SWINGING

Veduta di Shivering Sands

MARTA PERROTTA

WAVES

LE RADIO PIRATA, TRA INTEGRAZIONE E INNOVAZIONE

Copenhagen, Danimarca, 1958. Da una nave posizionata in acque internazionali al largo delle coste danesi, Radio Mercur diede avvio alla storia delle radio pirata, cambiando profondamente il modo di fare radio in Europa. Pur non violando alcuna legge danese, dal momento che usava una frequenza non assegnata alla Danimarca, essa rappresentò una sfida all'idea dominante per cui la radiofonia dovesse essere appannaggio del servizio pubblico e primariamente dedicata all'educazione e all'informazione piuttosto che all'intrattenimento. Musica, classifiche, dj e spot erano stati finora banditi dalle frequenze della radio pubblica danese, complice un morigerato rifiuto della cultura popolare americana, in nome dei valori istitutivi del servizio pubblico che dovevano esprimersi in un illuminato ruolo di diffusione della cultura e dell'informazione più obiettiva ed edificante[1].

La mattina di pasqua del 1964, sei anni dopo le prime trasmissioni di Mercur, dalla MV Frederica, una nave passeggeri ancorata nel Mare del nord, in acque extraterritoriali tre miglia a largo delle coste inglesi iniziarono le trasmissioni di Radio Caroline. Nel giro di qualche settimana fu la volta di Radio Atlanta, installata sulla nave MV Mi Amigo. Queste furono le prime radio a trasmettere intenzionalmente verso la Gran Bretagna (Inghilterra, Galles e parte della Scozia) e anziché farsi concorrenza, si fusero dando vita a Radio Caroline North e South, con un segnale che s'irradiava su tutto il territorio dall'Irlanda all'Inghilterra del sud. Caroline fu la prima e anche l'ultima delle radio pirata a rimanere in vita, violando leggi nazionali e internazionali nei suoi ventisei anni di vita sul mare.

Sono infinite le storie, tra mitologia e testimonianze dirette, che avvolgono il fenomeno della radiofonia pirata e i suoi protagonisti. Alcune di queste circolano nella cultura popolare in forma cinematografica[2], e sebbene si portino die-

[1] Cfr. Pentti Kemppainen, *The Channel Reform of Public Service Radio in the Nordic Countries*, «Journal of Radio Studies», vol. 5, n. 1, 1998, pp. 132-149.

[2] Su tutte, il recente *The Boat That Rocked*, (I Love Radio Rock) per la regia di Richard Curtis (Gran Bretagna, 2009).

tro la carica emotiva della musica che i disk jockey mandavano in onda dalle navi, restituiscono una storia un po' romanzata rispetto alle effettive dinamiche e routine di programmazione, ai contatti con il pubblico giovane, ai problemi economici e alle divergenze tra finanziatori e investitori pubblicitari e, in particolare, ai conflitti con i governi e le autorità dei paesi a cui si rivolgevano.

Come sostiene Peters, infatti:

> queste emittenti extraterritoriali sono state un prodotto del loro tempo: una risposta alla limitatezza delle concessioni radiofoniche, […] ai cambiamenti nel clima socioculturale ed economico e agli sviluppi tecnologici delle radio a transistor, leggere e portatili, al posto dei pesanti apparecchi domestici[3].

Per comprendere le ripercussioni delle radio pirata in un'Europa dominata dai servizi pubblici radiotelevisivi, il presente lavoro esplorerà il rapporto tra emittenza pirata e contesti di ricezione, con particolare riferimento alle risposte legislative al fenomeno messe in atto nei vari paesi interessati dalle trasmissioni – Regno unito, in primis, e paesi del nord Europa – senza tralasciare le ricadute sulle politiche, sulle tecniche di programmazione (*jingle, playlist, rotation*) e sulla trasformazione del ruolo del servizio pubblico e dello stesso modello della radiofonia commerciale, ancora embrionale nel vecchio continente.

Tra politiche restrittive e tentazioni concorrenziali, si darà conto del dibattito tra sostenitori e avversari del fenomeno, con particolare riferimento alla realtà inglese e alle fasi precedenti e successive al Marine broadcasting offences act del 1967, la legge inglese che arrivò a fermare la radiofonia pirata, con netto ritardo rispetto ai paesi del nord Europa, in cui analoghe normative furono emanate già nel 1962. In quell'anno infatti il governo danese approvò una legge che rendeva illegali le trasmissioni *off shore* e subito dopo lanciò il terzo canale della radio pubblica, interamente dedicato alla musica, in un percorso di trasformazione del concetto stesso di servizio pubblico. Il presente articolo vuole analizzare il fenomeno, tenendo conto dell'impatto a medio e lungo termine delle radio pirata sui sistemi mediali dei paesi interessati e, più ampiamente, sui destini della radio in tutta Europa.

LA BBC E LA DIFESA DEL MONOPOLIO

Una delle ragioni per cui studiamo oggi le radio pirata è il loro ruolo nella rottura del monopolio pubblico del *broadcasting*, costituito ovunque in Europa sul modello britannico e nato agli inizi del XX secolo su pre-

[3] Kimberley Peters, *Regulating the Radio Pirates: Rethinking the Control of Offshore Broadcasting Stations Through a Maritime Perspective*, «Media History», Vol. 19, n. 3, 2013, pp. 337-353, p. 340. Cfr. anche, tra gli altri, Asa Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom: Competition 1955-1974*. Vol. V, Oxford UP, 1995 e Andrew Crisell, *An introductory history of British broadcasting*, Routledge, 1997. In italiano, David Hendy, *La radio nell'era globale*, Editori Riuniti, 2002.

supposti di controllo dei potenziali pericoli di una gestione non regolamentata delle trasmissioni. Questi pericoli, secondo Peters:

> spaziavano dalle ampie potenzialità della comunicazione punto a punto e di massa sperimentate durante la prima guerra mondiale, al caos delle trasmissioni nell'esperienza dei pionieri americani; accanto a questo, c'era il desiderio di utilizzare la radio come strumento di elevazione culturale collettiva, accessibile a tutti[4].

