo spesso l’escamotage delle “limitazioni” affinché alcuni pezzi potessero passare.

RB) Come la trasmissione “previa presentazione”?

PD) Esatto. Una delle limitazioni più frequenti che venivano imposte ad una canzone per evitare una bocciatura secca, era di ammetterla solo nelle trasmissioni presentate. Cioè, un pezzo poteva essere trasmesso solamente se introdotto con una adeguata presentazione o spiegazione. E questo accadeva spesso per le canzoni politiche.

RB) Ma lei non ricorda nemmeno un caso di censura politica?

PD) Io non me li ricordo in questo momento. Magari ci pensassi un attimo...certo che, quando arrivavano i dischi della casa discografica Dischi del Sole, mi ricordo le facce dei commissari. E in quei casi alcune canzoni passavano in quanto canti popolari italiani già “passati alla storia”. Altre invece non passavano, anche se avevano più di cinquant’anni sulle spalle. Forse perché ancora “attuali”!

RB) Lei pensi che io, invece, all’archivio RAI di Torino ho trovato nelle schede informatizzate, in cui sono state trascritte anche alcune note presenti sui dischi degli archivi fatti a suo tempo dalla Cda, la nota “trasmettere previa autorizzazione del Capo Servizio” proprio su canzoni

popolari regionali, tipo il folk dell'Emilia Romagna, ecc.. per non parlare di pezzi come *Bella ciao*.

PD) In queste annotazioni secondo me, c'era non tanto una volontà censoria, ma quanto una ragion pratica. Si voleva dare una indicazione ai programmisti che si occupavano di creare le scalette o agli stessi dee-jay, i quali così potevano avere delle annotazioni per evitare di inserire nelle loro "colonnine", canzoni come *Bella ciao* o altri pezzi di musica folk, all'interno di programmi, ad esempio, di musica da ballo. Infine posso citare un'ultima scelta che poteva essere presa all'interno della Commissione d'ascolto per canzoni particolari che non potevano essere accolte tout court dai palinsesti. Era il caso delle "trasmissioni speciali". Accadde, ad esempio, che ci arrivò un giorno in ascolto un disco del coro dei Lombardi di Verdi, nella trascrizione eseguita da una banda paesana. Quella esecuzione era memorabile per la presenza di un clarinetto talmente stonato e antimusicale, da produrre innegabili effetti comici. Proprio per questo involontario esito comico, il pezzo non venne scartato, anzi venne segnalato come "utile per programmi speciali": ad esempio, programmi di prosa, sketch di rivista, documentari radiofonici.



## Immagini di Schede anagrafiche e di dischi censurati

BANCA DATI CATALOGO MULTIMEDIALE DISCOTECA CENTRALE	
SCHEDA ANAGRAFICA DISCO	
SEZIONE ANAGRAFIA	
<b>Progressivo:</b>	0404500
<b>Collocazione:</b>	DISC. ESERCIZIO
<b>Marca disco o compact:</b>	FONIT
<b>Sigla e numero disco o compact:</b>	LP-20011
<b>Mono/Stereo:</b>	MONO
<b>Velocità:</b>	33
<b>Titolo:</b>	RECITAL DI DOMENICO MODUGNO
<b>Autori:</b>	AUTORI VARI
<b>Esecutori:</b>	COMPL D MODUGNO (2'-3'-4'-6' SOLCO ORCH F FERRARI (1' SOLCO ORCH SONNY BURKE (5' SOLCO CANTA DOMENICO MODUGNO
<b>Genere:</b>	36 CANZONE RECITAL
<b>Lingua:</b>	ITALIANO
<b>Parti:</b>	1) MILIONI DI SCINTILLE MODUGNO B/1-2'57" 2) NON SEI PIU LA MIA BAMBINA D ANZI B/2-3'02" 3) HELLO AMORE MODUGNO B/3-2'27" 4) NUDA MODUGNO B/4-SCARTATO 5) OLYMPIA MODUGNO B/5-2'34" 6) NEL BENE E NEL MALE MODUGNO B/6-2'46"
<b>Note:</b>	RITMI E TEMPI VARI
<b>Data di registrazione:</b>	0
<b>Data di caricamento:</b>	29/08/1960
<b>Durata:</b>	00:00:13:46
<b>Diametro:</b>	30
<b>Facciata o compact:</b>	B
<b>Solco o traccia:</b>	0
<b>Anagrafie supporto :</b>	2
ANAGRAFIE SUPPORTO E/O DISCHI DI RIFERIMENTO	

