



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Lingue e letterature europee, americane e
postcoloniali

(ordinamento ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

Il punk e la new wave in Jugoslavia

La nascita e lo sviluppo di due nuove correnti musicali
e sociali

Relatrice

Ch. Prof.ssa Marija Bradaš

Correlatrice

Ch. Prof.ssa Francesca Rolandi

Laureando

Tibor Berton

Matricola 874759

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione	3
Capitolo I: <i>Il rock, il punk e la new wave</i>	12
1.1 <i>La nascita e lo sviluppo della musica rock</i>	12
1.2 <i>La nascita e lo sviluppo della musica punk</i>	19
1.3 <i>La nascita e lo sviluppo della new wave</i>	25
Capitolo II: <i>Le nuove tendenze musicali nell'Europa dell'Est</i>	30
2.1 <i>L'arrivo del rock e del jazz nell'Europa dell'Est</i>	30
2.2 <i>Contesto sociopolitico della Jugoslavia nella seconda metà del '900</i>	42
2.3 <i>L'arrivo del punk e della new wave in Jugoslavia</i>	55
Capitolo III: <i>Il punk e la new wave in Jugoslavia</i>	60
3.1 <i>La nascita di gruppi punk e new wave jugoslavi</i>	60
3.2 <i>L'accoglienza del punk e della new wave da parte dello Stato jugoslavo</i>	90
3.3 <i>Le tematiche affrontate dai gruppi punk e new wave jugoslavi</i>	94
Conclusione	99
Appendice	104
1.1 <i>Interviste</i>	104
1.2 <i>Brani tradotti</i>	134
1.3 <i>Fotografie</i>	146
Bibliografia	154

Filmografia	158
Sitografia	159
Sažetak	161
Ringraziamenti	165

Introduzione

Il punk-rock e la new wave in Jugoslavia La nascita e lo sviluppo di due nuove correnti musicali e sociali

1.1 La nascita e la dissoluzione dello Stato Jugoslavo

La Jugoslavia fu uno Stato che visse grandi cambiamenti nel corso del XX secolo: nata come Regno nel 1918, si trasformò in Repubblica Popolare nel 1945, in seguito alla fine della Seconda Guerra Mondiale e all'abolizione della monarchia, e successivamente alla proclamazione di indipendenza di alcune repubbliche che ne facevano parte si dissolse negli anni '90. Il 20 luglio 1917, durante la fase finale della Prima Guerra Mondiale, fu firmata la Dichiarazione di Corfù, un accordo tra i rappresentanti politici dell'Impero Austroungarico, che rappresentavano le etnie croata, serba e slovena, e i portavoce del Regno di Serbia (Calic 2019). Grazie a questo accordo e all'intensa propaganda promossa dalle istituzioni culturali e dalla stampa nel regno austroungarico, al fine di unire il popolo serbo, croato e sloveno (Calic 2019), nel 1918 nacque ufficialmente il Regno dei Serbi, Croati e Sloveni, conosciuto anche col nome di Regno degli Slavi del Sud. Il Regno mantenne la sua denominazione dal 1° dicembre 1918 fino al 6 gennaio 1929 (Montalbetti 1998) quando Aleksandar Karađorđević, conosciuto anche come Alessandro I di Jugoslavia e principe ereditario di Serbia nonché figlio di Re Pietro I, dissolse il parlamento, abolì la costituzione e si insediò come dittatore cambiando il nome del Paese in Regno di Jugoslavia (Calic 2019).

Dodici anni dopo, nel pieno della Seconda Guerra Mondiale, il 25 marzo 1941 (Montalbetti 1998) il principe reggente Paolo Karađorđević, noto anche come Principe Paolo di Jugoslavia, seguì la strada intrapresa dalla Bulgaria, dalla Romania e dall'Ungheria e aderì al Patto tripartito, alleandosi così con l'Italia, con la Germania e con il Giappone (Calic 2019). Soltanto

due giorni dopo l'erede al trono Pietro II, nipote del Principe Paolo Karađorđević, lo spodestò, sciogliendo l'alleanza e per questo motivo la Germania invase la Jugoslavia.

Il 10 aprile 1941 nacque lo Stato Indipendente di Croazia (*Nezavisna Država Hrvatska*), uno Stato fascista presieduto da Ante Pavelić, fondatore degli Ustaša, movimento nazionalista e fascista croato che si opponeva al Regno di Jugoslavia (Calic 2019). Lo Stato Indipendente di Croazia, la cui nascita fu favorita e sostenuta dalla Germania e dall'Italia, che comprendeva l'attuale Croazia, senza la Dalmazia che era sotto il regime fascista italiano, e la Bosnia ed Erzegovina durò fino alla capitolazione della Germania nazista, avvenuta il 7 maggio 1945 (Montalbetti 1998).

In seguito allo scioglimento dello Stato Indipendente di Croazia, le forze partigiane jugoslave, guidate dal Maresciallo partigiano Josip Broz, detto "Tito", riuscirono a liberare il territorio dell'ex Regno di Jugoslavia dalle forze nazifasciste il 15 maggio 1945 e la Croazia tornò a far parte dello Stato jugoslavo (Montalbetti 1998). Nell'agosto dello stesso anno i comunisti jugoslavi organizzarono un movimento politico chiamato *Narodni Front* (Fronte Popolare) il cui scopo consisteva nel fondere tutti i partiti politici, unendo i loro programmi, e collaborare insieme sotto la guida dei comunisti al fine di gestire i problemi economici e politici causati dalla guerra (Montalbetti 1998).

In seguito all'abolizione della monarchia avvenuta il 29 novembre 1945 e alla conseguente nascita della Repubblica Federativa Popolare di Jugoslavia, nel 1953 Tito divenne presidente della Jugoslavia e dieci anni dopo lo Stato cambiò definitivamente la sua denominazione in Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia (*Socijalistička Federativna Republika Jugoslavije*, SFRJ) (Montalbetti 1998) e fu presieduto da Josip Broz fino al maggio 1980, quando morì in un ospedale a Lubiana in seguito a una lunga malattia (Calic 2019).

La scomparsa del leader jugoslavo comportò una serie di conseguenze negative, come ad esempio il peggioramento della situazione economica (Calic 2019), la mancanza di una figura di riferimento e il malcontento diffuso della popolazione che provocò la nascita di forti sentimenti nazionalistici.

Nel settembre 1989 il parlamento sloveno modificò la costituzione slovena inserendo il diritto all'autodeterminazione e alla secessione (Calic 2019). Così come la Slovenia, anche la Croazia dichiarò la propria indipendenza e il 25 giugno 1991 vennero proclamate le proprie autonomie dalla Jugoslavia (Calic 2019). In seguito a queste proclamazioni d'indipendenza, e alla volontà del governo di Belgrado di imporre una linea centralista e mantenere il controllo della Federazione, scoppiò la guerra tra le neonate repubbliche e le repubbliche che facevano ancora parte della Jugoslavia. Il conflitto si intensificò con l'assedio di Sarajevo (Calic 2019)

in seguito alla proclamazione di indipendenza da parte della Bosnia ed Erzegovina avvenuta il 1° marzo 1992 e durò fino al 1995 quando, il 26 novembre, fu firmato in Ohio, l'accordo di Dayton (Calic 2019).

1.2 Jugoslavia e URSS a confronto

In seguito alla fine della Seconda Guerra Mondiale, Tito intraprese una politica di alleanza con l'Unione Sovietica guidata da Iosif Stalin, la quale però fu interrotta dal 1948 fino agli anni successivi alla morte del leader sovietico (avvenuta il 5 marzo 1953), dovuta all'apertura del capo di Stato jugoslavo nei confronti dell'Occidente e all'indipendenza dimostrata da Tito nei confronti di Stalin (Montalbetti 1998). L'URSS, che aveva intrapreso relazioni estere esclusivamente con Cuba e Cina poiché condividevano lo stesso pensiero promosso dall'Unione Sovietica, interruppe l'alleanza con la Jugoslavia accusandola di non seguire la linea di pensiero comunista. In seguito alla rottura tra Tito e Stalin, la Jugoslavia intraprese rapporti diplomatici con vari Paesi: dagli Stati Uniti all'Europa fino a intraprendere una solida alleanza con i Paesi definiti "non allineati" (Vučetić 2012). Questi Stati, tra cui la Jugoslavia, l'India, l'Egitto e molti altri del Sud America, del continente Africano e Asiatico, avevano deciso di non schierarsi col blocco sovietico né con gli USA. In seguito alla morte di Stalin, avvenuta il 5 marzo 1953, ci fu un processo definito "destalinizzazione", il cui scopo consisteva nel superare gli effetti del culto della personalità dell'ex leader sovietico, con il quale i rapporti tra la Jugoslavia e l'Unione Sovietica migliorarono, permettendo ai due Paesi di riavvicinarsi e di ristabilire un'intesa politica. Un'altra importante differenza tra Jugoslavia e Unione Sovietica consisteva nel fatto che i cittadini jugoslavi, soprattutto dagli anni '60, erano liberi di muoversi al di fuori del proprio Stato e viaggiare liberamente, mentre per i cittadini sovietici, ciò era praticamente impossibile. Ricevere un visto di uscita per un cittadino sovietico era assai difficile e servivano delle motivazioni ritenute valide dal governo, come ad esempio viaggi d'affari importanti o competizioni sportive (Egorov 2017).

1.3 Il ruolo centrale di Trieste

Fu proprio grazie alla libertà di movimento dei cittadini jugoslavi che un importante ruolo nella caratterizzazione culturale della Jugoslavia fu ricoperto dalla città di Trieste dove ogni fine settimana centinaia di jugoslavi si recavano per fare compere (Rolandi 2015). Il capoluogo della regione Friuli-Venezia Giulia, però, non appartenne sempre allo Stato italiano e proprio per questa ragione si creò un ambiente multiculturale tipico di una città cosmopolita. Prima di affrontare l'arrivo in massa dei turisti jugoslavi, risulta necessario fare una premessa sulla condizione della città nel secondo dopoguerra. Nella primavera del 1945, in seguito alla liberazione dell'Italia dal nazifascismo, Tito e le sue truppe ne approfittarono per avanzare e prendere il controllo della Venezia Giulia, o perlomeno di città strategiche per le comunicazioni stradali e ferroviarie verso il Nord come Trieste e Gorizia (Pupo, Spazzali 2003). Inoltre, dal fallimentare incontro tra Tito e il comandante alleato per l'Italia, il generale britannico Harold Alexander, emerse che l'esercito che avrebbe saputo approfittare più tempestivamente del crollo tedesco avrebbe potuto imporre la propria amministrazione. In seguito all'arrivo delle truppe jugoslave a Trieste, il comandante britannico William Duthie Morgan propose la divisione della Venezia Giulia in due zone, zona A e zona B (Oliva 2002). La prima, comprendente Trieste, Gorizia, la fascia confinaria orientale sino a Tarvisio e l'enclave di Pola, sarebbe ricaduta sotto l'amministrazione militare alleata mentre la seconda, comprendente Fiume, l'Istria e le isole del Quarnero, sarebbe stata affidata alle truppe jugoslave. Tito, seppur insoddisfatto, si vide costretto ad accettare il piano proposto dal generale britannico poiché fu abbandonato da Stalin il quale non aveva intenzione di aprire un contenzioso con gli alleati sulla questione della Venezia Giulia (Oliva 2002). Fu così che il 9 giugno 1945 Tito e Alexander sottoscrissero l'accordo e il 12 giugno le truppe jugoslave lasciarono la zona A.

La presenza di truppe anglofone (americane, britanniche, australiane e neozelandesi) a Trieste ebbe un importante impatto socioculturale dal momento che gli alleati, vivendo in città, entrarono in contatto con i cittadini triestini e vi furono significative influenze e scambi culturali tra le due parti (Pupo 2009). Grazie alle truppe alleate si cominciò a praticare il football americano e si diffusero nuovi generi musicali come il blues, il jazz, il boogie-woogie, lo swing e soprattutto il rock and roll.

Trieste divenne così una città in cui si verificarono importanti scambi culturali e sia per il suo storico ruolo in quanto porto durante l'Impero asburgico, sia per la vicinanza con la Jugoslavia, il capoluogo del Friuli-Venezia Giulia fu una città assai aperta culturalmente e

cosmopolita. Gradualmente tra la metà degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, quando i cittadini jugoslavi iniziarono ad avere accesso al passaporto, si recavano a Trieste per fare compere di vario genere: capi di abbigliamento, generi alimentari e anche prodotti musicali (Bozzer, *Trieste, Jugoslavia*, 2017).

1.4 La nascita di nuove correnti musicali

Durante la cosiddetta “Swing Era” (1935-1946), lo swing, genere musicale nato negli anni '20 negli Stati Uniti, contribuì notevolmente alla rinascita dell'industria discografica, colpita duramente dalla Grande Depressione (1929-1939) e fu per un certo verso il sound, insieme al jazz e al blues, per i soldati americani durante la Seconda Guerra Mondiale (1° settembre 1939-2 settembre 1945) (Larson 2019).

Lo swing deriva da due generi musicali tipicamente americani: il blues e il jazz. Il primo nasce negli Stati meridionali degli Stati Uniti d'America tra il 1880 e il 1900, evolvendosi dai tipici canti delle comunità di schiavi afroamericani che lavoravano nelle piantagioni (spesso di cotone), i quali adattarono forme di canto africane che si usavano per accompagnare il lavoro e altri aspetti della vita quotidiana (Larson 2019). Il secondo genere invece nasce nei primi anni del '900 e similmente al blues si tratta di un'evoluzione dei canti delle comunità di schiavi (*work songs*) a cui fu dato un importante contributo dagli italoamericani di New Orleans (Larson 2019).

In seguito alla popolarità negli Stati Uniti del blues e del jazz, tra la fine degli anni 40' e l'inizio degli anni 50' si venne a creare un nuovo genere musicale: il rock and roll. Questo genere, originato dal mescolamento di stili e sonorità blues, jazz, rhythm and blues, gospel e folk, riscontrò un incredibile successo al punto da diventare, intorno agli anni '60, un fenomeno internazionale che a partire dagli Stati Uniti si espanse prima in Europa, per poi estendersi al resto del mondo, ed essere semplicemente identificato col termine “rock”.

1.5 L'arrivo di nuovi sound in Europa

Nel periodo del secondo dopoguerra i generi musicali predominanti furono blues, jazz, swing, boogie-woogie (sviluppatosi nei primi anni del 900' e derivato dal blues) e rock and roll. Negli anni successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale, un importante ruolo per la diffusione di questi generi musicali fu rivestito da due emittenti radiofoniche: Radio Luxembourg, conosciuta anche con l'acronimo RTL (Radio Télévision Luxembourg) e Radio Free Europe (Rolandi 2015). Entrambe contribuirono notevolmente alla penetrazione della musica, in special modo jazz e rock, nei vari Paesi d'Europa ma principalmente nei Paesi dove era difficile, se non addirittura impossibile, reperire ed entrare in contatto con la musica occidentale come in URSS e in Jugoslavia (nel caso jugoslavo l'impossibilità di reperire vinili stranieri durò all'incirca fino al 1953). Resta, però, opportuno sottolineare che, come è già stato detto, gli jugoslavi potevano viaggiare liberamente e uscire senza problemi dal proprio Paese e per questo motivo innumerevoli cittadini jugoslavi si recavano a Trieste, poiché era la città italiana più vicina e facilmente raggiungibile, per acquistare ciò che nel proprio Paese non era possibile o che era di difficile reperimento come beni di consumo, capi d'abbigliamento (indumenti intimi e soprattutto jeans) e vinili di qualsiasi genere musicale (Rolandi 2015).

L'arrivo di questa nuova musica nell'Europa dell'Est sconvolse gli animi: se da un lato c'era chi si dimostrava aperto a queste nuove tendenze musicali, in particolar modo i giovani, e le accoglieva a tal punto da farle proprie, dall'altro c'era chi le riteneva assai immorali, indecenti, pericolose e corruttive, come ad esempio i governi e le classi dirigenti ma anche gli individui tradizionalisti e timorosi dell'apertura verso l'Occidente, e cercava di impedirne l'ascolto con tutti i mezzi a disposizione (Ambrosi 2017). L'apertura da parte dei popoli dell'Est Europa verso l'Occidente raffigurò la volontà, soprattutto dei giovani, di entrare in contatto con un mondo apparentemente lontano dal punto di vista culturale, sociale e politico, etichettato come corruttivo e decadente dai propri governi, e ciò avvenne attraverso la diffusione di musica, di film e della moda (Vučetić 2012). Fu così che in Unione Sovietica nacquero gli *stiljagi* ovvero giovani sovietici profondamente attratti dall'abbigliamento e dalla musica da ballo americana, principalmente jazz (Ambrosi 2017). Il fascino per ciò che proveniva da ovest, in particolar modo dagli Stati Uniti d'America, rivestì un ruolo fondamentale nella caratterizzazione e nella formazione di nuove identità dei cittadini jugoslavi e dei Paesi che si trovavano oltre la cortina di ferro.

1.6 La nascita del punk

In un periodo in cui il rock and roll aveva conquistato il mondo, portando con sé valori e idee che oltrepassarono ogni tipo di confine politico, sociale e culturale, apparve il punk. Nato verso la metà degli anni '70, questa nuova corrente si differenziò dal rock per una serie di questioni, come ad esempio l'anarchia, il nichilismo e le prese di posizioni politiche ben precise così come atteggiamenti di puro disinteresse e quindi di una totale apoliticità. Il punk nacque in contemporanea sia negli Stati Uniti, prevalentemente nella East Coast, sia in Gran Bretagna e si contraddistinse dai generi musicali precedenti per forti sentimenti di rabbia e ribellione nei confronti della società (Irving 1998) che invece di presentarsi colma di risorse e promesse per il futuro, appariva ostile e senza molte speranze, in particolare per i giovani provenienti dai ceti medio-bassi (*working class*) e si diffuse in breve tempo sia nell'Europa occidentale sia in Europa orientale. Poiché questa nuova musica non era in linea con il sistema sovietico, l'URSS ne proibì l'ascolto e ostacolò la formazione di band punk autoctone (Ambrosi 2017). In Jugoslavia il punk rock arrivò pochi anni dopo la sua nascita e riscontrò un enorme successo: in poco tempo si crearono centinaia di gruppi, come Prljavo kazalište, Pankrti, Kaos, Partibrejkers, Paraf, Mrtvi kanal, Pekinška Patka e KUD Idijoti, che iniziarono con l'intenzione di emulare quei suoni e quegli stili tipici del punk angloamericano, fino a trovare una propria identità, cantando nella propria lingua e affrontando tematiche concernenti la vita in una Repubblica Socialista.

1.7 La nascita della new wave

Mentre il punk si era affermato sia come genere musicale sia come modello di vita, verso la fine degli anni 70' nacque la new wave. Di difficile caratterizzazione e inquadratura, la new wave può essere intesa come una naturale evoluzione del punk rock dal momento che, nonostante racchiudesse in sé più generi musicali non uniformati tra loro e differenziati dal mainstream, condivideva sentimenti di rabbia e ostilità nei confronti della società e si opponeva alla cultura dominante. Come nel caso del precedente stile musicale, vale a dire il punk rock, la new wave nacque in contemporanea sia in Gran Bretagna sia negli Stati Uniti, in particolare quando alcune band cominciarono ad allontanarsi dal punk per esplorare nuovi generi musicali e per sperimentare nuovi strumenti, come ad esempio il sintetizzatore, la tastiera e la batteria elettronica, iniziando così a far parte di una nuova corrente musicale e culturale (Pavela 2021). La new wave si diffuse rapidamente in Europa e, come nel caso del punk, trovò terreno fertile in Jugoslavia tanto da vantare un importante panorama musicale formato da numerosi gruppi come Haustor, Azra, Patrola, Ekaterina Velika, Električni Orgazam, Šarlo Akrobata, Film, Idoli e Boa. Nel giro di poco tempo nacquero molte band jugoslave assai importanti e influenti, accomunate dalla volontà di sperimentare nuovi sound e di far parte di un unico grande movimento musicale e artistico (Božilović 2013). Un anno fondamentale per lo sviluppo della new wave jugoslava e per il suo avvicinamento al mainstream fu il 1981 quando una delle case discografiche più importanti della Jugoslavia, se non la più importante, la Jugoton, pubblicò "Paket Aranžman", una compilation che racchiudeva canzoni delle celebri band serbe Šarlo Akrobata, Idoli e Električni Orgazam, e "Artistička radna akcija", una raccolta di gruppi underground di Belgrado, dando così il via ad una industrializzazione del neomovimento musicale, sociale e artistico (Janjatović 2007).

Capitolo I

Il rock, il punk e la new wave

1.1 La nascita e lo sviluppo della musica rock

Il Novecento fu un secolo caratterizzato da molti avvenimenti importanti, tra cui la Prima e Seconda Guerra Mondiale, la guerra fredda, il crollo dell'URSS e della Jugoslavia ma anche una fondamentale rivoluzione nel mondo musicale che cambiò drasticamente la concezione teorica e gli approcci classici alla musica. Nel ventesimo secolo nacquero, e si diffusero in tutto il mondo, nuovi generi musicali provenienti dagli Stati Uniti d'America come il blues, il jazz, il boogie-woogie, il gospel, lo swing, il rhythm and blues e il rock and roll. Quest'ultimo trattò varie tematiche, tra cui il sesso, l'indipendenza e la ribellione contro le classi dirigenti, e rivestì un ruolo importantissimo per la caratterizzazione di nuove generazioni, negli Stati Uniti prima (Larson 2019) e in altri Paesi in seguito, e per la diffusione di nuovi atteggiamenti espressi tramite la musica che avrebbero raggiunto il massimo apice con il punk, per poi proseguire col movimento new wave.

Il blues nacque tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento negli Stati Uniti (Larson 2019) e, come il jazz, il boogie-woogie, il gospel, lo swing e il rhythm and blues, ha origini africane. Il blues si evolse dai tradizionali canti delle comunità di schiavi che lavoravano nei campi e cantavano le *work songs*, tipiche canzoni africane che avevano lo scopo di accompagnare il duro lavoro fisico, le quali, con la riduzione in schiavitù e il lavoro forzato si erano trasformate in manifestazioni di oppressione e dolore. Cantare queste canzoni, per gli schiavi, rappresentava la volontà di restare legati alla propria cultura e al proprio continente, oltre ad aver una funzione unificativa. Un aspetto caratterizzante delle *work songs* era la forma *call-and-response*, dove un lavoratore cantava una strofa e gli altri lavoratori rispondevano in coro con un ritornello, il quale spesso risultava essere di breve lunghezza e ripetitivo. Durante il periodo della schiavitù negli Stati Uniti (1619-1865) i temi cantati nelle *work songs* dagli schiavi africani concernevano principalmente i lavori nelle piantagioni di cotone, tabacco, caffè

e zucchero. Inoltre, poiché i padroni avevano vietato le percussioni temendo potessero essere utilizzate dagli schiavi al fine di organizzare insurrezioni (Szatmary 2004: 2), per tenere il ritmo si battevano le mani, ci si percuoteva varie parti del corpo e si emettevano vocalizzi per tenere il ritmo. Parallelamente alle *work songs* c'era lo *spiritual* (Larson 2019), un genere musicale cristiano sviluppatosi a inizio Ottocento negli Stati Uniti cantato dagli schiavi neri, che si differenziava dalle *work songs* per le tematiche prettamente religiose, come i temi biblici, che riflettevano la fede e il dolore. Questi due generi si intrecciarono e contaminarono a vicenda fino ad evolversi e a generare, verso la fine dell'Ottocento, un nuovo genere musicale chiamato blues.

Il jazz nacque nel primo decennio del Novecento negli Stati Uniti (Larson 2019), molto probabilmente a New Orleans, nello Stato della Louisiana, e si evolvse, come il blues, dalle *work songs* a cui però fu dato un importante contributo dalla componente di musicisti italoamericani. Negli anni '20 si espanse dal Sud degli Stati Uniti fino a grandi città del nord come Chicago e in seguito New York, riscontrando un enorme successo tra il pubblico americano. Questo nuovo genere musicale era nato dall'unione di varie correnti musicali (africane, come le *work songs* e lo *spiritual*; ed europee, in particolare diffuse dalle bande musicali e corpi bandistici militari) e si caratterizzava per una particolare predisposizione all'improvvisazione. Fu intorno agli anni '40 che il jazz raggiunse il massimo apice di successo negli Stati Uniti e si ritagliò un importante ruolo nella musica popolare americana per poi giungere in Europa e registrare un notevole successo tra il pubblico.

A inizio Novecento negli Stati Uniti si originò il boogie-woogie, un altro nuovo genere musicale di stampo afroamericano, stilisticamente derivante dal blues e dal jazz, che ottenne popolarità negli Stati Uniti verso gli anni '40. Lo strumento tipico del boogie-woogie era il pianoforte, il quale venendo suonato con un ritmo veloce permise a questo stile di trovare una propria caratteristica e di differenziarsi dagli altri generi musicali tipicamente più lenti.

Durante gli anni '20 del XX secolo aumentarono in maniera significativa le stazioni radio e le relative trasmissioni, il numero di ascoltatori e le vendite di dischi (il 78 giri, ideato a fine '800, rimase l'unico disco fonografico in circolazione fino al 1948 quando venne soppiantato dal disco in vinile) e la prima radio commerciale americana a trasmettere fu la KDKA con sede a Pittsburgh, in Pennsylvania, il 2 novembre 1920 (Larson 2019).

A inizio Novecento si svilupparono negli Stati Uniti le prime case discografiche, il cui scopo consisteva nel guadagnare tramite le vendite degli album e dei brani di artisti musicali e nello scoprire musicisti emergenti. Le etichette discografiche iniziarono la propria attività collaborando con emittenti radiofoniche e con i negozi di dischi (Larson 2019) espandendo così

le proprie capacità, i propri fatturati e crescendo sempre di più fino a diventare major labels (termine che indica le più importanti, potenti e influenti case discografiche). In contrapposizione alle major labels nacquero le etichette indipendenti (*independent labels*), che crebbero molto durante la fine degli anni '70 grazie al movimento punk, il cui scopo era quello di produrre artisti senza collaborare con le major labels, le quali furono spesso accusate di privilegiare le vendite e i fatturati rispetto all'originalità e all'arte personale dei musicisti. I primi decenni del '900 furono quindi fondamentali per la nascita e lo sviluppo di nuovi supporti e marchi commerciali concernenti il mondo musicale: dalla sostituzione del cilindro fonografico (ideato da Thomas Edison verso la fine degli anni '70 dell'Ottocento) da parte del disco 78 giri, alla nascita delle prime emittenti radiofoniche fino alla creazione delle etichette discografiche. Tra la fine degli anni '10 e l'inizio degli anni '20 il mercato musicale visse una crescita nelle vendite, la quale venne duramente stroncata dalla Grande depressione (1929-1939) (Larson 2019), una grave crisi finanziaria ed economica che sconquassò l'economia mondiale in seguito al crollo della borsa di New York. Se le grandi case discografiche sopravvissero la crisi, lo stesso non avvenne per le piccole etichette indipendenti, le quali furono gravemente colpite dalla crisi e molte di esse si videro costrette a chiudere la propria attività. Con la fine della Grande depressione l'economia americana riprese, il mercato musicale subì un aumento di richieste, aumentò la produzione e a partire dal 1945 cominciò un periodo prolifico per l'industria musicale.

Verso l'inizio degli anni '30, negli Stati Uniti, si sviluppò il gospel (Larson 2019), un nuovo genere musicale proveniente dalla tradizione degli inni sacri (il cui tema era la religione) e dallo spiritual. Viste le sue origini legate alla musica sacra e allo spiritual, il gospel rivestì un ruolo centrale circa lo svilupparsi di una nuova identità da parte delle comunità nere americane, le quali cercarono di riscoprire le proprie radici e le proprie origini culturali provenienti dal continente africano. Gli strumenti tipici di questo genere erano voce, pianoforte, chitarra e tamburi.

Parallelamente al gospel si venne a creare un genere analogo definito *southern gospel* o *white gospel* (Larson 2019), nato verso la fine del XIX secolo nel sud-est degli Stati Uniti, le cui tematiche erano prettamente religiose e che affondava le proprie radici nei canti popolari tradizionali dei coloni britannici giunti in America. Il southern gospel ebbe un ruolo importante nello sviluppo della musica americana, tant'è che molti musicisti rock and roll come Elvis Presley, Johnny Cash, Carl Perkins e Jerry Lee Lewis presero ispirazione da esso fino a trovare una propria identità musicale.

A inizio '900 il blues e il jazz si stavano affermando sempre di più fino a imporsi sul mercato musicale e a generare una nuova corrente: lo swing. Nato negli Stati Uniti intorno agli anni '20, lo swing si distingue per un movimento oscillante e per una sezione ritmica composta da trombe, sassofoni, tastiere, contrabbassi e batterie. Nonostante si fosse originato in un periodo storico complicato per gli Stati Uniti, per via della crisi economica e del proibizionismo (periodo in cui vi fu il divieto di produzione e di vendita di alcolici dal 1920 al 1933), lo swing venne accolto favorevolmente dal pubblico fino ad affermarsi sempre di più e a raggiungere il massimo apice di successo durante il periodo definito *the swing era* (1935-1946) (Larson 2019), diventando così la musica più popolare negli Stati Uniti.

Durante il periodo in cui lo swing dominava le classifiche americane confermando il suo primato di musica popolare maggiormente ascoltata negli Stati Uniti, si venne a creare una nuova corrente musicale. Verso gli inizi degli anni '40 alcuni musicisti blues di Chicago decisero di amplificare i propri strumenti e questa scelta comportò un naturale aumento della velocità del ritmo, rendendo il genere ancora più ballabile: fu così che nacque il rhythm and blues. Questo genere, spesso identificato con la sigla R&B, rimpiazzò il jazz espandendosi in breve periodo in tutti gli Stati Uniti e diventando una nuova musica di massa. A livello di strumentazione non vi era una significativa differenza rispetto al jazz o al blues, se non per il fatto che le chitarre e i bassi erano elettrificati (Larson 2019) e ciò conferiva al genere una propria peculiarità.

Infine, ci furono altri due generi musicali americani a svilupparsi nei primi decenni del '900: il country e l'*honky-tonk*. Entrambi nacquero nel sud degli Stati Uniti e riscontrarono un grande successo, specialmente tra individui bianchi. Entrambi i generi parlano di amori spesso perduti, di relazioni turbolente, di bevute in gruppo e dei bei tempi trascorsi in compagnia di amici. Dal momento che nella musica country (Larson 2019) gli strumenti tipici erano il banjo (strumento a corda di origine africana), la chitarra folk e l'armonica a bocca, l'*honky-tonk* può essere inteso come un'evoluzione del country poiché i musicisti honky-tonk decisero col tempo di suonare più forte (Larson 2019: 23) inserendo nel proprio repertorio musicale la batteria ed elettrificando le chitarre, avvicinandosi così a quello che qualche decennio dopo sarebbe stato conosciuto come rock and roll.

Gli Stati Uniti d'America rivestirono un ruolo cruciale per lo sviluppo di nuovi generi musicali tra l'800 e il '900, oltre che per la nascita di importanti case discografiche e di numerose emittenti radiofoniche. Numerosi generi musicali originarono a loro volta altri generi e sottogeneri e uno degli sviluppi musicali più importanti del '900 fu la nascita del rock and roll. Questo genere musicale, conosciuto anche come *rock 'n roll* oppure *rock 'n' roll*, nacque

intorno alla metà degli anni '40 negli Stati Uniti e musicalmente si ispirò ad alcuni generi precedenti come il blues, il jazz, il rhythm and blues, il country, il boogie-woogie, l'honky-tonk e il gospel.

Tra i primi musicisti rock and roll spiccano tre nomi: Chuck Berry, Fats Domino e Little Richard. Questi musicisti afroamericani, che possono essere definiti pionieri del neonato movimento musicale e culturale, portarono una notevole influenza stilistica proveniente dal gospel (Larson 2019). Verso la prima metà degli anni '50 il rock and roll diventò sempre più popolare negli Stati Uniti, fino a diffondersi anche tra i giovani bianchi (Szatmary 2004). Il fatto che una musica suonata da musicisti afroamericani, in cui, tra l'altro, si parlava apertamente di sesso e di rivolta contro l'establishment, fosse ascoltata e piacesse a una gran parte di pubblico bianco americano, non era visto di buon occhio da molte persone razziste e conservatrici. Quando gli adolescenti bianchi cominciarono ad ascoltare una musica basata sulle culture afroamericane e sulla cultura dei bianchi poveri degli stati del Sud, i loro genitori si preoccuparono circa gli effetti che questa musica poteva provocare ai loro figli per via di una mescolanza etnica e dell'incitamento alla violenza (Szatmary 2004: 49). Sam Philips, produttore discografico e fondatore della Sun Records, confidò alla sua segretaria che se avesse trovato un uomo bianco con un timbro da nero e con le stesse emozioni dei neri, avrebbe potuto guadagnare un miliardo di dollari (Szatmary 2004: 33). La Sun Records ci vide giusto e offrendo un contratto al giovane Elvis Presley, il destino del rock cambiò drasticamente. Grazie a cantanti bianchi come Bill Haley, Buddy Holly, Elvis Presley, Johnny Cash, Jerry Lee Lewis e Carl Perkins, i quali furono profondamente influenzati dal southern gospel (Larson 2019), dal black gospel e dal blues, la musica tipicamente afroamericana fu legittimata e anche i bianchi conservatori cominciarono, lentamente, ad accettarla. Fu così che il rock and roll e il rhythm and blues iniziarono a vendere al di fuori delle barriere etniche, conquistando i primi posti nelle classifiche della musica pop mainstream (Cateforis 2007). Non mancarono però le critiche anche nei confronti dei musicisti rock and roll e rhythm and blues bianchi, come nel caso di Elvis Presley. In seguito alla *Presley mania*, numerosi giornalisti si scagliarono contro il cantante ridicolizzandolo, contestando il suo aperto approccio alla sessualità e mettendo in dubbio le sue capacità canore (Szatmary 2004). A criticare il rock and roll furono anche musicisti e cantanti importanti, come nel caso di Frank Sinatra il quale, nel 1958, definì il rock “la forma di espressione più efferata, brutta, disperata e viziosa che ho avuto la sfortuna di sentire”, etichettando i musicisti rock come dei “cretini” che attiravano gli adolescenti con “reiterazioni quasi imbecilli e testi subdoli, per non dire sporchi” (Szatmary 2004: 23). Non furono però solo i bianchi a non vedere di buon occhio il rock and roll, ma anche alcuni neri

come per esempio il cantante, ballerino e attore afroamericano Samuel Davis Jr. il quale disse: “Se il rock and roll è qui per restare, potrei suicidarmi” (Szatmary 2004: 23).

Nel periodo in cui il rock and roll esplose, gli Stati Uniti stavano continuando a fronteggiare il razzismo, un problema mai risolto specialmente negli Stati del Sud dove la discriminazione razziale era assai presente. Furono innumerevoli i casi di aggressioni razziste ai danni di musicisti di colore, come nel caso dell’assalto a Nat King Cole quando dei membri del Consiglio dei Cittadini Bianchi di Birmingham saltarono sul palco e aggredirono il cantante oppure quando i membri del K. K. K. impedirono a musicisti afroamericani di esibirsi nella Carolina del Sud (Szatmary 2004). La polizia arrestò 347 manifestanti per i diritti civili a Danville, in Virginia, nel maggio del ’63 ferendone altri quaranta con gli idranti contro la folla (Szatmary 2004). Il 12 giugno 1963 un gruppo di razzisti a Jackson, in Mississippi, tese un’imboscata e assassinò Medgar Evers, segretario dell’Associazione Nazionale per il Progresso delle Persone di Colore (NAACP) (Szatmary 2004). Un gruppo di razzisti in Alabama sparò e uccise l’attivista bianco difensore dei diritti civili William Moore che stava camminando con un cartello che chiedeva la parità dei diritti (Szatmary 2004). Con il passare degli anni le violenze non cessarono, nel 1965 Malcom X fu assassinato e soltanto tre anni dopo pure Martin Luther King. Fu in questo clima sociale che Bob Dylan, all’epoca appena ventenne, cominciò a suonare nei locali. Le sue canzoni folk, che spesso riguardavano le atrocità che gli attivisti subivano, avevano lo scopo di conferire forza e coraggio durante quei tempi difficili ed erano un chiaro segno di protesta nei confronti della società americana (Szatmary 2004). Dylan stesso visse i pregiudizi a sfondo razziale e fu vittima di discriminazioni essendo nato e cresciuto in un luogo che a detta sua “aveva dei chiari pregiudizi nei confronti degli ebrei” (Szatmary 2004). Trascorse così un’infanzia in solitudine senza molti amici, vivendo un periodo complicato a scuola per via di episodi di bullismo. Dylan confidò a un giornalista del *Saturday Evening Post*: “Provo cose che gli altri non provano. È terribile. Loro ridono. Mi sono sentito così per tutta la mia vita. . . Non so nemmeno se sono normale.” (Szatmary 2004). Amante del country e del R&B, abbracciò il rock and roll fino a trovare la propria maturità artistica nel folk. La sua controparte femminile, per quanto riguardava le canzoni folk di protesta, fu Joan Baez (Szatmary 2004). Nata da padre messicano e da madre scozzese-irlandese, Baez visse la discriminazione razziale già in tenera età. Negli anni ’50 cominciò a suonare canzoni tradizionali folk fino a cimentarsi nel genere e a scrivere canzoni riguardo ai diritti civili e alla giustizia sociale. Con l’arrivo degli anni ’60 il rock and roll e il blues cominciarono ad assumere una nuova forma: si vennero a creare nuovi sottogeneri musicali e i musicisti, in particolare i chitarristi, cominciarono a sperimentare nuove sonorità. Fu così che verso la metà degli anni

'60 nacque il blues rock, di cui Jimi Hendrix fu uno dei principali pionieri. In quegli anni nacque anche la cultura hippy, caratterizzata dal rifiuto delle istituzioni e dal rifiuto dei valori borghesi in cui i giovani erano cresciuti, contrassegnata da una mentalità pacifica e antibellica e da manifestazioni non violente. Riguardo agli hippy il giornalista Hunter Thompson, il quale abitava a San Francisco, città dove nacque il movimento hippy, scrisse: “sono bianchi e poveri per scelta. La maggior parte proviene da famiglie del ceto medio e molti hanno frequentato i college” (Szatmary 2004: 147). Stando ai dati riportati dal sociologo di San Francisco H. Taylor Buckner, il 96% degli hippy del quartiere Haight erano tra i sedici e i trent'anni, il 68% di essi ha frequentato il college per un certo periodo e il 44% ha il padre laureato (Szatmary 2004). Gli hippy furono i principali fruitori del rock psichedelico, nato tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, in seguito all'evoluzione del blues rock. La musica psichedelica si presentava come una melodia amichevole che in poco tempo si affermò come una controcultura esplicita e significativa (Frith 1984: 64). La cultura hippy ricercava spesso l'uso di stupefacenti, come LSD, funghi allucinogeni e cannabis, per sperimentare nuove esperienze e per cercare uno stato alterato. Lo stesso Jimi Hendrix e la sua band “The Jimi Hendrix Experience” fecero apertamente uso di sostanze stupefacenti. Noel Redding, bassista del trio, ammise: “Ammetto che le droghe controllavano la nostra musica. Che fosse vero o meno, sentivamo di dover essere fatti per suonare bene. Una buona droga equivaleva a una buona musica?” (Szatmary 2004: 182).