L'istituzione della British broadcasting company, nel 1922, divenuta risorsa pubblica ovvero *corporation* nel 1927, diede a tutta Europa il segno di una politica di gestione delle radiotrasmissioni circolari che svincolasse il sistema dalle volontà dei singoli governi o da particolari interessi commerciali, in nome di un più alto e generale interesse pubblico. Un modello liberale, come lo definiscono Hallin e Mancini nella loro analisi sui sistemi mediali[5]. Quello che sfuggì alla Bbc, nel corso del secolo, fu però il controllo delle esigenze culturali degli ascoltatori, soprattutto di quelli più giovani, che alla fine degli anni cinquanta erano esplicitamente alla ricerca di qualcosa di diverso dalla programmazione pluralistica e diversificata in "Third", "Light" e "Home Service", ma sostanzialmente moralista ed elitaria, che andava in onda sulle reti britanniche.

Oltretutto, la Bbc stava perdendo popolarità perché mostrava un atteggiamento indifferente, quando non talvolta apertamente ostile, verso la nuova musica emergente. A fronte della *British invasion* degli Stati uniti e del successo globale dei Beatles, dei Rolling Stones, dei Kinks, di Dusty Springfield, tutti artisti di origine britannica, «la Bbc sembrava vecchia e stanca, in un'era di piena rivoluzione culturale»[6]. «Nel 1964 la musica britannica dominava le classifiche di vendita e l'*airtime* negli Stati uniti e in molti altri paesi, eppure la nazione che produceva questa musica non aveva un canale che la trasmettesse tutto il giorno»[7].

Mentre la Bbc deteneva ancora il monopolio ufficiale del *broadcasting* sonoro nel Regno unito, in ambito televisivo la situazione era decisamente diversa. Già dal settembre del 1955 era attivo un sistema televisivo alternativo e finanziato dalla pubblicità, regolamentato dal Television act del 1954, che aveva infatti autorizzato la creazione di Itv (primo network televisivo commerciale britannico). In realtà il dibattito sull'opportunità di aprire il sistema radiofonico alla programmazione commerciale non era del tutto assente. La "commissione Pilkington", dal nome del suo coordinatore Sir Harry Pilkington, istituita nel 1960 dal

[4] K. Peters, *Regulating the Radio Pirates*, cit., p. 341.

[5] Cfr. Daniel C. Hallin e Paolo Mancini, *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*, Cambridge University Press 2004 (trad. it. *Modelli di giornalismo. Mass media e politica nelle democrazie occidentali*, Laterza, 2004).

[6] Cfr. K. Peters, *Sinking the radio 'pirates': exploring British strategies of governance in the North Sea, 1964–1991*, «Area», vol. 43, n. 3, 2011, pp. 281–287, p. 282, e Robert Chapman, *Selling the sixties: the pirates and pop music radio*, Routledge, 1992, p. 1.

[7] Richard Rudin, *Revisiting the Pirates*, «Media History», vol. 13, n. 2-3, 2007, p. 237. L'*airtime* è una misura utilizzata nella ricerca quantitativa e nel marketing radiofonico per quantificare il tempo, ovvero i passaggi radiofonici veri e propri, che le emittenti dedicano a determinati brani musicali.

Ronan O'Rahilly sulla Mi Amigo

governo per valutare la qualità dei servizi radiotelevisivi di Bbc e Itv e riflettere sul futuro del *broadcasting*, nel suo rapporto del giugno 1962 aveva fortemente sconsigliato di aprire il settore radiofonico alla concorrenza privata, sebbene esistessero più di cento radio commerciali di ambito locale regolarmente registrate, in previsione di una imminente legalizzazione. La commissione raccomandava alla Bbc di estendere le proprie attività creando emittenti locali che prevenissero l'ingresso di operatori commerciali, che comunque si costituirono presto in una lobby di investitori interessati al business radiofonico.

Dato che dunque non era ancora possibile un'alternativa commerciale alla Bbc radiofonica all'interno dei confini nazionali, si fece strada l'idea della possibilità di trasmettere da oltre confine, e più specificamente da quello spazio marittimo extraterritoriale che era oltre il controllo delle leggi britanniche, a sole tre miglia dalla costa. Per questo, a partire dal 1964 più di una dozzina di emittenti, installate su navi o all'interno di fortini antiaerei in disuso, come quelli di Shivering Sands sull'estuario del Tamigi, fecero la loro comparsa nell'etere, trasmettendo esclusivamente musica, presentata da disc jockeys in stile americano, e qualche notiziario "ricalcato" su quelli della Bbc.

Tecnicamente, le navi che ospitavano le apparecchiature delle radio pirata non erano perseguibili, benché le loro trasmissioni "invadessero" il territorio nazionale e suscitassero innumerevoli obiezioni – accanto a un successo di pubblico incredibile. Tra le principali critiche alla presenza delle radio pirata, la prima riguardava proprio l'appropriazione indebita delle frequenze regolarmente attribuite ai *broadcaster*, come ricordato dall'allora Postmaster general (capo dei servizi postali, un ministro delle comunicazioni *ante litteram*) del secondo governo di Harold Wilson, Tony Benn, che dichiarò in parlamento:

> questi pirati interferiscono con i segnali e si sovrappongono alle trasmissioni; […] sono un pericolo per la navigazione, ne abbiamo le prove. Stanno anche violando il diritto d'autore della musica che trasmettono e rubando il lavoro di coloro che hanno realizzato quei dischi[8].

Le imbarcazioni non infrangevano nemmeno la convenzione delle Nazioni unite che regolava diritti e responsabilità dei singoli stati nell'utilizzo del mare

[8] John Street, *Shock waves. The authoritative response to popular music*, in Dominic Strinati (a cura di), *Come on Down. Popular media culture in post-war Britain*, Routledge, 1992, p. 319.

e delle acque extraterritoriali – un complesso di trattati siglati nel 1958 e più volte aggiornati, tenuti insieme sotto l'acronimo Unclos.

Non c'era nella convenzione alcuna clausola contro l'uso delle acque internazionali per il *broadcasting* radiofonico. Inoltre, nessuna delle navi che operavano a largo delle coste inglesi era stata registrata nel Regno unito. Esse quindi non erano soggette alle leggi britanniche, bensì a quelle della bandiera che battevano[9].

L'unica convenzione che veniva violata era quella della International telecommunications union di cui il Regno unito era membro, poiché le radio offshore operavano su determinate frequenze senza essere state autorizzate e creando interferenze alle emittenti titolari e ai servizi di sicurezza attivi in caso di emergenza. In nome di questa convenzione il governo inglese era tenuto ad intervenire contro i pirati.