Scheda anagrafica dell'album di Modugno omonimo (1960)

BANCA DATI CATALOGO MULTIMEDIALE DISCOTECA CENTRALE

SCHEDA ANAGRAFICA DISCO

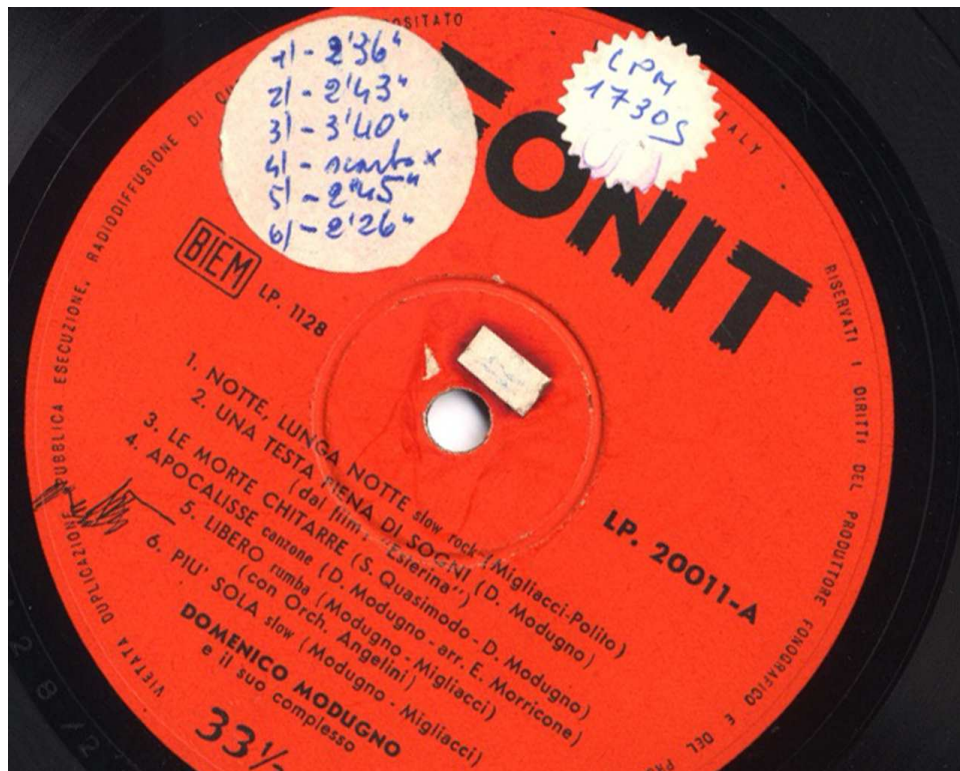
**SEZIONE ANAGRAFIA**

**Progressivo:** 0412491  
**Indicazioni di inventario:** DISCO IN COPIA UNICA  
**Collocazione:** DISC. STORICA  
**Marca disco o compact:** VERVE  
**Sigla e numero disco o compact:** MGV-8000  
**Mono/Stereo:** MONO  
**Velocita':** 33  
**Titolo:** CHARLIE PARKER AND HIS ORCHESTRA  
**Autori:** AUTORI VARI  
**Esecutori:** ORCH CHARLIE PARKER SC CHARLIE PARKER  
**Genere:** 433 JAZZ  
**Parti:** A WHAT IS THIS THING CALLED LOVE PORTE A/5- SCARTATO B LOVER RODGERS HART A/6-3'08"  
**Note:** BE BOP ATT GLI ALTRI SOLCHI SONO SCHEDATI A PARTE RITMI E TEMPI VARI  
**Data di registrazione:** 0  
**Data di caricamento:** 10/12/1965  
**Durata:** 00:00:03:08  
**Diametro:** 30  
**Facciata o compact:** A  
**Solco o traccia:** 5  
**Anagrafie supporto :** 7

ANAGRAFIE SUPPORTO E/O DISCHI DI RIFERIMENTO

Scheda anagrafica dell'album di Charlie Parker, *Story vol. 1* (1948)





Domenico Modugno, omonimo, (33, Fonit 20011 1960), lato A.