La musica popolare americana arrivò in Gran Bretagna intorno agli anni '50 sia grazie alle esibizioni dal vivo di musicisti rock e blues, sia attraverso i dischi che i militari e i marinai mercantili americani in viaggio portavano con sé (per questo a Liverpool, che ha un porto importante, si venne a creare un tale fulcro di attività musicale) (Carosso 2013). In seguito all'arrivo del rock and roll in Gran Bretagna e alla nascita delle prime band, i rockers britannici cercarono di trovare un proprio stile prediligendo gli scooter italiani e le sonorità ska e R&B rispetto ai musicisti rock americani conosciuti per le potenti motociclette e le giacche in pelle (Carosso 2013). Gli artisti britannici cercarono di penetrare il mercato musicale americano, presentandosi come un'alternativa al rock and roll statunitense, già dalla metà degli anni '50 e il primo a riuscirci fu il cantante e chitarrista britannico Lonnie Donegan, il quale raggiunse l'ottavo posto nella classifica pop di Billboard (Carosso 2013). Il rock britannico cominciò ad assumere una propria forma e a differenziarsi dal rock americano in pochi anni, quando accadde un processo inverso di “invasione musicale” ovvero quando furono i britannici ad esportare la propria musica negli Stati Uniti. *British Invasion* è un termine con cui ci si riferisce all'arrivo della musica britannica in America verso la metà degli anni '60 e generalmente la si identifica

con lo storico atterraggio dei Beatles all'aeroporto JFK di New York il 7 febbraio 1964 (Carosso 2013: 131) e il fatto che i Beatles, all'inizio della loro carriera musicale, ascoltassero Elvis Presley, il quale a sua volta era stato fortemente influenzato da Chuck Berry, sottolinea l'importanza e il ruolo cruciale della musica afroamericana durante il XX secolo (Irving 1988: 162).

1.2 La nascita e lo sviluppo della musica punk

Con la British Invasion i gruppi rock inglesi conquistarono gli Stati Uniti e ciò rappresentò un traguardo importante per la musica, ma con l'inizio degli anni '70 cominciarono a svilupparsi nuovi movimenti sociali e musicali. Il malessere giovanile, caratterizzato da forti sentimenti di rabbia e inadeguatezza nei confronti della società, produsse una nuova sottocultura, la quale sfociò in un nuovo genere musicale, identificato col termine *punk*. Questa parola comparve già nel 1500 e nel corso dei secoli si accollò la definizione di "teppista" o "sporco", assumendo così un'accezione negativa (Stellacci 2019). La sfiducia verso una società che invece di presentarsi credibile e carica di promesse per il futuro appariva ostile, favorì la nascita del movimento punk, in particolare tra i giovani appartenenti alla *working class* (ceto medio-basso). Il punk si differenziò dal rock and roll per l'anarchia, il nichilismo e la ribellione nei confronti della società. L'ideologia politica nel movimento punk era molto varia: così come molti giovani adottarono uno stile di vita anarchico, altri seguirono un'ideologia comunista mentre altri manifestarono un totale disinteresse nei confronti della politica. I musicisti punk non si contraddistinsero per particolari doti stilistiche bensì per un senso comune di appartenenza a un movimento carico di sentimenti di rabbia e frustrazione, che rifiutava qualsiasi forma di controllo e di potere. Il luogo di origine del movimento punk è ancor'oggi molto dibattuto, da una parte c'è chi sostiene sia nato in Inghilterra, più precisamente a Londra, mentre dall'altra c'è chi afferma sia nato nella East Coast degli Stati Uniti (Turrini 2013), ma ciò che si sa per certo è che il punk si è sviluppato verso la metà degli anni '70. Un nome di straordinaria importanza è Malcom McLaren, produttore discografico britannico nonché produttore della band punk inglese Sex Pistols. Dopo una breve esperienza come manager della band glam rock New York Dolls, McLaren torna nel 1975 dagli Stati Uniti nel Regno Unito e nel retrobottega del Sex, il negozio della sua compagna, la stilista Vivienne Westwood, pianifica la creazione di una nuova band di successo: nascono così i Sex Pistols (Gilardino 2017). Mentre

in Inghilterra nascono le prime band punk, lo stesso accade anche negli Stati Uniti dove si sviluppano nuovi movimenti giovanili che sfociano in nuovi gruppi punk. Il luogo principale dove si venne a creare la scena musicale punk americana fu il locale CBGB, un rock club situato a New York, dove suonarono innumerevoli band, tra cui i Ramones, Patti Smith, Blondie, Talking Heads, The Heartbreakers e i Television.

Un aspetto caratterizzante del punk è l'etica *do-it-yourself* (DIY) secondo cui le persone dovrebbero creare una propria cultura, organizzare i propri concerti, fondare delle proprie etichette discografiche e prodursi da soli, senza il supporto delle major labels (Turrini 2013). La cultura punk rifiuta il mainstream e tutto ciò che è riconducibile al pensiero capitalistico, per questo motivo i musicisti punk si affidano a piccole etichette discografiche indipendenti, rifiutando a priori qualsiasi tipo di contatto con le grandi case discografiche. L'etica DIY riflette l'intenzionale trasformazione dei musicisti punk da semplici consumatori dei mass-media in agenti di produzione culturale (Dunn 2008). Un altro aspetto peculiare del punk è quello di non aver alcun tipo di distanza tra band e pubblico. Mentre i gruppi rock accrescevano il mito delle "rock star" esibendosi in grandi sale e stadi, separati dal pubblico, i gruppi punk eliminavano le barriere tra artisti e pubblico promuovendo un'idea di uguaglianza e trasmettendo il messaggio che chiunque poteva essere punk (Dunn 2008). La retorica del punk era anche una reazione contro i discorsi da intellettuali dei precedenti musicisti rock e prima di entrare nel grande mercato, il punk non era altro che una semplice musica suonata dal vivo nei garage e nei piccoli locali (Irving 1988). I gruppi punk si opponevano ai grandi concerti negli stadi che separavano il pubblico dai musicisti, disprezzavano le rock star e affermavano che chiunque poteva fondare una rock band (Grossmann 1996). I giovani che aderivano a questo movimento attaccavano la cultura tradizionale definendola asettica e superficiale, criticando il capitalismo e le istituzioni politiche senza però offrire delle valide alternative. Questa nuova corrente musicale e sociale voleva trasmettere un'idea di uguaglianza e parità secondo cui chiunque poteva suonare in un gruppo musicale e non serviva saper suonare bene uno strumento per produrre musica. Secondo il pensiero punk non era giusto che ci fosse distanza tra il pubblico e i musicisti, per questo molti spettatori cominciarono a interagire direttamente con le band salendo sul palco. Fu così che aumentò la pratica del tuffo dal palco (*stage diving*), apparso per la prima volta durante un'esibizione dal vivo dei Rolling Stones, e nacque il pogo, ovvero un ballo collettivo caratterizzato dal saltellare vivacemente durante il quale spesso ci si scontra involontariamente con altre persone. Da quando nacque il punk i giovani che vi aderivano si chiedevano "perché non posso suonare questo strumento?", "perché le mie opinioni non contano?" e guardando il mondo si domandavano "perché le cose sono così complicate? E come

mai non stiamo facendo nulla a riguardo?” (Dunn 2008: 199). Uno strumento di propaganda e comunicazione adottato dagli esponenti del punk furono le fanzine (termine che deriva dall’aggettivo “fan” e dal sostantivo “magazine”) ovvero pubblicazioni amatoriali senza scopo di lucro con cui si condividevano i propri messaggi di resistenza, chiaramente non in linea con i canali di informazione promossi dai media (Stellacci 2019). Nelle fanzine si promuoveva anche la propria musica, concerti, eventi e spesso si incoraggiavano i giovani a suonare uno strumento e a formare una band; come recita una fanzine dell’epoca: “Questo è un accordo di chitarra, questo un altro e questo è il terzo. Ora forma un gruppo!” (Worley 2015: 82). Il punk portò alla ribalta le chitarre distorte del rock, suonando canzoni generalmente corte, veloci e ad alto volume. I *power chords* (noto come accordo di quinta) erano la norma e la velocità era spesso enfatizzata rispetto alla complessità tecnica (Grossmann 1996). Rispetto al canto melodico degli stili musicali precedenti, il punk adottò un approccio minimalista a tre accordi con voci urlate. Stilisticamente nel punk vi sono influenze provenienti dal reggae, tant’è che secondo alcuni critici musicali il punk non è altro che un reggae velocizzato (Glavan 2008: 216). Il reggae e lo ska, due generi musicali provenienti dalla Giamaica, furono presi come riferimento da molti musicisti punk, i quali mischiarono queste due correnti musicali giamaicane con il rock and roll fino a trovare un suono originale. Per rendersi conto di quanto la musica giamaicana influenzò il sound britannico basta prendere in considerazione che John Lydon (conosciuto anche come Johnny Rotten), cantante dei Sex Pistols, dichiarò di essere un grande fan della musica reggae; i Clash fecero una cover di una famosa canzone del cantante giamaicano Junior Murvin, “Police and Thieves” e Mick Jones, chitarrista dei Clash, affermò: “All’epoca non c’erano abbastanza buoni dischi punk in giro. Così per completare il tutto abbiamo inserito un sacco di dischi reggae” (Szatmary 2004: 245). Durante la fase iniziale del punk molti esponenti del movimento si definivano anarchici non per una reale convinzione bensì per portare caos e ambiguità nella società (Stellacci 2019). Uno degli aspetti più clamorosi, e mal interpretati, durante il periodo punk fu l’uso di magliette e di bandiere con la svastica nazista da parte del bassista dei Sex Pistols, Sid Vicious, il quale non aveva altra intenzione se non quella di creare scalpore. Proprio per il fatto che questo gesto fu mal interpretato, molti giovani punk si avvicinarono e aderirono ai movimenti neofascisti, dando vita a una nuova subcultura che segue il pensiero nazista, il Nazi punk (Stellacci 2019). I Sex Pistols si contraddistinsero anche per aver dissacrato l’inno nazionale inglese con la canzone “God Save The Queen” in cui c’è il famoso verso “no future”, diventato poi un riferimento per i punk carichi di disillusione, negativi rispetto al passato e senza prospettive per il futuro (Stellacci 2019). Nel movimento punk si venne a creare una rottura tra coloro che aderirono a

un pensiero anarchico e comunista appartenente alla sinistra radicale e tra coloro che adottarono un'ideologia conservatrice e svilupparono idee razziste. Molti gruppi cominciarono a trattare temi sociali e politici, esprimendo il loro pensiero a riguardo, come ad esempio gli Agnostic Front che denunciarono i truffatori delle istituzioni pubbliche inglesi oppure i Millions of Dead Cops (MDC) che attaccarono l'autorità del governo e della polizia. Inoltre, i MDC protestarono contro il capitalismo aziendale definendo gli hamburger di McDonald "hamburger aziendali della morte" (Grossmann 1996). Nonostante la dichiarata indifferenza politica della maggior parte dei musicisti, il punk è stato etichettato dagli studiosi come il più "politico" di tutti i generi rock: una negazione della struttura politica dominante e della cultura oppressiva, una perfetta incarnazione della protesta della classe operaia (Pekacz 1994: 46). Certi gruppi esprimevano le proprie idee anarchiche, antimilitaristiche, nichilistiche ed esistenzialiste sia nei testi delle proprie canzoni sia attraverso slogan, come il celebre motto della band inglese Crass: "Non c'è altra autorità che te stesso". Il movimento punk individuò nella religione un'antica istituzione autoritaria utilizzata per proteggere la classe dirigente al potere con lo scopo di schiavizzare mentalmente, emotivamente, e fisicamente coloro che venivano governati. Lo Stato invece venne concepito come un apparato di repressione che esercitava il potere in difesa dei propri interessi mentre le sue risorse, ovvero la polizia, l'esercito e i tribunali, venivano usati per controllare, reprimere e distruggere qualsiasi forma di resistenza. I media, invece, servivano come oppiaceo per le masse e come mezzo di indottrinamento (Worley 2015: 96). La famiglia veniva vista come un luogo di condizionamento attraverso il quale venivano imposti i valori di genere, i valori patriarcali e attraverso l'educazione si reprimeva la natura degli individui. Il partito politico britannico di estrema destra National Front tentò più volte di distruggere la carriera musicale dei gruppi punk espressamente di sinistra o anarchici. Nello specifico attaccò ripetutamente i Clash, come quando in un articolo del 1977, il *British Patriot*, la rivista ufficiale del National Front, avvertì i propri lettori che i Clash erano il gruppo contemporaneo più di sinistra (Szatmary 2004: 247). La band londinese incontrò resistenza anche con la polizia la quale, durante il loro primo tour britannico, fermò spesso il loro bus senza motivi validi, arrestò i membri del gruppo più volte e addirittura li multò per aver perso le chiavi di una stanza d'albergo. Nel 1978 il National Front bruciò i due auditorium adibiti per i concerti dell'evento *Rock Against Racism*. Le repressioni non accennarono a fermarsi e un anno dopo la polizia fece irruzione nella sede dei musicisti punk e reggae, la *Southall Musicians Cooperative*, e distrusse tutti gli strumenti e le apparecchiature audio presenti (Szatmary 2004). Gli episodi di violenza nei confronti dei gruppi punk di sinistra e anarchici continuarono per anni da parte degli esponenti del National Front, da parte delle forze dell'ordine e da parte degli skinhead

appartenenti ai movimenti neofascisti e neonazisti dediti al Nazi punk che scrissero canzoni apertamente razziste e suprematiste come “White Power” e “Kill the Reds”.

Se da un lato il movimento punk aveva trovato terreno fertile tra molti giovani insoddisfatti e arrabbiati con la società, dall’altro aveva trovato una solida opposizione da parte di molti individui conservatori e moralisti, spaventati, disgustati e inorriditi dall’aspetto e dalla musica suonata dai musicisti punk. Durante un’intervista, la cantante e attrice americana Linda Ronstadt affermò: “Il punk è così costipato che dovrebbe essere chiamato rock delle emorroidi”. “Tutto ciò che i cantanti punk possono portare nelle loro canzoni è il gesto dell’oscenità sessuale oppure della rabbia impotente” scrisse il giornalista inglese Anthony Burgess (Szatmary 2004: 230). Il quotidiano britannico *London Times* dichiarò che “il punk rock è il termine generico per indicare l’ultima spazzatura musicale generata dalla nostra cultura in crisi. È caratterizzato da suoni rock gridati, velenosi e minacciosi” mentre il politico conservatore britannico Bernard Brook Partridge affermò che “la musica punk è disgustosa, degradante, orrenda, squallida, volgare, voyeuristica e nauseante. La maggior parte di questi gruppi sarebbe notevolmente valorizzata da una morte improvvisa” (Szatmary 2004: 230). Per quanto riguardava i testi provocatori di molte band, la censura attuata da parte degli organi dello Stato fu severa; dopo l’uscita dei singoli dei Sex Pistols “God Save The Queen” e “Anarchy in the U.K.”, alla band fu vietato di esibirsi in pubblico, e per questo dovettero suonare sotto uno pseudonimo, e le loro canzoni furono bandite dalle trasmissioni radio (Božilović 2013). Il movimento punk subì uno sconvolgimento quando i Clash decisero di firmare un contratto con la CBS Record International, ramo internazionale della Columbia Records. Accadde proprio quello che, secondo l’etica punk, non sarebbe mai dovuto accadere ovvero stringere un accordo con una major label invece di rimanere fedeli alle piccole case discografiche indipendenti. Molti giovani e musicisti punk si sentirono traditi, l’etica DIY sembrava non avere più valore e il capitalismo pareva aver vinto. Secondo lo scrittore e musicista britannico Mark Perry “il punk è morto il giorno in cui i Clash hanno firmato per la CBS”. John Lydon, al termine della cover della canzone degli *Stooges* “No Fun”, chiede al pubblico di San Francisco: “Vi siete mai accorti di essere stati fregati?” (Gilardino 2017: 40). Appare evidente come il pensiero originale del punk, ovvero il rifiuto di qualsiasi forma di potere, lo stile di vita anarchico e non convenzionale, si fosse disgregato senza però scomparire del tutto e con la fine degli anni ’70 la prima fase del punk rock, conosciuta anche come punk 77, giunse al termine per evolversi in nuovi sottogeneri musicali.

Nacque così in Inghilterra l’*anarchopunk*, caratterizzato dall’adesione all’ideologia anarchica con una particolare attenzione rivolta ai temi sociali come i diritti degli animali, il

femminismo, l'ambientalismo e il pacifismo (Stellacci 2019). Un altro sottogenere del punk che si sviluppò in Inghilterra verso la fine degli anni '70 fu l'*Oi!*, una tipica espressione punk della classe operaia frustrata dalla mancanza di lavoro e dalla vita alienante nei sobborghi, che aveva lo scopo di riunire i punk, gli skinhead e altri giovani della classe operaia insoddisfatti in un unico movimento. Quello degli skinhead, invece, fu un fenomeno che nacque verso l'inizio degli anni '70 ma si sviluppò notevolmente con la fine del primo movimento punk rock. Gli skinhead ("teste rasate") erano solitamente giovani lavoratori di fabbrica che trascorrevano molto tempo nei pub e spesso andavano a vedere le partite di calcio, indossavano anfibi e avevano una ragnatela tatuata sul gomito, simbolo della mancanza di lavoro, che esprimeva tutta la loro insoddisfazione e sofferenza nei confronti della società contemporanea (Stellacci 2019).

Un altro sottogenere del punk rock che si sviluppò fu l'hardcore punk, nato in California verso l'inizio degli anni '80, i cui maggiori fruitori furono i giovani che praticavano skateboard e surf. La presidenza di Reagan in California servì da forza trainante dell'hardcore, in quanto "nemico delle arti, delle minoranze, delle donne, dei gay, dei liberal, dei senz'atletto, dei lavoratori, dei quartieri poveri e quant'altro" (Stellacci 2019). Gli hardcore punk erano tipicamente violenti e aggressivi e si opponevano al consumismo e al perbenismo tipici della società americana. Con l'inizio degli anni '80 si comincia a dare maggiore importanza al valore contenutistico del punk, rispetto alla musica e all'estetica di per sé. Con l'hardcore punk sembra ritrovare spazio il convinto pensiero anticapitalista e l'etica DIY, ovvero l'autoproduzione di dischi, di abbigliamento personalizzato, di fanzine e anche di cibo (Stellacci 2019). Con l'hardcore, i giovani punk si interrogano sul proprio ruolo e sulla funzione della classe dirigente, arrivando a sviluppare una concreta idea politica anticapitalistica e anticonsumistica, rifiutando così il tipico modello americano.

Un particolare codice di protesta fu quello della sottocultura "Straight edge", derivante dall'hardcore punk, la quale prende il nome dal titolo di una canzone del gruppo hardcore punk americano Minor Threat. Lo straight edge, conosciuto anche come sXe oppure XXX, fu una subcultura che si basava su uno stile di vita puro, senza alcun tipo di condizionamento esterno. Le persone che aderivano a questo movimento seguivano quattro principi per non avere elementi di disturbo circa il pensare in maniera libera: non fumare, non drogarsi, non bere e non praticare sesso occasionale (Stellacci 2019). La peculiarità delle persone che aderivano allo straight edge era quella di osservare uno stile di vita all'apparenza puritano per attuare una controcultura e una ribellione nei confronti della società.

1.3 La nascita e lo sviluppo della new wave

In contemporanea ai principali sottogeneri del punk rock, ovvero l'anarchopunk e l'hardcore punk, nacque una nuova corrente artistica, sociale e musicale chiamata *new wave* ("nuova onda"). Il termine *new wave* si riferisce a un fenomeno ampio, di difficile caratterizzazione dal momento che non presenta uno stile musicale specifico ma racchiude più generi come il punk rock, il pop rock, il glam rock, la musica elettronica, la musica disco, il rock progressivo, il reggae e lo ska. Il nome *new wave* compare per la prima volta in un articolo di un giornale francese nel 1957 per riferirsi al nuovo movimento cinematografico francese (*Nouvelle vague*) nato verso la fine degli anni '50, e in seguito per riferirsi alla nuova tendenza musicale sviluppatasi nella seconda metà degli anni '70 negli Stati Uniti e nel Regno Unito. Così come nel cinema, anche nella musica l'espressione *new wave* fa riferimento a delle idee nuove e moderne, che assumono una prospettiva avanguardista (Pavela 2021). Come il punk, anche la *new wave* si sviluppò in contemporanea sia nel Regno Unito sia negli Stati Uniti, riscuotendo un significativo successo tra il pubblico. Con la fine degli anni '70 la musica, il cinema, la moda, l'arte, il teatro e la letteratura si influenzarono a vicenda e si cominciò a prestare particolare attenzione ai video musicali e per questo furono introdotti dei canali televisivi con lo scopo di proiettare video musicali (chiamati anche *videoclip* per la breve durata) dei gruppi di maggior successo. Il 1° agosto 1981 nasce a New York "Music Television", conosciuto anche con l'acronimo MTV, un canale televisivo che trasmetteva ininterrottamente video musicali similmente al programma musicale britannico fondato nel 1964 *Top of the Pops* dove venivano trasmessi video e dove si esibivano gruppi dal vivo (Pavela 2021). Oltre a racchiudere vari generi, la *new wave* fu anche una corrente sociale che condivise idee simili al punk. Essa fu un fenomeno sottoculturale e urbano che si contrapponeva apertamente alla cultura dominante, a cui aderì un'intera generazione di giovani che cercò di costruire una propria identità (Božilović 2013). Inoltre, le scelte musicali rappresentano per i giovani il punto di riferimento che li identifica e li distingue dal resto della società. Le scelte musicali aiutano a distinguersi e a prendere le distanze non solo dalla cultura genitoriale e dominante, ma anche dalla cultura popolare, dal mainstream e da altri ambienti giovanili (Božilović 2013: 71). Nella *new wave*, come nel punk, l'adesione a un pensiero politico e sociale era assai importante e la protesta nei confronti della società e della classe dirigente contava più dell'abilità nel suonare strumenti musicali. Il rapido declino della scena punk rock in Inghilterra e negli Stati Uniti viene seguito dall'evoluzione di nuovi suoni, tant'è che molti gruppi punk decidono di evolversi saggiando

nuove melodie. Fu così che nacque il post-punk, una corrente musicale che mutò dal punk rock acquisendo un nuovo stile influenzato da più generi, come il rock sperimentale, l'art rock, il dub, il funk, il glam rock, la musica disco e la musica elettronica. Tra i principali gruppi post-punk britannici e americani vi furono: Public Image Ltd, Siouxsie and the Banshees, Pere Ubu, Joy Division, Talking Heads, The Cure, Devo e Wire. Riguardo l'uso del termine new wave per riferirsi a questa nuova corrente musicale e sociale sviluppatasi verso la fine degli anni '70, ci fu chi lo accettò ma anche chi lo criticò fortemente. Tra coloro che non condivisero l'uso di questa espressione ci fu lo scrittore, cantante e pittore francese Claude Bessy, il quale affermò: "La new wave non esiste, è semplicemente un nome carino da usare quando non osi dire che ti piace il punk, perché hai paura che ti sbattano fuori a calci in culo dalla festa prima di riuscire a farti due linee di coca" (Gilardino 2017: 118). John Lydon, frontman del nuovo gruppo Public Image Ltd (PIL), si vantò di essere stato il primo ad aver fatto entrare, il post-punk nel mainstream: "Ho aperto le porte, ho reso le cose più facili per le band emergenti. Si trattava di un monopolio simile a quello dei Rolling Stones nell'intero settore. Le case discografiche non mettevano sotto contratto nuovi artisti. Io ho aperto la strada" (Szatmary 2004: 249). In seguito allo scioglimento dei Sex Pistols, John Lydon fondò i Public Image Ltd e prese le distanze dal punk rock sperimentando nuove sonorità. La nuova band di Lydon verrà descritta da molti critici come il primo gruppo new wave in Inghilterra, e il fatto che il cantante avesse deciso di abbandonare il soprannome che lo accompagnò durante la carriera nei Sex Pistols (Johnny Rotten, ovvero "Johnny Marcio" per via della sua scarsa igiene orale) simboleggiò una chiara volontà di distaccarsi dal periodo musicale precedente e tendere verso un nuovo orizzonte artistico (Pavela 2021). Secondo il cantante britannico, inoltre, la parziale causa del fallimento del movimento punk fu l'eccessiva critica per l'aspetto estetico: "Non avete mai ascoltato una parola di quelle che ho detto, mi giudicavate solo per i vestiti che indossavo". E riguardo al nuovo gruppo affermò: "Tutti si aspettavano che i PIL fossero un semplice proseguimento dei Sex Pistols, ma si sono dovuti ricredere subito" (Gilardino 2017: 120). La volontà dei musicisti di mischiare diversi generi (Gilardino 2017: 118) permise loro di avvicinarsi a nuove sonorità che simboleggiarono il reale distacco dal punk rock; riguardo a ciò Stephen Morris, il batterista dei Joy Division, disse: "Se eri un punk dovevi odiare la discomusic, era un obbligo, ma con il post-punk le cose cambiarono radicalmente. A un certo punto divenne cool ascoltare disco e musica elettronica. Certo, non i Bee Gees..." (Gilardino 2017: 125). Fu proprio l'incontro tra la musica rock (punk rock, glam rock e pop rock) e la musica disco ed elettronica a generare questa nuova corrente. La new wave cerca di allontanarsi dal rock and roll, trovando una propria identità grazie a diversi generi musicali, considerando un male o ridicolizzando le convenzioni

del rock. Grazie all'influenza della musica elettronica, il rock entra in contatto con nuovi strumenti, come il sintetizzatore, la tastiera e la batteria elettronica. L'eredità punk consentiva a ognuno di entrare a far parte di un gruppo, ma nella new wave chiunque significava chiunque, sia che si trattasse di musicisti competenti sia che si trattasse di macchine (Kronengold 2008: 64). La rapida diffusione della *drum machine* permise a molti gruppi di utilizzare questo strumento elettronico, il cui scopo era quello di emulare il suono della batteria e degli strumenti a percussione, al posto di un vero batterista. Con la new wave, quindi, l'approccio alla musica cambiò: gli strumenti elettronici potevano sostituire sia i musicisti sia gli strumenti acustici. Se da un lato la presenza di molti strumenti (acustici ed elettronici) rendeva le canzoni assai ricche, dall'altro il lavoro in studio risultava complesso e richiedeva tempo, rendendo così le sessioni di registrazione difficoltose. La realizzazione di composizioni stratificate in studio comprometteva l'ideale di spontaneità del punk dal momento che richiedeva tempo e nuove competenze. L'approccio DIY cominciò a non trovare più spazio nella new wave dal momento che una band acquisiva le competenze necessarie o assumeva qualcuno che le avesse (Kronengold 2008: 65). Con la nascita della new wave i musicisti cominciano a esplorare e mescolare vari generi e ad estendere i propri interessi al cinema, alla letteratura e all'arte. Molti di essi si definiscono artisti proprio per il fatto che non si focalizzano esclusivamente sulla musica, tantomeno su un unico genere, bensì allargano le proprie passioni accrescendo la propria conoscenza. Riguardo alla fluidità dei gruppi new wave, Helios Creed, chitarrista dei Chrome, una band di San Francisco, affermò: "La musica punk, a un certo punto, diventò troppo legata a schemi e regole ben precisi, mentre noi volevamo mischiare tutto quello che ci interessava" (Gilardino 2017: 129).

Il gruppo musicale e collettivo artistico statunitense The Residents si differenzia da qualsiasi altra band new wave, e non solo, per il proprio stravagante e curioso aspetto. I membri del gruppo, i quali non hanno mai mostrato la vera identità al pubblico, indossano delle maschere rappresentanti un bulbo oculare e un cappello nero a cilindro e spesso sono stati definiti come uno dei gruppi più grotteschi e bizzarri di sempre. Hardy Fox, cofondatore del gruppo di amministrazione della band, la Cryptic Corporation, disse: "I Residents non si sono mai immaginati come una band vera e propria, ma come un gruppo di persone a cui viene assegnato un compito" (Gilardino 2017: 127).

I Devo, band americana attiva dal 1972, sono un altro gruppo simbolo della new wave. Il nome della band deriva dalla parola "de-evolution" (de-evoluzione), tesi secondo cui la razza umana, invece di progredire, è avviata verso una progressiva e totale regressione a uno stato primitivo, confermata dalla mentalità reazionaria di un Paese come gli Stati Uniti (Gilardino

2017). I Devo, molto critici nei confronti della società, sfruttano la loro musica e la loro arte per esprimere i propri pensieri e idee. Assemblando la musica con il fascino per il cinema riescono a creare video musicali assai bizzarri e stravaganti, ma proprio per questo unici. I membri della band studiarono presso la Kent State University, un'università pubblica situata a Kent, in Ohio, dove ci fu una durissima azione repressiva da parte della polizia la quale, durante una manifestazione pacifica svoltasi il 4 maggio 1970, sparò dei colpi di avvertimento finendo per uccidere quattro persone e ferirne gravemente altre nove (Gilardino 2017). Questa vicenda viene spesso citata dalla band come uno dei momenti fondamentali che portano allo sviluppo della teoria de-evolutiva e alla conseguente nascita del gruppo. Riguardo alla rivoluzione sociale, un tema molto presente sia nel rock and roll sia nel punk, il cantante della band Mark Mothersbaugh disse: “Abbiamo imparato dagli hippy che la rivoluzione è obsoleta. Loro si sono trasformati tutti in yuppie, mentre il punk è diventato rapidamente una moda. Non puoi combattere il sistema, finisci sempre per farti fottere” (Gilardino 2017: 92). I primi concerti dei Devo non furono per nulla un successo, le loro tute gialle e i cappelli rossi a forma di cupola (chiamati *Energy Dome*, “cupola energetica”) non venivano visti sempre di buon occhio e riguardo a ciò il bassista del gruppo Gerald Vincent Casale, detto “Jerry”, ricorda: “In città tutti vestivano con jeans a zampa d'elefante, magliette psichedeliche, portavano i capelli lunghi, e fumavano erba. Poi c'eravamo noi che apparivamo ai concerti con le tute gialle e lì scoppiavano i casini, forse ricordavamo loro le fabbriche che tanto odiavano” (Gilardino 2017: 92). I video musicali della band, spesso definiti “geniali” dai critici, non passarono inosservati e furono assemblati in un breve film intitolato *The Truth About De-evolution* grazie al quale vinsero un premio all'Ann Arbor Film Festival del 1976, guadagnandosi anche l'apprezzamento di David Bowie e Neil Young.

Mentre il movimento new wave continuava ad espandersi sia negli Stati Uniti sia in Inghilterra, tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 a New York si venne a creare una nuova corrente artistica chiamata *No wave*. Questo nuovo movimento, che trovò l'apice espressivo nella musica underground, nel cinema, nella videoarte e nell'arte contemporanea, trova la propria indipendenza rifiutando a priori qualsiasi parentela con il punk. Il termine no wave simboleggia la volontà degli artisti che fanno parte del movimento di prendere le distanze dagli aspetti commerciali e tipicamente legati alla cultura popolare, criticando le grandi etichette discografiche e valorizzando i gruppi musicali di nicchia. Così come nella new wave, anche nella no wave viene data molta importanza alle arti visive e tra gli artisti che utilizzarono la musica come mezzo espressivo, affascinati dalle potenzialità anti-rock di un genere come la no wave, ci furono la poetessa, pittrice e scrittrice Lydia Lunch e il pittore e graffitista Jean

Michel Basquiat (Gilardino 2017). Un ruolo molto importante nella no wave fu rivestito da Brian Eno, musicista, compositore e produttore britannico. Spesso definito “mentore” del movimento newyorkese, Eno trascorse molto tempo tra locali malfamati, gallerie d’arte e club alla moda, entrando così in contatto con molti gruppi underground e raccogliendo i prodotti di quattro band (Contortions, Teenage Jesus and the Jerks, Mars e DNA) in una compilation del 1978 intitolata “No New York” (Gilardino 2017). La no wave si distinse per la volontà di non seguire i classici schemi e di ricercare una propria peculiarità rifiutando i cliché musicali. Stilisticamente si caratterizzò per la ricerca dell’atonalità vocale e per l’uso di un accompagnamento strumentale non convenzionale e sgradevole all’udito. Nonostante la sua breve esistenza, la no wave lasciò un segno indelebile sia a livello musicale sia a livello culturale e influenzò molti gruppi musicali di New York, nati negli anni successivi alla fine di questa corrente, tra cui i Sonic Youth, gli Helmet e gli Slint.

Capitolo II

Le nuove tendenze musicali nell'Europa dell'Est

2.1 L'arrivo del rock e del jazz nell'Europa dell'Est

Uno dei più grandi poteri della musica è quello di mettere in contatto e unire uomini e donne di culture e lingue diverse e quindi di svolgere un'incredibile funzione sociale. La musica è in grado di oltrepassare qualsiasi tipo di barriera e ostacolo, avvicinare persone geograficamente distanti grazie alla propria sinfonia e trasmettere ideali di amore, rivoluzione, ribellione, uguaglianza e fratellanza tramite i testi delle canzoni. Due generi musicali che rivestirono un ruolo cruciale nella divulgazione di messaggi e comunicazioni sociali furono il jazz e il rock and roll. Nati rispettivamente verso l'inizio e la metà del '900, queste due correnti si svilupparono negli Stati Uniti per espandersi poi anche in Europa. Se l'arrivo e la diffusione del jazz e del rock nei Paesi dell'Europa occidentale furono accettati, lo stesso non accadde nei Paesi dell'Est Europa (quantomeno inizialmente poiché ci vollero diversi anni prima che gli Stati dell'Europa orientale accettassero questi generi musicali). Le uniche musiche approvate dai governi degli Stati europei dell'Est erano quella classica e quella folk tradizionale. Inoltre, il fatto che nuovi generi musicali provenienti dall'Occidente, i quali parlavano apertamente di sesso, di ribellione e si opponevano alle classi dirigenti, cominciassero a diffondersi anche nell'Europa orientale non solo non fu visto di buon occhio dai governi ma in alcuni casi fu reso illegale il loro ascolto e la loro distribuzione. Mentre nell'Occidente le etichette discografiche non erano proprietà dello Stato, nell'Est Europa sì: il governo controllava e gestiva ogni aspetto della produzione musicale, e di conseguenza finanziava tutto, dai concerti ai festival (Kurkela 1993). Con l'arrivo della nuova musica americana in Europa, i governi comunisti cercarono di impedire l'influenza della cultura statunitense sul blocco orientale, limitando la circolazione della musica proveniente dall'Occidente e favorendo la propria musica popolare basata sul

folklore locale, solitamente chiamata musica folkloristica (Kurkela 1993: 83). Nonostante i timori dei leader degli Stati dell'Est Europa, soprattutto dei leader sovietici, negli anni '50 non si registrò nessuna rivolta dovuta ai nuovi generi musicali. Quello che accadde, invece, fu una lenta penetrazione della cortina di ferro da parte della musica occidentale (Ryback 1990).

In poco tempo nacquero gruppi musicali non ufficiali (ovvero band che per esibirsi pubblicamente dovevano suonare in locali clandestini, definendosi gruppi folk per poi, invece, suonare jazz o rock and roll) in gran parte dell'Europa dell'Est, ma specialmente in Unione Sovietica. Tra i gruppi non ufficiali spicca la band moscovita Vosmyorka, che si presentava come complesso di fisarmonicisti, offrendo invece al pubblico di Mosca le ultime novità e il meglio del jazz occidentale (Ryback 1990). Il fatto che la musica non fosse solo fine a sé stessa ma potesse essere usata anche come un'arma strategica non fu sottovalutato né dal governo americano né dai governi dell'Est Europa, in particolare dall'URSS, e le potenzialità del jazz e del rock furono sfruttate dalla Casa Bianca. Conferire importanza al jazz negli Stati Uniti voleva dire riconoscere un ruolo ufficiale alla musica afroamericana nella storia della nazione, mentre promuovere questo genere musicale all'estero sottendeva la volontà di presentare al mondo un'immagine non razzista della società statunitense (Ambrosi 2017). Anche i leader della NATO si resero conto delle enormi potenzialità dei due generi musicali americani, sostenendo che potevano essere impiegati nella lotta contro il comunismo. I vertici militari della NATO decisero così di sfruttare l'ossessione dei giovani del blocco sovietico per il jazz e il rock and roll: "Più tempo un giovane passa ad ascoltare Little Richard, meno tempo ha per leggere Marx e Lenin" recitava un articolo pubblicato nel 1958 da *Revue militaire générale*, il giornale della NATO (Ryback 1990: 26). In seguito alla morte di Stalin, avvenuta il 5 marzo 1953, il clima nell'Unione Sovietica cominciò lentamente a cambiare, mostrando una, seppure molto leggera, apertura verso l'esterno. Nell'estate dello stesso anno la Germania dell'Est liberalizzò la sua politica sul jazz, rendendolo accessibile al pubblico, anche se la decisione fu motivata più dai disordini interni che dalla morte del leader sovietico e già verso la fine degli anni '50 c'erano milioni di dischi rock and roll in circolazione sia nell'Unione Sovietica sia negli altri Stati dell'Europa dell'Est. Pochi mesi dopo l'uscita di un album negli Stati Uniti o in Gran Bretagna, i giovani sovietici possedevano già una registrazione pirata (Ryback 1990). Nonostante le affermazioni dei leader comunisti, per i giovani dell'Est Europa la musica rock era un'esperienza viscerale piuttosto che politica. La tendenza ad assumere un carattere nazionalista, l'eccessivo interesse alla sfera politica e il senso di appartenenza al proprio Paese erano tipici di una generazione da cui i giovani dell'Est volevano prendere le distanze. I "ritmi accesi" del rock and roll li elevavano al di sopra della mondanità e consentivano loro di evadere,

di non impegnarsi nell'attività politica e di allontanarsi dai timori postbellici e dai pregiudizi della generazione dei propri genitori (Ryback 1990: 34). È però importante sottolineare come il movimento folk della fine degli anni '50 e dell'inizio degli anni '60 trattasse temi apertamente politici: così come Bob Dylan e Joan Baez denunciavano il razzismo e l'ingiustizia negli Stati Uniti, così alcuni cantanti folk del blocco sovietico negli anni '60 cantavano dei crimini commessi da Stalin, degli abusi della leadership comunista e delle carenze del sistema socialista (Ryback 1990). Milioni di giovani sovietici coltivarono la passione per il jazz e nonostante il potere lo definisse "musica della miseria spirituale", il jazz riuscì ad entrare nella cultura ufficiale e il Komsomol, l'organizzazione dei giovani comunisti, aprì locali jazz in varie località dell'Unione Sovietica (Ambrosi 2017). Nacquero così gli *stiljagi* (termine derivante dal sostantivo *stil'*, ovvero stile, e dal suffisso *jaga* che in russo ha una connotazione sprezzante), giovani sovietici amanti del jazz e del rock and roll che guardavano all'Occidente con ammirazione e fascino, ascoltavano la musica americana e seguivano la moda occidentale; per queste ragioni i giovani erano oggetto di attenzione da parte del partito. L'abbigliamento degli *stiljagi* era legato al desiderio di uno stile di vita occidentale, caratterizzato da un possesso di beni materiali che il governo non permetteva. Oltre alla notevole propaganda del partito, che aveva lo scopo di scoraggiare i giovani sovietici desiderosi di entrare in contatto con la cultura occidentale, rivestì un ruolo importante anche l'azione svolta dai media; come nel caso di un articolo pubblicato l'11 agosto 1956 dal celebre quotidiano di Mosca fondato nel 1925, *Komsomol'skaja Pravda*: "Se è Boris, si fa chiamare Bob, e se è Ivan si fa chiamare John. Vive alle spalle dei suoi genitori e spende soldi nei ristoranti. Adora tutto ciò che è straniero ed è pronto a vendere il proprio braccio destro per un disco fonografico alla moda" (Ryback 1990: 10). La proibizione del jazz da parte del regime divenne una ragione ancora più valida per coloro che volevano sfidare il potere, così i giovani cominciarono ad ascoltarlo sulla radio cercando varie stazioni occidentali che lo trasmettevano. Gli scontri tra giovani e autorità aumentarono, le irruzioni da parte della polizia nelle feste private, che cominciarono a diventare sempre più frequenti, portarono a scompiglio e vessazioni. In seguito a questi avvenimenti il governo americano finanziò e rafforzò verso est l'emittente radiofonica Voice of America (VOA), già precedentemente in messa in onda in Europa: si tratta di un servizio ufficiale radiotelevisivo statunitense fondato nel 1942 a New York, che, oltre a trasmettere musica, trasmetteva veri e propri valori riconducibili al cosiddetto *American way of life*, ovvero all'etica e al pensiero tipico americano che aderisce ai principi di libertà e ricerca della felicità; ideologia chiaramente veicolata dagli Stati Uniti stessi (Ambrosi 2017).