Altre obiezioni all'attività delle navi pirata riguardavano la possibilità che le radio venissero utilizzate per «obiettivi criminali o attività ancor più nefaste. Oltretutto, trasmettendo nell'illegalità le emittenti legittimavano un'azione anarchica, al di fuori del controllo del governo»[10]. Quest'ultima preoccupazione si rivelò fondata quando la rivalità tra i pirati stessi portò a conseguenze drammatiche – quelle del lato criminale della *swinging London* – come la morte nell'estate del 1966 di Reg Calvert[11], imprenditore della musica e pioniere di Radio City, per mano di Oliver Smedley, altra figura centrale nella storia delle radio pirata e soprattutto di Radio Caroline South. Proprio questo argomento verrà utilizzato dal governo laburista per giustificare la chiusura delle radio pirata nel 1967[12].

Per inciso, le navi da cui irradiavano le radio pirata non erano dei luoghi molto ospitali. Dovendo alloggiare antenna e trasmettitori, erano utilizzate prevalentemente navi mercantili o militari e, proprio a causa dell'altezza dell'antenna, le imbarcazioni erano molto più vulnerabili alle mareggiate e al forte vento.

L'attrezzatura radio e gli studi venivano allestiti sottocoperta insieme a enormi serbatoi che contenevano il gasolio per alimentare i generatori di corrente necessari a far funzionare i potenti trasmettitori. Ogni nave possedeva uno o

[9] Cfr. K. Peters, *Sinking the radio 'pirates', 1964–1991*, cit., p. 282.

[10] R. Rudin, *Revisiting the Pirates*, cit., p. 238.

[11] Come si vedrà più avanti, tra i vari personaggi legati alle radio pirata Reg Calvert era un imprenditore «ingegnoso e visionario, opportunista e ambizioso. Parlava in termini grandiosi, ma non aveva sufficienti capitali e negli affari seguiva l'istinto, rischiando molto, come in tutte le grandi imprese. L'outsider, contrario a tutte le leggi». Un modello di *business man* antitetico a quello incarnato dal suo assassino, Oliver Smedley, ex maggiore paracadutista durante la seconda guerra mondiale, pirata «al solo scopo di riportare il settore privato al potere in Gran Bretagna». Ricostruendo la vicenda che ha portato alla morte di Calvert, Adam Curtis fa luce sulle ragioni ideologiche che portarono personaggi come Smedley a promuovere emittenti pirata, considerandole strumenti per liberalizzare il mercato e poi controllarlo. La rivalità fra Smedley e Calvert viene interpretata come contrasto tra chi sfida le leggi per salire al potere e chi invece fa dell'insubordinazione una ragione di vita anche a costo della vita stessa. Cfr. Adam Curtis, *The Curse of Tina*, «The Media and the Message», 13 settembre 2011, http://www.Bbc.co.uk/blogs/adamcurtis/posts/the_curse_of_tina [Tutti i siti citati sono stati consultati per l'ultima volta il 03 giugno 2014].

[12] *Ibidem.*

più *tender* (piccole navi da pesca o rimorchiatori) che facevano continuamente spola con la terraferma, portando gasolio, generi alimentari e, naturalmente, i nuovi dischi e la corrispondenza che gli ascoltatori inviavano[13].

Tra il rumore assordante delle apparecchiature e dei generatori di corrente e il rollio incessante del mare, la vita sottocoperta non era delle più comode. Oltretutto, era molto difficile stare all'aperto, visto il clima tutt'altro che mite del Mare del nord. Le piccole comunità di dj e operatori, quasi tutti uomini, che si ritrovavano a vivere a bordo erano continuamente messe alla prova: dal mare in tempesta, dai frequenti guasti tecnici, dagli assalti della polizia o di pirati rivali (come nel caso del violento conflitto tra Smedley e Calvert), dalle criticità della convivenza per lunghi periodi, settimane intere, in un luogo chiuso e inospitale.

La giornata tipo dei dj era ripetitiva e noiosa: «dormire, leggere la corrispondenza, scegliere dischi, mangiare e fare il programma; una paga di 25 sterline a settimana, più il rimborso per la settimana di riposo a terra»[14], una su tre. Ogni tanto c'erano le visite degli ascoltatori: parlando dei suoi mesi a bordo di Radio Caroline, il dj Johnnie Walker ricorda in particolare l'arrivo delle ragazze: «Legavamo la loro barca alla nave, i ragazzi venivano portati dagli ingegneri a guardare i trasmettitori, e noi portavamo le fanciulle nelle cabine». E ricorda anche quando il suo collega Tom Lodge, altro dj, portò la sua fidanzata a bordo, turbando i marinai olandesi che pescavano e cucinavano per tutti: «da quel momento le donne furono bandite»[15]. A parte queste rare occasioni era solo l'adrenalina della diretta radiofonica a spezzare la monotonia della vita a bordo. Ancora Walker: «quando realizzavamo di essere su una nave arrugginita nel mezzo del niente, avevamo solo voglia di scendere»[16].

OLTRE IL *NEEDLE TIME*

Uno degli elementi di rottura delle radio pirata era di natura contenutistica. Un nuovo modello di programmazione si affacciava nel panorama radiofonico inglese, prima inviolabile e turbato in passato solo da emittenti estere, in particolare da Radio Luxembourg negli anni trenta e nel suo revival dopo la seconda guerra mondiale. La sua programmazione commerciale, con *jingle* e pubblicità integrata nel flusso di musica e parole, in puro stile americano, aveva costituito già a suo tempo una forte minaccia per la leadership culturale della Bbc[17]. Secondo Barnard, se non ci fosse già stata in pas-

[13] Cfr. Andrea Borgnino, *Radio Pirata. Le magnifiche imprese dei bucanieri dell'etere. Storia e istruzioni per l'uso,* Castelvecchi, 1997, p. 12.

[14] Simon Garfield, *When pop pirates ruled Britannia's airwaves*, «The Observer», 8 marzo 2009, http://www.theguardian.com/culture/2009/mar/08/pirate-radio-johnnie-walker [ultima consultazione 03 giugno 2014].

[15] *Ibidem.*

[16] *Ibidem.*

[17] Cfr. Graham Murdock, *Embedded persuasions. The fall and rise of integrated advertising,* in D. Strinati (a cura di), *Come on Down,* cit., p. 209.

sato la concorrenza di Radio Luxembourg, la Bbc non avrebbe reagito in modo così rigido all'influenza delle radio pirata, costringendo il governo a richiedere alla Corporation di provvedere a fornire una programmazione che in qualche modo le rimpiazzasse una volta chiuse (ovvero dopo il 1967).