Domenico Modugno, omonimo, (33, Fonit 20011 1960), lato B.



Charlie Parker, Story vol.1 (33, Verve V6-8000 1948), lato A.

Queste ultime tre immagini fotografiche rappresentano due dischi presenti nell'Archivio discografico della sede RAI di Roma, una sede che permette il reperimento di materiale discografico grazie ad sistema di archiviazione di tipo informatico. L'archivio torinese, che non è dotato di tale sistema, è suddiviso in due parti: la discoteca dove vi sono i dischi (tenuti nell'incuria e nell'abbandono più totale) e le sale dove sono presenti gli schedari (immensi mobili di ferro in cui sono conservate, da tempo immemore, le ingiallite schede cartacee dei dischi). Gli schedari, inoltre, non sono attigui alla discoteca ma si raggiungono attraverso 300 metri di gallerie sotterranee. Questo sistema adottato dalla sede torinese rende disagevole qualsiasi ricerca di materiale discografico.

Sono risalito a questi dischi presenti a Roma, però, grazie ai *database* informatici consultabili presso il Centro documentazione della RAI "Dino Villani" di Torino. Tale banca dati informatica contiene,

infatti, le cosiddette “Schede anagrafiche” dei dischi presenti nelle diverse sedi della RAI i cui dischi siano stati oggetto di un’archiviazione informatizzata. Tra di esse ho reperito materiale interessante attraverso la ricerca per parole chiave, inserendo parole come: “censura”, “censurato”, “non trasmettere”, “scartato”, “vietato”, “trasmettere solo previa autorizzazione”, “capo servizio”, “previo colloquio”, “DG” (direttore generale, alcune diciture, infatti, recitano “trasmettere solo attraverso colloquio”, o “autorizzazione capo servizio” o “DG”), ecc. Queste immagini dei dischi, avute grazie a Stefano Pogelli, mostrano chiaramente i famigerati “bollini” su cui compaiono le annotazioni di censura.

BANCA DATI CATALOGO MULTIMEDIALE DISCOTECA CENTRALE	
SCHEDA ANAGRAFICA DISCO	
SEZIONE ANAGRAFIA	
<i>Progressivo:</i>	0398740
<i>Collocazione:</i>	DISC. ESERCIZIO
<i>Marca disco o compact:</i>	ORCHESTRA
<i>Sigla e numero disco o compact:</i>	OLP-10001
<i>Mono/Stereo:</i>	STEREO
<i>Velocità:</i>	33
<i>Titolo:</i>	UN BIGLIETTO DEL TRAM
<i>Autori:</i>	FIORI UMBERTO LEDDI TOMMASO
<i>Esecutori:</i>	COMPL VOC STRUM STORMY SIX CANTA U
<i>Cooperatori:</i>	TS) STORMY SIX
<i>Genere:</i>	599 LEGGERA GENERI ED ESECUTORI VARI
<i>Lingua:</i>	ITALIANO
<i>Note:</i>	PREVIA AUTOR CAPO SERVIZIO ATT TERMINA IN DISSOLVENZA RITMI E TEMPI VARI
<i>Data di registrazione:</i>	0
<i>Data di caricamento:</i>	23/04/1975
<i>Durata:</i>	00:00:05:30
<i>Diametro:</i>	30
<i>Facciata o compact:</i>	B
<i>Solco o traccia:</i>	5
<i>Anagrafie supporto :</i>	8
ANAGRAFIE SUPPORTO E/O DISCHI DI RIFERIMENTO	

Scheda anagrafica dell’album degli Stormy six, *Un biglietto del tram* (33, Olp 1975), classico esempio di censura politica.