Una delle emittenti radiofoniche ascoltate non solo dai giovani sovietici desiderosi di fruire liberamente della musica occidentale ma anche dai giovani dei vari Paesi dell'Europa orientale, fu Radio Luxembourg. Nata il 15 marzo 1933 a Lussemburgo, fu tra le prime reti radiofoniche a trasmettere verso la Gran Bretagna e l'Irlanda, che violò fino al 1973 la normativa britannica che conferiva alla BBC il monopolio delle radio trasmissioni su suolo britannico e proibiva qualsiasi forma di pubblicità via etere (Ambrosi 2017).

Maggiore era l'interesse del popolo sovietico nei confronti dell'Occidente, maggiori erano le repressioni da parte del regime. Le autorità facevano di tutto per ostacolare qualsiasi tipo di contatto tra la popolazione sovietica e il mondo occidentale e impedire lo scambio di qualsiasi oggetto proveniente da ovest, al punto che i singoli cittadini commettevano reato se non comunicavano alla polizia ogni contatto avuto con visitatori occidentali (Ambrosi 2017). Ciò che proveniva dall'America e dall'Europa occidentale, in particolare i prodotti della cultura di massa (musica, arte e cultura), doveva essere vietato in quanto non solo proveniva dal "corrotto Occidente", o "marcio Occidente" (termine usato spesso dai membri del partito per esprimere tutta la loro avversità nei confronti di ciò che arrivava dal mondo capitalista), ma condivideva ideologie estranee al partito comunista. Le forti convinzioni e la repressione attuata dal regime portarono numerosi individui, specialmente i giovani, a prendere le distanze dal partito. Per questo molti individui cominciarono a vivere una doppia vita, manifestando una duplice identità: nella sfera pubblica si esprimevano pensieri e comportamenti in linea con il partito, mentre nella sfera privata si coltivavano idee e convinzioni personali che non erano necessariamente congrui al partito (Ambrosi 2017). La musica occidentale era fortemente proibita e oggetto di censura sia perché frutto di una società capitalista guardata con sospetto e diffidenza dall'Unione Sovietica, sia perché si temeva che potesse corrompere moralmente i giovani e allontanarli dalle ideologie condivise dal partito. Mentre il Partito Comunista dell'Unione Sovietica (noto anche con l'acronimo PCUS) faceva di tutto per impedire la diffusione del jazz e del rock and roll, i media presentavano in termini negativi e sprezzanti questa nuova musica: il jazz venne definito "incoerente", il rock and roll "volgare", i fan "violenti", le rock star "nevrotiche" e le loro *groupie* "isteriche" (Ambrosi 2017: 70). Nonostante le chiare indicazioni del partito, le dure azioni repressive attuate dalle autorità e le campagne pubblicitarie denigranti dei media, i giovani non si scoraggiarono e continuarono a coltivare la propria curiosità per tutto ciò che veniva proibito dal regime e ad ascoltare la musica proveniente da ovest; e proprio per evitare l'ascolto delle emittenti radiofoniche occidentali, le autorità decisero di impiantare dei costosi centri di disturbo delle trasmissioni (Ambrosi 2017).

Così come nell'Unione Sovietica era vietata la musica occidentale, anche negli altri Stati dell'Est Europa si cercava di ostacolarne l'importazione, la diffusione e l'ascolto. Chiaramente non tutti i Paesi dell'Est attuarono una forte repressione come l'URSS e per questo motivo riuscì a svilupparsi una scena musicale alternativa che si contrapponeva alla musica classica e folk. Produrre musica alternativa era possibile, però, solo se corrispondeva al quadro politico e culturale esistente. La musica d'avanguardia era ammessa e otteneva addirittura una sovvenzione pubblica se non si poneva come “ribelle” nei confronti dell'establishment: per questo motivo il punk rock fu per molti anni proibito nei Paesi dell'Est e l'unico modo per ascoltarlo era attraverso trasmissioni radiofoniche estere e dischi importati.

Parecchi turisti provenienti da ovest si recavano nei Paesi dell'Est Europa per acquistare beni materiali a prezzi assai più bassi rispetto ai canoni occidentali; un turista occidentale che visitava uno Stato dell'Est Europa poteva acquistare dischi LP a prezzi molto bassi, anche se la qualità non sempre corrispondeva agli standard occidentali (Kurkela 1993). L'ascolto delle stazioni radiofoniche estere e la diffusione illegale di dischi, di *bootleg* (termine inglese che identifica ciò che è illegale, o contrabbandato, e che si riferisce alle registrazioni audio e video di concerti realizzate amatorialmente e distribuite tra i fan) e riviste musicali provenienti dall'Occidente favorirono la nascita di un importante mercato nero, il quale si nutrì principalmente dell'interesse dei giovani dell'Est Europa per le nuove tendenze musicali provenienti da ovest. In Polonia, verso l'inizio degli anni '80, alcune case discografiche occidentali e certi politici dissidenti importarono alcune copie non autorizzate dei più recenti successi musicali occidentali (Kurkela 1993). Le vendite illegali di dischi nell'Europa dell'Est aumentarono a dismisura, proprio per le censure e per le proibizioni messe in atto dai governi che cercarono in tutti i modi possibili di contrastare l'arrivo e la diffusione dei prodotti del “corrotto Occidente” che avrebbero “confuso”, “inquinato”, “rovinato” e “allontanato dal partito comunista” i giovani. La Polonia venne definita da molti come “Il paradiso del commercio pirata”, dove si riusciva ad aver libero accesso a innumerevoli dischi di gruppi occidentali vietati, e quindi non importati e distribuiti legalmente dagli Stati dell'Est, che suonavano jazz, blues, boogie-woogie, swing, rock and roll e punk. Le strade di Varsavia, e di altre grandi città, si riempirono in poco tempo di bancarelle che vendevano successi internazionali e film a prezzi assai bassi e si stima che il 75-85% delle musicassette, specialmente di genere rock angloamericano, vendute in Polonia non fossero autorizzate dallo Stato e dalle case discografiche (Kurkela 1993: 89). L'arrivo di nuove sonorità preoccupò fortemente i governi dell'Est Europa anche per un fatto culturale: nei Paesi comunisti la musica e l'arte erano ampiamente utilizzate come simbolo d'identità nazionale. Con la diffusione della

musica occidentale, le autorità iniziarono a promuovere ancora di più la musica classica e tradizionale, con lo scopo di valorizzare la propria cultura e continuare a tenere le distanze dall'Occidente. Il politico sovietico Andrej Aleksandrovič Ždanov, conservatore e fiero patriota, cercò più volte di dissuadere le persone dal provare attrazione nei confronti di ciò che arrivava da ovest. Provò a eliminare il “servilismo culturale” del popolo sovietico nei confronti dell'Occidente e di respingere le forze del “cosmopolitismo” che minacciavano di “avvelenare la coscienza delle masse” (Ryback 1990). Con il passare degli anni le propagande messe in atto dai vari Stati dell'Est persero potere e credibilità; nel caso dell'URSS, l'incapacità dello Stato di distinguere correttamente tra musica jazz e rock and roll screditò la propaganda del partito dal momento che si vennero a confondere le distinzioni tra la musica approvata e la musica non approvata. Così come quando il jazz e il rock and roll si svilupparono negli Stati Uniti furono molto criticati e accusati di essere dei generi musicali senza pudore, che risvegliavano gli istinti primordiali e parlavano apertamente di sesso, anche nell'Europa dell'Est, in particolare nell'Unione Sovietica, le principali accuse rivolte a questi generi musicali furono le medesime. Uno dei più importanti compositori sovietici, Dimitrij Dimitrievič Šostakovič, mise le persone in guardia dal “primitivismo alieno” del rock and roll mentre nell'aprile del 1957 l'ex ministro degli Esteri sovietico Dimitrij Šepilov, parlando davanti al congresso dei compositori sovietici a Mosca, denunciò la musica rock come una “esplosione degli istinti più bassi e delle pulsioni sessuali” (Ryback 1990: 30).

Alexander Gradsky, cantante degli Slavjane, uno dei primi gruppi rock di Mosca fondato nel 1965, dopo aver cominciato a cantare imitando Elvis Presley e altre rock star occidentali, scoprì i Beatles e da lì la sua carriera musicale cambiò, come afferma lui stesso: “Rimasi scioccato, entrai in uno stato di completa isteria. I Beatles misero a fuoco ogni cosa. Tutta la musica che avevo sentito fino a quel momento non era altro che un preludio” (Ryback 1990: 109). Il fenomeno della *Beatlemania* portò grandi cambiamenti nel mondo della musica e l'Europa dell'Est non ne fu esente. Il gruppo di Liverpool fornì ai giovani sovietici un primo modello di riferimento attraente: mentre i leader del partito erano persone di mezz'età, spesso definiti “arroganti” e “noiosi” dai giovani, i Beatles erano impulsivi, iconoclasti ed esuberanti (Ryback 1990). La musica del quartetto inglese contribuì in maniera simbolica all'avvicinamento della popolazione dell'Est Europa alla musica Occidentale, in particolare al rock and roll, e la *Beatlemania* si diffuse rapidamente in tutti gli Stati dell'Est. In Unione Sovietica i giovani cominciarono a vestirsi come i membri della band britannica, indossando le giacche senza risvolto, camicie bianche abbinata a cravatte scure e pantaloni skinny a vita alta. In Polonia i *bitels*, come venivano chiamati i fan del gruppo inglese, sfoggiavano spille del gruppo inviate

loro da parenti che abitavano nei Paesi occidentali, mentre a Budapest i fan ungheresi iniziarono a tagliarsi i capelli come i componenti del quartetto inglese (Ryback 1990). L'influenza dei Beatles si tradusse anche con il passaggio di molti musicisti di vari generi al rock and roll. Per esempio, Horst Krüger, tastierista di alcuni dei principali gruppi jazz della Germania dell'Est, passò al rock and roll quando scoprì i Beatles a metà anni '60 (Ryback 1990). La musica del gruppo di Liverpool ebbe un ruolo cruciale nella formazione dell'identità dei giovani dell'Est Europa e nello sviluppo dell'identità musicale di molti musicisti, i quali trovarono nel rock and roll un nuovo genere. Stephan Trepte, musicista vissuto nella Germania dell'Est, dopo aver ascoltato per la prima volta i Beatles si rese conto: "I Beatles non erano solo bravi musicisti, ma anche eccellenti vocalisti che potevano fare entrambe le cose allo stesso tempo" (Ryback 1990: 61). Se da un lato i Beatles riscontrarono un enorme popolarità e apprezzamento da parte del pubblico in America, in Europa occidentale e anche in Europa orientale, dall'altro ci furono molte testate giornalistiche e molti famosi musicisti che si accanirono contro la band inglese, criticandola e contestandone l'eccessivo successo. *Krokodil*, una rivista satirica pubblicata in Unione Sovietica, criticò e derise ripetutamente i Beatles, sostenendo che la *Beatlemania* sarebbe stato un fenomeno di breve durata: "I Beatles sanno come accendere le passioni più oscure e primitive nel loro pubblico. Gli esperti prevedono che i Beatles non saranno in grado di rimanere all'apice del loro successo per molto tempo: non sono del calibro giusto" (Ryback 1990: 62). Nonostante le previsioni degli esperti e il malaugurio di molte persone, la *Beatlemania* durò a lungo e i Beatles rimangono ancor'oggi un gruppo assai importante per aver esportato il rock and roll britannico all'estero, per aver rivoluzionato il mondo del rock e per aver ispirato innumerevoli persone. L'amore, e l'ossessione, per i Beatles si diffuse in breve tempo in tutto il mondo, rendendoli un fenomeno globale. In seguito all'assassinio di John Lennon, avvenuto l'8 dicembre 1980 a New York, i fan del gruppo rimasero sconvolti. Il giorno successivo alla morte di Lennon, Radio Sofia, emittente radiofonica bulgara, annunciò la morte del musicista britannico e decise di omaggiarlo trasmettendo le canzoni dei Beatles per due ore. I giovani sostenitori del gruppo inglese provenienti da tutti i Paesi dell'Est Europa decisero di omaggiare la band britannica e Lennon. A Praga centinaia di muri si riempirono di graffiti raffiguranti il compianto musicista, creando così il "Lennon Wall", un luogo sacro per i fan cecoslovacchi. I fan bulgari si dichiararono in lutto e appesero dei necrologi non ufficiali per tutta Sofia dove apparve anche uno striscione con scritto: "John non è morto" (Ryback 1990). Sebbene un'icona del rock e dei suoi valori, come pace e amore, fosse stata assassinata e un gruppo occidentale che rivestì un ruolo fondamentale nell'Europa dell'Est come i Beatles si

fosse sciolto da un decennio, i valori del rock and roll continuarono a essere popolari tra i giovani dell'Est Europa, i quali non persero la passione per la musica occidentale.

La visione del mondo di chi aderiva al rock è relativamente semplice: ci sono due poli, noi (il bene) e loro (il male); questi ultimi identificati con lo Stato, con le autorità e con la vecchia generazione (Pekacz 1994: 47). La cultura del rock and roll trovò terreno fertile tra i giovani di tutto il mondo, insoddisfatti e arrabbiati nei confronti della società. La collera verso lo Stato e verso le generazioni precedenti, ovvero quelle dei propri nonni e genitori, era motivata da un forte sentimento di ribellione nei confronti dei modelli sociali da seguire. Fu proprio questo modello della gioventù contro il resto della società ad acquisire una notevole forza come motivo di resistenza al regime comunista (Pekacz 1994). In pochi anni aumentarono sempre di più i gruppi rock dell'Est Europa e se prima c'era una tendenza diffusa di cantare esclusivamente in inglese, sia per emulare i propri idoli angloamericani sia per distanziarsi dal comunismo simbolo degli Stati dell'Europa dell'Est, ora si cominciava a cantare nella propria lingua, ritrovando una propria identità nel proprio Paese. Nonostante si cominciasse ad andare verso una maggiore apertura verso l'Occidente, le nazioni dell'Europa orientale, in particolar modo l'Unione Sovietica, continuarono a screditare la musica proveniente dall'America e dall'Europa occidentale cercando di arginarne l'ascolto e la diffusione. Il Komsomol segnalava i gruppi stranieri da evitare e ne indicava le motivazioni: “Alice Cooper, violenza e vandalismo. Pink Floyd, pervertimento della politica estera sovietica. Donna Summer, erotismo. Tina Turner, sesso. Black Sabbath, oscurantismo religioso. AC/DC, neofascismo ecc.” (Piretto 2018). A differenza dell'URSS, in Polonia e in Ungheria il rock and roll prosperò già nei primi anni '60, senza incontrare troppi ostacoli. Il governo polacco e ungherese avevano compreso che era di gran lunga meglio che i giovani sfogassero le loro frustrazioni nei locali con dei “balli selvaggi”, piuttosto che nelle strade con sassi e pistole (Ryback 1990: 24). Così come quindici anni prima era già successo negli Stati Uniti, ora anche in alcuni Paesi dell'Est Europa i governi avevano intuito che era meglio lasciar manifestare la rabbia e i sentimenti di disagio dei giovani tramite la musica, al posto di dover gestire rivolte e manifestazioni pubbliche. Per questo motivo quando, verso la metà degli anni '60, molte altre band dell'Europa dell'Est stavano ancora affinando le proprie capacità musicali suonando cover di canzoni angloamericane, i gruppi rock polacchi e ungheresi avevano già trovato una propria identità (Ryback 1990). Fu proprio l'importante ruolo rivestito dal rock and roll (e anche dagli altri generi musicali occidentali) nell'Europa dell'Est a far sì che alcuni studiosi del rock avanzarono delle teorie secondo cui la presenza di questa musica nel blocco sovietico produsse una delle più significative

trasformazioni sociali e politiche nella storia dell'Europa: il crollo del comunismo (Pekacz 1994).

Verso la metà degli anni '60 si registrò una maggiore apertura verso Occidente da parte dei Paesi dell'Est. Nell'autunno del 1965 la Bulgaria fu la prima nazione dell'Europa orientale a firmare un accordo di imbottigliamento con l'azienda Coca-Cola, mentre due anni dopo la Romania stipulò un contratto con la Pepsi-Cola, un'altra grande azienda americana (Ryback 1990). Fu proprio questa apertura verso il "corrotto occidente" che preoccupò ancora di più l'URSS: ci si rese conto che dall'ascoltare la musica angloamericana e indossare abiti occidentali, si era arrivati a firmare contratti con aziende statunitensi. Nonostante ciò, la paura del rock and roll in quanto "prodotto ideologicamente estraneo creato dal marcio capitalismo" cominciò lentamente a ridursi ma lo Stato dell'Europa orientale che maggiormente cercò di impedire la diffusione e l'ascolto della musica occidentale fu l'URSS. Benché ci furono innumerevoli tentativi di sabotaggio dei prodotti provenienti da ovest sia da parte del partito comunista sia da parte delle autorità, la musica e la cultura occidentale arrivarono nell'Unione Sovietica, trovando una considerevole curiosità dei giovani, e una volta giunte in territorio sovietico non fu possibile estirparle. Inoltre, le frontiere tra il blocco occidentale e il blocco orientale divennero sempre più permeabili, rendendo facile l'importazione del rock (Pekacz 1994: 44). Come nel resto del mondo, anche nell'Europa dell'Est il rock and roll fu seguito dal movimento punk. Lo sviluppo di questa corrente nell'Est Europa, e specialmente in URSS, non fu per nulla semplice e nonostante si cominciasse ad assistere a una maggiore apertura verso l'Occidente, le autorità cercarono di ostacolarla e vietarla.

Benché molti musicisti punk inglesi e americani avessero dichiarato di avere un approccio apolitico, altri avevano apertamente pronunciato la propria adesione a un pensiero e a una corrente politica. Fu proprio la natura anarchica e ribelle del punk a far sì che molti giovani dell'Est aderissero a questo movimento, ribellandosi contro il sistema e contro le autorità. Prima di trovare una propria identità e cantare nella propria lingua, le band punk nate nell'Europa dell'Est suonavano cover di canzoni dei Clash, dei Sex Pistols e dei Ramones e quando scrivevano canzoni proprie, lo facevano in inglese. I primi gruppi punk nell'Europa orientale apparvero in Polonia tra il 1979 e il 1980: i Kryzys, i Tilt, i Pershing, i Fornit e i Poland a Varsavia, mentre i Deadlock a Danzica. Alla fine del 1980 c'erano non più di venti gruppi punk in Polonia: il loro sound era primitivo e il pubblico era assai limitato (Ryback 1990). Oltre alle fanzine, un ruolo importante nella promozione del punk polacco fu svolto da Henryk Gajewski, direttore di una galleria situata nel Klub Riviera Remont, un'associazione a Varsavia, il quale contribuì alla pubblicazione delle fanzine, finanziò personalmente una registrazione in studio

dei Tilt e produsse le prime registrazioni delle band punk rock polacche (Ryback 1990: 183). Lo sviluppo della sempre più fiorente scena punk polacca fu rallentato dal cosiddetto *Stan wojenny w Polsce* (“Stato di guerra in Polonia”) ovvero il periodo, durato dal 13 dicembre 1981 al 22 luglio 1983, in cui il governo comunista della Repubblica Popolare Polacca impose delle limitazioni nella vita quotidiana delle persone, con lo scopo di annientare l’opposizione politica (Ryback 1990). Durante questo periodo ci furono una serie di restrizioni, come il coprifuoco, la censura della posta e una considerevole presenza delle forze armate, che inesorabilmente limitò la scena punk rock polacca fino al termine della Legge marziale nel luglio del 1983.

Così come in Polonia, anche nel resto dell’Europa dell’Est si stava espandendo il punk, riscontrando un sempre maggiore successo tra i giovani che condividevano i valori di anarchia e ribellione. Un’importante band ungherese formatasi nel 1980 furono gli URH, i quali presero il proprio nome dalle iniziali della frequenza radio della polizia. Gli URH, come il resto dei gruppi punk nati nell’Europa orientale, aderivano a un pensiero ribelle che rifiutava il sistema in cui vivevano, che odiava le autorità e che rifiutava la musica rock and roll. Le canzoni degli URH presentavano un carattere deciso e criticavano apertamente molti aspetti della vita quotidiana in Ungheria, che però si possono riscontrare anche negli altri Paesi dell’Est, come la forte presenza delle autorità e il malessere vissuto da molti giovani nelle città che, pur nelle capitali, si sentivano lontani dall’Occidente. Ciò lo si evince da alcuni celebri versi del gruppo ungherese, come: “Il punk non è morto, fanculo il rock and roll”, “Questa città è una prostituta / La odio quando mi soddisfa”, “Troppa polizia, troppe spie, troppa polizia” (Ryback 1990). Le reazioni delle autorità negli Stati dell’Est Europa nei confronti dei gruppi punk e dei giovani che aderivano apertamente a ideali che si opponevano all’establishment, erano piuttosto differenti. In Ungheria, le autorità permettevano ai gruppi punk di esibirsi nei locali underground e intervenivano solo in caso di atti di vandalismo e se l’ordine pubblico era minacciato. Per quanto riguardava invece la promozione, i concerti non venivano mai annunciati ufficialmente ma se ne veniva a conoscenza tramite passaparola (Ryback 1990). Se in alcuni Paesi dell’Est era relativamente semplice per i gruppi punk suonare nei locali, continuava ad essere difficile per i giovani adottare un taglio di capelli tipicamente punk come la cresta, truccarsi il viso e vestire abiti come i capi in pelle, i jeans strappati, anfibi Dr. Martens e giacche con le borchie e spille. Essere fermati e addirittura arrestati dalle forze dell’ordine per il proprio abbigliamento era piuttosto comune come afferma un membro di un gruppo underground ungherese: “Venivamo spesso arrestati senza alcuna ragione ovunque ci trovassimo, che fosse per strada o in un negozio. Dopo una perquisizione, un interrogatorio e un paio di domande venivamo trattenuti fino a quando non partiva l’ultimo bus, intorno alle 23”

(Ryback 1990: 176). Alcuni gruppi punk ungheresi criticarono fortemente sia il regime comunista presente negli Stati dell'Est, sia l'Ungheria stessa, evidenziando l'alleanza tra lo Stato ungherese e la Germania nazista e sottolineando la complicità dell'Ungheria nel processo di sterminio degli ebrei. I Coitous Punk Group (CPg), una band ungherese proveniente dalla città di Szeged, furono arrestati e processati nel 1984 per i loro presunti attacchi all'ordine pubblico, alla costituzione ungherese e all'Unione Sovietica. I CPg si caratterizzarono per un forte spirito ribelle e per un disprezzo verso la società e le autorità tipico del movimento punk. Le loro canzoni si distinguevano per un deciso atteggiamento anarchico e provocatorio, dal momento che tra i principali temi trattati ci furono allusioni riguardo i campi di sterminio nazisti, le armi nucleari sovietiche e la corruzione dei vertici del partito ungherese. La loro canzone "Gas Blues" allude alle stragi naziste: "Ho vissuto ad Auschwitz. Sento l'odore di ebrei nell'aria / L'Ungheria è casa mia". Nella canzone "Il cospiratore" la band fa riferimento al defunto leader sovietico Brezhnev: "La bestia è morta / Il dittatore / può ora diventare idolo" (Ryback 1990). Ci furono altri gruppi punk ungheresi provocatori che attaccarono il potere ma nessuno raggiunse i livelli dei CPg. La band di Szeged continuò a denunciare le ingiustizie sociali nei propri testi, offendendo, oltraggiando e deridendo lo Stato ungherese, il sistema comunista e l'Unione Sovietica fino a quando le autorità non decisero seriamente di intervenire. Durante un concerto, il cantante del gruppo denunciò la leadership ungherese chiamandola: "banda di comunisti marci e puzzolenti" e mentre chiese al proprio pubblico: "perché nessuno li ha ancora impiccati?" fece a pezzi un pollo vivo e ne gettò i resti tra la gente (Ryback 1990). In seguito a queste azioni il governo ungherese decise di intervenire, e il 7 febbraio 1984 arrestò i membri del gruppo, portandoli in tribunale, anche se poi i musicisti non furono condannati.

L'ascolto di generi musicali provenienti dall'Occidente e l'adesione al punk, un movimento che rifletteva la rabbia e la sfiducia dei giovani nei confronti delle classi dirigenti e della società, raffiguravano la volontà di moltissimi giovani dell'Est Europa di prendere le distanze dal regime comunista e di avvicinarsi ed entrare in contatto con un mondo che era stato vietato dai propri governi. A differenza dell'Unione Sovietica, gli altri stati dell'Europa orientale, come la Jugoslavia, la Cecoslovacchia e la Germania dell'Est, risultavano essere più tolleranti e meno severi riguardo alla musica e alla cultura proveniente da ovest ma, nonostante ciò, per alcuni anni continuarono ad esserci atteggiamenti di diffidenza nei confronti di ciò che proveniva dal mondo capitalista. Il forte interesse e l'amore dei giovani dell'Est per la moda, per il cinema, per l'arte, per la musica e per lo stile di vita occidentale, e in particolar modo americano, continuò nonostante i continui divieti delle autorità e gli incessanti tentativi del partito comunista il cui scopo era quello di smorzare l'entusiasmo e l'interesse per il mondo

occidentale, promuovendo la propria cultura. Così come verso l'inizio degli anni '80 in Polonia si sviluppò un significativo mercato nero che vendeva prevalentemente dischi, anche in URSS si espanse il mercato irregolare, con vere e proprie azioni di contrabbando. Da un lato i *farcovščiki* (trafficienti) facevano compravendita di ogni genere di articolo, mentre all'altro molte ragazze si offrivano nelle hall di hotel non aperti ai sovietici in cambio di un abito occidentale o di jeans di marca (Piretto 2018). Spesso, molte prostitute sovietiche preferivano clienti occidentali semplicemente per l'idea di avvicinarsi a quel mondo all'apparenza dorato, così come molte ragazze cercavano un possibile marito che le portasse oltreconfine. Il notevole turismo sessuale in URSS e le *interdevočki* (ragazze che si intrattenevano con gli stranieri) preoccuparono i vertici sovietici e fu così che partirono le ennesime campagne moralizzatrici (Piretto 2018). Nel giro di pochi anni gli scambi tra l'Occidente e l'Europa Orientale aumentarono sempre di più, fino a quando il mercato nero che vendeva LP, cassette, capi di abbigliamento e altri oggetti provenienti da ovest, non si ridusse sempre di più fino a scomparire verso la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90. Sempre più artisti cominciarono a realizzare opere che raffiguravano contemporaneamente simboli del mondo capitalista (tipicamente caratterizzato da una sovrapproduzione di beni materiali) e del mondo comunista (contraddistinto da una sovrapproduzione di ideologia) (Piretto 2018: 526). Nel corso degli anni Mickey Mouse, Marilyn Monroe e il logo di McDonald's si affiancarono a raffigurazioni di Lenin, di Stalin e delle stelle rosse (Piretto 2018). Gli anni '80 si contraddistinsero per un curioso parallelismo tra capitalismo americano e socialismo sovietico. In pochi anni cambiarono molte cose: aumentarono gli scambi tra URSS e Stati Uniti ed Europa e l'Unione Sovietica iniziò a guardare con meno timore ciò che proveniva da Occidente. Nel 1982 a Times Square (New York) apparve un pannello pubblicitario, opera dello scultore e pittore russo Aleksandr Kosolapov, emigrato negli USA nel 1975, che univa in un unico spazio due icone: Lenin e la Coca-Cola (Piretto 2018). Secondo il parere di molti studiosi fu proprio questo avvicinamento tra Ovest ed Est, tra modello capitalista e modello comunista, tra Stati Uniti e Unione Sovietica, a condurre alla fine del blocco socialista e alla disgregazione dell'URSS. Senza dubbio il fenomeno della globalizzazione rivestì un ruolo fondamentale nell'avvicinare gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica, portando lo stile di vita occidentale nell'Est Europa. L'inaugurazione del primo McDonald's, avvenuta nel gennaio 1990 a Mosca, fu un vero e proprio successo per l'azienda americana poiché all'apertura si presentarono in migliaia. La volontà di molte persone di abbandonare il modello comunista e di aprirsi all'Europa occidentale e agli Stati Uniti d'America contribuì in maniera assai significativa alla fine dell'Unione Sovietica.

2.2 Contesto sociopolitico della Jugoslavia nella seconda metà del '900

L'arrivo di nuove tendenze musicali nell'Est Europa fu un evento che portò a significativi cambiamenti socioculturali e politici. La reazione dei governi dei Paesi dell'Europa orientale non fu uguale dal momento che alcuni apparirono più tolleranti nei confronti della cultura, della musica e del cinema che provenivano da Stati capitalisti; la Jugoslavia fu lo Stato più aperto e meno rigido verso ciò che proveniva da ovest.

Con la fine della Seconda Guerra Mondiale, e in seguito all'abolizione della monarchia, verificatasi il 29 novembre 1945, il Regno di Jugoslavia cadde e nacque la Repubblica Federativa Popolare di Jugoslavia (Calic 2019). Nel 1963 cambiò denominazione in Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia, conosciuta anche con l'acronimo *SFRJ* (*Socijalistička Federativna Republika Jugoslavije*), e al suo comando ci fu il maresciallo Josip Broz, detto "Tito" (Montalbetti 1998). La Jugoslavia fu una repubblica socialista federale, in cui vissero individui di nazionalità diversa e orientamenti religiosi differenti, divisa in sei repubbliche e due provincie autonome: Repubblica Socialista di Slovenia, Repubblica Socialista di Croazia, Repubblica Socialista di Serbia (in cui ci furono le Provincie Socialiste Autonome del Kosovo e della Vojvodina), Repubblica Socialista di Montenegro e Repubblica Socialista di Macedonia (Calic 2019).

In seguito alla fine della Seconda Guerra Mondiale, l'alleanza tra la Jugoslavia e l'URSS cominciò a vacillare. Il fatto che la Jugoslavia fosse riuscita a liberarsi dall'invasione nazifascista senza l'aiuto dell'Unione Sovietica, le conferiva una maggiore indipendenza rispetto agli altri Paesi dell'Est Europa. L'assenza di servilismo da parte di Tito nei confronti di Stalin e la mancata osservazione di una linea politica comunista di stampo stalinista, condusse a una rottura tra il maresciallo jugoslavo e il leader sovietico (Montalbetti 1998). Il 28 giugno 1948, durante la riunione del Cominform (organizzazione che riuniva i partiti comunisti delle varie nazioni europee), Stalin affrontò la questione jugoslava accusando la repubblica federale di non seguire l'ideologia comunista e decise di espellerla dall'organizzazione (Calic 2019). Con l'espulsione dal Cominform, la Jugoslavia cominciò ad aprirsi nei confronti dell'Occidente e ad attuare una politica interna ed estera meno rigida di quella sovietica disapprovando l'approccio politico dell'URSS. Nel 1949 Edvard Kardelj, vice primo ministro della repubblica federale di Jugoslavia, criticò lo stalinismo sovietico, sostenendo che il partito e lo Stato minacciavano di fondersi in un tutt'uno, di assumere una propria autonomia e di elevarsi al di sopra della società (Calic 2019: 179).

La Jugoslavia intensificò i rapporti con vari Paesi, tra cui Gran Bretagna e Francia, creando importanti alleanze, fino ad attirare, verso la metà degli anni '50, l'attenzione di molti Stati per via della propria indipendenza sia dall'Unione Sovietica sia dagli Stati Uniti. Con lo scopo di mantenere la propria autonomia e di non doversi schierare con nessuna potenza mondiale, Tito fondò nel 1961, assieme al presidente egiziano Nasser, al primo ministro indiano Nehru, al presidente dell'Indonesia Sosrodihardjo e al presidente ghanese Nkrumah, il Movimento dei Paesi non allineati (Calic 2019). La Jugoslavia era un Paese che sia per i suoi trascorsi ricchi di relazioni e di commerci con vari Paesi mediterranei, come l'Italia e la Grecia, sia per la cultura e la tradizione delle Repubbliche che la componevano e che si estendevano lungo il mare, presentava un carattere mediterraneo. Di conseguenza il legame di alcuni Paesi mediterranei con il Movimento dei non allineati risultò logico e necessario date le circostanze storiche e politiche e per questo motivo il primo incontro, avvenuto nel 1956, tra Tito, Nasser e Nehru si svolse presso la residenza estiva del leader jugoslavo sull'isola di Brioni (Buhin 2022). Nonostante la Jugoslavia avesse cominciato a intrattenere rapporti politici con gli Stati Uniti, con la nascita del Movimento dei Paesi non allineati volle confermare la propria indipendenza dalle grandi potenze mondiali, e quindi sia dagli USA sia dall'URSS.

Che la Jugoslavia intrattenesse rapporti con i Paesi occidentali apparve ancora più evidente quando decise di partecipare all'Eurovision Song Contest (ESC), un festival musicale internazionale fondato nel 1956 con lo scopo di promuovere la cooperazione tra i Paesi dell'Europa occidentale (Rolandi 2015: 111). La Jugoslavia fu l'unico Paese socialista dell'Est Europa a partecipare al contest e ciò le conferì una propria peculiarità. Da un lato partecipare all'Eurovision era un'opportunità per la Jugoslavia di avvicinarsi ai Paesi dell'Europa occidentale, specialmente in seguito alla rottura con l'Unione Sovietica, e dall'altro poteva avere un importante effetto nazionalizzante e unificante per via del tifo dei cittadini jugoslavi per il proprio Paese nel concorso canoro (Rolandi 2015). La partecipazione al contest fu usata dalla Jugoslavia per promuoversi come Paese culturalmente liberale e aperto all'Europa dell'Ovest e quest'apertura si rifletté anche nell'industria turistica jugoslava, i cui mercati di riferimento erano gli Stati dell'Europa occidentale (Beard, Rasmussen 2020). Infatti, la partecipazione della Jugoslavia all'ESC, non solo riscontrò un grande successo tra il pubblico jugoslavo ma risultò positiva anche per la diplomazia culturale dello Stato: il concorso offrì alla Jugoslavia l'opportunità di essere promossa come destinazione turistica davanti a uno dei maggiori pubblici d'Europa (Beard, Rasmussen 2020). La partecipazione al contest europeo durò fino al 1976 (per poi riprendere negli anni '80) quando, in seguito al diciassettesimo posto in classifica della band che rappresentava la Jugoslavia, gli Ambassadori, la JRT (*Jugoslavenska*

radiotelevizija, emittente radiotelevisiva della Jugoslavia dal 1956 al 1992) si domandò se avesse ancora senso che la Jugoslavia partecipasse visto anche il calante interesse da parte del pubblico jugoslavo (Beard, Rasmussen 2020). La Jugoslavia allora propose un'alternativa all'ESC ovvero un contest canoro solo per gli Stati dell'Est Europa ma si rivelò un flop poiché il pubblico jugoslavo, che riteneva il contest originale più allettante, continuava a percepire gli artisti occidentali come gli unici veri modelli di tendenza nella musica popolare (Beard, Rasmussen 2020: 169).

In seguito alla morte di Stalin ci fu un processo definito “destalinizzazione”, il cui scopo consisteva nel superare gli effetti del culto della personalità dell'ex leader sovietico, con il quale i rapporti tra la Jugoslavia e l'Unione Sovietica migliorarono e i musicisti famosi jugoslavi furono mandati nei vari Paesi dell'Est Europa in qualità di ambasciatori e per sviluppare nuove opportunità commerciali per la fiorente industria musicale jugoslava (Beard, Rasmussen 2020).