Radio Caroline programmava solo musica e, al di là della violazione del diritto d'autore, la sua distanza dall'offerta della Bbc era, si perdoni il gioco di parole, abissale. Lo stesso Benn che in parlamento segnalava il pericolo costituito dalle emittenti pirata, nei suoi diari annotava di aver proposto al direttore generale della Bbc di realizzare un canale che trasmettesse musica leggera tutto il giorno, e di aver ottenuto come risposta una frase degna dell'atteggiamento di chiusura del servizio pubblico inglese di quell'epoca: «avere un canale di sola musica leggera è come tenere i pub aperti tutto il giorno; una visione tipicamente 'Bbc' di quanto sia sbagliato dare alla gente quello che vuole»[18].

Radio Caroline e le altre[19] non avevano limiti di tempo, né di contenuto. La Bbc dal canto suo era tenuta a rispettare un limite orario di programmazione[20] e il *needle time*, una quota ben precisa di musica leggera riprodotta che, secondo un accordo con la Phonographic performance limited (Ppl) e il sindacato dei musicisti, consisteva nel massimo di ventotto ore a settimana di brani riprodotti da dischi [21]. Se dunque la Bbc avesse aumentato l'offerta di musica leggera sarebbe stato a detrimento degli altri generi di programmazione, con il risultato di scontentare il pubblico più adulto dell'emittente e di violare il *needle time*[22] che tutelava l'impiego delle orchestre radiofoniche residenti e delle loro cover, versioni orchestrali dei brani più richiesti al fine di superare la quota imposta dagli accordi.

Infine, la ragione più forte sembrava quella dei contenuti musicali e verbali delle radio pirata, definiti di dubbia moralità e di ancor più opinabile qualità. Il servizio pubblico doveva promuovere prodotti che non fossero legati a interessi commerciali, data la sua responsabilità verso il pubblico adolescente, che immaginava indifeso e impressionabile. Il pop e il rock erano generi musicali "bassi", volgari e sfrontati, legati a mode passeggere, le cui radici affondavano nella musica nera e in culture altre, e spesso erano associati a comportamenti socialmente pericolosi[23]. Nulla di nuovo, perché l'ostilità della Bbc e dell'esta-

[18] Tony Benn, *Out of the Wilderness. Diaries 1963-1967*, Arrow Books, 1987, p. 215. Cfr. anche R. Rudin, *Revisiting the Pirates*, cit., p. 236.

[19] Tra le più importanti, Radio Atlanta, Radio London, Radio City, Radio Scotland, Radio England, Radio 270 e Radio 390.

[20] La programmazione continua, 24 ore su 24, viene introdotta solo alla fine degli anni settanta. Cfr. http://www.radiorewind.co.uk/radio2/radio2_history_page_70s.htmBbc2.

[21] Briggs dà conto di come il *needle time* venisse aggiornato e rinegoziato continuamente, e riporta anche il dibattito sulle riviste specializzate come «Radio Times» e «Bbc Record» in cui in un articolo intitolato *Why no continuous pop? The BBC explains* si discute sul perché la Bbc non possa fornire più musica esattamente come fanno le radio pirata. Citando il *needle time*, l'articolo spiega che la responsabilità è dell'industria discografica che non fornisce più dischi di quanto stabilito, per paura che una sovraesposizione della musica faccia diminuire le vendite: una scusa plausibile che evidentemente nasconde i reali interessi verso il contenimento della musica su disco. Cfr. A. Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom*, cit., p. 514.

[22] Cfr. R. Chapman, *Selling the Sixties*, cit. p. 43.

[23] Cfr. A. Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom*, cit., pp. 461 e ss.

blishment britannico verso il modello di *broadcasting* americano e i suoi contenuti era stata già ampiamente documentata, fin dai tempi del successo internazionale di generi come il jazz e lo swing[24].

GLI INTERESSI DEI PIRATI

Il successo delle radio pirata fu immediato e sonoro. C'era un grande pubblico, non solo adolescente, affamato di musica e di contenuti che la Bbc non riusciva più a intercettare[25]. Milioni di ascoltatori utilizzando le radio a transistor lasciavano le placide frequenze della Bbc per sintonizzarsi sulle imprevedibili onde delle radio pirata, piene di musica e pubblicità. La più ricca sul mercato era Radio London, finanziata da capitali texani: inizialmente avrebbe dovuto ritrasmettere le emissioni della Radio Klif di Dallas, ma poi adattò il palinsesto alla sensibilità britannica, con l'uso di dj in grado di condurre e mettere i dischi, che in onda risultavano molto più spontanei e ritmati. Ai dj spettava anche il compito di promuovere prodotti *on air* – «venditori porta a porta con il vantaggio di essere dentro casa»[26] – con il risultato di un affollamento pubblicitario estremo, tra contenuti live e spot preregistrati[27].

Humphries sostiene che Radio Caroline raggiungesse oltre 10 milioni di ascoltatori[28], lo stesso si dice di Radio London[29], ma è estremamente difficile quantificare l'*audience* complessiva, anche perché la Bbc interruppe le ricerche sul pubblico nell'ambito di una più generale rimozione del fenomeno, fatta di operazioni di boicottaggio più o meno esplicito di temi e personaggi legati alle radio pirata. Radio Caroline, infatti, non si poteva nominare in onda e i suoi dj non avrebbero mai dovuto essere impiegati ai microfoni della Bbc[30]. Riporta «The Guardian», in un articolo apparso durante le riprese del film di Curtis[31], che la Bbc ebbe da ridire persino sui contenuti di stampa e televisione che richiamavano l'attenzione sulle radio pirata, come la serie televisiva in onda su Itv intitolata *Danger Man*, che ambientò un episodio a bordo di una delle navi che ospitavano le emittenti, o come la recensione del «Sunday Telegraph» – negativa, per giunta – di uno dei programmi in onda. L'impatto sul pubblico fu