BANCA DATI CATALOGO MULTIMEDIALE DISCOTECA CENTRALE	
SCHEDA ANAGRAFICA DISCO	
SEZIONE ANAGRAFIA	
<b>Progressivo:</b>	0032492
<b>Collocazione:</b>	DISC. ESERCIZIO
<b>Marca disco o compact:</b>	WAY OUT
<b>Sigla e numero disco o compact:</b>	VDS-247
<b>Mono/Stereo:</b>	STEREO
<b>Velocità:</b>	33
<b>Titolo:</b>	BELLA CIAO
<b>Autori:</b>	ANONIMO
<b>Esecutori:</b>	CORO A TOSCANINI DI TORINO DIR ENRICO LINI CON ACC DI PF
<b>Cooperatori:</b>	TS) FAUSTO AMODEI
<b>Genere:</b>	574 LEGGERA MISCELLANEA MUSICHE E CANTI PATRIOTTICI MILITARI POLITICI DI PROTESTA DEI LÁGER ETC.
<b>Lingua:</b>	ITALIANO
<b>Note:</b>	TEMPO ALLEGRO CANTO DEI PARTIGIANI <u>ATT. PREVIO COLLOQUIO DG</u>
<b>Data di registrazione:</b>	0
<b>Data di caricamento:</b>	04/04/1975
<b>Durata:</b>	00:00:01:23
<b>Diametro:</b>	30
<b>Facciata o compact:</b>	A
<b>Solco o traccia:</b>	1
<b>Anagrafie supporto :</b>	13

**ANAGRAFIE SUPPORTO E/O DISCHI DI RIFERIMENTO**

Scheda anagrafica della versione di *Bella ciao* di Fausto Amodei.

BANCA DATI CATALOGO MULTIMEDIALE DISCOTECA CENTRALE	
SCHEDA ANAGRAFICA DISCO	
SEZIONE ANAGRAFIA	
<b>Progressivo:</b>	0334948
<b>Collocazione:</b>	DISC. STORICA
<b>Marca disco o compact:</b>	RCA
<b>Sigla e numero disco o compact:</b>	LPM-1884
<b>Mono/Stereo:</b>	MONO
<b>Velocità:</b>	33
<b>Titolo:</b>	KING CREOLE MUSICHE DALLA COL SON DEL FILM
<b>Autori:</b>	AUTORI VARI
<b>Esecutori:</b>	CANTA <u>ELVIS PRESLEY</u> CON QUART VOC JORDANAIRE E ACC COMPL STRUM
<b>Cooperatori:</b>	TS) TITOLO DEL FILM IN ITAL LA VIA DEL MARE
<b>Genere:</b>	58 LEGGERA FILM O DOCUMENTARIO
<b>Lingua:</b>	INGLESE
<b>Parti:</b>	1) SCARLIATO 2) SCARTATO 3) CRAWFISH WISE WEISMAN) 2/3-1'51" 4) YOUNG DREAMS SCHROEDER KALMANOFF) 2/4-2'24" 5) SCARLIATO 6) NEW ORLEANS TEPPER BENNETT) 2/6-2'02"
<b>Note:</b>	RITMI E TEMPI VARI
<b>Data di registrazione:</b>	0
<b>Data di caricamento:</b>	16/01/1959
<b>Durata:</b>	00:00:06:17
<b>Diametro:</b>	30
<b>Facciata o compact:</b>	2
<b>Solco o traccia:</b>	3
<b>Anagrafie supporto :</b>	2

**ANAGRAFIE SUPPORTO E/O DISCHI DI RIFERIMENTO**

Anche le prime canzoni rock'n'roll in arrivo dagli USA furono censurate dalla RAI: ben tre canzoni su sei del lato A dell'album *King Creole* (33, Rca 1958) di Elvis Presley (nonché colonna sonora dell'omonimo film).