Inquadrare la Jugoslavia dal punto di vista politico risulta complesso: nonostante intrattenesse rapporti con parecchi Paesi occidentali, quali Stati Uniti, Gran Bretagna e Germania, mantenne buoni rapporti anche con il resto degli Stati dell'Est Europa. Benché potesse apparire come una dittatura del blocco comunista, la Jugoslavia era in grado di adattarsi e di cambiare atteggiamento in maniera selettiva, in base a diverse situazioni (Perković 2018). Come il resto dei Paesi dell'Est Europa, anche la Jugoslavia risentì dell'influenza proveniente da ovest e per rifarsi a ciò ci si riferisce al fenomeno di “americanizzazione” e di “occidentalizzazione”. Con il termine “americanizzazione” si intende il processo con il quale la cultura di massa jugoslava fu influenzata dai fenomeni provenienti dagli Stati Uniti, come il cinema hollywoodiano e la musica jazz (Buhin 2022: 25). Il fatto che i simboli americani, come la scritta “Coca-Cola”, il marchio McDonald's, le sigarette Marlboro e Disneyland, siano diventati popolari e riconoscibili anche in Europa sono la prova che gli USA proprio grazie a un'immagine stereotipata sono riusciti ad imporsi nel mercato globale (Vučetić 2012). Il fascino per ciò che proveniva dagli Stati Uniti e dall'Occidente rifletteva il desiderio di molte persone dell'Est di possedere oggetti provenienti da una realtà differente ed entrare in contatto con un mondo apparentemente molto diverso e migliore. Non si trattava solo di ottenere fisicamente qualcosa, bensì di adottare uno stile di vita occidentale e quindi poter beneficiare di una quotidianità diversa. Per questo è corretto parlare anche di “occidentalizzazione” ovvero quel fenomeno che riguardò i popoli dell'Europa orientale i quali, attratti da tutto ciò che proveniva dall'occidente, ambivano a una vita diversa (Buhin 2022: 27). Un altro evento, connesso all'americanizzazione e all'occidentalizzazione, fu la globalizzazione cioè il frutto di un processo di unificazione dei mercati a livello mondiale. Con l'avvento della globalizzazione e

la diffusione dell'americanizzazione e dell'occidentalizzazione, la cultura di massa, la musica e la moda provenienti dall'occidente si espansero anche nei Paesi dell'Est Europa e di conseguenza, nel giro di qualche decennio, venne a imporsi il modello capitalista (Vučetić 2012). Riguardo al processo di americanizzazione, molti conservatori e critici europei sostennero che questo fenomeno contribuì alla trasformazione, se non addirittura alla distruzione, della cultura europea (Vučetić 2012). Per questo motivo, l'occidentalizzazione e l'americanizzazione furono guardati con sospetto dall'establishment jugoslava. Parallelamente al termine americanizzazione nacque la cosiddetta “antiamericanizzazione”. Questa parola racchiude in sé una serie di comportamenti, principalmente morali, attuati da coloro che si opposero al processo di americanizzazione, criticandolo fortemente (Vučetić 2012: 27). Non fu tanto l'arrivo in Jugoslavia di nuove tendenze musicali e culturali provenienti dall'Occidente a sconvolgere gli animi di alcune persone e a indignare i conservatori, bensì l'eccessivo fascino e l'eccessiva attrazione di molte persone nei confronti di tutto ciò che proveniva dall'Europa occidentale e dagli Stati Uniti.

In seguito all'eccessivo interesse per la musica straniera, i vertici jugoslavi si resero conto dell'importanza di un intrattenimento nella vita di tutti i giorni e per questo, negli anni '50, nacque la *zabavna muzika* (termine che deriva dall'unione del vocabolo “muzika” (“musica”) e dell'aggettivo “zabavan” (“divertente”; “ricreativo”)¹), una musica leggera e di intrattenimento popolare (Buhin 2022). Con la nascita della *zabavna muzika* si cercò di dare al pubblico jugoslavo una musica autoctona da ascoltare al posto dei nuovi generi musicali provenienti da ovest; ma, nonostante ciò, molti artisti jugoslavi presero ispirazione proprio da musicisti occidentali, in particolare da cantanti americani e italiani. La *zabavna muzika* era stilisticamente semplice, presentava dei testi facilmente comprensibili e si caratterizzava per melodie facilmente memorizzabili (Ivačković 2013: 23).

Il festival *Dani jugoslavenske zabavne muzike* [I giorni della musica di intrattenimento jugoslava], oggi conosciuto con il nome di “Festival di Opatija”, nacque nel 1958 a Opatija, in Croazia, e fu uno dei primi e più importanti eventi musicali in Jugoslavia (Periša 2018: 20). Il festival jugoslavo si ispirò al celebre concorso canoro italiano Sanremo e ciò dimostra come l'influenza occidentale, e in questo caso italiana, rivestì un importante ruolo nella formazione e nello sviluppo di una identità culturale jugoslava (Periša 2018). Inoltre, i primi vinili italiani giunsero in Jugoslavia grazie alle poche persone autorizzate a viaggiare, come diplomatici, personale scientifico o rappresentanti di ditte e le principali etichette discografiche jugoslave

¹ Deanović, Jernej, *Hrvatsko-talijanski rječnik*, Školska knjiga, Zagreb, 1991.

iniziarono a collaborare con alcune case discografiche italiane, come Durium, Italdisco e Sabrina, per la distribuzione dei dischi (Rolandi 2015). Lo sviluppo della *zabavna muzika* permise la nascita dei primi festival musicali in Jugoslavia che offrirono alla musica jugoslava l'opportunità di sviluppare una propria identità, nonostante l'iniziale imitazione dei grandi successi italiani e occidentali (Buhin 2022: 60). I festival contribuirono anche al rafforzamento dei sentimenti di fratellanza e unità tra la popolazione jugoslava; e tra la metà degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 nacquero tra i più importanti festival jugoslavi, come quello a Bled, a Zagabria, a Belgrado, a Sarajevo e a Skopje (Buhin 2022). Inoltre, dopo il successo del festival di Opatija, negli anni '60 presero vita altri nuovi festival musicali che si distinsero per una particolare identità mediterranea, come nel caso del festival di Spalato, e che contribuirono alla diffusione della musica popolare dalmata (Buhin 2022: 60). Grazie alla nascita dei numerosi festival jugoslavi, crebbe anche il numero di turisti, sia nazionali sia stranieri. Molte persone visitarono città costiere, come Opatija, Spalato, Dubrovnik e Hvar, proprio per partecipare ai festival e ascoltare la sempre più fiorente *zabavna muzika* (Buhin 2022: 96) e con il suo sviluppo nacquero, negli anni '60, gli ensemble strumentali-vocali chiamati *vokalno-instrumentalni sastavi* (VIS).

Benché la scena musicale jugoslava stesse cominciando a trovare una propria identità, numerosi furono i musicisti che cantarono (rendendo omaggio oppure plagiando) grandi successi della musica italiana, come le canzoni di Rita Pavone e Adriano Celentano (Buhin 2022). In alcuni casi venivano rilasciate delle versioni jugoslave delle canzoni italiane, in cui il testo veniva tradotto e riadattato; altre volte, invece, alcuni artisti jugoslavi cercavano di “appropriarsi” delle canzoni, rivisitandole e dando loro una nuova forma ma finendo per plagiarle (Buhin 2022). Riguardo a ciò, il direttore d'orchestra Nikica Kalogjera criticò i cantanti jugoslavi per il loro eccessivo uso di melodie straniere e li accusò di perdere la propria identità cercando di imitare i colleghi italiani diventandone, però, una brutta copia (Buhin 2022: 53). Per quanto riguarda la tendenza di molti musicisti jugoslavi a suonare generi occidentali, risulta curioso il caso di tre turisti inglesi che negli anni '60 lasciarono in un hotel a Dubrovnik una lettera di disappunto lamentandosi del fatto che tutte le orchestre suonavano solo musica beat, trascurando così completamente le canzoni popolari jugoslave (Buhin 2022: 97).

Nonostante la Jugoslavia promuovesse la propria musica e cercasse di scoraggiare l'influenza occidentale, verso la fine degli anni '60 nacque un nuovo genere musicale definito *zabavna-pop*. Questa tendenza musicale racchiudeva il concetto di mainstream, ovvero una corrente considerata comune e convenzionale, e aveva delle chiare radici americane poiché il concetto di cultura popolare (cultura pop) nacque negli anni '50 negli Stati Uniti (Beard,

Rasmussen 2020: 13). I giovani americani nati nel dopoguerra erano assai attivi socialmente, desiderosi di cambiamento e quindi identificati dal potere statunitense come “ribelli”; proprio in quel periodo ci furono una serie di tendenze come Elvis Presley, la lotta per i diritti dei gay e gli hippy (Periša 2018: 2). La *zabavna-pop*, le cui prime star jugoslave furono Vojin Popović a Belgrado e Ivo Robić a Zagabria (Ivačković 2013: 23), si sviluppò in un periodo in cui la Jugoslavia stava raggiungendo l’apice dell’industria dell’intrattenimento e questo nuovo genere musicale la contraddistinse da gran parte del blocco orientale (Beard, Rasmussen 2020). Dal punto di vista stilistico la *zabavna-pop* si sviluppò attraverso l’emulazione dei generi musicali europei dominanti, come la *canzone italiana*, la *chanson française* e lo *Deutsche Schlager*, fino a trovare una propria personalità e incarnare l’identità jugoslava (Beard, Rasmussen 2020: 13). La diffusione della *zabavna-pop* fu agevolata dalla casa discografica Jugoton (oggi conosciuta come *Croatia Records*) fondata a Zagabria nel 1947, la quale durante gli anni ’70 crebbe in maniera assai importante affermandosi nel mercato musicale jugoslavo (Beard, Rasmussen 2020: 75).

Nonostante l’apertura della Jugoslavia nei confronti dell’Occidente, è opportuno sottolineare la presenza di una censura dei testi non indifferente. Tutte le canzoni jugoslave dovevano essere conformi alla linea del Partito Comunista, il che implicava, specialmente negli anni ’50, una particolare attenzione alla musica che si componeva, evitando di trattare temi politici (Beard, Rasmussen 2020). La censura riguardò anche i film occidentali, in particolare americani, che venivano proiettati nei cinema jugoslavi. Lo Stato jugoslavo cercò di censurare idee e messaggi che non risultavano essere conformi al partito, come la promozione dell’*American life style*, anche se ciò si rivelò complicato e per questo motivo la censura jugoslava si “ammorbì” in relativamente poco tempo. La “Commissione di censura” (*Cenzorna komisija pri Filmskom preduzeću*), fondata nel 1946, nel 1949 cambiò denominazione in “Commissione di revisione del film presso il comitato di cinematografia” (*Komisija za pregled filmova pri Komitetu za kinematografiju*) diventando, col passare degli anni, più tollerante verso i film occidentali (Vučetić 2012: 96).

I film americani, però, non furono una novità in Jugoslavia dal momento che il successo del cinema statunitense era stato già visibile al tempo del Regno dei Serbi, Croati e Sloveni quando, nel 1928, nacque a Belgrado la rivista cinematografica *Hollywood* (Vučetić 2012: 84). Anche il concetto di “star” si sviluppò nei primi decenni del Ventesimo secolo con il cinema hollywoodiano. Tra le attrici e gli attori maggiormente amati in Jugoslavia a inizio ‘900 ci furono Lillian Gish, Mary Pickford e Rodolfo Valentino (Vučetić 2012). La passione per il cinema e per gli attori americani era talmente forte che quando Valentino morì prematuramente

nel 1926, e si spense un'icona di Hollywood, l'intera città di Belgrado lo pianse e tutte le cartoline con il suo volto furono vendute in poco tempo (Vučetić 2012: 110).

L'arrivo della musica, della moda, della cultura e del cinema occidentali nell'Europa dell'Est non fu un processo omogeneo: mentre nel blocco sovietico c'era una forte resistenza a ciò che proveniva da ovest, in Jugoslavia si registrò, nonostante la presenza di una particolare censura e gli inviti dei vertici jugoslavi al popolo di prediligere ciò che era autoctono, una maggiore apertura. Per questo è possibile affermare che la cultura popolare della Jugoslavia socialista era una sintesi dell'ideologia comunista e del consumismo capitalista (Milovanović 2016: 61). Di conseguenza le influenze americane sulla cultura popolare jugoslava erano visibili, oltre che nella musica, anche nei generi cinematografici: il western influenzò il cinema jugoslavo a tal punto che nacquero i film western partigiani, rappresentanti di una fusione tra la cultura statunitense e quella jugoslava (Milovanović 2016: 61). Come nel resto d'Europa, anche in Jugoslavia arrivarono nuovi generi musicali americani. Il jazz e il rock and roll si diffusero rapidamente riscontrando un grande successo soprattutto tra i giovani. La posizione dello Stato riguardo alla diffusione e all'ascolto dei nuovi generi musicali risultò ambigua: da un lato Tito si dimostrò sprezzante nei confronti del jazz e del rock and roll ma dall'altro non fece nulla per impedirne l'ascolto. Durante una discussione informale con i delegati del Congresso dei musicisti nel 1953, il capo di Stato jugoslavo si scagliò contro la musica jazz, affermando che questa musica non si adattava al carattere e alla realtà jugoslava (Buhin 2022). L'atteggiamento del governo dimostrò quanto fosse lontano dal comprendere le esigenze quotidiane di coloro che rappresentava. Tito continuò il discorso affermando che "La musica deve essere varia: a volte ci piace ascoltare musica seria, altre volte qualcosa di più allegro, delle volte la musica classica e a volte la musica folk. Ma quando creiamo musica, dobbiamo basarla sulla realtà attuale, che è eroica e ottimista (Buhin 2022: 59). Negli anni '60 in Jugoslavia si assistette a un paradosso riguardo il jazz: da un lato il genere musicale americano fu promosso dalle case discografiche e dalle stazioni radio, e ciò incrementò ancora di più il suo ascolto, dall'altro i vertici jugoslavi cercarono di contrastarne il dominio musicale (Vučetić 2012: 78) (già nei primi anni '50 le autorità bollarono il jazz e il boogie-woogie come prodotti della decadenza occidentale, definendoli "prodotti decadenti della propaganda borghese" caratterizzati da un ritmo automatico e primitivo (Rolandi 2015: 97)). Molte emittenti radiofoniche jugoslave cominciarono a privilegiare il jazz rispetto alla musica folk e alla musica classica, come Radio Novi Sad, stazione radio con sede a Novi Sad, in Serbia, che cominciò a trasmettere più di cinquecento minuti a settimana di questo genere musicale (Vučetić 2012: 78). Con l'aumento d'interesse nei confronti del jazz, aumentò la richiesta dei dischi e la produzione musicale ne

risenti. In poco tempo la produzione di vinili jazz crebbe in maniera significativa, conferendo il monopolio della produzione, della gestione e della distribuzione all'etichetta discografica di Zagabria, la Jugoton, e all'etichetta di Belgrado, PGP RTB (*Produkcija gramofonskih ploča Radio televizije Beograd*) (Vučetić 2012).

Nonostante Tito nel 1953 avesse dichiarato che il Partito non avrebbe dovuto prendere provvedimenti amministrativi contro il jazz, continuarono a essere applicate forme di censura nei confronti della musica leggera e dei suoi interpreti per mancanza di linee guida precise (Ambrosi 2017). Il governo jugoslavo si rese conto dell'importanza di creare un genere musicale locale e Kardelj, già nel 1951, definì l'influenza straniera "naturale" poiché mancava una valida alternativa autoctona e locale (Rolandi 2015: 98). Oltre ad accusare il jazz e il rock and roll di essere "perversi" e "corruttori", i vertici li accusarono di distrarre i giovani dalla partecipazione alle strutture dello Stato socialista (Rolandi 2015: 99). Il fatto che molti giovani amavano la musica americana era dovuto al fatto che non avevano canzoni jugoslave da cantare e ciò dipendeva dal fatto che, per via della demonizzazione della musica occidentale, molti compositori attribuirono maggiore importanza alla musica classica (Ambrosi 2017: 242).

Così come il jazz, anche il rock and roll rivestì un ruolo controverso e venne definito dal governo jugoslavo: "demoniaco, anticulturale e corrotto" (Rolandi 2015: 114). Prima che le stazioni radio jugoslave cominciassero a trasmetterlo, le uniche emittenti radiofoniche a diffondere questa musica furono Radio Free Europe, Voice of America e Radio Luxembourg. Come negli altri Paesi dell'Est Europa, le stazioni radio estere rivestirono un ruolo assai importante nell'ascolto e nella diffusione della musica occidentale. L'arrivo del rock and roll indignò i vertici jugoslavi che lo bollarono come simbolo della decadenza occidentale che istigava azioni teppistiche e comportamenti immorali come il consumo di alcool e droghe, la libertà sessuale, la fisicità animale e provocatoria (Ambrosi 2017: 241). Di fronte al malcontento di molte persone, Tito e Kardelj discussero su come approcciarsi ai nuovi generi musicali tanto amati dai giovani garantendo la libertà individuale e collettiva, purché nei limiti previsti dalla legge. In seguito al confronto, il capo di Stato jugoslavo e il vice primo ministro si scontrarono con l'ala conservatrice del Partito e con i vertici della polizia segreta, la UDBA (*Uprava državne bezbednosti/sigurnosti/varnosti*), che guardavano piuttosto al modello sovietico (Ambrosi 2017: 240). Benché il rock and roll non fosse amato dall'establishment jugoslava, riuscì ad espandersi in breve tempo in tutto lo Stato, riscontrando un interesse giovanile sempre maggiore. La prima fase del rock jugoslavo risultava poco originale, priva di forme di dissenso culturale (ribellione contro il sistema e contro il modo di pensare) che caratterizzava il rock occidentale, dimostrando più apparenza che sostanza (Ambrosi 2017:

245). Nonostante l'iniziale periodo incerto, il rock jugoslavo riuscì ad evolversi in pochi anni, arricchendosi di contenuti legati alla condizione giovanile e alla tradizione, anche se la vera maturità si raggiunse verso la fine degli anni '70, con la nascita del movimento punk (Ambrosi 2017). Seppur la Jugoslavia reagì diversamente e in maniera più cauta rispetto all'Unione Sovietica, il rock and roll non si diffuse senza intoppi. Verso la fine degli anni '60 i movimenti studenteschi presenti in diversi Paesi sfidarono il pensiero dominante e le strutture ritenute "obsolete" e in Jugoslavia una giovane generazione politicamente impegnata cercò di cambiare la società (Calic 2019). In seguito alle proteste studentesche a Lubiana, a Zagabria, a Belgrado e a Sarajevo, le contestazioni aumentarono fino ad espandersi e a coinvolgere numerosi artisti e intellettuali, i quali espressero solidarietà e supporto ai giovani (Calic 2019). Successivamente al duro intervento della polizia avvenuto a Belgrado il 2 giugno 1968 per sedare le tensioni causate dalla richiesta di molti studenti di partecipare a un concerto rock, Tito calmò le acque promettendo di risolvere i problemi degli studenti con tutte le sue forze (Ambrosi 2017: 246). Ancora una volta il presidente della Jugoslavia apparve tollerante nei confronti dei giovani e il suo atteggiamento mite riscosse sollievo ed entusiasmo tra gli studenti jugoslavi.

Fu grazie alla nascita di gruppi rock jugoslavi, che questo genere venne, seppure lentamente, accettato. Ciò che il rock and roll portò con sé dall'America, ovvero un nuovo stile, un nuovo sound e nuove idee, influenzò anche lo stile di vita della maggior parte degli jugoslavi. Ascoltando questa musica, molti giovani si avvicinarono al modo di pensare americano (caratterizzato da un approccio consumista e capitalista), osservando con ammirazione ciò che proveniva dagli Stati Uniti (Vučetić 2012: 218). La fascinazione dei giovani jugoslavi, così come quello dei giovani di tutto l'Est Europa, per l'*American life style* fu, ovviamente, vista di buon'occhio dagli strateghi della NATO e dal governo americano poiché realizzarono che grazie al jazz e al rock and roll potevano espandere la propria influenza politica e culturale anche nell'Europa orientale (Vučetić 2012).

I primi cantanti rock jugoslavi si ispirarono ai celebri musicisti americani, come Elvis Presley, Fats Domino, Little Richard, Johnny Cash e Carl Perkins, imitandone il timbro di voce e le sonorità. Il 28 gennaio 1956 Elvis Presley apparve per la prima volta in televisione cantando un classico del rock, "Shake, Rattle and Roll". Solo pochi mesi dopo l'esibizione, Ivo Robić registra a Zagabria una versione del brano (Perković 2018). Che il cantante croato avesse iniziato la propria carriera musicale ispirandosi a Elvis Presley risultò chiaro da subito: dopo l'uscita del primo album di Presley, il 23 marzo 1956, Robić lo seguì, pubblicando il suo primo disco "Pjeva vam Ivo Robić" pochi mesi più tardi e dando vita al primo album pop jugoslavo (Perković 2018: 29). Il cantante del Mississippi fu una fonte d'ispirazione per molti musicisti

jugoslavi, come per Milan “Mile” Lojpur il quale, prima di suonare rock and roll, riproponeva al pubblico jugoslavo i successi di Sanremo. Dopo aver visto un film su Elvis Presley ne rimase talmente affascinato che cambiò completamente genere musicale per seguire le orme del cantante americano (Ivačković 2013: 40). Lo stile unico del cantare, ballare e muoversi sul palco introdotto da Presley fu diffuso in Jugoslavia negli anni ‘60 dal cantante serbo Đorđe Marjanović, il quale causò euforia tra il pubblico non abituato allo spirito rock and roll (Beard, Rasmussen 2020: 18).

Con l’arrivo del rock in Jugoslavia nacquero molti gruppi che presero ispirazione dai grandi musicisti americani e proposero questo nuovo genere musicale, cantando spesso nella propria lingua. Questi gruppi si fecero chiamare *električari*, per le chitarre elettriche che suonavano a differenza degli *akustičari*, che suonavano invece la chitarra acustica (Ambrosi 2017: 248). Che il rock and roll fosse ascoltato da un pubblico giovane, fu provato anche da un sondaggio della USIA, l’Agenzia statunitense per l’Informazione, la quale evidenziò che la fascia d’età dell’audience jugoslava che nel 1960 ascoltava il programma Music USA era tra i 20 e i 29 anni (Ambrosi 2017: 247). Riguardo alle differenze tra i gruppi rock and roll occidentali e quelli dell’Europa dell’Est, Goran Bregović, musicista e compositore bosniaco nonché fondatore della celebre rock band bosniaca Bijelo Dugme, disse: “Il rock nei Paesi comunisti ha molta più importanza del rock in Occidente. Non possiamo avere dei partiti alternativi o una politica organizzata diversamente. Il rock and roll è uno dei veicoli più importanti per aiutare le persone nei Paesi comunisti a pensare in modo diverso (Beard, Rasmussen 2020: 5). Parlando della propria musica e della politica Bregović, in un’intervista del 1989 rilasciata alla giornalista e scrittrice americana Sabrina Petra Ramet, affermò: “Ho trascorso cinque anni in Occidente, ora vorrei andare a suonare nell’Europa dell’Est ma non mi vogliono per via della politica, per questo non abbiamo mai suonato in URSS. Abbiamo sempre trattato temi politici nelle nostre canzoni e i miei testi sono sempre un po’ anticomunisti” (Ramet 1994: 133).

Nonostante il complesso inserimento del rock and roll nella società, verso la metà degli anni ‘60 lo Stato jugoslavo, come la Polonia e l’Ungheria, comprese che era meglio che i giovani trovassero una valvola di sfogo nella musica occidentale piuttosto che nelle manifestazioni e nelle rivolte (Vučetić 2012). Il governo jugoslavo intuì le potenzialità della musica rock and roll per un uso strategico al fine di promuovere l’ideologia socialista e la coesione nazionale. Ciò servì anche a smobilizzare e disciplinare il suo potenziale sovversivo, dimostrando un potere subculturale del rock più ampio (Beard, Rasmussen 2020: 185). Visto il successo della musica americana tra il pubblico e il sempre maggiore interesse per la moda e il cinema occidentali, alcuni politici conservatori contrari alla penetrazione delle influenze occidentali e alcuni media

promosero il pensiero secondo cui i comportamenti, i gusti musicali e i modi di vestire dei giovani jugoslavi potessero compromettere la loro adesione al Partito. Per questo motivo vennero contattati esperti di vario genere, quali docenti universitari, neuropsichiatri e magistrati, molti dei quali però respinsero l'idea che la musica rock potesse essere pericolosa per la gioventù e per la società (Ambrosi 2017: 252).

Con l'arrivo delle nuove tendenze musicali, culturali e artistiche americane in Jugoslavia, si diffuse anche la pop art. Movimento artistico nato verso la metà degli anni '50 in Inghilterra, sviluppatosi negli USA nei primi anni '60 e giunto in Jugoslavia verso la metà degli anni '60, riscosse un grande successo tra i giovani per via di un nuovo aspetto "moderno" e per il fatto che si rivolgesse alla massa (Vučetić 2012: 251). Attraverso l'espressione dei principali esponenti della pop art, come Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Robert Rauschenberg, fu possibile avvicinarsi a una nuova arte, che invece di rivolgersi al singolo individuo si rivolgeva alla collettività, espressione di una società che mirava a evolversi, rifiutando i modelli precedenti ritenuti convenzionali (Vučetić 2012). L'Occidente, quindi, rivestì un ruolo assai importante nella caratterizzazione e nella formazione di una nuova identità jugoslava, influenzandone lo sviluppo della musica, dell'arte, del cinema e della moda (Ivačković 2013). Il processo di americanizzazione non fu rapido ma si trattò di un fenomeno lento che riuscì a penetrare la cultura jugoslava imponendosi come modello da seguire. Negli anni '60 chiunque in Jugoslavia conosceva John Kennedy, Marilyn Monroe, Elvis Presley, James Dean, l'Apollo 11, i blue jeans, le *chewing gum* e la Coca-Cola; ciò era la prova che la cultura di massa statunitense era riuscita a introdursi in Jugoslavia, insinuandosi nella vita di tutti i giorni (Vučetić 2012: 305). Grazie alla globalizzazione il popolo jugoslavo poté entrare in contatto con ciò che proveniva dagli Stati Uniti e dall'Europa occidentale, mentre con l'americanizzazione e con l'occidentalizzazione arrivarono nuovi generi musicali, come jazz e rock and roll, in Jugoslavia. Oltre alla radio, anche la televisione rivestì un ruolo cruciale per la trasmissione di idee e valori. Con la radio era possibile trasmettere musica e notiziari ma con la diffusione della televisione fu possibile guardare le immagini in movimento. Pertanto, per i cittadini jugoslavi fu possibile vedere in televisione i film, le varie trasmissioni e perfino la missione spaziale che portò i primi uomini sulla luna. Quando nel luglio 1969 l'Apollo 11 sbarcò sulla luna, molti jugoslavi passarono la notte a guardare l'atterraggio degli astronauti americani in tv (Vučetić 2012: 379).

Oltre all'importante ruolo degli Stati Uniti nello sviluppo dell'identità jugoslava, anche l'Italia rivestì una funzione assai rilevante. Non furono soltanto il festival di Sanremo e i cantanti italiani a fungere da fonte di ispirazione per nuovi festival e per una nuova musica

jugoslava, ma anche la cultura, la moda, il cinema e l'arte provenienti dalla penisola italiana. Ciò che era italiano riscuoteva un grande fascino negli animi degli jugoslavi e in particolare dei giovani curiosi delle novità. Tra le varie cose italiane a suscitare interesse e fascino c'era la Vespa, un modello di scooter della Piaggio, prodotta per la prima volta nel 1946. Questo nuovo ciclomotore raffigurava il simbolo della modernità italiana, dell'emancipazione femminile e della libertà di cui godevano le giovani e moderne donne italiane che ne potevano fare uso; le quali, tra l'altro, avevano ottenuto il diritto di voto solo un anno prima (Buhin 2022: 144). Per gli jugoslavi uno dei modi per entrare in contatto con il mercato occidentale e acquistare i beni italiani tanto desiderati era quello di recarsi a Trieste, spesso visitando la città e fermandosi lì solamente in giornata. Fare shopping nel capoluogo del Friuli-Venezia Giulia rappresentava per gli jugoslavi non solo la possibilità di trovare ciò che cercavano ma anche ciò che non conoscevano o che non avevano "pianificato", finendo spesso per acquistarlo (Rolandi 2015: 85). Tra i beni maggiormente acquistati c'erano principalmente i vestiti, simbolo della moda italiana, ma anche i vinili, piccoli elettrodomestici e oggetti per la casa. Comprare capi di abbigliamento a Trieste voleva dire avvicinarsi all'Occidente e indossare vestiti che seguivano la moda italiana, assai ambita e oggetto di desiderio non solo dei semplici cittadini ma anche di celebri stilisti stranieri. Žuži Jelinek, una delle più famose stiliste jugoslave, disse: "L'Italia è il Paese con le donne vestite meglio, e non c'è alcun altro posto in Europa, o negli USA, dove per strada si possono vedere delle donne così belle e vestite così bene come in Italia" (Buhin 2022: 148). Tra coloro che si recavano a Trieste c'erano anche i cosiddetti *torbari* (da *torbe*, borse) ovvero coloro che facevano contrabbando e tornavano a casa con le borse piene (Rolandi 2015: 85). Fu così che si sviluppò l'economia-ombra, un aspetto tipico delle società socialiste, un angolo di privatismo che permetteva ai cittadini di accedere a una serie di beni ufficialmente non disponibili perché considerati "non necessari" dalle autorità (Rolandi 2015). Le visite oltreconfine furono bilaterali dal momento che anche alcuni italiani delle località di frontiera, attratti dai prezzi più economici dei generi alimentari e della benzina, si recavano in Jugoslavia per fare acquisti (Rolandi 2015: 87). Il 10 novembre 1975 fu siglato il trattato di Osimo in seguito al quale il confine italo-jugoslavo risultò essere il più aperto di qualsiasi altro mai esistito tra un Paese capitalista e un Paese socialista, e si misero anche in evidenza che gli ottimi rapporti italo-jugoslavi che intercorrevano a Trieste, dove socialismo e capitalismo collaboravano (Buhin 2022: 162).

L'immagine di una Jugoslavia aperta all'Occidente, perlomeno più aperta rispetto agli altri Stati dell'Est Europa, e l'aura di cosmopolitismo furono rafforzati dal fatto che Tito divenne un'icona pop per via delle fotografie che lo ritraevano insieme a celebrità del cinema

internazionale (Rolandi 2015: 140). L'interessamento del presidente jugoslavo per la cultura popolare e per il cinema internazionale contribuì a conferire alla Jugoslavia una particolare immagine che la distanziava dagli altri Paesi socialisti, rendendola l'unico Stato dell'Est Europa effettivamente aperto all'Occidente (Turajlić, *Cinema Komunisto*, 2011). Dagli anni '60 in poi la Jugoslavia assistette allo sviluppo di una fiorente scena musicale autoctona: dal jazz alla *zabavna* fino al rock and roll, i musicisti jugoslavi cominciarono a trovare una propria identità nella musica proveniente dall'Occidente facendola loro e cantando nella propria lingua. Oltre alla musica, anche l'economia jugoslava sembrò cominciare a vivere un periodo florido. Gli anni che andarono dalla metà dei '70 fino all'inizio degli anni '80 furono caratterizzati da un'euforia economica caratterizzata da un utilizzo sproporzionato del credito internazionale, tanto che il flusso annuo del capitale straniero superò la crescita del prodotto lordo (Montalbetti 1998: 70). Inoltre, in questo periodo i sentimenti nazionalistici delle persone che abitavano la Jugoslavia cominciarono ad emergere, grazie anche alle nuove tendenze politiche che si stavano sviluppando nelle Repubbliche (Montalbetti 1998: 71). La crescita economica jugoslava degli anni '70, però, risultò essere effimera e nel giro di pochi anni lo Stato jugoslavo si ritrovò sommerso dai debiti. La Jugoslavia, come altri Paesi dell'Europa orientale, cercò di compensare il deficit con i prestiti esteri e poiché nessuno voleva assumersi le responsabilità del crollo economico, le repubbliche e le provincie presero in prestito sempre più denaro dall'estero (Calic 2019: 241). Nel decennio che andò dall'inizio degli anni '70 agli anni '80, la Jugoslavia conobbe la più grande ondata di prestiti esteri di tutti i tempi. Centinaia di nuove strade, di alberghi, di palazzetti dello sport e di biblioteche sorsero, facendo credere al popolo l'esistenza di una prosperità che non corrispondeva affatto ai risultati economici del Paese (Calic 2019). La figura pop di Tito, le alleanze politiche jugoslave con molti Paesi esteri, l'apertura verso l'Occidente e l'apparente benessere economico nascosero, agli occhi del popolo jugoslavo, una realtà dei fatti assai diversa, caratterizzata da un significativo debito pubblico e dal risveglio di sentimenti nazionalistici e separatisti (proprio questi due fattori contribuirono, negli anni '90, alla dissoluzione dello Stato Jugoslavo). Tra il 1973 e il 1981 il debito jugoslavo aumentò da 4,6 a 21 miliardi di dollari e tra il 1975 e il 1981 i tassi di interesse si triplicarono, passando dal 5,8% al 16,8% (Calic 2019: 241). Il 4 maggio 1980 il presidente della Jugoslavia morì all'età di 87 anni in un ospedale a Lubiana lasciando un inevitabile vuoto. La sua morte segnò l'inizio della fine dell'era del Titoismo (termine usato per riferirsi al modello socialista jugoslavo), sicché la Jugoslavia iniziò a rivolgersi ancora di più all'Occidente e ad accettarne le influenze sociali e culturali (Vučetić 2012). Con la morte di Tito gli equilibri politici e sociali cominciarono a mutare: la mancanza di una figura politica che unisse tutti gli jugoslavi e che

potesse rappresentare la Jugoslavia con la sua stessa autorevolezza, comportò tensioni sociali e incrementando il malcontento della popolazione contribuì alla diffusione di sentimenti nazionalistici. La morte di Tito portò grande disorientamento, la musica rock iniziò a essere portavoce del malcontento generale, e alle prime avvisaglie di guerra, il rock jugoslavo aumentò la sua carica eversiva, diventando voce antimilitarista ma anche latore di sentimenti nazionalistici (Ambrosi 2017: 247).

2.3 L'arrivo del punk e della new wave in Jugoslavia

Con la morte del presidente jugoslavo, gli equilibri socioeconomici dello Stato cominciarono a vacillare, precludendo all'imminente crisi e alla dissoluzione della Jugoslavia. Se da un lato il governo fece credere al popolo che l'economia fosse prospera, è anche vero che i segnali di allarme di una grave crisi come l'aumento del deficit commerciale, dell'inflazione, del costo della vita e della disoccupazione furono sistematicamente ignorati (Calic 2019). La crisi intensificò le tendenze verso la disintegrazione sociale nel sistema jugoslavo, che dagli anni '70 aveva permesso alle repubbliche e alle provincie di allontanarsi sempre di più dal governo centrale e tendere verso l'autodeterminazione (Calic 2019). Mentre nei Paesi industriali occidentali lo Stato stava assumendo un ruolo maggiore nella gestione del territorio, in Jugoslavia, sulla scia del decentramento, la responsabilità economica veniva trasferita alle regioni, indebolendo così il mercato jugoslavo e le sue infrastrutture (Calic 2019: 241). Il risveglio di sentimenti nazionalistici fu anche dettato dal sempre maggiore squilibrio economico tra le repubbliche jugoslave, dovuto a investimenti economici differenti; per esempio a metà degli anni '70 la popolazione slovena era già sette volte più ricca di quella kosovara (Calic 2019). In seguito al malcontento del Kosovo, la cui popolazione era prevalentemente composta da rappresentanti dell'etnia albanese, nel 1981 scoppiarono degli scontri che furono duramente repressi dall'esercito (Montalbetti 1998). Quello kosovaro non fu un caso isolato ma solo uno dei molti dovuti alle crescenti tensioni sociali. Nonostante le buone intenzioni iniziali, le politiche redistributive e strutturali del governo jugoslavo si trovavano ad affrontare una crisi di credibilità che metteva a rischio non solo la coesione economica, ma anche quella sociale e politica (Calic 2019: 242). Nell'estate del '82 la situazione economica sembrò vicina al collasso: il flusso dei prestiti esteri diminuì drasticamente e le riserve in valuta raggiungevano i 2 miliardi di dollari, mentre ammontavano a 5 miliardi i tassi d'interesse che

il Paese avrebbe dovuto pagare (Montalbetti 1998). Lo Stato jugoslavo si ritrovò sommerso dai debiti e le enormi somme di denaro che doveva restituire, con dei tassi di interesse, agli Stati mutuanti apparivano irraggiungibili. In questa situazione intervenne il governo americano, il quale, insieme al Fondo Monetario Internazionale e ad altri 15 Stati, organizzò un piano di salvataggio che coinvolse 583 banche e che prevedeva la restituzione temporanea dei debiti e un ulteriore prestito di 6,5 miliardi di dollari (Montalbetti 1998: 73). Nonostante gli aiuti economici esteri, la disoccupazione aumentò, così come le differenze economiche tra le varie repubbliche. Non solo la Jugoslavia non riuscì a saldare i debiti ma, nel periodo dal 1983 al 1987, la situazione economica peggiorò a tal punto che l'inflazione raggiunse livelli da record (si arrivava all'80-100% d'inflazione annua), mentre il valore reale dei salari continuava a diminuire (Montalbetti 1998: 74).

Verso la metà degli anni '70, prima che Tito morisse e prima dei seri problemi socioeconomici del Paese, la scena rock and roll jugoslava era più fiorente che mai e nonostante gli iniziali tentativi del governo di boicottare la musica americana, il jazz e il rock si insinuarono nella vita di tutti i giorni. I primi *električari* cominciarono la propria carriera ispirandosi agli artisti occidentali, imitandone lo stile e il sound. Tra i primi e più importanti gruppi rock jugoslavi ci furono i bosniaci Bijelo Dugme. Nato a Sarajevo nel 1974, il gruppo capitanato da Goran Bregović esordì con il primo disco *Kad bi' bio bijelo dugme* caratterizzato da sonorità affini all'heavy metal, evidentemente influenzato da gruppi hard rock angloamericani (Janjatović 2007). In seguito al primo album, i Bijelo Dugme cambiarono il proprio stile musicale avvicinandosi al pop rock, allo ska e al folk rock ma rimasero un perno del rock and roll jugoslavo che ispirò molti gruppi emergenti. Il folk rock, un genere che unisce il rock alla musica tradizionale, riscontrò un grande successo in Jugoslavia. Nonostante i Bijelo Dugme si cimentarono nel folk rock, il primo gruppo jugoslavo a portare questo genere musicale in scena furono i belgradesi YU Grupa: pionieri di questa corrente musicale, mescolarono l'hard rock con il folk tipico jugoslavo riscuotendo un discreto successo già verso l'inizio degli anni '70 (Ivačković 2013: 126). Gli YU Grupa rivestirono un importante ruolo per lo sviluppo della scena musicale rock, soprattutto belgradese, per il loro stile che spaziava dal blues rock al rock progressivo fino all'hard rock e folk rock (Janjatović 2007). Parallelamente alla scena rock and roll serba e bosniaca, anche in Croazia il rock riuscì a trovare terreno fertile. Fondati nel 1975 a Zagabria, i Parni Valjak si proposero come una versione croata dei Bijelo Dugme, e come la band bosniaca vestivano seguendo la moda giovanile inglese (Ivačković 2013: 181). Diversamente da altri gruppi rock jugoslavi, i Parni Valjak non sperimentarono diversi generi ma tesero fin da subito a una musica mainstream che conferì loro grande fama in Jugoslavia,

rendendoli uno dei gruppi rock croati degli anni '70 più famosi (Janjatović 2007). Un altro gruppo serbo che rivestì un ruolo importante nello sviluppo e nella diffusione del rock and roll jugoslavo furono i Riblja Čorba. Fondata nel 1978 a Belgrado, la band guidata da Borislav Đorđević (conosciuto anche come Bora Đorđević) propose un rock con venature blues e heavy che riscosse grande successo in Serbia e nelle altre repubbliche jugoslave e raggiunse il massimo apice negli anni '80 (Janjatović 2007). Definito da molti come il gruppo di Belgrado di maggior successo, i Riblja Čorba scrivevano testi provocatori che riguardavano l'uso di alcol e di sostanze stupefacenti e parlavano apertamente di sesso e di politica (Ivačković 2013: 336).