[24] Cfr. Michele Hilmes, *British Quality, American Chaos. Historical Dualism and What They Leave Out*, «The Radio Journal», vol. 1, n. 1, pp. 13-27.
[25] Cfr. Colin Seymoyr-Ure, *The British Press and Broadcasting since 1945*, Blackwell, 1996 (I ed. 1991).
[26] Rudin riporta le parole di Tony Windsor, capo dj di *Radio London*. R. Rudin, *Revisiting the Pirates*, cit., p. 241.
[27] Cfr. R. Chapman, *Selling the Sixties*, cit., p. 113.
[28] Cfr. Ralph C. Humphries, *Radio Caroline: The Pirate Years*, The Oakwood Press, 2003, p. 27.
[29] Un articolo de «The Times» del 14 aprile 1966 cita un sondaggio di opinione su Radio London, ascoltata da 10.3 milioni di persone ogni settimana.
[30] Questo divieto, accompagnato da una lista nera che annoverava tra gli altri i nomi di Tony Blackburn, Simon Dee, Tom Lodge, Chris Moon, Gerry Duncan e Bobby Brown, fu presto abolito: nel 1965 per esempio Simon Dee lasciò Radio Caroline e approdò alla Bbc, aprendo la strada a molti altri personaggi come John Peel e lo stesso Blackburn.
[31] Chris Hasting, *Bbc's secret war with the pirates*, «The Guardian», 21 Febbraio 2009, http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/4741298/Bbcs-secret-war-with-the-pirates.html.

comunque enorme e avvenne in tempi molto brevi, nonostante il boicottaggio del servizio pubblico.

Le radio pirata erano soprattutto l'espressione di almeno quattro gruppi di interesse: imprenditori, "idealisti", "burloni" e pionieri. In primo luogo gli imprenditori, che videro un gap nel mercato radiofonico e ne valutarono le potenzialità di guadagno. Molti di essi erano speculatori e non avevano interesse a sviluppare un business radiofonico nel lungo periodo, ma volevano approfittare e "fare cassa" anche in modo illegale, prima che la legge trovasse un sistema per fermarli[32].

Il secondo gruppo di sostenitori delle radio pirata era quello degli "idealisti", portatori di critiche esplicite al monopolio culturale del *broadcast*, da loro giudicato incompatibile con qualsiasi sistema democratico. Costoro erano animati dal desiderio di fornire attraverso la radio «visioni alternative della società, della politica, della cultura»[33], come avveniva nel programma di John Peel su Radio London, *The Perfumed Garden*[34], o in analoghi programmi su Radio Caroline.

In terzo luogo, c'era chi accolse il fenomeno della radiofonia pirata come un modo per prendersi gioco del potere: *pranksters,* letteralmente burloni, spesso studenti universitari, lanciarono e supportarono emittenti che ebbero vita breve ma lasciarono comunque il segno. Una di queste è Radio Sutch, dal nome del suo principale animatore, David "Screaming Lord" Sutch, candidato del National teenage party, ma soprattutto performer rock famoso per le sue esibizioni spettacolari, tra l'horror e gli effetti speciali, che si distinse per i contenuti espliciti e le parodie dei programmi della Bbc, come la lettura di libri messi al bando. Quando Lord Sutch lasciò la radio, il suo manager Reg Calvert cambiò il nome dell'emittente in Radio City, prima dei drammatici fatti del '66 che portarono al suo assassinio.

Infine, i pionieri e i gruppi di pressione, supportati e finanziati da uomini d'affari, spesso americani, il cui scopo era sostanzialmente quello di aprire una breccia nel monopolio, dimostrando l'esistenza di una domanda inespressa e insoddisfatta di radio nei formati pop. La prospettiva delle trasmissioni dal mare era di breve periodo anche per loro, per via dei costi, dei pericoli e delle scomodità che si affrontavano lavorando sulle navi – dall'isolamento per lunghi periodi, al mal di mare, alle difficoltà logistiche e metereologiche. Per il texano

[32] Cfr. R. Rudin, *Revisiting the Pirates*, cit., p. 238.

[33] Ivi, p. 239.

[34] Un programma in stile "album oriented rock", in onda nella primavera e nell'estate del 1967, che metteva insieme interi album di musica e poesia, secondo i dettami della controcultura americana. Peel sapeva che nessuno dei suoi capi lo avrebbe ascoltato, visto che andava in onda a notte fonda, quindi poteva permettersi di non mandare in onda spot e playlist e fare un prodotto molto diverso da quanto previsto. Si accorse dello show Brian Epstein, manager dei Beatles, che chiamò la radio per congratularsi, sottolineandone le novità. Anche il pubblico amò il programma, creando uno dei primi fenomeni di culto radiofonico, persino dopo la chiusura di Radio London. Nel suo passaggio a Bbc Radio One nell'estate del 1967, «Peel si portò dietro quell'approccio alternativo e tenne a battesimo in radio moltissimi musicisti lanciandoli dai suoi vari programmi per i successivi quarant'anni», R. Rudin, *Revisiting the Pirates,* cit., p. 239.

Don Pierson, una delle figure chiave di Radio London, le radio pirata erano «un'opportunità per un vero *laissez-faire* […] che ha funzionato negli Stati Uniti e avrebbe portato in Inghilterra gli stessi vantaggi: il piacere e il profitto»[35]. Un altro obiettivo dei pionieri era quello di dare voce a culture e interessi di ambito locale, a volte poco considerato dal servizio pubblico.

In queste tipologie di soggetti troviamo due dei protagonisti di quegli anni: Ronan O'Rahilly, giovane impresario irlandese, già manager dei Rolling Stones, fondatore di Radio Caroline, e Oliver Smedley, fondatore di Radio Atlanta e direttore poi di Radio Caroline South. Il secondo in particolare, animatore insieme a Antony Fisher dell'Institute of economic affairs, un *think tank* ispirato dalle idee dell'economista antikeynesiano von Hayek, era un liberista convinto, sostenitore di un mercato libero ma controllato da pochi privati, e credeva davvero attraverso la radio pirata di «forzare la liberalizzazione dei media britannici» per mezzo della libera vendita di spazi pubblicitari. La sua accesa rivalità con Reg Calvert, che come detto a quest'ultimo costò la vita, nasceva proprio dal contrasto tra due approcci diversi all'attività imprenditoriale nella pirateria radiofonica: uno guidato dalla volontà di prendersi gioco del potere, refrattario ad ogni genere di accordo persino con le case discografiche, l'altro da una pura razionalità capitalista[36].