BANCA DATI CATALOGO MULTIMEDIALE DISCOTECA DI SEDE	
SCHEDA ANAGRAFICA DISCO	
SEZIONE ANAGRAFIA	
<b>Progressivo:</b>	0164254
<b>Sede:</b>	MI a Milano
<b>Collocazione:</b>	DISC. ESERCIZIO
<b>Marca disco o compact:</b>	DECCA
<b>Sigla e numero disco o compact:</b>	DL-8692
<b>Mono/Stereo:</b>	MONO
<b>Velocità:</b>	33
<b>Titolo:</b>	ROCKIN AROUND THE WORLD
<b>Autori:</b>	HALEY BILL
<b>Esecutori:</b>	COMPL COMETS
<b>Genere:</b>	334 CANZONE STRANIERA NON BALLABILE GRAN BRETAGNA E AMERICA DEL NORD
<b>Parti:</b>	LATO A: 1/6 PRETTY ALOUETTE ( CENSURA ) - 2/6 PICCADILLY ROCK - 3/6 ROCKIN ROLLIN SCHNITZLEBANK - 4/6 VIVE LA ROCK AND ROLL - 5/6 COME ROCK WITH ME - 6/6 WOODEN SHOE ROCK - LATO B: 1/6 ME ROCK A HULA - 2/6 ORIENTAL ROCK ( CENSURA ) - 3/6 ROCKIN MATILDA ( CENSURA ) - 4/6 EL ROCKO ( CENSURA ) - 5/6 ROCKIN RITA - 6/6 JAMAICA DJ ( CENSURA )
<b>Note:</b>	DAL LP: ROCKIN AROUND THE WORLD
<b>Data di registrazione:</b>	0
<b>Data di caricamento:</b>	16/02/2004
<b>Durata:</b>	00:00:00
<b>Diametro:</b>	30
<b>Facciata o compact:</b>	1
<b>Solco o traccia:</b>	1
ANAGRAFIE SUPPORTO F/O DISCHI DI RIFERIMENTO	

Scheda anagrafica dell'album di Bill Haley Rockin' *Around the World* (33, Decca 1958). Stesso numero di canzoni censurate: tre su sei.



## BIBLIOGRAFIA

AAVV, *Arte fascista, testi di Marinetti e di altri futuristi*, Torino, edizioni sindacati artistici, 1927.

AAVV, *EIAR, La radiodiffusione in Italia alla fine dell'anno decimo*, Roma 1932.

AAVV, *Documenti pontifici sulla radio e sulla televisione (1929-1962)*, Città del Vaticano 1962.

E. Aga Rossi, *La politica degli alleati verso l'Italia, nel 1943*, in *Storia contemporanea*, III.

Nello Ajello, *Gli intellettuali e il Pci*, Laterza, Bari 1979.

Hanna Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1967

Giovanni Balella, *L'Industria nell'Italia fascista*, 1940.

B. Barbieri, *I consumi nel primo secolo dell'Unità d'Italia: 1860-1960*, Milano 1961.

Ettore Bernabei, *L'uomo di fiducia*, Mondadori, Milano 1999 .

Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975.

P.V. Cannistraro, *Burocrazia e politica culturale nello stato fascista: il ministero della Cultura popolare*, in *Storia contemporanea*, II, 1970.

Maura Caprioli, *Radio Londra 1940-1945*, Laterza, Roma-Bari 1979.

Menico Caroli, *Proibitissimo*, Garzanti, 2003

Vittorio Castronovo *Gianni Agnelli* , Utet, Torino 1971.

G. Cavallotti, *Gli anni Cinquanta*, Editoriale Nuova, Milano 1979.

Franco Chiarenza, *Il cavallo morente. Trent'anni di radiotelevisione italiana*, Bompiani, Milano 1978.

- Maurizio Cesari, *La censura nel periodo fascista*, Liguori, Napoli 1978.
- Confederazione fascista degli industriali, *L'industria dell'Italia fascista*, Roma 1939.
- Renzo De Felice, *Mussolini il duce, gli anni del consenso (1929-1936)*, Einaudi, Torino 1974.
- De Felice, *La storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Einaudi, Torino 1961.
- Mario De Luigi, *L'industria discografica in Italia*, Lato Side, Roma 1982.
- EIAR, *Referendum Eiar 1940-XVIII. Organizzazione e risultati statistici*, Torino, 1940.
- Franco Fabbri, *Album Bianco, Diari musicali 1965-2000*, Arcana, Roma 2002.
- Franco Fabbri, *Around the clock, Una breve storia della popular music*, Utet, Torino, 2008.
- Franco Fabbri, *Il suono in cui viviamo*, Roma, Arcana 2002.
- Franco Fabbri, *L'ascolto tabù*, il Saggiatore, Milano 2005.
- Roberto Faenza e Massimo Fini, *Gli americani in Italia*, Feltrinelli, Milano 1976.
- D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana, 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007.
- Roberto Forges Davanzati, *Cronache del regime*, Milano, Mondadori, 1937, III
- C.J. Fredrich-Z.K. Brzezinski, *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, Mass, Cambridge 1956
- Alessandro Galante Garrone, *L'Aedo senza fili*, in «Il ponte», VII , 1952.
- Arturo Gismondi, *La radiotelevisione in Italia*, Editori Riuniti, Roma, 1958.