Il periodo che andò dall'inizio degli anni '70 fino agli anni '80 fu assai importante per la nascita e per lo sviluppo di molti gruppi rock jugoslavi, e il fatto che cantassero nella propria lingua fu determinante poiché contribuì a rafforzare il senso d'identità e di appartenenza e semplificò la diffusione di questo genere musicale in Jugoslavia. L'affermarsi di queste sonorità condusse, negli anni '70, ad un'istituzionalizzazione della musica rock.

Verso la metà degli anni '70 nacque in Gran Bretagna e negli Stati Uniti il movimento punk, un nuovo genere musicale influenzato dal garage rock, che si oppose fermamente al classico rock and roll. Il punk si differenziò immediatamente dal rock and roll per un pensiero anarchico e ribelle che rifiutava qualsiasi forma di potere e controllo (Stellacci 2019). In un periodo in cui si era consolidata l'immagine della rock star, i punk rifiutavano questo approccio alla musica e a differenza dei grandi gruppi rock, si esibivano in locali piccoli di fronte al pubblico, promuovendo ideali di uguaglianza secondo cui chiunque poteva essere punk (Dunn 2008). Mentre negli anni '50 il rock and roll era stata una musica eversiva e ribelle, negli anni '70 cominciò ad apparire come un genere musicale antiquato e superato, simbolo di una società elitaria che non garantiva alcun futuro per le giovani generazioni. Per questo motivo il punk si oppose e criticò fortemente i gruppi rock, la cultura mainstream (definita banale e sterile), il modello capitalista e le istituzioni politiche (Grossman 1996).

In breve tempo il punk si diffuse anche in Europa, con l'eccezione dell'Est Europa dove i governi cercarono di bloccare ciò che arrivava da ovest, specialmente se possedeva una natura ribelle come il movimento punk. La Jugoslavia però fu il primo Stato dell'Europa orientale in cui giunse il movimento punk sviluppando concretamente una scena locale. Grazie a molti giovani che si recarono a Trieste per comprare dischi introvabili in Jugoslavia, e che andarono ai concerti punk in Austria, dove il genere musicale si era diffuso rapidamente, il punk giunse anche in Jugoslavia (Grossi 2014). Con la diffusione della cultura punk molti giovani adottarono l'etica e lo stile di questa nuova corrente, indossando giubbotti in pelle con spille di vario genere e tingendosi i capelli. L'approccio punk non riguardò solamente il modo di vestire

ma anche l'aspetto ideologico: i giovani cominciarono a ripudiare le realtà amministrative, giudicate obsolete e prevaricatrici, e i nuovi musicisti punk fecero propria l'etica DIY, accogliendo un pensiero anticonsumista (Grossi 2014). Per quanto il punk in Jugoslavia non fosse visto di buon occhio, ricevette un'accoglienza assai diversa da quella ricevuta in Unione Sovietica: l'arrivo del punk rock in URSS verso la fine degli anni '70 sconvolse gli animi di molti individui. Essere punk in Unione Sovietica voleva dire essere perseguitati costantemente e ostacolati dalle autorità che ritenevano il nuovo movimento completamente estraneo al sistema sovietico (Verdemonte 2020). A differenza dalla Jugoslavia, in Unione Sovietica il governo non tollerò ed ostacolò l'adesione dei giovani a questa corrente proveniente dal "corrotto Occidente". Il fatto che giovani sovietici si tingessero i capelli, vestissero giubbotti in pelle con borchie, indossassero collari per cani e catene da sciacquone originò un senso di disgusto e di avversione da parte dell'establishment (Verdemonte 2020). Per i giovani sovietici aderire al punk voleva dire assumere un'ideologia e un comportamento antisovietico: in uno Stato repressivo come l'URSS, essere anarchici e ribelli era ancora più pericoloso ed estremo rispetto ad esserlo negli altri Stati dell'Est Europa (Verdemonte 2020).

Il punk rock fu un fenomeno di breve durata: nato verso la metà degli anni '70, già con l'arrivo degli anni '80 fu rimpiazzato da nuove tendenze musicali e da nuove mode. Il movimento punk, quindi, mutò in diversi sottogeneri, come l'hardcore, l'anarchopunk e il post-punk (Stellacci 2019). Con il cambiamento del punk e l'evoluzione di nuove idee e di nuovi stili musicali, si sviluppò il movimento new wave. Nata nella seconda metà degli anni '70, questa nuova corrente non riguardò solamente l'ambito musicale ma anche l'arte, la letteratura, il cinema, la moda e il teatro. Così come il punk, anche la new wave nacque e si sviluppò in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, per poi diffondersi anche in Europa. Tra i molteplici temi affrontati nella new wave, i principali furono gli stessi trattati anche dal punk: la critica nei confronti della società e del rock and roll, la contestazione alle grandi case discografiche e l'idea che chiunque potesse suonare uno strumento e formare un gruppo (Gilardino 2017). Il movimento new wave si diffuse rapidamente in Europa, riscontrando un grande successo per le novità proposte, come la sperimentazione, la particolare attenzione rivolta ai video musicali e all'arte. La new wave fu accolta positivamente anche dai giovani dell'Est Europa, curiosi di conoscere la nuova corrente sociale e musicale proveniente dalla Gran Bretagna e dagli Stati Uniti, e specialmente dagli jugoslavi, i quali ricoprirono un ruolo importante nella caratterizzazione e nella diffusione della new wave in Europa grazie alla nascita di una scena musicale autoctona (Božilović 2013). Le correnti musicali alternative, eversive e ribelli, come il punk rock e la new wave, si opponevano a modelli politici e sociali differenti: nel Regno

Unito e negli Stati Uniti, queste due tendenze criticarono il modello capitalista, l'approccio consumista, mentre in Jugoslavia si opposero al socialismo (Božilović 2013). Con la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, i giovani jugoslavi si avvicinarono alla new wave e cominciarono a suonare una nuova musica, che offriva un'ideologia alternativa e un approccio innovativo (Božilović 2013), la quale si differenziava dal punk per una maggiore complessità e per una particolare attenzione ai dettagli ma che condivideva le stesse ideologie. I testi delle canzoni, le esibizioni nei concerti, la grafica delle copertine degli album e i video musicali erano tutti mezzi con cui le band, applicando ironia, allusioni e metafore, esprimevano la propria visione degli ideali sociali (Božilović 2013: 74).

Capitolo III

Il punk e la new wave in Jugoslavia

3.1 La nascita di gruppi punk e new wave jugoslavi

Grazie alla diffusione del punk in Europa, molti giovani si avvicinarono a un nuovo approccio musicale e formarono dei gruppi con i quali cominciarono a scrivere testi eversivi, ribelli e non convenzionali. A metà degli anni '70, il settimanale studentesco *Polet*, fondato verso la fine degli anni '60 dall'Associazione dei Giovani Comunisti di Croazia, scrisse un articolo sulla nascita di un nuovo genere musicale in Gran Bretagna: il punk (Barić 2011). Nell'articolo si analizzò lo sviluppo di questa nuova tendenza, tipicamente anarchica e carica di odio verso il sistema, prevedendone il successo e scrivendo: “La parola dell'anno è Punk” (Barić 2011: 10). Una volta arrivato in Jugoslavia, il punk rock riscontrò un grande successo tra i giovani che ritrovarono nella nuova corrente musicale una valvola di sfogo in cui esprimere i propri pensieri e idee riguardo alla vita nello Stato jugoslavo. I primi ad aprire le porte a un nuovo e particolare tipo di espressione attraverso la musica furono gli sloveni Buldožer (Mihaljek 2015). Fondati nel 1975 a Lubiana e, ritenuti da molti come il gruppo rock progressivo più importante in Jugoslavia, i Buldožer contribuirono allo sviluppo di una nuova scena musicale jugoslava grazie a nuove sonorità che si distanziavano dal rock classico e a testi satirici che ridicolizzavano l'establishment (Janjatović 2007). All'inizio il carattere esuberante e provocatorio del gruppo sloveno risultò eccessivo e il grande pubblico, non ancora pronto per una musica ritenuta alternativa e non convenzionale, non fu entusiasta della band. Molti concerti furono cancellati, le case discografiche li criticarono per la presenza di testi ritenuti troppo pornografici e tutto quello che la band proponeva veniva giudicato estremamente provocatorio (Mihaljek 2015). Il fatto che un gruppo musicale mettesse in ridicolo il governo jugoslavo e scrivesse testi provocatori e satirici non solo non fu visto di buon occhio dalle autorità ma anche da molte persone che non condividevano il modo di esprimersi della band. Tuttavia, grazie al loro stile stravagante divennero in breve tempo amati dai giovani, i quali,

seguendo l'esempio del gruppo sloveno, compresero che la musica poteva essere creata in un modo diverso e alternativo rispetto a quello stabilito, predefinito e generalmente accettato (Mihaljek 2015). Grazie a questo atteggiamento, caratterizzato da un nuovo approccio alla musica e alla società, i Buldožer rappresentarono una scena proto-punk che anticipò la nascita di molti gruppi punk rock in Jugoslavia e che preparò il pubblico all'arrivo e alla diffusione della nuova corrente musicale e culturale.

La Slovenia rivestì un ruolo assai importante nella formazione e nello sviluppo di questa scena musicale in Jugoslavia: dai precursori del movimento, i Buldožer, ai Pankrti, una delle prime, nonché più importanti, band punk jugoslave (Matić 2004). Fondati a Lubiana nel 1977, i Pankrti si caratterizzarono per testi provocatori e concernenti la politica (Janjatović 2007). L'influenza del punk britannico, dalla sonorità alla contestazione politico-sociale, fu riconoscibile sin da subito nella band slovena. Una volta tornato da Londra con dei nuovi vinili, il musicista Gregor Tomc, da poco laureato in scienze politiche, decise insieme al cantante Peter Lovšin di fondare i Pankrti e così convinsero alcuni musicisti blues e hard rock ad avvicinarsi al punk (Janjatović 2007).

Parallelamente allo sviluppo del gruppo sloveno, a Fiume/Rijeka, verso la metà degli anni '70, nacquero i Paraf. Il primo concerto punk in un qualsiasi Paese comunista fu quello della band croata alla festa di Capodanno nel 1976 in un sobborgo di Fiume, a Kozala (Pavela 2021). La prima sessione di registrazione in studio del gruppo fu nel 1978 presso Radio Rijeka e da allora, grazie al loro manager e al supporto di *Polet*, cominciarono a suonare anche nelle altre repubbliche jugoslave (Barić 2011). Con l'uscita del loro primo album nel 1980 "A dan je tako lijepo počeo" ("E il giorno è cominciato così bene"), i Paraf si affermarono come uno dei primi gruppi punk rock jugoslavi e cominciarono a riscuotere sempre maggior successo (Janjatović 2007). Nel 1987 il gruppo guidato dalla cantante Pavica Mijatović, conosciuta anche con lo pseudonimo "Vim Cola", suonò alla biennale artistica di Barcellona e fu, come ricorda la band, un successo: "Gli spagnoli erano sorpresi dal fatto che non vivessimo solo di musica e che non suonassimo sempre all'estero" (Barić 2011: 21).

La diffusione del punk in Jugoslavia influenzò anche alcuni artisti, come nel caso di Branimir Štulić (conosciuto anche come Johnny Branimir Štulić) frontman degli Azra, gruppo rock di Zagabria, il quale prima di interessarsi al punk suonava la chitarra acustica e creava delle melodie complesse; ma dopo aver sentito alcuni dischi dei Ramones cambiò drasticamente il proprio stile (Mirković 2004: 36). Un'altra cosa che impressionò Štulić fu lo stile dei Pankrti: dopo averli visti suonare a Zagabria (durante "Anarchy in Yugoslavia", il minitour della band slovena svoltosi a Lubiana, Zagabria e Belgrado nel 1977) decise di cambiare il sound degli

Azra, ancora legati ad un approccio rock classico (Barić 2011: 12). Il punk jugoslavo non passò inosservato e già nel 1977 John Peel, conduttore radiofonico britannico, riconobbe il potenziale dei Pankrti e trasmise il loro primo singolo nel suo programma sulla BBC Radio 1 (Atanatković, Tomić 2009). Il fatto che in Gran Bretagna, patria insieme agli Stati Uniti, del punk rock, si seguisse con tale attenzione lo sviluppo della scena punk jugoslava evidenziò la capacità dei gruppi jugoslavi di trovare un proprio stile senza dover imitare band britanniche o americane; tant'è che nel 1980 anche le riviste musicali britanniche *Melody Maker* e *New Musical Express* (NME) seguirono con interesse lo sviluppo della scena musicale jugoslava scrivendo diversi articoli a riguardo (Atanatković, Tomić 2009).

Nel 1977, lo stesso anno in cui nacquero i Pankrti, si fondarono a Zagabria i Prljavo kazalište. Originari di Dubrava, periferia zagabrese, i Prljavo kazalište scelsero il loro nome come riferimento a un episodio del fumetto di Alan Ford² (Barić 2011) e si caratterizzarono fin da subito per un suono punk assai grezzo come affermarono i membri della band anni dopo: “Volevamo suonare a tutti i costi come i Rolling Stones. Ci credevamo, suonavamo cinque o sei ore al giorno ma non eravamo in grado di suonare come loro; dagli strumenti usciva tutt'altro” (Mirković 2004: 24). Pur non eccedendo con l'abilità, i Prljavo kazalište incarnarono perfettamente il punk per il loro stile caotico e inesperto, diventando in breve tempo un gruppo di successo non solo a Zagabria ma anche in Jugoslavia e rappresentando per i giovani una alternativa al rock classico (Janjatović 2007). All'inizio la band non aveva un'idea chiara di che genere suonare e di come muoversi; ciononostante esordì nel 1978 con il primo singolo “Televizori” (“Televisori”) (Janjatović 2007). Fu grazie al loro primo manager, Krunoslav Gorup (definito dal chitarrista del gruppo Jasenko Houra come “il Malcom McLaren croato”) che riuscirono ad entrare in contatto con la casa discografica Jugoton e con le altre realtà musicali che permisero loro di raggiungere la notorietà (Barić 2011: 33). In seguito alla pubblicazione del loro primo album (Fig. 1), avvenuta nel 1979, i Prljavo kazalište riscossero un buon successo anche nelle altre repubbliche jugoslave e addirittura in Gran Bretagna: nel 1979 il *New Musical Express* scrisse un articolo sulla band di Zagabria definendola “un fenomeno punk dell'Est Europa” (Barić 2011).

² Il celebre fumetto italiano riscontrò un grande successo nell'ex Jugoslavia, tant'è che ancor'oggi è uno dei comics più famosi e amati, specialmente in Croazia e in Serbia. Il successo di Alan Ford nell'ex Jugoslavia fu dovuto principalmente al traduttore croato Nenad Bixy, il quale adottò un gergo zagabrese che, oltre a risultare piacevole ai croati, piacque anche ai serbi e ai bosniaci e per questo motivo il fumetto italiano riscontrò un successo maggiore nelle repubbliche dove si parlava serbo-croato (Rossini 2014).



Figura 1 Copertina dell'album d'esordio dei Prljavo kazalište, pubblicato nel 1979 (Tibor Berton, 2023)

Con i primi gruppi punk autoctoni, la scena musicale jugoslava si espanse sempre di più e ottenne successo anche al di fuori del proprio Paese. In seguito all'interessamento del *New Musical Express*, i Prljavo kazalište espressero la volontà di andare in Inghilterra e suonare in inglese sotto il nome di "The Partisans" ma per via di alcuni problemi burocratici con i visti d'ingresso, il progetto non si avverò (Barić 2011: 35). Nell'agosto del 1980 il materiale per il secondo album era pronto e l'etichetta dei Prljavo kazalište, la Suzy, mandò il gruppo a registrarlo presso lo studio Elettroformati, a Milano (Barić 2011). La band registrò "Crno bijeli svijet" ("Mondo bianco e nero"), il loro secondo e più celebre album, e questa esperienza fu molto importante per il gruppo di Zagabria, il quale poté sperimentare nuove sonorità ed entrare

in contatto con una realtà diversa (Mirković 2004). Il nuovo lavoro della band si rivelò un successo e un anno più tardi, nel 1981, la Suzy decise di far registrare il nuovo album dei Prljavo kazalište presso lo studio del produttore croato-svedese Tihomir “Tinnie” Varga in Svezia (Barić 2011). Si ripresentò così l’opportunità per la band di uscire dalla Jugoslavia e di incidere presso nuovi studi di registrazione. Inizialmente l’impresa si rivelò più complicata del previsto poiché Davorin Bogović, il cantante del gruppo, non fece avere notizie di sé ai membri della band e dopo un’estate di attesa, i Prljavo kazalište decisero di proseguire senza di lui e incisero il nuovo album, “Heroj ulice” (“L’eroe della strada”), in Svezia nel 1981 (Barić 2011: 36). Per quasi due anni i Prljavo kazalište rimasero inattivi e la mancanza di Bogović iniziò a farsi sentire a tal punto che altre band sperarono nel ritorno del cantante: la canzone “Rinči vrati se!” (“Rinči torna indietro!”) inserita nel primo album degli Zvijezde esprime la volontà del frontman del gruppo zagabrese Renato Metessi di veder tornare il cantante dei Prljavo kazalište (Barić 2011: 37). Alla fine, Bogović decise di far ritorno e la band poté proseguire la propria carriera, ma nel 1983 il frontman decise di abbandonare il gruppo in via definitiva.

Gruppi come Pankrti, Prljavo kazalište e Paraf ispirarono molte altre band jugoslave: Metak, Termiti, Kaos, Mrtvi kanal, Umjetnici ulice, Partibrejkers, KUD Idijoti e Let3 sono solo alcuni gruppi punk rock della scena jugoslava. Inoltre, con il movimento punk, così come accadde qualche anno dopo con la new wave, si vennero a creare delle scene musicali nelle repubbliche jugoslave, che si caratterizzarono per delle proprie peculiarità, per poi diffondersi in tutta la Federazione (Pavela 2021). Le scene musicali di Lubiana, Zagabria, Fiume (principalmente punk) e Belgrado, furono tra le più importanti negli anni ’70 e ’80 in Jugoslavia.

I Metak nacquero a Spalato nel 1978 e fin da subito furono apprezzati dal pubblico croato. Il loro primo singolo “Šijavica” / “Gastarbajterska balada” (“Morra” / “La ballata del gastarbeiter³”) uscito nel ’78 e prodotto dalla casa discografica bosniaca Diskoton, rispecchiò delle sonorità riconducibili a quelle del rock di Sarajevo degli anni ’70, tipico dei Bijelo Dugme (Barić 2011). Nonostante l’entusiasmo iniziale, con il singolo d’esordio i Metak non portarono nulla di nuovo a livello musicale, bensì un sound già conosciuto. Fu grazie al loro secondo singolo, prodotto dalla Jugoton nel 1979, “Ona ima svoju dragu mamu” / “Revolver” (“Lei ha la sua cara mamma” / “Revolver”), che il gruppo mostrò delle sonorità moderne e vicine al punk rock (Barić 2011). Durante l’uscita del nuovo singolo, i Metak lavorarono intensamente al primo album, “U tetrapaku” (“Nel tetrapak”), che uscì nel 1979 e la cui masterizzazione

³ Termine tedesco coniato verso la metà del ‘900 che fa riferimento ai numerosi stranieri emigrati in Germania per lavoro. In italiano è traducibile come “lavoratore straniero” o “lavoratore ospite”.

avvenne presso gli Strawberry Studios di Londra, dove negli anni '60 incise anche Jimi Hendrix (Barić 2011: 44). Ancora una volta un gruppo jugoslavo ebbe l'occasione di rapportarsi con importanti realtà musicali straniere e ciò contribuì in maniera significativa allo sviluppo dei gruppi jugoslavi. L'ascesa del gruppo di Spalato non passò inosservata in Inghilterra e l'etichetta discografica britannica Virgin Records rimase piacevolmente stupita dal potenziale della band e propose ai Metak di firmare un contratto e di registrare nuovamente il primo album in una versione inglese ma per via del servizio militare di Željko Brodarić, conosciuto anche col soprannome di "Jappa", cantante e chitarrista del gruppo, l'occasione sfumò (Barić 2011: 44).

Uno dei principali gruppi di Fiume che contribuì allo sviluppo della scena punk jugoslava furono i Termiti. Fondati nel '78, tennero il loro primo concerto il 23 ottobre dello stesso anno presso il locale di Fiume "Modra" caratterizzandosi fin da subito per un autentico stile punk rock (Janjatović 2007) e insieme ai Paraf, ai Kaos, ai Mrtvi kanal e agli Umjetnici ulice, costituirono la scena musicale di Fiume. Tre loro canzoni, "Vjeran pas" ("Cane fedele"), "Mama, s razlogom se brineš" ("Mamma, ti preoccupi per un motivo") e "Vremenska prognoza" ("Previsione del tempo"), furono inserite nella compilation "Novi punk val 78-80" ("Nuova onda punk 78-80") uscita nel 1981, e prodotta dall'etichetta di Lubiana ZKP RTLJ, che racchiudeva alcune canzoni di gruppi punk e new wave jugoslavi (Janjatović 2007). Benché i Termiti avessero registrato alcune canzoni in studio, non pubblicarono alcun album ufficiale e l'unico disco contenente le loro canzoni fu "LP ploča Vjeran pas" ("Disco LP Cane fedele"), un album del 1996 prodotto dalla Dallas Records, una casa discografica di Zagabria, contenente diciassette canzoni registrate in studio e alcuni brani cantati in due concerti: uno a Pola nell'agosto 1979 e l'altro a Fiume nel novembre 1981 (Janjatović 2007: 224).

Un anno dopo la nascita dei Termiti, verso l'inizio del 1979, vennero fondati a Fiume i Mrtvi Kanal. Il nome del gruppo deriva da un quartiere cittadino, da cui provenivano tutti i membri della band e dove suonavano regolarmente, contraddistinto da un odore puzzolente e stantio (Barić 2011). Il fatto che i Mrtvi Kanal presero il loro nome da un quartiere decadente e tutt'altro che invitante, gli conferì una sorta di biglietto da visita con il quale la band risultò punk ancor prima che cominciasse a suonare (Barić 2011). Il gruppo di Fiume non si distinse per particolari abilità musicali, bensì per un'attitudine tipicamente punk rock: suonare in modo caotico ed essere un modello anti-rock and roll. In seguito al loro primo concerto svoltosi a Fiume nel mese di febbraio 1979, i Mrtvi Kanal cominciarono a suonare anche in altre città (Barić 2011). Caratterizzati fin da subito da un sound simile a quello di gruppi punk britannici, come i The Skids, i Boomtown Rats, gli Stranglers e gli Undertones, la band di Fiume cominciò a trovare

un proprio stile e ciò incrementò il suo successo, portandola a suonare anche a Lubiana, Zagabria, Pola e Belgrado (Barić 2011: 77).

Pochi mesi dopo la nascita dei Mrtvi Kanal si svilupparono, sempre a Fiume, i Kaos: un gruppo punk guidato dalla cantante Tea Josipović. La presenza di una voce femminile in un gruppo punk rock differenziò i Kaos dal resto delle band emergenti in Jugoslavia, rendendoli unici (Barić 2011). In breve tempo il gruppo di Fiume cominciò a farsi notare anche al di fuori della propria città: nel 1980 registrarono le loro prime canzoni in studio e tennero i primi concerti in Slovenia (Barić 2011). I Kaos iniziarono a riscuotere un discreto successo e nel settembre dello stesso anno furono chiamati come ospiti al primo concerto dei Laibach, un gruppo rock di Trbovlje (Slovenia), ma per via dello stile della band slovena, ritenuto eccessivamente provocatorio, il concerto non si tenne e i Kaos persero l'occasione di suonare (Barić 2011: 99). A ottobre le canzoni registrate dalla band si diffondono tra numerosi giovani e musicisti e il gruppo comincia ad acquisire sempre maggiore popolarità fino a suonare presso il Centro degli studenti di Zagabria e in alcuni festival (Barić 2011).

Un altro gruppo che contribuì allo sviluppo della scena punk rock jugoslava, e in particolare serba, furono i Pekinška Patka, fondati dal cantante Nebojša Čonkić (soprannominato "Čonta"), dal chitarrista Sreten Kovačević, dal batterista Laslo Pihler e dal bassista Miloš Žurić (Janjatović 2007). Originaria di Novi Sad, la band nacque nel 1978 sotto un'evidente influenza del punk rock inglese. Il primo concerto del gruppo, svoltosi presso il Klub 24 a Novi Sad verso la fine del 1978, fu bruscamente interrotto: gli organizzatori del concerto rimasero talmente sconvolti dalla band (ritenuta volgare ed eccessivamente provocatoria) che decisero di interrompere la corrente elettrica (Janjatović 2007: 170). Nonostante il primo concerto si fosse rivelato un fallimento, la band proseguì e negli anni successivi partecipò anche ad alcuni festival. I Pekinška Patka si distinsero per un carattere anarchico e ribelle che chiaramente non passò inosservato alle autorità serbe, le quali ritennero la band potenzialmente pericolosa, soprattutto per i messaggi e le idee trasmesse dal gruppo (come i graffiti apparsi sui muri di Novi Sad che recitavano: "Čonta je Bog!" ovvero "Čonta è Dio!") (Janjatović 2007: 170). "Plitka Poezija" ("Poesia Superficiale"), l'album d'esordio della band che ne confermò l'animo punk, uscì nell'estate del 1980 e riscosse un grande successo tra il pubblico jugoslavo.

Un'altra band punk rock nata verso la fine degli anni '70 furono i KUD Idijoti. Nonostante avessero già cominciato a suonare insieme nel '78, la band si formò ufficialmente nel 1981 a Pola. Il loro primo album, uscito nel 1986, gli conferì una discreta fama in Jugoslavia e un anno dopo, vinsero un premio al Festival della gioventù a Subotica, in Serbia (Barić 2011). Grazie al premio i KUD Idijoti si fecero conoscere all'estero, cominciando così a suonare anche in altri

Paesi. Durante un festival rock tenutosi a Reggio Calabria, la band di Pola cominciò a suonare l'inno comunista "Bandiera rossa", ma i carabinieri decisero di bloccarli e interrompendo l'esibizione del gruppo crearono delle forti tensioni (Barić 2011: 148). Il loro carattere dissidente permise ai KUD Idijoti di affermarsi come band punk rock anticonvenzionale e ciò contribuì a rafforzare la scena musicale jugoslava degli anni '80.

Tra le band punk rock di Fiume formatesi negli anni '80 ci furono gli Umjetnici Ulice. Nato verso la fine del 1981, il gruppo croato si differenziò dal resto dei gruppi jugoslavi dell'epoca per uno stile punk, molto simile ai Clash, con delle chiare sfumature tipiche della new wave (Barić 2011). La partecipazione al Ri Rock, festival musicale che si tiene a Fiume dal 1979, conferì agli Umjetnici Ulice una buona visibilità grazie alla quale diventarono, verso la fine del 1982, il gruppo di Fiume più famoso (Barić 2011: 179). La band, che registrò in studio solamente una demo con cinque canzoni, suonò poche volte fuori dalla propria città e per questo motivo si affermò quasi esclusivamente a Fiume, rimanendo perlopiù sconosciuta nel resto della Jugoslavia (Barić 2011).

Oltre ai Pekinška Patka, anche i Partibrejkers contribuirono al movimento punk rock jugoslavo, e soprattutto serbo. Originario di Belgrado, il gruppo guidato dal cantante Zoran Kostić nacque nell'agosto del 1982 e si distinse per sonorità rhythm and blues rafforzate da un'energia punk rock (Janjatović 2007). Nel 1983 i Partibrejkers suonarono a Zagabria e in quell'occasione conobbero Branimir Štulić, il quale, affascinato dal sound della band, si offrì di essere il loro produttore (Janjatović 2007: 168). Il gruppo di Belgrado suonò per due anni prima di pubblicare nel 1984 "Hiljadu Godina" / "Večeras" ("Un migliaio di anni" / "Stasera"), il loro primo singolo, prodotto dalla Jugoton (Janjatović 2007). In seguito alla pubblicazione del singolo, i Partibrejkers cominciarono a suonare in tutta la Jugoslavia e con l'uscita di "Partibrejkers", il loro album di debutto pubblicato dalla Jugoton nel 1985, la band si affermò sempre di più fino ad essere elogiata dalla critica come uno dei migliori complessi punk rock jugoslavi in circolazione (Janjatović 2007).

Un altro gruppo punk jugoslavo che, nonostante si fosse formato nel 1987 quando ormai la scena punk rock era stata soppiantata da quella new wave, riscosse successo furono i Let 3. Nati a Fiume in seguito all'unione dei membri degli Strukturne ptice e dei Let 2, i Let 3 parteciparono a vari festival e suonarono in diverse città jugoslave come Lubiana, Zagabria, Sarajevo e Belgrado (Janjatović 2007). Quella dei Let 3 fu un'ascesa assai rapida: grazie allo stile punk rock, art punk e post-punk, il pubblico jugoslavo ne apprezzò l'originalità e la malleabilità e già l'anno successivo alla loro formazione suonarono a Salisburgo e a Udine (Barić 2011). Il loro primo album, "Two Dogs Fuckin'" ("Due cani che scopano"), pubblicato il 5 aprile 1989, fu un

successo: il gruppo si esibì nelle varie repubbliche jugoslave, suonando anche come gruppo spalla ai concerti in Jugoslavia dei The Mission e Siouxsie and The Banshees, ottenendo anche diverse date all'estero come in Italia, in Austria, in Bulgaria, in Spagna e in Francia (Janjatović 2007: 133). Grazie al loro carisma, alla loro stravaganza e allo stile originale, i Let 3 si affermarono in Jugoslavia e anche in Europa, diventando uno dei gruppi punk rock e alternative più celebri di tutto lo Stato jugoslavo.

Inoltre, la diffusione del punk jugoslavo, e in seguito della new wave, fu facilitato dall'azione divulgativa svolta dall'emittente radiofonica Radio Študent, fondata nel 1969 dal movimento studentesco, e dalla radio belgradese Radio B (Atanatković, Tomić 2009: 85) ma anche dalle riviste e dai settimanali, come *Studentski list* e *Polet* (Berton-Kukić)⁴, letti principalmente dai giovani.

Come già detto in precedenza, tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 nacque in Gran Bretagna e negli Stati Uniti la new wave, una tendenza che racchiuse in sé vari aspetti artistici: dalla musica al cinema, dalla letteratura al teatro e dalla moda all'arte. Così come il movimento punk rock, anche la new wave si diffuse rapidamente in Jugoslavia, dove, attraverso il calco dall'inglese, venne chiamata *novi val* o *novi talas* (a seconda della varietà linguistica, croata e serba), traducibile come “nuova onda” (Božilović 2013). L'arrivo e la diffusione di questa nuova tendenza rappresentò, in un certo senso, l'inizio di una nuova era poiché rispecchiò gli animi di molti giovani jugoslavi, i quali, in seguito alla morte di Tito, si sentirono più liberi e senza preoccupazioni (Berton-Metessi). La new wave condivise con il punk il pensiero che chiunque poteva suonare in un gruppo, anche se non possedeva particolari abilità. Grazie a band come i Sex Pistols, i Clash e i Ramones, i giovani capirono che non bisognava saper fare dei virtuosismi con gli strumenti: quello che contava veramente era avere qualcosa da dire e saperlo esprimere a modo proprio (Berton-Metessi). Il *novi val* trasformò l'energia e l'aggressività del punk in vari generi, come lo ska e il reggae, continuando a parlare di politica e di temi d'attualità e togliendo il monopolio della scena musicale al rock and roll (Ivačković 2013: 239). Con la diffusione di questa corrente si sviluppò un pensiero e un ideale di unione e condivisione, come afferma il chitarrista dei Parni Valjak, Husein Hasanefendić nel documentario *Naši dani – priče o hrvatskom rocku* (Vrdoljak 2013): “Le band venivano concepite come un gruppo di persone che, nonostante tutte le loro differenze, avevano un animo comune e un unico obiettivo condiviso”. Il *novi val* fu per i giovani un movimento in cui esprimere le proprie idee e le proprie opinioni, e dove poter entrare in contatto con nuove

⁴ Le interviste complete sono presenti e consultabili nell'appendice.

tendenze artistiche. Riguardo a ciò, Srđan Šaper, fondatore della band Idoli, nel documentario *Muzička industrija – pank i novi talas* (Bauković 2018) dice: “Il *novi val* era come oggi internet per i giovani, lo potremmo definire “internet degli anni ‘80”. Anche se non si era musicisti, attraverso questo movimento si poteva esprimere una propria idea creativa e condividerla con gli altri”. Con il *novi val* ci fu un grande scambio di idee, sia tra i giovani sia tra i musicisti, una grande varietà musicale, teatrale, cinematografica e artistica e si diffuse un senso di appartenenza e di unione in tutta la Jugoslavia. Questo sentimento di fratellanza riguardò soprattutto i musicisti: c’era una competizione sana e una stima reciproca; riguardo a ciò Renato Metessi racconta: “Le band si ispiravano a vicenda, si davano suggerimenti, assistevano alle sedute di registrazione reciprocamente e spesso suonavano insieme nelle sale prove” (Berton-Metessi). Quello del *novi val* fu un periodo di unione e di scambio di idee e riguardo a ciò lo scrittore, giornalista e critico musicale serbo Petar Janjatović nel documentario *Robna kuća – novi talas* (Stoimenov 2010) afferma: “Si trattava di persone che ascoltavano la stessa musica, leggevano gli stessi libri e guardavano gli stessi film e tutto ciò chiaramente li accomunava. È interessante notare come nonostante tutte queste persone fossero cresciute in città diverse, possedessero lo stesso tipo di sensibilità”.

Uno dei primi gruppi new wave jugoslavi furono gli Azra. Nonostante i membri del gruppo suonassero insieme già da qualche anno e avessero registrato una demo nel 1969, il gruppo nacque ufficialmente a Zagabria nel 1977 (Barić 2011). La band guidata dal carismatico e talentuoso “Johnny” Branimir Štulić sperimentò diversi generi: nata come gruppo rock classico, visse un periodo caratterizzato da sonorità tipicamente punk fino a trovare la propria maturità artistica nel movimento *novi val*. Tuttavia, lo stile punk non fu introdotto da Štulić, bensì dal chitarrista Mladen Juričić il quale, a proposito di ciò, racconta: “Nell’estate 1977 stavo viaggiando con l’Interrail e lì conobbi un inglese che mi spiegò che stava arrivando un nuovo genere musicale chiamato punk. Nell’autunno di quell’anno mi procurai la prima raccolta punk e qualcosa dei Television: io e Johnny ne rimanemmo affascinati” (Barić 2011: 25). In seguito a questo evento i membri del gruppo si tagliarono la barba, si accorciarono i capelli e decisero di velocizzare il ritmo delle proprie canzoni. Un altro evento che contribuì all’arrivo delle sonorità punk negli Azra fu il concerto del gruppo di Zagabria assieme ai Pankrti nel dicembre 1977: Štulić e gli altri componenti della band rimasero senza parole dall’energia del gruppo sloveno; da allora fino alla fine dell’anno il frontman croato non fece altro che ascoltare punk (Barić 2011: 25). Il 1978 fu un anno importante: gli Azra affinarono il proprio stile punk e a metà anno giunse un nuovo cantante, Jurislav Stublić (conosciuto anche come “Jura Stublić”). Il suo ruolo non fu quello di sostituire Štulić, bensì di supportarlo, come racconta Juričić: “A

Johnny, in quanto cantante principale, e a me, come corista, stavano scoppiando le corde vocali a forza di gridare. Con l’inserimento di Stublić come cantante, e la presenza mia, di Johnny e del bassista Pelajić come coristi, il gruppo si completò perfettamente” (Barić 2011: 25). Con la nuova formazione la band cominciò a riscuotere maggior successo, sia a Zagabria sia nel resto della Jugoslavia. Il primo grande concerto degli Azra fu il 6 maggio 1978 quando, insieme ai Pankrti, ai Paraf e ai Prljavo kazalište suonarono davanti a tremila persone a Novi Zagreb, al concerto organizzato dal *Polet* (Barić 2011). La fase punk degli Azra fu un periodo assai breve e intenso; infatti, dopo pochi mesi dal concerto a Novi Zagreb la band si scioglie. A causa di tensioni interne al gruppo e malumori, Stublić, Pelajić, Juričić e il batterista Branko Hromatko lasciano Štulić da solo e formano una nuova band, i Film (Janjatović 2007). Štulić decise di avvicinarsi a sonorità tipiche della new wave, abbandonando il punk rock che aveva caratterizzato gli anni precedenti gli Azra e verso l’inizio del 1979 chiede a Boris Leiner, un batterista del suo quartiere, di entrare nella band (Barić 2011). Nonostante gli Azra fossero ancora senza un bassista decisero di pubblicare il loro primo singolo “A šta da radim” (“E che devo fare?”) (Fig. 2), uscito il 29 settembre 1979 e prodotto dall’etichetta Suzy, il quale riscontrò immediatamente un grande apprezzamento dal pubblico (Barić 2011). Nel 1980 gli Azra decidono di interrompere la collaborazione con la Suzy per firmare un nuovo contratto con la Jugoton, la quale dal canto suo era interessata a espandere le proprie collaborazioni con promettenti gruppi new wave jugoslavi (Janjatović 2007). Con il nuovo contratto discografico la band di Štulić acquistò sempre maggior successo in Jugoslavia e cominciò a suonare a Spalato, Novi Sad, Belgrado e in altre città importanti. Nel giugno 1980 uscì finalmente il primo disco degli Azra: l’omonimo album, che parlava principalmente di temi amorosi e sarcastici (oggi ritenuto uno dei migliori album new wave jugoslavi in assoluto), permise alla band di affermarsi sempre di più, fino a suonare e a raggiungere un buon successo in tutta la Jugoslavia (Barić 2011: 27). Solamente pochi mesi più tardi il gruppo di Zagabria pubblicò a novembre un nuovo singolo, “Lijepe žene prolaze kroz grad” (“Belle donne passano per la città”) (Fig. 3), con tre canzoni che racchiusero uno stile musicale assai simile a quello di Bob Dylan, il quale fu una grande fonte di ispirazione per Štulić (Barić 2011).



Figura 2 Copertina del primo singolo degli Azra, pubblicato nel 1979 (Tibor Berton, 2023)



Figura 3 Copertina del secondo singolo degli Azra, pubblicato nel 1980 (Tibor Berton, 2023)

La maturità nella scrittura dei testi fu raggiunta nel 1981 quando il gruppo pubblicò il suo secondo album “Sunčana strana ulice” (“Il lato soleggiato della strada”): Štulić cominciò a scrivere testi che riguardavano temi sociali e politici e la canzone “Poljska u mom srcu” (“La Polonia nel mio cuore”) esprimeva vicinanza e solidarietà al popolo polacco che si trovò a vivere sotto la legge marziale dal 1981 al 1983 (Barić 2011: 27).