Il successo delle radio pirata, dunque, se da un lato si spiega con l'affermazione della controcultura degli anni sessanta, dall'altro va letto alla luce delle teorie ideologiche e politiche che sostenevano le attività di alcune emittenti. Secondo Adam Curtis infatti, Radio Caroline «era stata creata appositamente dalla nuova destra, come parte della loro contro-rivoluzione»[37] per promuovere le idee di von Hayek sulla libertà economica e d'informazione: un interessante corto circuito nella lettura complessiva delle radio pirata, libere ma allo stesso tempo liberiste.

IL DIBATTITO SULLA LEGGE DEL 1967

Nell'agosto del 1967 entrò in vigore il Marine broadcasting offences act, che rese illegale per un cittadino britannico essere coinvolto in qualsiasi modo con le attività delle radio pirata, mettendo a repentaglio «le posizioni legali di ogni dj, di ogni marittimo a bordo di navi *off shore* e di chiunque aiutasse in qualsiasi modo, a terra o in mare, le trasmissioni commerciali»[38], compreso chi comprava spazi pubblicitari su quelle frequenze.

[35] Ivi, p. 239.

[36] Nel 1965 l'Institute of economic affairs (Iea), di cui Smedley era animatore e fondatore, pubblicò un opuscolo per chiarire le teorie filosofiche e politiche dietro alle radio pirata. L'ultimo passaggio del libro si intitolava *Piracy as a Business Force* e sosteneva che i nuovi eroi erano i bucanieri (letteralmente "privateers") che stavano aprendo il sistema dei flussi d'informazione per permettere al mercato di lavorare con più efficienza. Cfr. ancora A. Curtis, *The Curse of Tina,* cit., http://www.Bbc.co.uk/blogs/adamcurtis/posts/the_curse_of_tina.

[37] *Ibidem.*

[38] A. Borgnino, *Radio Pirata,* cit., p. 18.

L'unica a continuare l'attività, spostando semplicemente la base operativa al largo delle coste olandesi, fu proprio Radio Caroline, che andò avanti a lungo, cambiando forma e location, sino all'emanazione del Broadcasting act del 1990 che rese le pene per i trasgressori molto più aspre.

Ovviamente la protesta popolare verso la legge antipirateria fu ampia e iniziò prima dell'emanazione della legge, già nel luglio 1966 quando la bozza fu letta in parlamento:

> tutte le stazioni pirata iniziarono una campagna durissima contro Parlamento e Post Office e, in pochi giorni, tutti gli uffici statali furono sepolti da migliaia di lettere di protesta di ascoltatori preoccupati di perdere la loro voce radiofonica preferita. Il governo per bloccare in parte le reazioni popolari annunciò […] la conversione di una delle reti radiofoniche nazionali alla esclusiva diffusione di pop music[39].

Questo atto del secondo governo del laburista Wilson, insediatosi dopo la vittoria elettorale del marzo 1966, di forzare la Bbc a trasmettere la musica nuova, è assai significativo perché impose al servizio pubblico di riscrivere non solo il palinsesto ma la propria missione editoriale, dedicando il suo primo canale, quello che era l'Home service, alla musica nuova e reclutando le voci di maggior successo delle radio *off shore*, tra tutti Tony Blackburn e John Peel[40].

La reazione antilabour delle radio pirata fu immediata. Le elezioni locali dell'aprile 1967, quando la legge era ancora in discussione,

> fornirono la perfetta occasione per le emittenti di dimostrare il proprio sostegno all'opposizione dei conservatori. Radio Caroline South festeggiò in onda durante uno speciale elettorale quando si capì che i conservatori avevano messo fine al trentennale dominio dei laburisti nel municipio della Greater London[41].

Il motivo per cui la vicenda non era stata ancora fronteggiata dal governo prima di quella data, lasciando che il fenomeno prendesse dimensioni consistenti, era dunque evidente e risiedeva nella prevedibile impopolarità che la decisione avrebbe suscitato. Né i conservatori di Douglas-Home[42], in carica nel 1964 quando nacque Radio Caroline, né i laburisti che vinsero di misura le elezioni dell'ottobre 1964 e, con maggior distacco, quelle del 1966, si erano lanciati in provvedimenti che avrebbero creato malcontento tra i giovani, soprattutto in assenza di una alternativa radiofonica alle stazioni pirata. Solo dopo due anni e mezzo di dibattiti e dopo due elezioni, che diedero a Wilson una maggioranza più solida, la questione fu affrontata con maggior fermezza.

A sorpresa, le elezioni del 1970 riportarono al governo i conservatori, e di nuovo si ripresentò il dibattito sul monopolio del *broadcast* radiofonico, ma il

[39] *Ibidem.*

[40] Cfr. Enrico Menduni, *Il mondo della radio. Dal transistor ai social network*, il Mulino, 2012, pp. 86-88.

[41] R. Rudin, *Revisiting the Pirates,* cit., p. 242.

[42] Non dimentichiamo che tra le fila dei conservatori militavano accesi sostenitori della televisione commerciale, come Selwyn Lloyd.

governo di Edward Heath varò nel 1972 un sistema molto lontano dal modello commerciale auspicato dai più. L'Independent local broadcasting (Ilr) doveva nelle intenzioni essere una radio di servizio pubblico, finanziata dalla pubblicità e con delle regole precise. Ogni radio doveva essere indipendente, con una proprietà locale e realizzata interamente in loco, senza fenomeni di network e *syndication* di contenuti particolari, ad eccezione delle news. Skues sostiene che l'inattesa vittoria di Heath sia dovuta anche all'aiuto di un *broadcaster* pirata, che negli ultimi giorni prima del voto si palesò nell'etere ricordando Radio Caroline[43]. Come che sia, la battaglia dei conservatori per introdurre la radio commerciale fu feroce dentro e fuori dal parlamento, ma dalla fine del 1973 le emittenti dell'Ilr furono ufficialmente in onda. Questo fu il primo importante passo verso la creazione di un sistema misto.

FLASHFORWARD. I PIRATI DEL BALTICO

Le radio inglesi ebbero illustri precedenti nelle acque del Baltico e del canale di Oresund, tra Danimarca e Svezia. Tra queste, Radio Mercur, a bordo di due navi registrate in Guatemala, la Lucky Star e la Cheeta II, che trasmetteva verso Copenhagen, e Radio Syd, a bordo della Cheeta, che iniziò nel 1959 a trasmettere verso la Svezia del sud. C'era anche Radio Nord, che trasmetteva verso Svezia del nord e Finlandia orientale, Radio Veronica (dal 1961) e Radio Nordzee (dal 1964) che irradiavano sull'Olanda e Radio Anvers che dal 1963 trasmetteva verso la Francia e il Belgio.