- Joseph Goebbels, *Diario intimo*, Mondadori, Milano 1947.
- Gualberto Gualerni, *La politica industriale del fascismo*, Milano 1956.
- Pekka Gronow e Ilpo Saunio, *An international history of the recording Industry*, London, Cassell 1998.
- Sachs Harvey, *Musica e regime*, Il Saggiatore, Milano 1995.
- L. Hendel, *L'organizzazione del consenso nel regime fascista. L'EIAR come strumento di controllo sociale*, ciclostilato, Università di Perugia, 1975.
- Gianni Isola, *Abbassa la tua radio, per favore: storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia 1990.
- Istituto Centrale di Statistica, *Sommario di statistiche storiche italiane 1861-1955*, Roma.
- Istituto Poligrafico di Stato, *Relazione del comitato superiore di vigilanza sulle radiodiffusioni*, Roma 1931
- Emil Ludwig, *Colloqui con Mussolini*, Mondadori, Milano 1932
- Franco Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia*, ERI, Torino 1981.
- R. Manvell, H. Fraenkel, *Vita e morte del dottor Goebbels*, Feltrinelli, Milano 1961.
- Adriano Mazzeletti, *Il Jazz in Italia*, EDT srl, 2004.
- Ministero dell'Industria e del Commercio, *L'Istituto per la Ricostruzione Italiana*, Torino 1956
- Franco Monteleone, *La radio italiana nel periodo fascista*, Marsilio, Venezia 1976.
- Franco Monteleone, *Storia della Rai dagli alleati alla DC: 1944-54*, Laterza, Roma-Bari, 1979.
- Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione*, Marsilio, Venezia 1992.
- Alberto Monticone, *Il fascismo al microfono*, Studium, Roma, 1978.

- G. Mosse, *La politica culturale del nazismo*, Milano 1970
- S. Newmann, *Permanent Revolution*, St. Martin's Press, New York 1969.
- Peppino Ortoleva, *Linguaggi culturali via etere*, in *Fare gli italiani* a cura di Simonetta Soldani e Gabriele Turi, Il Mulino, Bologna 1993, vol. II, cap. XII.
- Antonio Papa, *Storia politica della radio in Italia*, vol. II, Guida, Napoli 1978.
- Antonio Papa, *Le origini politiche della radiofonia in Italia (1922-1926)*, in «Belfagor», (1975).
- E.R. Papa, *Fascismo e cultura*, Marsilio, Padova, 1974,
- Francesco Pinto, *Intellettuali e tv negli anni '50*, Savelli, Roma 1977.
- S. Piras, *Le commissioni parlamentari di vigilanza*, in «Studi parlamentari e di politica costituzionale», 1973, n. 12
- A.A. Romano, *In tema di controllo parlamentare sulla radiotelevisione*, in «Il circolo giuridico», 1964.
- Ernesto Rossi, *I padroni del vapore*, Laterza, Bari 1955.
- Salvatorelli e Mira, *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 1974.
- R. Sarti, *Fascism and the industrial leadership in Italy, 1919-1940*, Berkley 1971.
- D. Sington e A. Weidenfeld, *The Goebbels experiment*, Londra 1942
- Edward R. Tannenbaum, *L'esperienza fascista*, Mursia, Milano 1974.
- Gian Carlo Testoni, Ezio Levi, *Introduzione alla vera musica jazz*, Magazzino Musicale, Milano 1938.
- Orio Vergani, *Ciano, una lunga confessione*, Longanesi, Milano, 1974.
- R.A. Webster, *L'imperialismo industriale italiano: 1908-1915. Studio sul prefascismo*, Torino 1974.

Piergiorgio Zumino, *Musicisti e letterati nell'Italia del fascismo*, Riv. Storica italiana, 1987.

Siti consultati:

<http://www.radio.rai.it/storiadellaradio>