Un altro gruppo new wave di Zagabria, nato intorno al 1977 come progetto musicale e fondato ufficialmente nel 1979, furono gli Haustor. Guidata dal talentuoso chitarrista e cantante Darko Rundek, la band racchiuse perfettamente l’etica e l’attitudine new wave sperimentando diverse sonorità: dal punk al dub e dal reggae allo ska (Janjatović 2007). Il primo concerto del gruppo si svolse nel mese di ottobre del 1979 e in poco tempo si affermò a Zagabria, suonando in molti locali e ampliando le proprie conoscenze: l’amicizia stretta con Branimir Štulić servi

come fonte d'ispirazione per gli Haustor (Barić 2011). Il sound del gruppo piacque molto non solo al pubblico zagabrese ma anche al pubblico di tutta la Jugoslavia e ciò fu dovuto principalmente alla nuova musica proposta dalla band e anche al carismatico ed eccentrico leader Darko Rundek. I due singoli, usciti entrambi nel 1981, "Moja prva ljubav" / "Pogled u BB" ("Il mio primo amore" / "Sguardo nel BB") e "Radio" anticiparono "Haustor", l'album di debutto della band che si rivelò un successo (Barić 2011). L'ascesa del complesso musicale di Zagabria subì un rallentamento dovuto ad un periodo in cui i membri dovettero arruolarsi nell'esercito jugoslavo e dopo la pausa forzata, nel 1984 il gruppo pubblicò il suo secondo album "Treći svijet" ("Il terzo mondo") (Barić 2011). Il nuovo disco degli Haustor rispecchiò l'animo mutevole e sperimentale della band: da un sound reggae a un folk latino-americano con venature pop. Come fonte d'ispirazione per l'album Rundek disse di aver trovato elementi illuminanti nei fumetti del disegnatore italiano Ugo Eugenio Prat (conosciuto con il nome d'arte Hugo Pratt), nei simboli biblici e nelle immagini della letteratura e dei film d'avventura (Janjatović 2007). La formazione originale del gruppo, però, non durò a lungo poiché gli Haustor ebbero un destino simile agli Azra: a causa di tensioni interne, alcuni membri decisero di lasciare la band. La presenza di Rundek, frontman eccentrico e assai carismatico, e di Saher, bassista molto creativo e talentuoso (la celebre hit "Moja prva ljubav", così come molte altre canzoni della band, fu scritta da Srđan Saher), insieme, fu una combinazione vincente nel primo periodo poiché conferì agli Haustor un carattere artistico che li distinse da altre band e li rese celebri in tutta la Jugoslavia ma portò ad un'inevitabile rottura: verso la fine del 1984 Saher uscì dal gruppo per formare una nuova band, i Vještice, mentre Rundek proseguì la carriera con gli Haustor (Barić 2011: 95).

In seguito all'uscita dagli Azra, Stubić fondò nel 1978 una band chiamata Šporko Šalaporko i Njegove Žaluzine, in seguito rinominata Film, con la quale cominciò a suonare ad alcune feste private a Zagabria (Barić 2011). Nel 1979 il gruppo iniziò a suonare presso vari locali cittadini, dove si erano già esibiti gli Haustor e gli Azra, fino a farsi conoscere in tutta Zagabria. Nel 1980 uscì il primo singolo dei Film "Kad si mlad" / "Zajedno" ("Quando sei giovane" / "Insieme"), prodotto dalla Suzy, ritenuto da alcuni critici musicali uno dei migliori singoli new wave jugoslavi (Barić 2011). In seguito ad alcuni problemi con la Suzy, non ultimo il fatto che aveva tardato con l'uscita del singolo di debutto della band e che non gli aveva prodotto il primo album, i Film decisero di interrompere la collaborazione con l'etichetta discografica di Zagabria, per firmare un nuovo contratto con l'etichetta slovena Helidon (Barić 2011: 62). La collaborazione tra i Film e la Helidon parve funzionare fin dal primo momento e nel 1981 uscì "Novo! Novo! Novo! Još jučer samo na filmu a sada i u vašoj glavi" ("Nuovo! Nuovo! Nuovo!

Fino a ieri solo nel film e adesso anche nella vostra testa”), l’album di debutto della band zagabrese, con il quale cominciarono a farsi conoscere in tutta la Jugoslavia (Barić 2011). Nonostante il discreto successo dell’album, i successivi lavori del gruppo non ottennero la stessa notorietà e nel 1982 uscì “Zona sumraka” (“Zona crepuscolare”), il loro secondo album. Caratterizzato da un’aura più cupa e depressiva, “Zona sumraka” esprimeva il malessere esistenziale, prevedendo anche l’imminente crisi economica che avrebbe colpito la Jugoslavia; mentre i testi delle canzoni parlano dell’uso di eroina, di assassini, di alienazione urbana, di privazione della libertà e di regimi totalitari (Barić 2011: 63).

Un altro gruppo che contribuì alla new wave jugoslava, e in particolare alla scena musicale zagabrese, furono gli Aerodrom. Nato nel 1978, il gruppo di Zagabria tenne il primo concerto importante al *BOOM* Festival di Novi Sad e un anno più tardi suonò al concerto dei Bijelo Dugme a Belgrado (Janjatović 2007). Verso la fine del 1979, periodo in cui i principali sound erano il punk rock, postpunk, reggae, ska e musica elettronica, gli Aerodrom pubblicarono il loro primo album, “Kad misli mi vrludaju” (“Quando i miei pensieri vagano”), che nonostante avesse sonorità tipiche del rock progressivo, riscontrò un discreto successo tra il pubblico (Janjatović 2007). Nel 1981 la band decise di cambiare stile e registrò a Milano “Tango bango”, un disco con sonorità pop new wave che risultò più attuale rispetto all’album precedente (Barić 2011: 52). Con “Tango bango” sia il pubblico sia la critica iniziarono a prestare maggiore attenzione alla band di Zagabria, la quale riuscì a trovare una propria dimensione nel movimento new wave jugoslavo, suonando in diversi festival e concerti, accrescendo la propria fama (Barić 2011). L’anno successivo gli Aerodrom registrarono “Obične ljubavne pjesme” (“Ordinarie canzoni d’amore”), il loro terzo disco, in Svezia, tipicamente conosciuta per essere uno dei migliori Paesi, se non addirittura il migliore, per registrare musica pop grazie alla presenza di studi di registrazione specializzati nella produzione di questo genere musicale (Pitzianti 2017). La scelta di registrare in Svezia si rivelò vincente: nell’album suonò come ospite Uffe Andersson, un sassofonista che collaborò a lungo con gli ABBA, e ciò contribuì a conferire un’immagine internazionale agli Aerodrom, rendendo “Obične ljubavne pjesme” uno dei migliori album pop rock del periodo new wave jugoslavo (Janjatović 2007: 11).

Verso la fine degli anni ’70 un altro gruppo di Zagabria contribuì alla scena new wave: i Boa. Fondata nel 1979, la band zagabrese suonò per i primi due anni glam rock e art rock, evidentemente influenzata da artisti quali David Bowie, Roxy Music, Yes e Japan (Barić 2011: 83). Dopo i primi concerti il gruppo virò verso un sound differente, trovando la propria identità musicale nel *synth rock* (conosciuto anche come “rock elettronico”) e nella *darkwave*, un sottogenere della new wave tipicamente caratterizzato da sonorità più cupe e meste (Barić

2011). I Boa attirarono l'attenzione del batterista dei Parni Valjak, Paolo Sfezzi, che nel 1980 produsse le prime registrazioni demo della band e le mandò in Svezia a Tihomir Varga, suo amico, il quale promise di ascoltare la band dal vivo non appena fosse tornato a Zagabria, sua città natale (Barić 2011: 83). Una volta ascoltato il gruppo dal vivo, Varga ne rimase estasiato e predispose un contratto tra i Boa e la Suzy. Verso la fine del 1981 Varga invitò i membri dei Boa a registrare il loro album di debutto in Svezia e nel gennaio 1982 uscì "Boa" (Fig. 4), il loro primo album (Barić 2011).



Figura 4 Copertina dell'album d'esordio della band (Tibor Berton, 2023)

La produzione dell'album fu relativamente costosa ma il disco di per sé fu un vero e proprio successo: dopo l'uscita di "Boa", il complesso musicale cominciò a suonare in diverse occasioni a Zagabria, a Belgrado e in tutta la Jugoslavia; la stampa e la televisione iniziarono a prestare particolare attenzione alla band e ad oggi il loro album d'esordio è ritenuto un cimelio della *darkwave* europea (Barić 2011: 83). "Boa" si rivelò essere in breve tempo un successo che permise alla band di farsi conoscere non solo in Jugoslavia bensì anche in Europa dove la new wave era di tendenza, facendo entrare il post-punk jugoslavo nel mainstream (Barić 2011). Nel 1982 i Boa decisero di tornare in Svezia per registrare il loro secondo album, "Ritam strasti" ("Il ritmo della passione"): stilisticamente più "pulito", il secondo disco della band riscosse meno successo del primo ma non per questo fu un tassello meno importante per i Boa; infatti, il critico musicale Darko Glavan definì l'album uno dei migliori dischi new wave jugoslavi di sempre (Barić 2011).

Lo stesso anno in cui nacquero i Boa, un altro gruppo new wave si fondò a Zagabria: i Telefon. Fondata verso l'inizio del 1979, la power pop band di Zagabria aderì subito al movimento new wave, senza sperimentare molti generi musicali come fecero altri gruppi jugoslavi. Il gruppo durò pochi anni e non raggiunse la fama, ma, nonostante ciò, riuscì ad affermarsi nella scena musicale zagabrese e grazie al singolo di debutto, "Dokle tako" / "Komadi" ("Fin quando" / "Pezzi"), pubblicato nel 1981 e prodotto dalla Jugodisk, una casa discografica con sede a Belgrado, ottenne un discreto successo anche nelle altre repubbliche jugoslave (Barić 2011: 85). Due anni dopo l'uscita del singolo, la Suzy produsse "Looking Back / Vol. 1 – Dance Rock Session", uno *split* (ovvero un album contenente brani di diversi gruppi) con sette canzoni dei Telefon e otto canzoni del gruppo jugoslavo Call 66 (Barić 2011). Il disco non riscosse un grande successo e i Telefon decisero di continuare la propria carriera con il nome Telefon Blues Band fino agli anni '90, quando si sciolsero. Nonostante il gruppo non fosse riuscito a sfondare musicalmente in Jugoslavia, la loro attività non passò inosservata a Zagabria, dove, grazie al loro primo e unico singolo, contribuirono alla scena new wave della città (Barić 2011).

Così come numerose band di Zagabria rivestirono un ruolo importante nel movimento new wave jugoslavo, anche in Slovenia si vennero a creare dei gruppi importanti per la scena musicale jugoslava e uno di questi furono i Lačni Franz. Nati nel 1979 a Maribor, in Slovenia, i Lačni Franz si ispirarono, sia musicalmente sia stilisticamente, ai Buldožer fino a trovare una propria identità nel *novi val* (Janjatović 2007). In seguito ai primi concerti in Slovenia, la band suonò il primo grande concerto al Festival della gioventù a Subotica nel 1981, dove vinse un premio. Subito dopo il festival i Lačni Franz scrissero, in sole trentasei ore, "Ikebana", il loro

album di debutto prodotto da Boris Bele, chitarrista dei Buldožer (Janjatović 2007). Diverse persone notarono una somiglianza stilistica con i Buldožer ma, nonostante ciò, i Lačni Franz riuscirono a sviluppare un proprio stile. Il disco riscosse un discreto successo e la band di Maribor divenne ben presto nota non solo in Slovenia ma anche nel resto della Jugoslavia. Il secondo album del gruppo, “Adijo pamet” (“Addio senno”), fu registrato e pubblicato verso la fine del 1981, poco prima della partenza per il servizio militare della maggior parte dei membri del gruppo (Janjatović 2007). A causa della chiamata per il servizio militare obbligatorio, il gruppo dovette sospendere la propria attività, i concerti furono interrotti e la promozione dell’album ne risentì. Per questa coincidenza “Adijo pamet” non riscosse un grande successo ma con “Ne mi dihat za ovratnik” (“Non respirarmi sul collo”), il terzo album pubblicato nel 1983, i Lačni Franz ottennero un buon riscontro sia dal pubblico sia dalla critica e cominciarono a suonare in tutta la Jugoslavia, dai festival ai concerti in grandi città come Lubiana, Zagabria, Sarajevo e Belgrado; e grazie al loro stile art rock si confermarono come uno dei gruppi sloveni degli anni ’80 più influenti di sempre (Janjatović 2007).

Un altro gruppo sloveno che rivestì un ruolo assai importante nello sviluppo sia della scena new wave sia della scena rock slovena e jugoslava furono i Laibach. Nati nel 1980 a Trbovlje, una piccola cittadina slovena, i Laibach (il cui nome deriva dal nome tedesco della città di Lubiana) vengono identificati come un gruppo industrial, ovvero caratterizzato da una musica sperimentale avanguardista con influenze elettroniche (Janjatović 2007). Nonostante i Laibach non condividessero le sonorità tipicamente punk o new wave come altre celebri band jugoslave nate tra gli anni ’70 e gli anni ’80, ottennero un grande successo in Jugoslavia e anche in Europa, diventando uno dei più importanti gruppi sloveni di sempre. Caratterizzato da sonorità rock sperimentali, elettroniche e innovative, il gruppo di Trbovlje si distinse per la ricerca costante di nuovi sound e pur non essendo mai stato catalogato e identificato dalla critica e dalla stampa come “gruppo new wave”, condivise con le band jugoslave appartenenti a quel movimento la volontà di rompere i cliché musicali del rock and roll e di sperimentare vari generi (Janjatović 2007). I Laibach, a differenza di molti altri gruppi, non pubblicarono un singolo o un EP per promuovere un futuro disco, ma, nel 1983, pubblicarono il loro album di debutto, nonché primo lavoro in studio di registrazione, “Through The Occupied Netherlands” (Janjatović 2007). L’album, caratterizzato da sonorità elettroniche, riscosse un discreto successo e permise al gruppo sloveno di farsi conoscere non solo in Jugoslavia ma anche negli altri Paesi europei. Con la propria musica innovativa, i Laibach contribuirono allo sviluppo della scena musicale alternativa jugoslava e grazie al loro approccio eterogeneo, sperimentarono vari generi fino a mischiarli e produrre così album e singoli assai diversi tra loro (Janjatović 2007). Un disco che

mescola musica elettronica e musica classica è Macbeth (Fig. 5): registrato nel 1987 e pubblicato nel 1990, fu creato per una messa in scena del Macbeth di William Shakespeare realizzata in un teatro di Amburgo nel 1987 (regia di Wilfried Minsk) (Janjatović 2007: 128). Nel giro di pochi anni la band acquistò sempre maggiore notorietà e tra gli anni '80 e gli anni '90 suonò in diversi festival e concerti in tutta Europa, affermandosi sempre di più fino a esibirsi anche fuori dal continente europeo, come negli Stati Uniti, in Messico, in Israele, in Corea e in Australia.



Figura 5 Copertina di Macbeth, realizzato dai Laibach per la rappresentazione della tragedia di Shakespeare (Tibor Berton, 2023)

Così come in Croazia e in Slovenia si crearono importanti gruppi per la scena new wave jugoslava, anche in Serbia nacquero band fondamentali per lo sviluppo dello *jugoslavenski novi val* (new wave jugoslava). Uno dei primi gruppi new wave serbi furono gli Šarlo akrobata, fondati a Belgrado nel 1980. La prima esibizione della band fu come gruppo spalla dei Pankrti al concerto presso il Centro culturale studentesco (*Studentski kulturni centar*, abbreviato anche con la sigla *SKC*) a Belgrado nel 1980 e in seguito all'evento, gli Šarlo akrobata riscossero un discreto successo che li portò a suonare in diversi concerti (Janjatović 2007). Verso la fine del 1980 la band di Belgrado vinse un premio al Festival della gioventù a Subotica e poche settimane dopo, verso l'inizio del 1981, pubblicò il suo primo singolo, "Ona se budi" / "Mali čovek" ("Lei si sveglia" / "Piccolo uomo"), contrassegnato da un sound elettronico tipico del post-punk, che riscosse successo in Serbia (Janjatović 2007). Gli Šarlo akrobata raggiunsero il picco del loro successo in Jugoslavia grazie alla compilation pubblicata nel febbraio del 1981 dalla Jugoton, "Paket Aranžman" (Fig. 6), in cui comparvero altre due band new wave di Belgrado: gli Idoli e gli Električni orgazam (Janjatović 2007: 220).



Figura 6 Copertina della compilation "Paket aranžman" pubblicato dalla Jugoton nel 1981 (Tibor Berton, 2023)

In seguito al successo di "Paket Aranžman", gli Šarlo akrobata ebbero occasione di partecipare ad un altro progetto ambizioso che si rivelò essere vincente: per la colonna sonora del film del 1981 *Dečko koji obećava* (Il ragazzo che promette), diretto dal regista serbo Miloš Radivojević e scritto dallo sceneggiatore serbo Nebojša Pajkić, furono usate alcune canzoni degli Šarlo akrobata, degli Električni orgazam e dei Paraf (Božilović 2013). Il film racconta del conflitto generazionale e culturale, tema presente nel movimento new wave, e il protagonista è un giovane ragazzo di Belgrado che si ribella alla società che lo circonda, opponendosi alla cultura dei propri genitori e al sistema dei valori dominante, trovando una propria dimensione nel movimento punk (Božilović 2013: 78). Nel maggio del 1981 uscì il primo e unico album degli Šarlo akrobata, "Bistriji ili tuplji čovek biva kad..." ("Più sveglio o più ottuso si diventa

quando...”), accolto molto bene dalla critica nonostante non fu un successo tra il pubblico jugoslavo. In seguito al tour in Polonia svoltosi nell’autunno dello stesso anno, la band decise di sciogliersi: il cantante e chitarrista Milan Mladenović fondò i Katarina II, mentre il bassista Dušan Kojić (detto “Koja”) fondò i Disciplina kičme (Janjatović 2007: 221).

Lo stesso anno in cui nacquero gli Šarlo akrobata, si fondò un altro gruppo a Belgrado, gli Idoli (conosciuti anche come “VIS Idoli”). Nati nel 1980, contribuirono in maniera significativa allo sviluppo della scena new wave belgradese e jugoslava e nel giro di pochi anni riuscirono ad affermarsi come band di successo. Il primo singolo del gruppo fu lo *split* “Pomoć, pomoć” / “Poklon” (“Aiuto, aiuto” / “Regalo”) pubblicato nel 1980 (Janjatović 2007). Contrassegnati da sonorità post-punk, art rock e pop rock, gli Idoli rientrarono perfettamente nel movimento new wave e grazie alla compilation “Paket Aranžman” e all’EP “VIS Idoli”, usciti entrambi nel 1981, il gruppo di Belgrado si fece conoscere in tutta la Jugoslavia (Janjatović 2007). Nel 1982 gli Idoli pubblicarono il loro primo album “Odbrana i poslednji dani” (“Difesa e ultimi giorni”⁵) riscontrando un incredibile successo: sia il pubblico jugoslavo sia la critica apprezzarono l’album di debutto della band. La celebre rivista musicale jugoslava *Džuboks* definì il disco come il migliore album rock jugoslavo del XX secolo e diverse testate musicali europee apprezzarono la band a tal punto da definirla come una delle migliori in Europa (Janjatović 2007: 103). “Odbrana i poslednji dani” è ancor’oggi considerato come il miglior album del gruppo, nonché uno dei migliori della musica jugoslava, che rivestì un ruolo assai importante nel movimento new wave jugoslavo. L’anno successivo all’uscita del primo disco, gli Idoli sorpresero il pubblico e la critica pubblicando “Čokolada” (“Cioccolata”), un album che a livello stilistico si differenziò parecchio dal precedente lavoro (Janjatović 2007). “Čokolada”, registrato in uno studio a Londra dal produttore musicale britannico Bob Painter, si caratterizzò per sonorità pop rock ed elettroniche. La canzone d’apertura, “Čokolada”, divenne in breve tempo una vera e propria hit, nonché una delle canzoni più celebri del gruppo, grazie al sound pop più “pulito” rispetto alle canzoni presenti in “Odbrana i poslednji dani” (Janjatović 2007: 103). Nell’album “Čokolada” comparvero come ospiti Bob Painter, al piano e al sintetizzatore, e la scrittrice e giornalista britannica Vivien Goldman alla voce e i due contribuirono al successo di uno degli album jugoslavi più venduti in assoluto (Janjatović 2007).

Contemporaneamente alla nascita degli Šarlo akrobata e degli Idoli, si fondarono a Belgrado, nel gennaio del 1980, gli Ekeltrični orgazam. Nati come band punk, tennero il loro primo concerto in una piccola sala del Centro Culturale Studentesco nel giugno dello stesso anno. Nel

⁵ Il titolo dell’album fa riferimento all’omonimo romanzo dello scrittore e sceneggiatore serbo Borislav Pekić.

primo periodo la band suonò punk rock fino a trovare la propria identità nel movimento new wave con sonorità post-punk ed elettroniche (Janjatović 2007). Nel febbraio del 1981, gli Električni orgazam comparvero, insieme agli Šarlo akrobata e agli Idoli, nella compilation della Jugoton “Paket Aranžman” con tre canzoni: “Krokodili dolaze” (“Arrivano i cocodrilli”), “Zlatni papagaj” (“Papagallo giallo”) e “Vi” (“Voi”). La Jugoton notò fin da subito il talento del gruppo e decise di produrre il primo disco degli Električni orgazam, permettendo, di fatto, alla band di essere il primo gruppo della scena new wave di Belgrado a registrare l’album di debutto (Janjatović 2007: 78). “Električni orgazam”, uscito pochi mesi dopo “Paket Aranžman”, confermò lo stile post-punk che attirò sempre più giovani fan e fu molto apprezzato dalla critica, anche estera: il giornalista del *New Musical Express*, Chris Bohn, definì la band come “uno dei più emozionanti gruppi non britannici” (Janjatović 2007). Nel novembre del 1981 gli Električni orgazam partirono per una mini-tournée in Polonia dove suonarono sei concerti (quattro a Varsavia, uno a Cracovia e uno a Kalisz) e uno dei quattro concerti a Varsavia fu registrato e la band ne realizzò un live EP contenente sei canzoni uscito l’anno successivo, “Warszawa ‘81” (“Varsavia ‘81”) (Janjatović 2007). Gli Električni orgazam pubblicarono molteplici singoli e album riscuotendo successo non solo in Jugoslavia ma anche in altri Paesi europei, come Germania e Inghilterra, affermandosi come uno dei principali gruppi new wave jugoslavi, e in particolare della scena musicale di Belgrado, che contribuì in maniera assai significativa allo sviluppo del *novi val* (Janjatović 2007).

Nel 1980 nacquero i Bezobrazno zeleno, un altro gruppo new wave di Belgrado che, nonostante non ottenne la fama e il successo degli Idoli, degli Električni orgazam e di altre band, ricoprì un ruolo di rilievo nella scena new wave jugoslava. Il gruppo cominciò a suonare in diversi locali a Belgrado, affinando il proprio stile pop rock, e nel 1981 comparve, assieme ad altri gruppi underground di Belgrado, nella compilation della Jugoton “Artistička radna akcija” (“Azione del lavoro artistico”) (Janjatović 2007). Nel 1983 uscì “BZ1”, l’album di debutto della band prodotto da Momčilo Bajagić (Bajaga) dove collaborò in qualità di ospite Vlada Milačić, cantante che in seguito avrebbe militato nel gruppo rock di Belgrado Roze Poze (Janjatović 2007: 30). Il disco riscosse un discreto successo e grazie al supporto di Bajaga, il quale li fece suonare nella primavera del 1984 come gruppo d’apertura presso il Dom Sindikata (Sala dei sindacati) a Belgrado in occasione della promozione dell’album solista di Bajaga “Pozitivna geografija” (“Geografia positiva”), i Bezobrazno Zeleno riuscirono a farsi conoscere in Jugoslavia, senza però ottenere riconoscimento all’estero come altri gruppi (Janjatović 2007).

Tra i vari complessi musicali del movimento new wave jugoslavo, i Patrola furono quelli con la carriera più breve in assoluto: durarono solo un anno, dal 1980 al 1981. Fondati dal cantante Renato Metessi, dai chitarristi Damir Molnar e Saša Mićunović, dal bassista Staško Adlešić e dal batterista Dragan Simonovski, i Patrola si contraddistinsero fin dall'inizio per sonorità power pop e ska (Janjatović 2007). Nel 1981 uscì il primo e unico album del gruppo, "U sredini" ("Nel mezzo") (Fig. 7), dove suonò come ospite Rastko Milošev, chitarrista dei Parni Valjak, prodotto da Husein Hasanefendić. L'album, molto apprezzato sia dalla critica sia dal pubblico, è ritenuto uno dei migliori album della scena new wave di Zagabria e la canzone d'apertura "Ne pitaj za mene" ("Non chiedere di me") (Fig. 8) divenne una hit (Barić 2011). Poco tempo dopo l'uscita di "U sredini" Metessi decise di uscire dal gruppo e di formare una nuova band, gli Zvijezde, e così facendo i Patrola si sciolsero (Janjatović 2007).



Figura 7 Copertina di "U sredini", pubblicato nel 1981 (Tibor Berton, 2023)

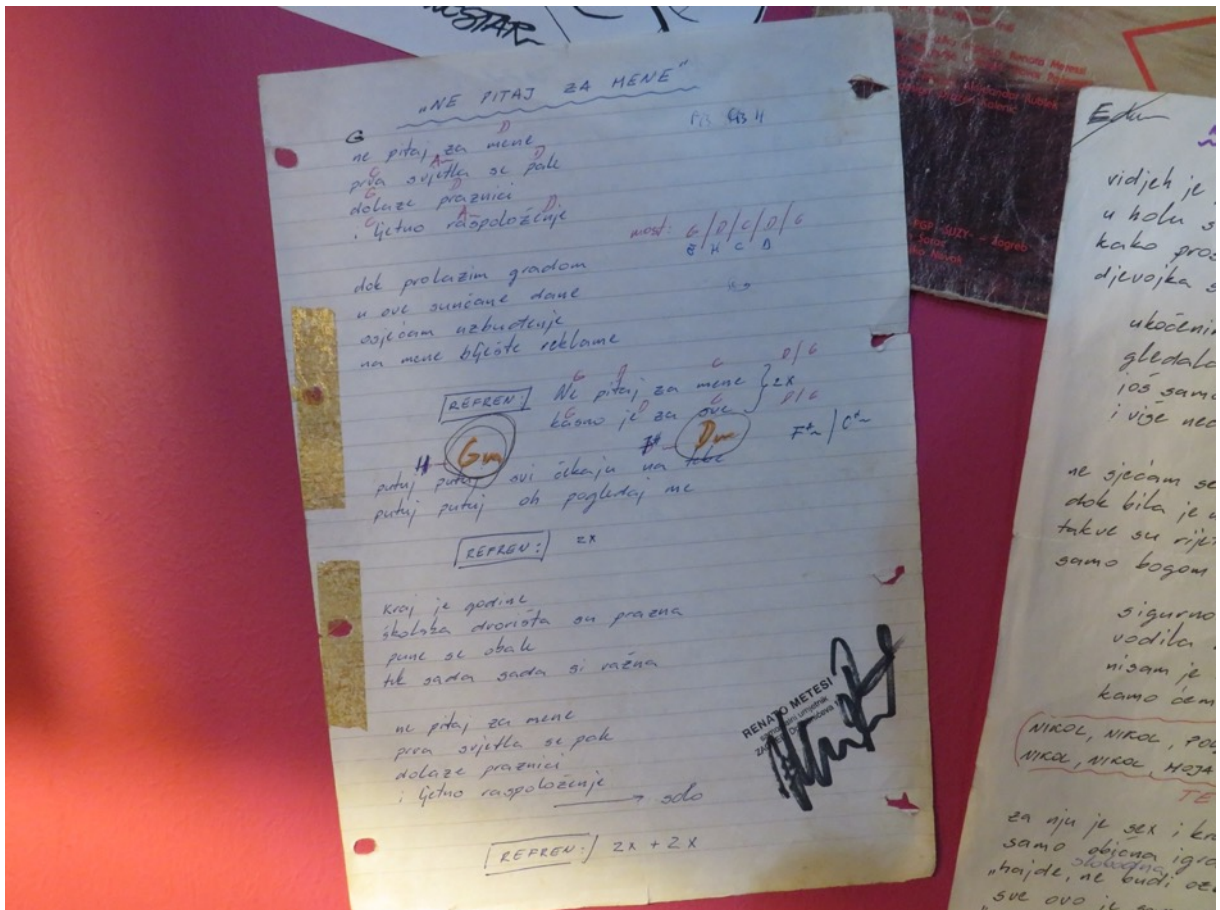


Figura 8 Foglio originale con il testo e la struttura della canzone “Ne pitaj za mene” (Tibor Berton, 2023)

Gli Zvijezde, guidati dal cantante e chitarrista Renato Metessi, pubblicarono il loro primo album “Imitacija života” (“Imitazione della vita”) nel 1982. Il disco prodotto dalla Suzy riscosse un discreto successo e la band pop rock non ebbe difficoltà ad inserirsi nella scena musicale di Zagabria. Viste le conoscenze e amicizie strette da Metessi con molti musicisti e produttori nel periodo dei Patrola, gli Zvijezde ebbero un percorso relativamente più agevolato rispetto ad altri gruppi di Zagabria appena nati e ciò permise alla band di godere di una buona visibilità (Janjatović 2007). Nel 1984 la Suzy produsse il secondo album del gruppo, “Mijesto pod suncem” (“Un posto sotto il sole”). Il disco fu un vero successo soprattutto per “Nikol” (“Nicole”) (Fig. 9), la canzone d’apertura che, come nel caso di “Ne pitaj za mene” in “U sredini”, divenne una vera e propria hit contribuendo al successo dell’album e del gruppo (Janjatović 2007).

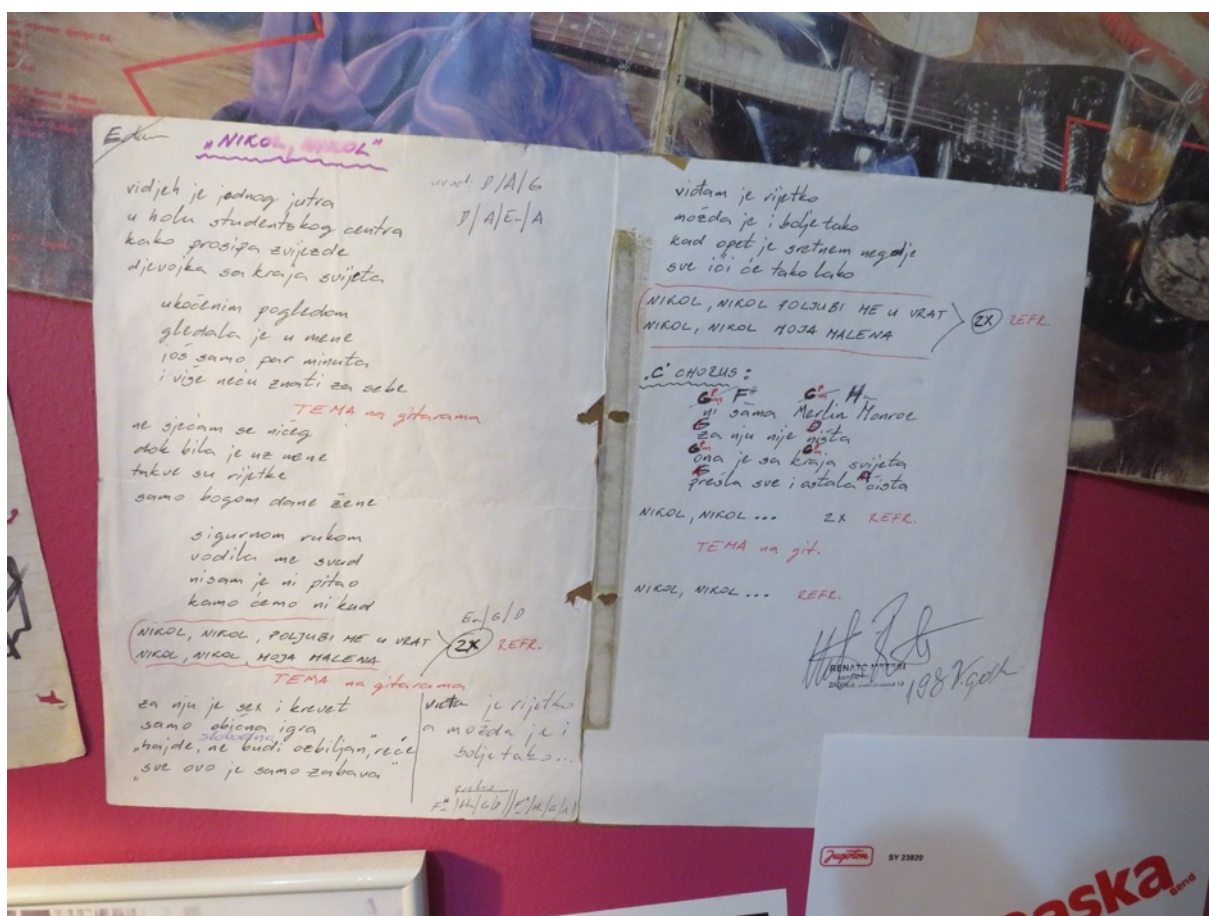


Figura 9 Foglio originale con il testo e la struttura della canzone "Nikol" (Tibor Berton, 2023)

Nell'ottobre del 1981 nacquerò a Fiume gli Xenia, una band power pop che contribuì alla scena musicale della propria città ma anche jugoslava. La band si contraddistinse per essere il terzo gruppo di Fiume, insieme ai Paraf e ai Kaos, ad avere una cantante donna. La carismatica Vesna Vrandečić contribuì a dare un aspetto pop al gruppo che piacque molto al pubblico e grazie a cui ottennero un grande successo in Jugoslavia, nonostante la loro breve carriera musicale (Barić 2011). Gli Xenia si caratterizzarono per un power pop con delle venature rock che distinse la band dagli altri gruppi della scena di Fiume, conosciuti per uno stile punk rock e post-punk; riguardo a ciò in un'intervista del 1982 rilasciata a *Džuboks*, il chitarrista della band Robert Funčić affermò: "Non centriamo nulla con la scena musicale di Fiume, men che meno con quella di Zagabria. Prima degli Xenia eravamo al di fuori dell'ambiente rock... Non siamo alcun proseguimento di una scena musicale e non posso dire di sentirmi a mio agio come cittadino di Fiume" (Barić 2011: 172). Gli Xenia registrarono il loro primo album "Kad nedjelja prođe" ("Quando passa la domenica") presso il Tira Recording Studio a Torsby, in Svezia, prodotto da Tihomir Varga e pubblicato dalla Jugoton nel 1983 (Barić 2011). Il disco riscosse

un grande successo e fu definito dalla critica come uno dei migliori album pop della musica jugoslava ma fu il secondo album a sancire la loro validità. “Tko je to učinio?” (“Chi l’ha fatto?”), registrato presso il J. M. Sound studio a Zagabria e pubblicato dalla Jugoton nel 1984, si distanziò dalle sonorità power pop del disco precedente, per dare spazio a un sound pop rock con il quale la band terminò la propria carriera. Nonostante le buone vendite degli album e la fama raggiunta in Jugoslavia, gli Xenia decisero di sciogliersi all’apice del proprio successo nel 1985 (Barić 2011).

Un altro gruppo new wave di Fiume che si caratterizzò per un sound tipicamente pop fu il duetto Denis & Denis. Formato dal tastierista e cantante Davor Tolja e dalla cantante Marina Perazić, il duetto si distinse per sonorità *synth pop* e pop rock che piacquero molto al pubblico jugoslavo. Il loro primo album, “Čuvaj se!” (“Abbi cura di te!”), prodotto dalla Jugoton e pubblicato nel 1984, fu un vero successo: la critica lo elogiò e la rivista *Rock* di Belgrado lo definì “il disco dell’anno” (Barić 2011: 188). “Ja sam lažljiva” (“Io sono una bugiarda”), il secondo album della band pubblicato nel 1985, fu registrato durante il congedo militare di Tolja dall’esercito jugoslavo ma per i concerti il membro dei Denis & Denis fu rimpiazzato dal cantante Edi Kraljić, il quale aveva suonato con Tolja nella loro band precedente, i Linija 32 (Barić 2011). In seguito al ritorno nel gruppo di Tolja, i tre continuarono a suonare insieme, trasformando di fatto i Denis & Denis in un trio. Nel settembre del 1986 Perazić decise di lasciare il gruppo per dedicarsi alla carriera solista e nel 1987 pubblicò il suo primo album “Marina”. Tolja e Kraljić proseguirono insieme e nel 1988 pubblicarono “Budi tu” (“Stai qui”), un album pop rock di cui alcuni testi furono scritti da Bora Đorđević, cantante dei Riblja čorba, ma poco dopo l’uscita del disco il duetto si sciolse (Barić 2011: 189).

Verso la metà del 1981, periodo in cui numerose band serbe stavano diventando celebri in tutta la Jugoslavia, si formò un nuovo gruppo post-punk e gothic rock: i Luna. Originari di Novi Sad, i Luna si differenziarono fin da subito per un sound darkwave e gothic rock che fu particolarmente apprezzato dal pubblico. I membri del gruppo, provenienti da una precedente esperienza con la band new wave La Strada, scelsero il nome in onore del film “La Luna” del regista italiano Bernardo Bertolucci (Janjatović 2007: 137). In seguito alla prima apparizione, avvenuta nel 1982 presso il Festival della musica new wave a Novi Sad, la band riscosse un discreto successo per il proprio stile musicale ritenuto all’avanguardia e registrò una demo presso gli studi della Radio Novi Sad. In seguito al tour autunnale tenutosi in Croazia e in Slovenia, i Luna pubblicarono nel 1984 il loro primo e unico album registrato in studio “Nestvarne stvari” (“Cose irreali”) il quale, però, non fu promosso adeguatamente e per questo motivo non rioscì un grande successo (“nonostante secondo alcuni critici musicali e musicisti

si trattò di un ottimo disco” sostiene Rakezić (Berton-Rakezić)), in Jugoslavia e poco dopo la band si sciolse (Janjatović 2007).

Nel periodo in cui il *novi val* stava riscuotendo un enorme successo in Jugoslavia, nacquero a Nova Gorica gli Avtomobili. I fratelli Marko e Mirko Vuksanović fecero le scuole a Sarajevo e suonarono per un breve periodo con il loro compagno di classe Milan Mladenović. Una volta trasferiti in Slovenia, i due fondarono gli Avtomobili: Marko Vuksanović al basso e alla voce, Mirko alla tastiera, Valter Simončič alla batteria, Mitja Morkin al sassofono e Roman Nussdorfer alla chitarra (Janjatović 2007: 16). Caratterizzata da un sound pop rock, la band suonò per la prima volta a Lubiana nel 1983 e nel 1984 vinse il Festival della gioventù a Subotica riscuotendo un particolare interesse della critica. Poco tempo dopo il festival uscì “Mjesec je opet pun” (“La luna è di nuovo piena”), il loro album di debutto prodotto dalla piccola casa discografica slovena Dokumentarna, influenzato da sonorità tipiche della band The Police, che presentò testi scritti in lingua serbo-croata (Janjatović 2007). Il gruppo cominciò a riscuotere un discreto successo sia in Slovenia sia nelle altre repubbliche jugoslave e da “Mraz” (“Gelo”), album del 1992, in poi i testi delle loro canzoni non furono più scritti in serbo-croato bensì in sloveno. Negli anni '90 gli Avtomobili raggiunsero l'apice del loro successo venendo definiti da diversi critici come il gruppo rock sloveno più importante di sempre (Janjatović 2007: 17).