I pirati del Baltico potevano essere dunque ascoltati in tutti i paesi del nord Europa, anticipando quel format *Top 40*, fatto di successi pop, *jingle*, identificativi, notiziari, conduzione veloce e tanta pubblicità che sarebbe stato il modello dominante nella futura radio commerciale. Nell'agosto 1962 entrarono in vigore normative simili in tutti i paesi interessati dal fenomeno, e contemporaneamente i servizi pubblici di Danimarca, Svezia e Finlandia iniziarono un processo di ristrutturazione della loro programmazione, accrescendo l'offerta di musica pop. Nel 1963 nacque Melody Radio all'interno della Finnish broadcasting company, in Danimarca nel 1964 fu lanciato The music channel, terzo canale della Denmark Radio. Sempre nel 1964 vide la luce *P3*, il terzo programma della Sveriges Radio, dedicato alla musica. Queste azioni si resero necessarie per la popolarità raggiunta dalla programmazione delle radio pirata, sia per lo stile, ispirato all'America e a Radio Luxembourg, che per i contenuti. Ma come sostiene Jauert[44], l'istituzione di canali musicali in seno ai servizi pubblici garantì un maggior potere di penetrazione del nuovo modello di *broadcasting* nei gusti e nelle abitudini d'ascolto.

[43] Cfr. Keith Skues, *Pop went the pirates II*, Lambs' Meadow Publications, 2009.
[44] Cfr. Per Jauert, *From Broadcasting to Webcasting. Formats in Danish Radio Broadcasting 1983-2000*, RIPE@2002 Conference, Tampere, 17-19 gennaio 2002, http://ripeat.org/wp-content/uploads/2010/03/jauert.pdf.

L'Olanda fa caso a sé. Fino al 1974, anno di approvazione del Marine broadcasting offences act, la principale emittente pirata, Radio Veronica, si spartì il mercato delle coste olandesi con la sola concorrenza di Radio Nordzee (che aveva trasmissioni in tedesco, olandese ed inglese). Proprio quest'ultima fu pagata inizialmente da Veronica perché sospendesse le sue trasmissioni, e poi oggetto di sabotaggio, perché le sue emissioni, più potenti del limite ammesso dal governo olandese, minacciavano anche l'esistenza di Radio Veronica. Quando fu approvata la legge, Veronica dovette chiudere, scatenando proteste di piazza, esattamente come era accaduto in Inghilterra.

Ma il silenzio dell'emittente non durò a lungo. La legge fu un'occasione per la transizione di Radio Veronica dalla radiofonia pirata al sistema commerciale. Nel sistema olandese, infatti, qualsiasi istituzione di *broadcasting* con un sufficiente numero di soci ha diritto a trasmettere, e Veronica era anche un magazine di programmi radiofonici con un ampio numero di lettori e abbonati. Grazie a questo escamotage, e nonostante l'iniziale opposizione del governo olandese, la radio tornò in onda come emittente autorizzata alla fine del 1975, diventando un'emittente radiotelevisiva commerciale, protagonista ancora oggi nel panorama europeo[45].

I paesi scandinavi, invece, sono spesso accomunati da tradizioni culturali e organizzative, perché condividono un certo numero di provvedimenti politici nel settore dei media, secondo una tradizione che risale agli anni venti quando, quasi contemporaneamente in tutti gli stati, fu varata l'introduzione del servizio pubblico radiofonico e una legislazione in materia di media. Nonostante piccole varianti, infatti, tutti i *broadcaster* scandinavi nati in quegli anni si ispiravano ai principi "reithiani" della Bbc (informare, educare, intrattenere), con in più una particolare attenzione al mercato. Hallin e Mancini, nella loro analisi sui sistemi mediali, vedono nei paesi scandinavi degli esempi di «partnership tra lo stato e le organizzazioni sociali»[46], dove i media sono *player* di mercato ma anche arene pubbliche per un dibattito critico[47].

La scarsità delle frequenze e la (relativamente) recente introduzione dell'emittenza privata, che nel nord Europa risale agli anni ottanta[48], hanno permesso uno sviluppo completo del sistema di *broadcasting* pubblico/privato in una piena integrazione di logiche di servizio pubblico e di interessi di mercato. Come la vicenda delle radio pirata dimostra, infatti, i servizi pubblici assorbirono al loro interno le istanze culturali e commerciali provenienti dalla radiofonia pirata, non mettendo in discussione il monopolio ma trasformando il concetto

[45] Cfr. Marta Perrotta, *La radio pirata*, in Peppino Ortoleva, Giovanni Cordoni e Nicoletta Verna (a cura di), *Radio FM 1976-2006. Trent'anni di libertà d'antenna,* catalogo della mostra *Radio FM. Trent'anni di libertà d'antenna*, Minerva, 2006, pp. 43-47.

[46] D. C. Hallin e P. Mancini, *Comparing Media Systems*, cit., p. 190.

[47] Il modello "democratico-corporativo" – così lo definiscono Hallin e Mancini – è legato all'influenza di gruppi sociali organizzati e parzialmente indipendenti dalla politica, è sostanzialmente distante da quello "liberale" rintracciabile in Gran Bretagna.

[48] Cfr. Espen Ytreberg, *Continuity in Environments: The Evolution of Basic Practices and Dilemmas in Nordic Television Scheduling*, «European Journal of Communication» , vol. 17, n. 3, 2002, pp. 283–304.

di servizio pubblico, che da strumento di "pubblica utilità" è diventato gradualmente strumento di "servizio alla vita e alla sfera pubblica", marcando una distanza forte dal mercato e dagli interessi economici. Solo dopo la liberalizzazione dell'etere, il servizio pubblico è diventato uno strumento per servire il pubblico intendendolo nel suo ruolo di *audience*[49], che risponde alle caratteristiche del consumatore di contenuti mediali più che del cittadino.

I sistemi legislativi attivi oggi in gran parte degli stati nordeuropei non sono il risultato di una negoziazione tra interessi privati e *player* pubblici (con relativi interessi politici) seguita alla rottura del monopolio. I soggetti che costituiscono il panorama mediale nel nord Europa sono ancora di entrambe le nature: da un lato, servizi pubblici finanziati dal canone e dall'altro soggetti privati interamente finanziati dalla pubblicità. Questi due modelli sembrano mantenere ancora una forte distanza di tipo culturale, ma nonostante questo non rinunciano alla competizione sul piano dei contenuti e delle scelte di programmazione.

Forse l'esperienza della radiofonia pirata, così contenuta e imbrigliata, nonché limitata nel tempo[50], non ha attecchito nel dibattito pubblico e politico quanto invece è successo nel caso britannico, più consistente per impatto culturale, forme e dimensioni. Ipotizziamo che nei paesi scandinavi, la portata rivoluzionaria dell'azione "piratesca" come strumento per minare i monopoli dell'informazione e dunque agire come forza culturale, oltre che economica e politica, possa aver avuto effetti su un altro obiettivo, facendo emergere una filosofia morale legata alla pirateria come paradigma di modelli partecipativi dell'industria creativa e culturale. Oggi troviamo questa filosofia alla base dei fenomeni di pirateria digitale[51], ma soprattutto al cuore dell'istituzionalizzazione del movimento politico dei pirati[52] – su tutti il Piratpartiet (Partito pirata) svedese[53] – che in nord Europa sembra avere avuto più seguito che altrove, traducendosi in vere e proprie avventure elettorali.

[49] Cfr. P. Jauert, *From Broadcasting to Webcasting*, cit., e la sua trattazione della trasformazione del ruolo del servizio pubblico danese nel contesto locale e in relazione alle altre esperienze nord europee.

[50] Cfr. P. Kemppainen, *The Channel Reform of Public Service Radio in the Nordic Countries*, cit., p. 148.

[51] Adrian Johns, *Piracy as a Business Force*, «Culture Machine», vol. 10, 2009, pp. 44-63, http://davaotoday.com/main/wp-content/uploads/2009/07/STUDY-ROOM-2.pdf.

[52] Cfr. Fredrik Miegel e Tobias Olsson, *From pirates to politicians: The story of the Swedish file sharers who became a political party*, in *Democracy, Journalism and Technology: New Developments in an Enlarged Europe*, a cura di Nico Carpentier, Pille Pruulmann-Vengerfeldt, Kaarle Nordenstreng, Maren Hartmann, Peeter Vihalemm, Bart Cammaerts, Hannu Nieminen, Tobias Olsson, Tartu University Press, 2008, pp. 203-216.

[53] Il Piratpartiet è nato in Svezia nel dicembre 2005 come effetto del dibattito pubblico sui diritti dei prodotti digitali e sui progetti di riforma del diritto d'autore, che avevano reso illegale in Svezia il *download* via internet di materiale protetto da copyright. Analoghe manifestazioni si sono avute in Germania, e più recentemente in Olanda, Norvegia, Finlandia, Islanda, ma anche Repubblica ceca, Regno unito, Spagna etc. Per un elenco completo, cfr. il sito http://pp-international.net/node/471.

DIETRO LE QUINTE

Ho iniziato a interessarmi al fenomeno del *broadcasting* pirata mentre facevo il dottorato nel dipartimento di Giornalismo dell'Università di Stoccolma, per il mio semestre all'estero. Ero da tempo alle prese con lo studio del linguaggio del mezzo radiofonico, oggetto scientifico poco frequentato nella ricerca accademica. Poi lì in Svezia ho avuto l'occasione di studiare un sistema di *broadcasting* diverso da quello italiano ma anche da quello anglosassone – che in Europa fa da modello – e la possibilità di confrontarmi con un contesto mediale che ha fatto tesoro dell'esperienza delle radio pirata, utilizzandola come fonte innovativa e alternativa della creatività nell'industria dei media.

Ho cercato dunque di dare spazio, nella mia ricerca, ai molti aspetti di rivoluzione culturale, avvenuta ormai oltre 50 anni fa, in un contesto periferico rispetto ai flussi culturali tradizionali, e che come il mio articolo cerca di mettere in luce ha avuto fasi e localizzazioni diverse, come diverse sono state le forme della sua integrazione.

Il punto di osservazione privilegiato è dunque il contesto britannico, anche se tutto ha avuto inizio in Europa del nord. L'articolo racconta lo sviluppo del fenomeno, il modo in cui fu accolto dal pubblico e dal potere, e tenta di indagare le motivazioni che hanno portato, soprattutto in Gran Bretagna, a questo successo di ascolti. Le fonti che utilizzo sono prevalentemente testi e articoli accademici scritti tra gli anni novanta e i duemila – tra tutti l'illuminante saggio di Rudin, *Revisiting the Pirates* – che oltre a delineare i conflitti culturali che il fenomeno ha esacerbato, l'opposizione e il sostegno alle emittenti e alla loro programmazione, il dibattito rispetto al monopolio radiofonico della Bbc, descrivono gli interessi dei pirati, cercando di distinguerli in base alle istanze che rappresentavano prestando la loro opera – interessi economici, culturali/estetici, ideologici, politici.

Questo passaggio, in particolare, mi sembra il più innovativo e il meno conosciuto, rispetto alle letture tradizionali del fenomeno, che ne esaltano ora la portata culturale e musicale, ora il fattore di innovazione per quanto riguarda le politiche di programmazione: la radio pirata viene vista come un "cavallo di Troia" del liberismo economico nel sistema mediale, nel paese simbolo della tutela del monopolio nei servizi di *broadcasting*, se non altro radiofonici, e del ruolo centrale del servizio pubblico. A questa analisi contribuisce in particolare il post di Adam Curtis sul blog della Bbc, *The Curse of Tina*, che cito a più riprese.

Concludo con un focus sul nord Europa, che rispetto alla Gran Bretagna, reagisce con immediatezza alle istanze rappresentate dalle radio pirata, ristrutturando la programmazione dei canali di servizio pubblico e includendo la musica pop-rock nell'offerta. L'articolo di Johns intitolato *Piracy as a Business Force*, che richiama peraltro nel titolo il pamphlet pubblicato nel 1965 dall'Institute of economic affairs di Smedley (Radio Caroline), riflette sul concetto di pirateria e sul suo riemergere nel tempo proprio in ambito scandinavo con la rivoluzione digitale e con il dibattito sulla riforma delle leggi sul copyright, fino all'istituzione in vari stati europei, a partire dalla Svezia, dei partiti legati al movimento politico dei pirati.