Come già affrontato in precedenza, in seguito allo scioglimento degli Šarlo akrobata, Milan Mladenović fondò nel febbraio del 1982 i Katarina II composti da Mladenović alla voce e alla chitarra, Dušan Dejanović alla batteria, Zoran Radomirović al basso e Dragomir Mihailović alla chitarra (Janjatović 2007). Verso la fine dell'anno entrò nel gruppo Margita Stefanović, una talentuosa tastierista dalla formazione classica con la passione per la musica rock and roll. In seguito all'arrivo di Margita Stefanović, Dejanović e Radomirović uscirono dalla band e furono sostituiti dal batterista Ivan Vidović (ex Šarlo akrobata) e dal bassista Bojan Pečar (Janjatović 2007: 76). Il primo concerto dei Katarina II al di fuori della Serbia fu presso la Biennale di Zagabria nel 1983 durante il quale ricevettero un giudizio positivo da parte della critica. Nel 1984 la band pubblicò “Katarina II”, il suo primo e unico album, contrassegnato da un sound dub, darkwave, sperimentale e psichedelico. In seguito ad alcuni problemi con la legge Mihailović finì in prigione per un breve periodo e una volta uscito venne a sapere che non faceva più parte del gruppo; decise così di impedire agli ex compagni di band di continuare a suonare con il nome Katarina II. I membri del gruppo cambiarono nome in Ekatarina Velika e poco dopo arrivò Ivan Fece, un nuovo batterista a completare il gruppo (Janjatović 2007: 76). Verso l'inizio del 1985 la band pubblicò “Ekatarina Velika”, il suo primo album da quando

aveva cambiato formazione e nome, registrato presso lo studio SIM a Zagabria. L'album riscosse un grande successo e la band cominciò a suonare in tutta la Jugoslavia, tenendo regolarmente concerti a Lubiana, Zagabria e Belgrado (Janjatović 2007: 76). In occasione dell'evento "I giorni della cultura" a Torino, gli Ekatarina Velika suonarono il loro primo concerto al di fuori della Jugoslavia il 22 marzo 1985, ottenendo il plauso del pubblico italiano (Janjatović 2007). Gli anni successivi gli Ekaterina Velika pubblicarono diversi album, tutti caratterizzati da un sound "cupo", tipico del rock gotico e del post-punk, che riscosero un grande successo in tutta la Jugoslavia. Nel giro di poco tempo la band di Belgrado acquistò una tale notorietà, da essere definita dalla critica e dal pubblico come uno dei gruppi new wave jugoslavi più importanti di sempre (Janjatović 2007).

Verso la fine del 1982 nacque a Zagabria un altro gruppo new wave importante: gli Psihomodo Pop. Il nome della band deriva dall'unione del nome dell'album del gruppo inglese Cockney Rebel, "Psychomodo", e dal soprannome di Iggy "Pop" (Barić 2011: 199). Gli Psihomodo Pop si caratterizzarono fin da subito per un mescolamento di sonorità punk, art rock e new wave e dopo aver registrato la loro prima demo nel 1983 cominciarono a suonare in varie città jugoslave, tra cui Spalato, Fiume, Lubiana e Belgrado (Janjatović 2007). Nel 1984 la band registrò diverse canzoni in studio per pubblicare il suo album di debutto ma nessuna casa discografica volle produrre il disco poiché venne definito "non commerciale"; di conseguenza gli Psihomodo Pop dovettero suonare per ben sei anni (da quando si formarono come gruppo) prima di trovare un'etichetta discografica disposta a produrre il loro primo album: a causa di questo rallentamento i membri del gruppo stesso si definiscono "post-new wave", come afferma il frontman Davor Gobac (Berton-Gobac). "Quel materiale raccolto nel '84 doveva essere il nostro primo album ma nessuno ce lo volle produrre. Mi dispiace che quel lavoro non sia uscito su un disco perché quella era la nostra prima fase, caratterizzata da un'energia tipicamente punk anni '80, che negli anni è cambiata" racconta Gobac (Barić 2011: 200). Nonostante le sessioni di registrazione nel 1984 non portarono alla produzione di un album, una canzone ("Zauvijek") venne inserita in "Ventilator 202 Demo – Vol 3", una compilation uscita nel 1985 e prodotta dalla PGP RTB. Grazie a questa compilation il gruppo fu molto apprezzato, in particolare a Belgrado dove la loro canzone fu una delle più ascoltate quell'anno, e divenne uno dei gruppi punk di Zagabria più celebri (Barić 2011: 200). Intorno al 1986 la band decise di sperimentare diversi generi musicali avvicinandosi a sonorità pop rock e nel 1988 la Jugoton produsse "Godina Zmaja" ("L'anno del drago"), il loro primo album. In seguito, gli Psihomodo Pop divennero sempre più famosi, sia in Jugoslavia sia negli altri Paesi europei, grazie al proprio sound pop rock e new wave con delle evidenti venature punk rock e, nonostante gli iniziali

rallentamenti con la produzione, oggi possono essere definiti uno dei gruppi cardine della scena musicale di Zagabria (Barić 2011).

3.2 *L'accoglienza del punk e della new wave da parte dello Stato jugoslavo*

L'arrivo del punk rock e della new wave in Jugoslavia comportò la nascita di innumerevoli band autoctone che riscosero un grande interesse da parte dei giovani ma che non furono, quantomeno in un primo momento, accolte favorevolmente dal governo jugoslavo. In seguito all'istituzionalizzazione della musica rock da parte della Jugoslavia, avvenuta negli anni '70, i giovani cominciarono a percepire il rock and roll come un genere musicale vecchio e obsoleto, che ormai non possedeva più quella carica eversiva e ribelle che lo distinse quando comparve per la prima volta nell'Est Europa. Molti giovani jugoslavi che crebbero ascoltando il rock and roll angloamericano, una volta sentito il punk compresero che il rock non faceva per loro (Berton-Gobac). Con lo sviluppo di una nuova generazione c'era il bisogno di una musica "fresca" che rispecchiasse l'attualità, gli stati d'animo delle persone e che venisse in contro alle nuove esigenze. "Ascoltare canzoni di alcuni gruppi rock, come i Pink Floyd, che duravano anche oltre dieci minuti era diventato impegnativo, per questo motivo la brevità delle canzoni punk risultò così alettante" afferma Davor Kirin, un ingegnere di Zagabria che da giovane ascoltava il punk (Berton-Kirin). Il fatto che chiunque potesse formare un gruppo e suonare uno strumento fu assai invitante per molti giovani che, pur non sapendo suonare bene uno strumento, avevano voglia di fare musica. Riguardo a ciò Zoran Štajdohar, cantante dei Grč, band alternative rock formata a Fiume nel 1982, nel documentario *Ritam rock plemena – od Uragana do Urbana* (Modrić 2005) dichiara: "Non contava essere bravi con uno strumento, spesso si formava un gruppo senza saper suonare minimamente. Ciò che importava era l'attitudine e la simbiosi che si veniva a creare tra di noi. Se avessimo voluto qualcuno che suonasse bene avremmo chiamato un jazzista". "Molti giovani rimasero affascinati dall'energia trasmessa dai gruppi punk rock e dalla schiettezza dei testi delle canzoni; oltre al fatto che al pubblico piacque molto che i musicisti punk fossero dei loro coetanei, a differenza dei più maturi ed affermati musicisti e star rock and roll" racconta Kirin (Berton-Kirin). La volontà di opporsi alla scena mediatica dominata dai gruppi rock consolidati non fu presente solo nel punk ma anche nel movimento new wave, il quale raffigurò per i giovani uno spazio dove esprimersi liberamente.

“Lo *jugoslavenski novi val* non riguardò solamente la musica, altresì il teatro, la letteratura, la cinematografia e la moda”, come afferma Renato Metessi (Berton-Metessi).

Con la nascita dei primi gruppi punk jugoslavi sorsero delle questioni circa le tematiche che potevano essere trattate nelle canzoni. “A differenza dell’URSS e degli altri Paesi dell’est Europa, la Jugoslavia non percepì il nascente movimento punk come una minaccia e non lo ritenne capace di creare rivolte giovanili anarchiche all’interno del Paese” racconta Velimir Kukić, responsabile e organizzatore di lavori nel settore dell’edilizia che da giovane ascoltava la musica punk e new wave jugoslava (Berton-Kukić). “Nonostante ciò”, continua Kukić “non apprezzò, specialmente all’inizio, la nuova corrente musicale e sociale e per questo motivo venne inserita la “tassa šund””. Ciò che veniva definito *šund* (termine che deriva dal tedesco *Schund*, “spazzatura”, e che negli anni ’50 e ’60 era legato a influenze negative di stampo occidentale (Rolandi 2015: 43)), come ad esempio un album di un gruppo punk, subiva un rincaro del prezzo così da scongiurare l’acquisto. Riguardo a ciò Aleksandar Črček, produttore cinematografico e ispettore di produzione, testimonia: “Gli LP che le autorità ritenevano *šund* venivano tassati con un aumento del prezzo del disco del 50/60 % circa” (Berton-Črček). La tassa, però, non durò a lungo e non ottenne l’effetto sperato: l’album di debutto dei Prljavo kazalište, uscito nel 1979, venne definito *šund* ma il periodo di tassazione durò solamente un anno, dopodiché fu tolto (Berton-Metessi). Inoltre, la tassazione non scoraggiò l’acquisto degli LP bensì ne accrebbe la fama, dando al gruppo in questione un’aura ribelle e non convenzionale (Božilović 2013: 77). Anche “Ikebana”, album di debutto dei Lačni Franz, venne definito *šund*, lasciando tutti stupiti dal momento che non presentava temi ritenuti non convenzionali, ribelli, anarchici o eversivi ma anche in questo caso la tassazione del disco durò poco (Janjatović 2007). Un altro metodo di repressione era la cosiddetta “marginalizzazione” il cui scopo era quello di isolare i gruppi ritenuti non in linea con il modello jugoslavo: le band erano costrette a suonare in sale da concerto di capacità ridotta (al fine di ridurre l’affluenza del pubblico), si programmavano date dei concerti e dei festival in giorni e orari sfavorevoli (per esempio nel primo pomeriggio) e i gruppi marginalizzati venivano esclusi dall’interesse dei mass media (Atanatković, Tomić 2009).

Anche se la Jugoslavia risultò essere lo Stato dell’Europa dell’Est più tollerante nei confronti del punk rock, ci furono chiaramente dei limiti che non andavano oltrepassati. Uno dei limiti da non superare era il rispetto per il modello socialista jugoslavo: quando Davor Gobac e il suo primo gruppo parteciparono al festival delle giovani band dovettero scegliere un nome per il loro complesso musicale e optarono per “Fuj crveni” (ovvero “Che schifo il rosso”, un chiaro riferimento al colore del socialismo) ma gli organizzatori del festival glielo impedirono e così

scelsero Klinska pomora, come racconta lo stesso Gobac (Berton-Gobac). Anche Nebojša Čonkić, cantante dei Pekinška Patka, si rese conto che era meglio non trattare temi politici, perlomeno non “troppo politici” e riguardo a ciò affermò: “Sapevo che non bisognava trattare tematiche apertamente politiche, altrimenti si finiva in prigione” (Atanatković, Tomić 2009: 86). I gruppi dovevano prestare attenzione ai temi delle loro canzoni per evitare di avere problemi sia con la casa discografica durante la fase di registrazione del disco, sia per evitare guai con lo Stato jugoslavo. Riguardo ai testi delle proprie canzoni punk, Valter Kocijančić, cantante e chitarrista dei Paraf, nel documentario *Ritam rock plemena – od Uragana do Urbana* (Modrić 2005) dichiarò: “I testi “originali” erano completamente diversi per via dell’auto censura che facevamo già noi stessi prima di registrare le canzoni: una volta il caporedattore della RTV Ljubljana ci disse di cambiare alcuni testi perché lui non aveva intenzione di finire in galera”. In seguito alle rivolte studentesche del marzo 1981 in Kosovo, i censori intensificarono la propria attività: la Jugoton decise all’ultimo momento di vietare agli Haustor di pubblicare nel loro album la canzone “Radnička klasa odlazi u raj” (“La classe operaia va in paradiso”) mentre nel caso di “Poljska u mome srcu”, già registrata nell’album “Sunčana strana ulice”, agli Azra non fu permesso di suonarla nella trasmissione televisiva “Nedeljno popodne” (Atanatković, Tomić 2009).

Con l’intensificazione della censura e con una particolare attenzione rivolta ai testi dei brani, molti gruppi dovettero far leggere alle autorità le proprie canzoni per dimostrare di essere in linea con il partito comunista jugoslavo. Nel documentario *Muzička industrija – pank i novi talas* (Bauković 2018) il cantante e frontman dei Lačni Franz, Zoran Predin, raccontò: “Due mesi prima dei concerti bisognava portare i testi alla polizia e delle volte addirittura spiegare ai comandanti di cosa parlassero le canzoni. In generale tutti quanti, dai comandanti agli ufficiali, cercavano qualche traccia di dissidenza nei confronti del socialismo e del partito”. In alcuni casi, le autorità potevano addirittura far visita a casa dei musicisti punk per capire cosa trattassero le loro canzoni e che idee avessero rispetto allo Stato jugoslavo. Riguardo a ciò Goran Lisica “Fox”, produttore, giornalista, critico musicale e fondatore dell’etichetta discografica di Zagabria Dallas Records, nel documentario *Ritam rock plemena – od Uragana do Urbana* (Modrić 2005) dichiarò: “La polizia entrava in casa dei musicisti punk per capire che tipo di musica fosse e di cosa parlasse. Si era creato il timore che il punk rock volesse destabilizzare il socialismo e quindi prima di far uscire un disco chiedevano i testi per analizzarli e in caso censurarli”. Lo Stato jugoslavo, non comprendendo bene cosa fosse il movimento punk e quali fossero le tematiche da esso affrontate, temette che fosse sorto con lo scopo di abbattere il socialismo e che potesse indirizzare i giovani contro l’establishment.

Il governo jugoslavo, per quanto fosse sospettoso nei confronti della nuova tendenza musicale e sociale, non ne impedì lo sviluppo e la commercializzazione perché comprese che ciò che attirava molti giovani poteva fruttare economicamente allo Stato; riguardo a ciò il musicista croato Elvis Stanić, nel documentario *Ritam rock plemena – od Uragana do Urbana* (Modrić 2005), disse: “Ciò che porta soldi si fa, ciò che non porta soldi non si produce. L’arte non esiste senza il mercato e per questo motivo, purtroppo, ci sono sempre meno rock band rispetto a un tempo”. Tra l’altro, il fatto che il punk rock e la new wave riguardassero principalmente il pubblico giovane rivestì un ruolo cruciale poiché il governo comprese che era meglio assecondare i giovani invece di alimentare malcontento tra la popolazione. Nel documentario *Muzička industrija – pank i novi talas* (Bauković 2018) Jasenko Houra affermò: “Non ho mai visto nessuna forza politica che non avesse timore degli studenti. I governi hanno sempre cercato di essere morbidi con i giovani, senza imporre divieti che avrebbero potuto farli insorgere contro di loro. Per questo alla fine ci lasciavano suonare la nostra musica”.

Poiché a scuola, all’università e in altri luoghi pubblici c’erano delle regole circa l’abbigliamento da indossare, per i giovani jugoslavi era complicato vestirsi liberamente senza il timore di possibili ripercussioni. Nel documentario *Ritam rock plemena – od Uragana do Urbana* (Modrić 2005) Robert Funčić raccontò che durante il comunismo, mentre tutte le persone erano vestite in colori scuri, lui andava in giro vestito con una camicia a fiori e dei pantaloni arancioni, compratigli da suo padre che lavorava in Germania; e per andare in giro così ci voleva coraggio perché si sfidavano sia le norme imposte dalle autorità sia le mentalità chiuse di alcune persone.

Grazie al supporto dei settimanali studenteschi *Polet*, *Studentski list*, *Mladost* e *Omladina* la popolazione giovanile godè di un ampio scenario sociale e musicale dove era possibile confrontarsi, esprimere le proprie idee e condividere la propria musica. Queste riviste non si limitarono a diffondere le notizie e a lavorare esclusivamente attraverso la stampa ma collaborarono anche con diverse emittenti televisive jugoslave al fine di promuovere e trasmettere i concerti dei gruppi punk e new wave (Barić 2011). Inoltre, il fatto che i giovani jugoslavi potessero leggere liberamente riviste musicali estere, come le britanniche *Melody Maker* e *New Musical Express*, e ascoltare emittenti radiofoniche straniere, come Radio Luxembourg, permise loro di espandere le proprie conoscenze musicali, sociali e di attualità.

3.3 Le tematiche affrontate dai gruppi punk e new wave jugoslavi

Gli argomenti trattati dai gruppi punk e new wave jugoslavi riguardavano principalmente l'amore, la politica e l'attualità; di conseguenza il periodo in cui nacquero i gruppi musicali fu cruciale poiché rispecchiò nei testi la società di quel tempo. “Con la morte di Tito molte persone, in particolare i giovani, si sentirono più libere, senza preoccupazioni e senza pensieri e la situazione economica del Paese parve solida”, afferma Renato Metessi (Berton-Metessi). Nonostante le apparenze di una condizione socioeconomica positiva e prospera, la realtà dei fatti fu ben diversa e nel giro di un decennio la dissoluzione dello Stato jugoslavo ne fu la prova (Calic 2019). Verso la fine degli anni '70 si verificò una crisi energetica mondiale, che perdurò per i primi anni '80, la quale provocò una recessione globale che intensificò la crisi economica già presente (Barić 2011). Con l'avvento della crisi energetica, la Jugoslavia, come altri Paesi europei, decise di attuare una serie di precauzioni, anche drastiche, al fine di contenere le spese: per arginare il rincaro si decise di ridurre il periodo di fruibilità del riscaldamento e dell'uso della corrente elettrica nelle abitazioni da metà pomeriggio, per tutta la notte fino alle prime ore dell'alba (Calic 2019). Oltre a quella energetica, la Jugoslavia si trovò a fronteggiare difficoltà economiche assai gravi: nonostante l'aumento dei tassi di interesse nei confronti di alcuni Stati esteri, come gli Stati Uniti e la Germania, lo Stato jugoslavo continuò a fare investimenti, creando nuove infrastrutture e facendo credere alla popolazione che si stesse vivendo un periodo di benessere economico (Calic 2019).

Con la nascita e lo sviluppo dei movimenti punk e new wave jugoslavi, i giovani iniziarono a condividere idee, rafforzando così il senso di comunità e di appartenenza. Molte canzoni parlavano della vita in Jugoslavia e alcune trasmettevano messaggi contro la gestione politica attuata dal governo, ma in generale tutte le canzoni punk e new wave trattavano temi sull'attualità; per questo il critico musicale croato Ante Batinović, nel documentario *Naši dani – priče o hrvatskom rocku* (Vrdoljak 2013), dichiarò: “Le band new wave avevano molte cose da dire e scrivevano delle valide canzoni, per questo motivo le persone si rivedevano in esse e le amavano così tanto”. Quello dello *jugoslavenski novi val* fu un periodo assai creativo e intenso, dove i musicisti di tutta la Jugoslavia collaborarono tra loro, scambiandosi idee e influenzandosi a vicenda. Riguardo a ciò, Srđan Gojković (detto “Gile”), cantante e chitarrista degli Električni orgazam, affermò: “È stato un periodo folle e creativo. Eravamo solo degli adolescenti che improvvisamente avevano cominciato a cavalcare un'onda di totale adorazione mediatica. Eravamo una band alternativa, non mainstream, ma per coloro che ci ascoltavano

eravamo dei re” (Bousfield 2021). “La new wave era un mosaico di diversi gruppi caratterizzato da un ottimismo generale e dalla speranza di cambiare la società in meglio” racconta Saša Rakezić, fumettista e scrittore serbo (Berton-Rakezić). Secondo Nikola Knežević, direttore della Croatia Records, il periodo della new wave fu uno dei momenti più creativi e influenti della storia dell'ex Jugoslavia e ancor'oggi le canzoni, la moda, il design, le arti visive e la letteratura dell'epoca risultano avere una portata creativa insuperabile (Bousfield 2021). Molti giovani si resero conto che “la Jugoslavia era meno rigida rispetto agli altri Paesi socialisti dell'Est Europa e in quanto studenti, come anche molti musicisti di quel periodo, goderonο di uno status più privilegiato rispetto ad altre persone e per questo non notarono delle effettive differenze con gli altri Stati europei” afferma Kirin (Berton-Kirin). Riguardo alla maggiore libertà rispetto agli altri Stati dell'Europa orientale, la scrittrice e giornalista croata Slavenka Drakulić, citata da Rolandi 2015: 91, ritenne che gli jugoslavi fossero giunti a stipulare una sorta di contratto con il regime, del genere: “Sappiamo che voi starete lì per sempre, non ci piacete affatto, ma verremo a un compromesso se ci lasciate vivere e se non ci opprimete troppo”. Un momento importante in cui si poté notare il senso di comunità dei gruppi jugoslavi fu il concerto a Pola nel 1979 in cui suonarono varie band, tra cui i Paraf e i Termiti, a scopo umanitario per aiutare e sostenere economicamente il Montenegro in seguito al forte terremoto che sconvolse il Paese (Barić 2011: 129).

Fin dallo sviluppo della *zabavna muzika* le canzoni dei gruppi musicali jugoslavi trattavano quasi esclusivamente temi amorosi e anche con la nascita della scena rock and roll le band continuarono a scrivere canzoni d'amore (Albahari, Čurgus, Petrović 1983). Con la diffusione della scena punk e new wave i gruppi cominciarono a scrivere anche canzoni che riguardavano la situazione politica e le condizioni di vita in Jugoslavia, ma la tematica amorosa rimase un punto fisso nella cultura musicale del Paese. “Lijepe žene prolaze kroz grad” degli Azra, “Nikol” degli Zvijezde, “Devojke” (“Ragazze”) degli Električni orgazam e “Ja sam mladić u najboljim godinama” (“Sono un giovane nei suoi anni migliori”) dei Prljavo kazalište sono solamente alcune delle molte canzoni d'amore dei gruppi punk e new wave jugoslavi che parlano di ragazzi innamorati (Albahari, Čurgus, Petrović 1983). “Ja sam mladić u najboljim godinama” e “Lijepe žene prolaze kroz grad” (rispettivamente uscite nel 1979 e nel 1980) sono due veri e propri inni alla gioventù che elogiano le ragazze e ne ammirano la bellezza esteriore ma anche interiore (Barić 2011: 126).

Con lo sviluppo della corrente punk rock e new wave si affronta anche il tema della vita quotidiana, del lavoro e dei problemi adolescenziali. Come emerge dalle parole di Diego Kernel, cantante dei Mrtvi kanal, intervistato nel documentario *Ritam rock plemena – od*

Uragana do Urbana (Modrić 2005): “Scrivemmo nei testi ciò che vivevamo, la nostra quotidianità. Quando qualcuno ci chiedeva di cosa parlassero le nostre canzoni gli rispondevamo che la vita era difficile e che scrivevamo di questo”. Tra i principali gruppi che affrontavano il tema della società jugoslava c'erano gli Zabranjeno pušenje. Nato a Sarajevo nel 1981 e distintosi per un sound punk e garage rock, il gruppo fu uno dei pionieri del cosiddetto *Novi primitivizam* (“Nuovo primitivismo”), un movimento subculturale sviluppatosi a Sarajevo verso l'inizio degli anni '80 che attraverso l'umor affrontò temi politici e sociali; e in un certo senso può essere inteso come l'evoluzione bosniaca della new wave (*Muzička industrija – novi primitivizam*, Bauković 2018). Nelle loro canzoni gli Zabranjeno pušenje, oltre alle tematiche riguardanti le condizioni della classe operaia e dei soggetti emarginati, parlarono della “guasta” Jugoslavia che privava le persone di una vita dignitosa costringendole ad entrare nei pozzi minerari o nell'attività criminale (Ivačković 2013: 315). Per quanto riguarda il periodo adolescenziale, i Paraf scrissero “Moj život je novi val” (“La mia vita è la new wave”), canzone presente nel singolo del 1979 “Rijeka” / “Moj život je novi val”. I problemi adolescenziali, il male di vivere giovanile e la difficoltà a crescere sono temi trattati nel brano e riscontrabili nelle strofe dove si fa riferimento ai litigi in casa (Barić 2011: 124).

Un altro argomento trattato da molti gruppi punk e new wave era la politica: dalla figura di Tito alle tensioni sociali presenti nello stato jugoslavo e negli altri Paesi del mondo fino ad arrivare alla promozione degli ideali pacifisti nel periodo che precedette lo scoppio della guerra in Jugoslavia. Se da un lato la figura del maresciallo Tito risultò molto amata da una parte della popolazione jugoslava, dall'altro lato non fu così e riguardo a ciò Branimir Štulić, in un'intervista del 1989, dichiarò: “Per fortuna o per sfortuna non sapremo mai la verità su Tito. Per quarant'anni è stata ritenuta una persona buona e lo si è amato mentre per i prossimi quarant'anni sarà maledetto. Chissà, forse un giorno riscopriremo qualcosa di buono” (Ivačković 2013: 284). Tra gli artisti che non apprezzarono, e addirittura disprezzarono, Josip Broz ci furono i Laibach. Definiti anche “polit-rock” per via dei temi politici che affrontano nelle loro canzoni, sono ritenuti uno dei gruppi jugoslavi più controversi di sempre: clamoroso fu l'episodio quando la polizia interruppe un loro concerto poiché durante l'esibizione il gruppo proiettò contemporaneamente su uno schermo un film porno e *Revolucija još traje* (“La rivoluzione continua”), un film del 1971 che celebrava la Jugoslavia, così da mostrare nello stesso momento un membro maschile e il volto di Tito (Ivačković 2013: 392). Di fronte allo sviluppo di una tendenza musicale e sociale rivoluzionaria e ribelle come il punk rock, la Jugoslavia non seppe come reagire: da un lato il governo si rese conto che vietare questa corrente avrebbe potuto creare delle forti tensioni interne, dall'altro non capì, quantomeno

all'inizio, come approcciarsi a questo nuovo fenomeno; per questo motivo nonostante la Jugoton avesse acquistato i diritti del primo e unico album in studio dei Sex Pistols, "Never Mind the Bollocks", non lo pubblicò mai per timore di compromettere i rapporti diplomatici tra la Jugoslavia e la Gran Bretagna (Bousfield 2021). Tra le band che misero in ridicolo lo stato jugoslavo, anche i Pankrti derisero la Jugoslavia, criticandola ma anche creandone una caricatura: "Il gruppo sloveno scrisse un brano intitolato "Ne računajte na nas" ("Non contate su di noi") creando così una parodia della celebre canzone di Đorđe Balašević "Računajte na nas" ("Contate su di noi"), in cui il musicista serbo parlava dei giovani fedeli all'ideologia socialista jugoslava" ricorda Rosić (Berton-Rosić). In seguito alle provocazioni da parte di alcuni gruppi, nell'autunno del 1981 il ramo sloveno della Lega dei Comunisti di Jugoslavia cercò di screditare la corrente punk creando il cosiddetto "Affare Nazi-Punk", in cui la scena musicale alternativa venne accusata di avere legami con l'estrema destra. La vicenda però suscitò l'effetto contrario a quello desiderato: gli intellettuali sloveni si unirono per difendere il movimento punk, favorendo così una più ampia accettazione della tendenza musicale e sociale in questione (Bousfield 2021). Un altro tema affrontato dai gruppi era la guerra: sia quella passata (la Seconda Guerra Mondiale), sia quella presente in vari luoghi del mondo. I Prljavo kazalište, nella canzone "Moj otac je bio u ratu" ("Mio padre è stato in guerra"), presente nel secondo singolo della band uscito nel 1979, criticarono fortemente l'ex Regno di Jugoslavia ma anche i partigiani e il nuovo governo jugoslavo che, secondo i membri del gruppo, non era migliorato (Barić 2011: 123). "Neka te ništa ne brine" ("Non preoccuparti di nulla"), brano inserito in "Crno bijeli svijet", fa riferimento all'invasione dell'Afghanistan da parte dell'Unione Sovietica (1979-1989) ed esprime la chiara posizione antibellica del gruppo (Barić 2011: 128). Tra le band jugoslave che espressero ideali pacifisti e che presero delle forti posizioni contro la guerra prima e durante il conflitto in Jugoslavia, spiccano gli Ekaterina Velika. Durante i concerti il gruppo approfittò sempre per invocare la pace e la canzone "Par godina za nas" ("Un paio d'anni per noi"), inserita nell'album del 1989 "Samo par godina za nas" ("Solo un paio d'anni per noi") che si riferiva alle forti tensioni sociali che si stavano sviluppando (e che avrebbero condotto allo scoppio della guerra), divenne una vera e propria hit (Janjatović 2007). Milan Mladenović, nato a Zagabria, cresciuto a Sarajevo e vissuto a Belgrado, mosso da forti sentimenti pacifisti si unì al supergruppo⁶ serbo "Rimtutituki", fondato a Belgrado nel 1992 e composto da membri degli Električni orgazam e Partibrejkers. Lo scopo

⁶ Termine con il quale ci si riferisce a un gruppo formato da musicisti già noti per la militanza in altri complessi musicali o per la propria attività solista.

della band consistette nella promozione e diffusione di valori antibellici, presenti anche nel loro unico singolo “Slušaj ‘Vamo” (“Ascolta qui”) distinto per il celebre ritornello “Mir, brate, mir” (“Pace fratello, pace”) (Selvelli 2020), chiaramente riferito alla guerra jugoslava scoppiata nel 1990. Anche i KUD Idijoti, attraverso il loro sound tipicamente punk rock, promossero ideali pacifisti e di uguaglianza ma fu proprio per i loro testi, caratterizzati da idee che riguardavano la tolleranza, la convivenza e la giustizia sociale, che la band venne ritenuta “troppo comunista per gli anni ‘90” e che molte emittenti radiofoniche croate si rifiutarono di trasmettere le loro canzoni (Gherbitz 2020).

Conclusione

Il '900 è stato un secolo assai importante per lo sviluppo di nuovi generi musicali e per l'evoluzione della musica stessa. La nascita del blues e del jazz, entrambi derivati dalle *work songs*, ovvero dai canti tipici delle comunità di schiavi afroamericani, che lavoravano nelle piantagioni negli Stati Uniti d'America, adattati da forme di canto africane che si usavano per accompagnare il lavoro e altri aspetti della vita quotidiana (Larson 2019), contribuì allo sviluppo di una nuova musica, la quale però non fu subito accettata. Il fatto che dei generi musicali afroamericani acquistassero fama negli Stati Uniti non fosse visto di buon occhio da individui razzisti e conservatori e lo stesso accadde qualche decennio dopo con la nascita del rock and roll, sviluppatosi in seguito alla mescolanza di sonorità blues, jazz, rhythm and blues, gospel e folk. Anche il rock and roll, perlomeno all'inizio, fu un genere musicale suonato e cantato prevalentemente da afroamericani e il fatto che in pochi anni avesse conquistato gli Stati Uniti, indignò numerosi razzisti, conservatori e tradizionalisti.

Il rock and roll trattò diversi temi, tra cui la rivolta verso l'establishment, la ribellione verso la società tradizionalista e il sesso, e fu proprio per la sua schiettezza e per la sua franchezza che sconvolse molte persone, non ancora pronte a questo genere musicale. Nato verso la metà degli anni '50, il rock and roll giunse in breve tempo in Europa conquistando innumerevoli giovani; ma se il suo arrivo in Europa occidentale non fu eccessivamente turbolento, lo stesso non si può affermare per l'Europa orientale: gli Stati dell'Est Europa guardarono con sospetto al nuovo genere musicale proveniente dagli Stati Uniti. La musica americana, principalmente jazz e rock and roll, venne percepita dai governi dei Paesi dell'Europa dell'Est come una minaccia proveniente dal "marcio e corrotto occidente capitalista" (Ambrosi 2017) che rischiava di corrompere i giovani compromettendone l'adesione al pensiero socialista. L'URSS fu il Paese che reagì in maniera più severa nei confronti della musica occidentale, rendendone illegale l'ascolto e definendola "immorale", "pervertita" e "pericolosa".

La Jugoslavia invece risultò essere, fin da subito, lo Stato dell'Est Europa più aperto e tollerante nei confronti della musica, della cultura e della moda proveniente da ovest: con la rottura tra Tito e Stalin, avvenuta nel 1948, la Jugoslavia si aprì nei confronti dell'Occidente. La partecipazione all'Eurovision Song Contest rappresentò per lo Stato jugoslavo la possibilità di confrontarsi con gli altri Paesi dell'Europa occidentale e il fatto che fosse l'unico Stato

dell'Est Europa a partecipare al festival musicale le conferì una particolare peculiarità. L'apertura nei confronti di ciò che proveniva dall'occidente contribuì in maniera assai significativa alla formazione e allo sviluppo di una nuova identità jugoslava: con i processi di “americanizzazione” e “occidentalizzazione” la cultura di massa jugoslava fu considerevolmente influenzata dai fenomeni socioculturali occidentali (Vučetić 2012). Grazie alla maggiore libertà di cui goderoni nei confronti di altri cittadini dell'Est Europa, e soprattutto rispetto ai sovietici, gli jugoslavi poterono viaggiare senza limitazioni o vincoli e proprio per questo molte persone si recarono a Trieste, città tipicamente cosmopolita e aperta per il suo trascorso come porto dell'Impero asburgico, per fare compere di capi d'abbigliamento, giocattoli, generi alimentari e prodotti musicali (tra cui soprattutto vinili) (Rolandi 2015).

I primi gruppi rock and roll jugoslavi si ispirarono alle sonorità e allo stile dei celebri musicisti americani, come Elvis Presley, Chuck Berry e Little Richard, così come la *zabavna muzika*, una musica leggera e di intrattenimento nata in Jugoslavia negli anni '50, e la *zabavna-pop*, una musica popolare nata verso la fine degli anni '60 in Jugoslavia, presero ispirazione dai celebri cantanti italiani come Adriano Celentano e Rita Pavone (Buhin 2022). Ciò suscitò il disappunto di diversi individui, tra cui politici e musicisti jugoslavi, i quali espressero contrarietà al fatto che si imitassero i gruppi e i cantanti americani e italiani, tralasciando così la propria identità. Con l'inizio degli anni '70 il rock and roll jugoslavo riuscì a trovare una propria dimensione, grazie anche a gruppi come i Bijelo Dugme, avvicinandosi maggiormente alla popolazione e creando così una vera e propria scena rock autoctona.

Verso la metà degli anni '70 nacque in Gran Bretagna e negli Stati Uniti il punk rock, una corrente musicale e culturale eversiva che si opponeva fortemente sia alla società sia alla musica rock and roll ormai ritenuta obsoleta e superata. La ribellione e la rabbia del punk si diffuse in breve tempo in Europa, riscontrando un grande successo in Jugoslavia. Rispetto agli altri Paesi dell'Est Europa, lo Stato jugoslavo apparve da subito più tollerante e più aperto nei confronti della nuova tendenza, e, pur non apprezzandola e non capendo pienamente i messaggi divulgati da essa, permise l'ascolto e la formazione di band autoctone; al contrario, l'URSS rese illegale l'ascolto, la diffusione e la formazione di gruppi punk rock. Anche nel caso della new wave, corrente sviluppatasi verso la fine degli anni '70, la Jugoslavia risultò permissiva e aperta, concedendo ai propri cittadini di ascoltare questa nuova musica e permettendo, di fatto, la nascita del *novi val*, ovvero il movimento new wave jugoslavo, a differenza dell'Unione Sovietica e degli altri Paesi dell'Europa orientale, dove l'arrivo del punk e della new wave tardò di qualche anno rispetto alla Jugoslavia. Il *novi val* rappresentò per i musicisti emergenti una nuova corrente musicale, culturale e artistica tramite cui esprimere le proprie idee e i propri

pensieri riguardo all'amore, alla condizione giovanile e alla vita in Jugoslavia. I giovani si rispecchiarono nei temi trattati e nelle melodie delle canzoni e la sperimentazione musicale tipica della new wave raffigurò una vera e propria rivoluzione musicale. Se attraverso il punk le band jugoslave espressero sentimenti di sofferenza e di collera, tipici del malessere giovanile, con il *novi val* fu possibile integrare diversi temi apparentemente distanti e contrastanti, come l'amore, la giovialità, l'insoddisfazione, la spensieratezza e il disagio.

Il *novi val*, oltre ad essere una nuova tendenza musicale e artistica, rappresentò un grande movimento culturale e sociale in cui i giovani jugoslavi poterono rispecchiarsi condividendo idee e opinioni riguardo alla quotidianità. Questa corrente rivestì un ruolo assai importante nella caratterizzazione di una generazione e il fatto che lo Stato jugoslavo non ne impedì lo sviluppo, permise ai giovani delle varie repubbliche di vivere in una condizione di maggiore libertà e apertura nei confronti dell'occidente rispetto agli altri Paesi dell'Est Europa.

Nonostante la maggiore apertura del governo jugoslavo nei confronti del punk e della new wave, si verificarono tuttavia alcuni fatti che ricordarono ai gruppi che c'erano dei limiti da non oltrepassare, come nel caso della prima esibizione dei Pekinška Patka quando gli organizzatori del concerto rimasero talmente sconvolti dallo stile provocatorio e volgare della band che decisero di interrompere la corrente elettrica, oppure nel caso del concerto dei Laibach, interrotto dalla polizia per aver proiettato su uno schermo un genitale maschile e il volto di Tito.

Malgrado alcuni casi in cui decise di intervenire nei confronti dei gruppi punk e new wave jugoslavi, interrompendo i loro concerti o tassando i loro album con la "tassa šund" poiché non in linea con il pensiero socialista jugoslavo, il governo jugoslavo risultò il più tollerante e aperto nei confronti delle due nuove tendenze musicali e culturali rispetto agli altri governi dell'Est Europa. Proprio grazie a questo atteggiamento poterono svilupparsi due importanti scenari musicali e sociali in Jugoslavia, che unirono i giovani grazie alla condivisione e allo scambio di opinioni, di pensieri e di idee musicali, creando un'atmosfera di unione e fratellanza tra i membri dei vari gruppi e tra il pubblico, come afferma Srđan Gojković, cantante e chitarrista degli Električni orgazam, nel documentario *Sretno dijete* (Mirković 2003): "Per le band jugoslave era importante suonare nelle repubbliche dell'ex Jugoslavia per farsi conoscere e raggiungere il successo; non bastava suonare nel proprio Paese: così come i gruppi di Zagabria andavano a suonare a Belgrado, noi andavamo a suonare a Zagabria". I movimenti punk rock e new wave hanno segnato in maniera assai significativa la scena musicale e culturale jugoslava, diventandone un aspetto caratterizzante ancor'oggi presente: nonostante la maggior parte dei giovani che vivono negli Stati dell'ex Jugoslavia ascoltino musica pop, *turbo-folk/cajke* (ovvero un genere musicale popolare tipico della Serbia e della Croazia, caratterizzato dal

mescolamento tra la musica folk tradizionale con sonorità tipiche della musica elettronica e hip-hop) (Berton-Ruljančić), quasi tutti sanno cos'è il punk rock e cos'è stato il *novi val* e sebbene molti gruppi degli anni '70 e '80 non siano più in attività, ci sono ancora delle band che suonano negli Stati dell'ex Jugoslavia, come gli Zvijezde, i Prljavo kazalište, gli Psihomodo Pop e gli Električni Orgazam, attirando molte persone e dimostrando che quel movimento che un tempo è riuscito a scuotere gli animi dei giovani jugoslavi continua a vivere.

Dalla presente ricerca è stato possibile confermare quello che le ricerche di studiosi e studiosi autorevoli avevano già provato (Ryback 1990; Ramet 1994; Vučetić 2012; Rolandi 2015; Ambrosi 2017; Piretto 2018; Beard, Rasmussen 2020; Buhin 2022) ovvero che la Jugoslavia, benché fosse uno Stato socialista dell'Est Europa, risultò assai più aperta, disponibile e tollerante nei confronti di tutto ciò che proveniva da ovest: dalla musica, alla moda, all'arte fino al cinema. Già con il processo di “occidentalizzazione” e “americanizzazione” la Jugoslavia si dimostrò molto più aperta verso la cultura e lo stile di vita occidentale, e in particolare americano, rispetto agli altri Paesi del blocco comunista: mentre negli altri Stati dell'Est Europa fu necessario il fenomeno della globalizzazione per favorire l'arrivo e la diffusione dei modelli socioculturali occidentali, in Jugoslavia essi penetrarono senza troppe difficoltà e nel giro di pochi anni si insediarono nel modello e nello stile di vita jugoslavo. L'apertura della Jugoslavia nei confronti dell'occidente, determinante per la formazione di una nuova identità e di una nuova cultura, è riscontrabile nelle decisioni politiche e nella conseguente diffusione dei fenomeni musicali, sociali e culturali. In seguito alla rottura tra Tito e Stalin, la Jugoslavia creò alleanze e collaborazioni con diverse nazioni, oltre ai Paesi non allineati, come Stati Uniti, Gran Bretagna e Germania, fornendo un'immagine di sé “aperta” e “bendisposta” nei confronti dell'occidente, favorendo di fatto l'accesso e la diffusione delle mode occidentali. L'URSS, invece, mantenne alleanze politiche esclusivamente con Cuba, Cina e con il resto dei Paesi del blocco comunista, escludendo la cooperazione con nazioni capitaliste come Stati Uniti e Gran Bretagna. Proprio per questa chiusura nei confronti degli Stati occidentali l'arrivo e la diffusione del jazz e del rock and roll prima, del punk e della new wave dopo, furono assai ostacolati dal governo sovietico, il quale cercò in tutti i modi possibili di vietarne l'ascolto e la propagazione; favorì così la nascita di mercati neri e di circoli musicali e culturali underground ritenuti illegali.

Con la nascita della *zabavna muzika* e della *zabavna-pop* e con lo sviluppo della scena musicale rock and roll, gli artisti jugoslavi sperimentarono una nuova musica, ispirandosi chiaramente ai musicisti stranieri, e in particolar modo italiani, imitandone le sonorità, lo stile e la scrittura dei testi fino a trovare una propria identità. La vera e propria presa di coscienza ci

fu con l'arrivo e la diffusione del punk e della new wave: i giovani musicisti presero elementi provenienti dalla Gran Bretagna e dagli Stati Uniti (come il sound, lo stile delle canzoni e i temi trattati nei brani) e svilupparono una propria musica, trovando un'identità che conferì a queste due correnti musicali e culturali una peculiarità tipica jugoslava. Tutto ciò fu possibile grazie all'atteggiamento della Jugoslavia poiché se il governo avesse agito come gli altri Paesi dell'Est Europa probabilmente non si sarebbe assistito a uno scenario così importante che caratterizzò la Jugoslavia negli anni '70 e '80 e che contribuì in maniera assai significativa e unica a unire le persone che abitavano lo Stato federale. In seguito alla morte di Tito venne a mancare una figura di riferimento e l'unione e il senso di fratellanza cominciarono a svanire lentamente fino a condurre alla disintegrazione della Federazione e alla guerra. Oltre trent'anni dopo il conflitto, molte persone che hanno vissuto in Jugoslavia guardano agli anni '70 e '80 con forte nostalgia, come il musicista e scrittore serbo Branko Rosić, il quale afferma: "Il punk e la new wave hanno cambiato i media e hanno, in un certo senso, "costretto" lo Stato a premiarli ma alla fine è stato tutto, forse, solo un canto del cigno perché il vero aspetto della SFRJ non era la new wave. Ciò è dimostrato dal fatto che la gente scelse la disintegrazione, la guerra e tutti i vari crimini commessi. Ai tempi del *novi val* sembravamo così moderni e vicini al mondo, ma le prime elezioni politiche dopo la morte di Tito, la guerra e il crollo del Paese ci hanno convinto che era tutto diverso. Ma almeno abbiamo creduto a quella favola meravigliosa e ciò ci ha fatto bene." (Berton-Rosić).

Personalmente ritengo che il punk e il *novi val* abbiano rivestito un ruolo fondamentale nello sviluppo della scena musicale e sociale jugoslava. Aver condiviso un periodo così importante è servito a unire gli jugoslavi e ha lasciato un'importante eredità musicale ancor'oggi riscontrabile nei territori dell'ex Jugoslavia. Condivido il pensiero di Rosić e sono convinto che se lo Stato jugoslavo avesse gestito diversamente le difficoltà, riguardo ai sentimenti nazionalistici e separatisti, senza allontanare le persone bensì favorendo l'unione, non solo non si sarebbe mai arrivati alla guerra ma la "favola meravigliosa" avrebbe continuato a esistere.

Interviste

Al fine di estendere le mie conoscenze riguardo al movimento punk e new wave jugoslavo e arricchire il mio lavoro di ricerca ho deciso di intervistare⁷ sia alcuni esponenti del punk rock e new wave in Jugoslavia (musicisti, critici musicali e giornalisti), che attraverso le proprie esperienze e i loro vissuti hanno contribuito allo sviluppo della mia tesi, sia persone comuni che, avendo vissuto il periodo punk e new wave in qualità di fan, hanno potuto fornire delle importanti testimonianze riguardo a quel periodo, illustrando l'impatto di queste due tendenze musicali e sociali in Jugoslavia. Di seguito riporto le interviste che ho fatto a due celebri musicisti croati che, con i propri gruppi, hanno fatto parte e hanno contribuito in maniera assai significativa al movimento new wave jugoslavo; a un musicista serbo, oggi celebre scrittore e giornalista, che con la sua band ha vissuto la scena punk rock e new wave jugoslava contribuendo allo sviluppo del movimento punk serbo; a un noto produttore cinematografico e ispettore di produzione croato, nonché fondatore del museo della new wave a Zagabria; a un famoso fumettista, illustratore, giornalista e scrittore serbo che collabora da molti anni con molte testate giornalistiche estere, i cui numerosi lavori sono stati pubblicati in tutto il mondo; ad alcuni miei conoscenti residenti a Zagabria, nati negli anni '60, che da giovani ascoltavano i gruppi jugoslavi e a un giovane musicista al fine di scoprire il retaggio lasciato dal punk e dalla new wave a Zagabria e negli altri Stati dell'ex Jugoslavia.

⁷ Tutte le interviste sono avvenute tramite corrispondenza via e-mail, tranne quella con Renato Metessi, la quale si è svolta tramite una telefonata. Le interviste sono state svolte in lingua serbocroata e in seguito sono state da me tradotte in italiano.

Intervista a Renato Metessi svoltasi il 06/05/2023

Renato Metessi (1957), cantante e chitarrista croato, nonché frontman dei celebri gruppi di Zagabria Patrola e Zvijezde. In seguito alla breve carriera dei Patrola, durata circa un anno (1980-1981) e segnata dall'uscita del loro unico album in studio "U sredini" ("Nel mezzo"), fonda gli Zvijezde, una band new wave che nel giro di poco tempo riscosse un enorme successo in Croazia e nel resto della Jugoslavia. Il loro primo album, "Imitacija života" ("Imitazione della vita"), uscito nel 1982, conquistò subito il pubblico anche grazie alla canzone d'apertura, "Nikol", che divenne una vera e propria hit. Grazie ai numerosi album e singoli venduti e ai molti concerti tenuti in tutta la Jugoslavia, gli Zvijezde sono considerati uno dei gruppi new wave simbolo dello Stato jugoslavo. Renato Metessi continua a vivere a Zagabria, dove suona con gli Zvijezde e anche come artista solista, collabora con numerosi artisti e lavora nella trasmissione radiofonica croata Radio Nacional.

Tibor Berton: Quanto si è sentito influenzato dalla musica proveniente dall'Occidente, come rock and roll e punk?

Renato Metessi: Molto. È importante sottolineare che il punk e la new wave si svilupparono solo in tre Paesi nel mondo: negli Stati Uniti, in Inghilterra e in Jugoslavia. In un certo senso con la morte di Tito noi giovani ci siamo sentiti più liberi, senza troppe preoccupazioni e pensieri; molte band americane e inglesi avevano cominciato a venire in Jugoslavia, come i Rolling Stones. Grazie ai Sex Pistols, ai Clash e ai Ramones avevamo capito che non bisognava saper suonare come Jimi Hendrix, quello che contava era aver qualcosa da dire e farlo nel proprio modo. Il punk ci ha fatto capire che anche noi potevamo avere un nostro stile musicale che non doveva di certo eccellere per la perfezione. Con la mia band, i Patrola, volevamo prendere le distanze da gruppi rock classici come i Bijelo Dugme e Riblja Čorba e sperimentare sonorità nuove.

TB: La musica punk era ribellione contro un sistema e contro una società che invece di presentarsi come promettente per il futuro era vista come una minaccia. A cos'era dovuta la sua scelta musicale? Cosa l'ha portata a suonare una musica non convenzionale per il sistema jugoslavo? Da ragazzo come si sentiva in Jugoslavia? Quali erano le sue posizioni e i suoi pensieri riguardo alla SFRJ?

RM: Noi come giovani volevamo liberarci dai vecchi standard e da preconcetti, volevamo sperimentare. Lo potevamo fare grazie al fatto che la Jugoslavia presentava una forma di comunismo più "soft" rispetto all'URSS. Ci potevamo muovere liberamente, uscire dal Paese ed entrare senza alcun tipo di limitazioni e lo stesso valeva per la musica: non era difficile reperirla. In Jugoslavia arrivavano band come Santana, Rolling Stones, Jethro Tull e molti altri. Come degli idealisti volevamo cambiare il mondo e le etichette ci hanno accettato senza porci alcun tipo di limitazioni. Se qualche disco non si fosse riuscito a reperire in Jugoslavia, saremmo andati a comprarlo a Trieste oppure qualcuno che aveva conoscenze se lo sarebbe fatto spedire dall'Inghilterra. In Jugoslavia si stava relativamente bene, la sanità funzionava, la scuola anche, di lavoro ce n'era e i trasporti pubblici funzionavano senza problemi ma con il tempo la corruzione e la mal gestione da parte dei politici hanno rovinato tutto.

TB: Quanto facile era reperire musica straniera negli anni 70' e 80' in Jugoslavia?

RM: La Jugoton aveva comprato la licenza per distribuire i dischi dei Beatles e dei Rolling Stones già negli anni '60. L'imprenditore discografico e critico musicale Veljko Despot aveva fatto un contratto con i Beatles e aveva portato in Jugoslavia alcuni fanclub della band inglese e nel '71 si erano cominciati a stampare i loro primi dischi. La Jugoton aveva comprato i macchinari per stampare i vinili, spesso di qualità migliore rispetto a quelli in Germania, in Francia o in Italia. La Jugoton produceva gli album di gruppi come Deep Purple, Rolling Stones, Beatles, Stooges, Blondie e molti altri in contemporanea agli altri Paesi.

TB: La sua band è stata appellata con il termine *šund*⁸? Se sì, quanto ha influito sulla vostra musica e sulle vendite?

RM: Noi non siamo stati appellati con il termine di *šund*. Solo i Prljavo Kazalište sono stati etichettati così per un anno circa. Anche gli Azra avevano avuto dei problemi ma lo Stato aveva pensato fosse meglio lasciarli suonare in pace piuttosto che trovarseli contro.

TB: Com'era la situazione con le autorità jugoslave? Come si comportavano nei confronti delle band new wave e punk?

RM: Ci lasciavano suonare, non ci ostacolavano più di tanto perché avevano capito che era meglio lasciarci suonare la nostra musica. Lo Stato aveva compreso che i giovani era meglio averceli dalla propria parte piuttosto che averceli contro.

TB: Era possibile suonare ovunque oppure c'erano certi luoghi in cui non potevate esibirvi per via della musica che suonavate e dei testi che cantavate?

RM: Suonavamo ovunque in Jugoslavia, dagli ippodromi, agli stadi, ai locali di vario tipo. Eravamo supportati da *Polet* e *Omladinski list*, due riviste per giovani, e anche dalle case per gli studenti, le *Omladinske kuće*. Ricordo che eravamo supportati addirittura da alcuni emittenti televisive che trasmettevano alcuni nostri grandi concerti in televisione. Inoltre, molti giovani studenti che scrivevano nelle riviste erano iscritti al partito comunista jugoslavo. Spesso avevano delle idee politiche progressiste e ci sostenevano, arrivando così a raggiungere un vero ideale di democrazia.

TB: La polizia vi faceva domande prima dei concerti circa i testi delle vostre canzoni? Li dovevate esporre alle autorità prima di poter suonare?

RM: Da quanto ricordo la polizia non aveva mai chiesto di farle vedere i nostri testi.

⁸ Termine che deriva dal tedesco *Schund*, “spazzatura”, e che negli anni '50 e '60 era legato a influenze negative di stampo occidentale (Rolandi 2015: 43). Il governo jugoslavo, inserendo la cosiddetta “tassa šund”, si riservava il diritto di aumentare il prezzo di un album o di un singolo di un gruppo, principalmente punk, del circa 50/60%, al fine di scongiurare l'acquisto poiché ritenuto di “basso valore” e “volgare”, e quindi non in linea con il pensiero jugoslavo.

TB: Vi è mai capitato di riscontrare dei problemi con la incisione di alcuni brani per via del testo che magari non era in linea con il partito jugoslavo?

RM: La casa discografica era responsabile per i testi che scrivevano le band, e lì lavorava gente che era iscritta al partito comunista jugoslavo. Se dopo la verifica da parte dell'etichetta fosse risultato essere tutto a posto, il disco sarebbe stato prodotto. Al massimo ci potevano dare qualche suggerimento riguardo al cambiare qualche parola nel testo ma non ho mai visto che un testo venisse censurato.

TB: La fine degli anni 70' e gli anni 80' fu un periodo molto prolifico per la musica jugoslava dal momento che si vennero a creare innumerevoli band: lei e il suo gruppo vi sentivate far parte di un unico grande movimento? Che rapporti avevate con le altre band new wave jugoslave? Si dividevano idee e ci si ispirava a vicenda dal punto di vista musicale?

RM: Sì, eravamo tutti uniti e sentivamo di far parte tutti di un grande movimento. Con la mia band suonavamo nelle sale prove a Zagabria insieme alle band Film, Azra e Haustor. Spesso capitava che ci scambiassimo i batteristi durante le prove; quando mancava un cantante di un gruppo, veniva a cantare un altro. Durante le registrazioni ci ascoltavamo a vicenda tra i vari gruppi, supportandoci sempre e dandoci dei suggerimenti. Il sentimento di appartenere a un grande movimento new wave era diffuso e ciò non riguardava solo la musica ma anche il mondo teatrale, cinematografico, della moda e della letteratura. Inoltre, c'era una grande varietà musicale: la musica elettronica si mescolava con generi postpunk, come nel caso della band di Fiume Denis & Denis. Si era creato un bel clima anche con le band delle altre repubbliche, ricordo che a Belgrado siamo rimasti sette giorni a fare festa con i membri di vari gruppi serbi come Idoli, Šarlo Akrobata ed Električni Orgazam.

Intervista a Davor Gobac svoltasi il 12/05/2023

Davor Gobac (1964), cantante e frontman del gruppo Psihomodo Pop formatosi a Zagabria nel 1983. Caratterizzati da venature rock, punk e dalla volontà di sperimentare tipica della new wave, gli Psihomodo Pop suonano per ben cinque anni prima di trovare un'importante etichetta discografica disposta a offrire loro un contratto. Per questo "rallentamento" cominciano a riscuotere un buon successo solo verso la fine degli anni '80 e proprio per questo motivo Gobac definisce la sua band "post-new wave". "Godina Zmaja" ("L'anno del drago"), l'album di debutto della band, riscosse immediatamente un buon successo venendo acclamato dal pubblico e dalla critica in tutta la Jugoslavia. Gli Psihomodo Pop si distinsero fin da subito per delle sonorità new wave chiaramente influenzate da un ritmo punk rock e la canzone presente nel loro primo album "Nema Nje" divenne una vera e propria hit, soprattutto per merito di MTV che la trasmise. Grazie a ciò, gli Psihomodo Pop furono il primo gruppo musicale jugoslavo la cui musica fu trasmessa su un'importante rete televisiva musicale internazionale. La band, ancor'oggi attiva, riscosse un enorme successo in Croazia diventando uno dei gruppi simbolo di Zagabria. Residente nella capitale croata, Gobac prosegue la sua carriera musicale con gli Psihomodo Pop e partecipa come ospite in diverse trasmissioni radiofoniche e televisive.

Tibor Berton: Quanto si è sentito influenzato dalla musica proveniente dall'Occidente, come rock and roll e punk?

Davor Gobac: Il rock and roll americano e il punk inglese avevano avuto una grande influenza su di noi e sulla formazione delle nostre band.

TB: La musica punk era ribellione contro un sistema e contro una società che invece di presentarsi come promettente per il futuro era vista come una minaccia. A cos'era dovuta la sua scelta musicale? Cosa l'ha portata a suonare una musica non convenzionale per il sistema jugoslavo? Da ragazzo come si sentiva in Jugoslavia? Quali erano le sue posizioni e i suoi pensieri riguardo alla SFRJ?

DG: Non siamo stati noi a scegliere questo genere musicale ma è stato lui a scegliere noi. A 13 anni avevo cominciato a comprare i vinili delle grandi band rock come Led Zeppelin e Pink Floyd ma dopo aver conosciuto i Ramones, i Sex Pistols e Iggy Pop ci siamo resi conto che

questa era la musica che faceva per noi e che apparteneva alla nostra generazione. Con la mia prima punk rock band Klinska Pomora, che sarebbe “plinska komora” (“camera a gas”) con l’inversione delle iniziali, suonavamo in giro già da ragazzini ma purtroppo non abbiamo registrato nulla. La scelta di suonare una musica non convenzionale per lo Stato jugoslavo era dettata dal fatto che amavamo molto quel genere e ci piaceva in particolare il suono delle chitarre, rapido e aggressivo, e la velocità delle canzoni. In Jugoslavia mi sentivo bene, io e gli altri ragazzi non badavamo minimamente alla politica. Non avevo idee politiche al tempo e non pensavo nulla in particolare riguardo alla Jugoslavia. Il nostro punk rock era più legato a una voglia di combattere la noia e di suonare insieme piuttosto che intraprendere una guerra politica.

TB: Quanto facile era reperire musica straniera negli anni 70’ e 80’ in Jugoslavia?

DG: Alcuni dischi erano facili da reperire, ad esempio quando ero ragazzino prima di suonare in una band sono andato con degli amici alla Jugoton e abbiamo chiesto che ci dessero tutti i dischi punk che avevano perché avevamo sentito che era arrivato in Jugoslavia questo nuovo genere musicale. Così comprammo 5 o 6 dischi, tra cui i Clash, Eddie and the Hot Rods, Vibrators, Stranglers e altri. Da noi non era possibile trovare i Sex Pistols e i Ramones; quindi, bisognava andare a Trieste oppure ordinarli via posta dall’estero oppure se qualcuno aveva delle conoscenze in Inghilterra farseli portare.

TB: La sua band è stata appellata con il termine *šund*? Se sì, quanto ha influito sulla vostra musica e sulle vendite?

DG: I Psihomodo Pop non sono mai stati appellati con il termine di *šund* perché era una cosa che accadeva alla fine degli anni ’70 e inizio anni ’80 e poiché avevamo pubblicato il primo album nel ’88 quindi non avevamo avuto problemi.

TB: Com’era la situazione con le autorità jugoslave? Come si comportavano nei confronti delle band new wave e punk?

DG: Non ho idea di come lo Stato jugoslavo ci guardasse. Credo che i politici più anziani non si fossero neanche accorti della nascita del punk in Jugoslavia e probabilmente non sapevano nemmeno di cosa si trattasse. Ma se avessero saputo che tipo di musica era, non credo che gli sarebbe piaciuto.

TB: Era possibile suonare ovunque oppure c'erano certi luoghi in cui non potevate esibirvi per via della musica che suonavate e dei testi che cantavate?

DG: Non ricordo ci abbiano mai vietato di suonare per via dei testi, anzi ho l'impressione che la libertà di espressione e di parola fosse migliore al tempo rispetto ad oggi.

TB: La polizia vi faceva domande prima dei concerti circa i testi delle vostre canzoni? Li dovevate esporre alle autorità prima di poter suonare?

DG: Da quanto ricordo, la polizia non doveva essere informata circa i testi delle band.

TB: Vi è mai capitato di riscontrare dei problemi con la incisione di alcuni brani per via del testo che magari non era in linea con il partito jugoslavo?

DG: I Psihomodo Pop erano abbastanza apolitici, non trattavamo temi riguardanti la sfera politica. Se avevamo rischiato la censura era per via di alcuni testi espliciti con imprecazioni. Però è vero che con il mio primo gruppo, quando avevamo 13 o 14 anni, dovevamo suonare ad un festival delle giovani band e siccome non avevamo ancora scelto un nome avevamo optato per "Fuj crveni" ("Che schifo il rosso") e gli organizzatori ci avevano detto che non andava bene come nome e che dovevamo cambiarlo. Così abbiamo scelto il nome Klinska pomora.

TB: La fine degli anni 70' e gli anni 80' fu un periodo molto prolifico per la musica jugoslava dal momento che si vennero a creare innumerevoli band: lei e il suo gruppo vi sentivate far parte di un unico grande movimento? Che rapporti avevate con le altre band new wave jugoslave? Si dividevano idee e ci si ispirava a vicenda dal punto di vista musicale?

DG: La nostra band aveva cominciato a suonare prima di pubblicare l'album perché per sei anni non riuscivamo a trovare una grande casa discografica che ci offrisse un contratto e ci pubblicasse il disco d'esordio. Una volta sotto etichetta abbiamo cominciato a conoscere tutta la scena musicale jugoslava: quella di Zagabria, quella di Belgrado e quella di Sarajevo e abbiamo iniziato a suonare assieme ai concerti e ai festival. Ci conoscevamo bene con i membri delle altre band di Zagabria e di Belgrado: loro erano reduci della New Wave, noi eravamo

apparsi dopo quindi potremmo essere definiti “post-new wave”. Erano dei bei tempi in cui si conoscevano bene gli altri gruppi, ci si scambiava le idee, ci si ispirava a vicenda, si registravano dei duetti tra membri di band diverse e si ascoltava la musica gli uni degli altri.

Intervista a Branko Rosić svoltasi il 20/07/2023

Branko Rosić (1964), musicista, critico musicale, scrittore e giornalista serbo. Negli anni '80 suonò il basso negli Urbana Gerila ("Guerriglia Urbana"), un gruppo punk rock di breve durata che fece parte della scena musicale di Belgrado. Benché non pubblicarono alcun album, EP o singolo, gli Urbana Gerila comparvero in "Artistička Radna Akcija", una compilation prodotta dalla Jugoton nel 1981 che racchiude decine di band underground di Belgrado. Nel 1982 Rosić fondò, assieme ad alcuni membri degli Urbana Gerila, i Berliner Strasse, una band synthpop con venature punk rock. Come gli Urbana Gerila, anche i Berliner Strasse non pubblicarono nulla ma la loro canzone "Maske" ("Maschere") comparve in una compilation uscita nel 1983 e prodotta dalla PGP RTB: "Ventilator 202 Demo – Vol 1". Attualmente Branko Rosić vive a Belgrado e lavora come giornalista e scrittore.

Tibor Berton: Quanto si è sentito influenzato dalla musica proveniente dall'Occidente, come rock and roll e punk?

Branko Rosić: La musica occidentale, come il rock and roll e il punk, hanno avuto un ruolo cruciale nella formazione delle band jugoslave degli anni '70 e '80. Amavamo i gruppi punk britannici appartenenti alla prima "fase", come i Sex Pistols, i Clash e i Damned, e poi anche quelli venuti dopo come i Cockney Rejects, gli Angelic Upstarts e i Crass. Quando i Cockney Rejects pubblicarono una canzone chiamata "Urban Guerilla" nel loro secondo album eravamo estasiati e non potevamo crederci (questo è proprio ciò che ho detto al cantante del gruppo quando l'ho intervistato tre settimane fa e in quell'occasione mi disse che avrebbero suonato quella canzone all'Exit Festival a Novi Sad proprio per noi). Inoltre, una celebre fanzine inglese si era complimentata con noi quando nel 1980 le mandammo una cassetta di un nostro concerto. Verso la metà degli anni '80 creammo i Berliner Strasse, una band elettronica caratterizzata dall'uso di sintetizzatori e chiaramente influenzata dai D.A.F., gruppo tedesco di Düsseldorf.

TB: La musica punk era ribellione contro un sistema e contro una società che invece di presentarsi come promettente per il futuro era vista come una minaccia. A cos'era dovuta la sua scelta musicale? Cosa l'ha portata a suonare una musica non convenzionale per il sistema jugoslavo? Da ragazzo come si sentiva in Jugoslavia? Quali erano le sue posizioni e i suoi pensieri riguardo alla SFRJ?

BR: Ora come ora sento una nostalgia per la SFRJ, forse è solo un segno dell'età, ma al tempo non vivevamo in una realtà repressa. Ero un punk e da adolescente ho viaggiato a Londra; non ero un dissidente come lo scrittore ceco Milan Kundera. La SFRJ era un Paese socialista, ma completamente diverso dal blocco orientale: potevamo viaggiare liberamente, creare gruppi senza preoccupazioni e ospitare band occidentali. C'era stato un episodio quando in Slovenia si era creato un movimento nazi punk e per quello le autorità jugoslave ci avevano interrogato per sapere i nostri pensieri riguardo a ciò e per capire di cosa parlassimo nei nostri testi. Qualcuno a Belgrado aveva scritto su dei muri "nazismo=comunismo", la polizia sospettò di noi punk e quindi ci chiamò per interrogarci ma non imprigionarono nessuno. Tra l'altro, qualche giorno fa ho fatto un'intervista con Anja Rupel, cantante slovena dei Videosex, band synth-pop di Lubiana fondata nel 1982, e le ho detto che la Slovenia era più sovversiva in Jugoslavia di quanto lo sia oggi nell'Unione Europea (e lei era d'accordo con me).

TB: Quanto facile era reperire musica straniera negli anni 70' e 80' in Jugoslavia?

BR: Era relativamente semplice grazie alle case discografiche jugoslave che avevano contratti con altre etichette estere; perciò, potevamo avere i dischi dei Beatles, dei Rolling Stones, dei Pink Floyd, dei Led Zeppelin, dei Doors, degli ABBA, dei Clash e così via. Le case discografiche straniere guadagnarono parecchio per via dell'ampio mercato jugoslavo. C'erano molti gruppi occidentali famosi che venivano a suonare in Jugoslavia: i Dire Straits, ad esempio, avevano organizzato un tour europeo con una data a Dubrovnik e probabilmente avevano addirittura ottenuto un disco d'oro per gli album venduti in Jugoslavia. Il problema sorse quando apparvero alcune etichette indipendenti, come le britanniche Rough Trade e 4AD, poiché lo Stato Jugoslavo non stipulò contratti con loro. Di conseguenza, molti dischi punk furono portati in Jugoslavia da persone che viaggiavano all'estero, in particolare in Inghilterra e in Germania. Inoltre, c'erano ottime stazioni radio, come Studio B a Belgrado, che promuovevano e trasmettevano la nuova musica occidentale. Il festival del cinema FEST attirò in Jugoslavia celebrità, come Robert De Niro e Francis Ford Coppola, mentre il Belgrade Jazz Festival fece arrivare innumerevoli musicisti da tutto il mondo. Nel 1981 un giornalista del *New Musical Express* venne a Belgrado e a Zagabria e fece un'intervista a noi musicisti punk e new wave: questo per dimostrarti che non eravamo isolati, anzi. Oggi invece i giornalisti vengono a Belgrado solo se c'è una crisi politica, non più per la musica (qualche volta per il Jazz Festival o per l'Exit, ma nulla di più).

TB: Com'era la situazione con le autorità jugoslave? Come si comportavano nei confronti delle band new wave e punk?

BR: All'inizio la situazione era un po' problematica, ma niente di che. I Pekinška Patka furono ospiti in televisione ma non ci fu alcun problema per i loro testi. I Pankrti invece avevano avuto qualche problema, come con la canzone "Ne računajte na nas" ("Non contate su di noi"), una chiara parodia della canzone di Đorđe Balašević "Računajte na nas" ("Contate su di noi") in cui il cantante serbo parlava dei giovani jugoslavi che, nonostante ascoltassero la musica occidentale, non si discostavano dal pensiero socialista di Tito. Ma, nonostante ciò, due anni dopo la canzone parodica dei Pankrti, il gruppo sloveno ricevette dall'Associazione della Gioventù Socialista un premio. Attraverso i film e la musica, il partito jugoslavo ha dimostrato che avevamo la stessa libertà come gli altri Paesi occidentali. Il fatto che i giovani potessero ascoltare la musica straniera ha permesso al governo jugoslavo di "tenerseli buoni" e di mantenere un'atmosfera di pace. Nonostante le varie teorie complottiste secondo cui la Jugoslavia è stata abbattuta dalla musica rock and roll e dai giovani filooccidentali, è evidente che la colpa non era altro che dei nazionalisti.

TB: Com'era la scena punk e new wave a Belgrado e in Serbia? C'era, tra i giovani, un sentimento di collettività, di unione e di appartenenza?

BR: Assolutamente sì. Così come gli hippie o gli heavy metal, anche noi avevamo dei posti in cui ci ritrovavamo e dove trascorrevamo il tempo assieme. Noi musicisti punk e new wave abbiamo suonato negli stessi concerti molte volte; c'era un forte senso di appartenenza a questi due movimenti.

TB: Cosa è rimasto oggi, secondo Lei, di questo grande movimento sociale e musicale in Serbia e negli altri Paesi dell'ex Jugoslavia?

BR: È rimasto il ricordo di quei tempi. Per quanto mi riguarda, i membri degli Urbana Gerila sono ancora attivi nella vita culturale in Serbia. Io sono uno scrittore e faccio il giornalista, Vladimir Arsenijević (chitarrista del gruppo) è uno scrittore, Zoran Kostić canta nei Partibrejkers, Uroš Đurić (batterista) lavora come artista. Srđan Dragojević, invece, che ha suonato in uno dei primi gruppi punk di Belgrado, i TV Moroni, oggi è uno dei più importanti

registi serbi. La new wave di Belgrado ha cambiato l'estetica della televisione serba degli anni '80 e anche i registi Boris e Tucko, che hanno realizzato molti video new wave dei gruppi belgradesi, hanno contribuito a cambiare l'estetica della televisione serba e perfino il quotidiano francese *Le Monde* è venuto a Belgrado per parlare con loro. Questi due registi continuano ad essere importanti: Tucko è un grande inserzionista, mentre Boris è il direttore artistico della televisione serba. Sinceramente non so cosa sia rimasto oggi negli altri Paesi dell'ex Jugoslavia, forse il fatto che quello fu l'unico periodo in cui il Paese fu effettivamente vicino al resto del mondo; perlomeno una parte della Jugoslavia. Il punk e la new wave hanno cambiato i media e hanno, in un certo senso, "costretto" lo Stato a premiarli ma alla fine è stato tutto, forse, solo un canto del cigno perché il vero aspetto della SFRJ non era la new wave. Ciò è dimostrato dal fatto che la gente scelse la disintegrazione, la guerra e tutti i vari crimini commessi. Ai tempi del *novi val* sembravamo così moderni e vicini al mondo, ma le prime elezioni politiche dopo la morte di Tito, la guerra e il crollo del Paese ci hanno convinto che era tutto diverso. Ma almeno abbiamo creduto a quella favola meravigliosa e ciò ci ha fatto bene.

Intervista ad Aleksandar Črček svoltasi il 23/06/2023

Aleksandar Črček (1967), celebre produttore cinematografico e ispettore di produzione, tra le principali serie televisive e film da lui prodotti ci sono: “Libertas – La festa dei folli” (2006), “Happy Endings” (2014), “Winnietou & Old Shutterhand” (2016), “Dead End: At the End We Die” (2016-) e “Coolturst” (2018-2022). È anche cofondatore, assieme al produttore esecutivo Tomislav Barić, del museo della new wave (*Muzej Novog Vala*) a Zagabria. Črček vive e lavora a Zagabria dove si occupa di produzioni cinematografiche e dove gestisce, assieme a Barić, il museo.

Tibor Berton: Il punk, a partire dalla band slovena di fine anni 70' Pankrti, si è diffuso molto rapidamente in tutta la Jugoslavia, trovando un importante pubblico giovanile. Partendo dal presupposto che il punk è stato un movimento di ribellione, anarchia e rivolta contro la società, secondo lei come mai così tanti giovani jugoslavi hanno fatto proprio questo genere musicale? Quali erano i principali sentimenti che accomunavano i giovani jugoslavi in quegli anni? C'era fiducia nel governo jugoslavo oppure era percepito come un'entità autoritaria minacciosa?

Aleksandar Črček: A differenza dal punk inglese qui non c'era l'impressione che questo movimento fosse una ribellione contro il governo e contro le autorità; piuttosto verso le rock band che dominavano la scena mediatica. C'era voglia di abbattere il monopolio detenuto dai gruppi rock and roll consolidati che avevano l'esclusiva; quindi, questo nuovo approccio alla musica era principalmente voglia di trovare spazio nella scena mediatica.

TB: Poco dopo il movimento punk è esplosa la new wave, la quale in brevissimo tempo si è espansa in tutta la Jugoslavia, riscontrando un maggiore successo del punk, dando vita a centinaia di band in tutto il Paese. A parer suo cosa differenziava la new wave jugoslava da quella inglese o americana? Venivano trattate le stesse tematiche? Musicalmente vi erano delle differenze?

AČ: Il movimento new wave si chiamò così per via della sinergia dei diversi tipi di arte, specialmente a Zagabria: la fotografia, l'editoria, il design, la radio e il teatro. I centri culturali e locali giovanili aprono, senza alcun profitto finanziario, le porte alle giovani band. L'energia

che c'era al tempo si diffuse per tutti i locali della città condividendo così un grande movimento. Questa scena musicale e culturale si sviluppò e distribuì nelle grandi città jugoslave: Lubiana, Zagabria, Fiume e Belgrado. La similitudine musicale con la new wave inglese e americana è chiaramente dovuta a una forte ispirazione, ma la differenza essenziale è nell'ordine sociale e nell'atteggiamento generale verso l'arte in due sistemi opposti.

TB: Durante la fine degli anni 70' e gli anni 80', lei e i suoi amici ascoltate questi nuovi generi musicali? Da ragazzo come si sentiva in SFRJ? Quali erano i suoi pensieri e le sue posizioni riguardo alla Jugoslavia?

AČ: Naturalmente, quella musica ci ha influenzato profondamente, ha accompagnato la nostra crescita e ha creato l'ambizione di occuparsi di varie forme d'arte. Crescere in quel contesto era completamente privo da qualsiasi forma di "tortura ideologica", a noi semplicemente non importava. La SFRJ verso la fine degli anni '70 cambia aspetto e si prepara a finire cominciando ad assumere tratti più nazionalistici, mentre d'altro canto la scena new wave, e la cultura rock e pop contribuiscono a formare una nuova visione del mondo che può essere chiamata, come disse il giornalista croato Ante Perković, "Settima Repubblica". Senza barriere ideologiche o altre limitazioni, la cultura pop ha unito i giovani nell'idea non di una vita politica federale comune ma di una condivisione degli stessi valori. L'immagineria Settima Repubblica continua ancora oggi, negli ambienti urbani dell'ex Jugoslavia, senza alcuna nostalgia per il sistema ma semplicemente per la condivisione degli stessi valori e delle stesse idee artistiche.

TB: Crede ci fossero delle sostanziali differenze tra i gruppi new wave di Zagabria e di altre città come Belgrado o Lubiana?

AČ: L'unica differenza credo fosse il fatto che Zagabria avesse sviluppato anche altri tipi di arte oltre alla musica.

TB: Come avevano reagito le autorità di fronte a queste nuove correnti musicali e sociali? Hanno mai cercato di censurare alcuni testi di band croate?

AČ: All'inizio e solo una volta: quando i Prljavo kazalište pubblicarono il loro omonimo album di debutto, le autorità lo tassarono con una tassa particolare chiamata *šund* con la quale si aumentava il prezzo del disco del circa 50%, ma poi non accadde mai più. Presumo che

l'istituzione dell'epoca avesse capito che imporre questo tipo di divieti non avrebbe portato a nulla di buono. Inoltre, i giovani avrebbero potuto reagire maggiormente contro l'establishment, semplicemente non importava a nessuno.

TB: Cosa è rimasto, secondo lei, oggi a Zagabria e in Croazia dei messaggi trasmessi e della musica punk e new wave jugoslava?

AČ: Credo che in realtà non sia rimasto proprio nulla. Sicuramente è rimasta una forte energia collegata a dei vecchi e intensi ricordi, dovuti anche al fatto che qualche band dell'epoca suona ancora oggi e che magari riesce a trasmettere ai giovani d'oggi che amano questa musica le esperienze del tempo. Ecco, per esempio c'è anche il nostro museo che continua a tramandare il movimento musicale jugoslavo del tempo.

Intervista a Saša Rakezić svoltasi il 18/05/2023

Saša Rakezić (1963), conosciuto con lo pseudonimo di Aleksandar Zograf, è un celebre fumettista, illustratore, giornalista e scrittore serbo. Già conosciuto in Europa e negli Stati Uniti, in Italia si afferma nel 1999 con “Lettere dalla Serbia”, cronaca quotidiana dei bombardamenti della NATO. In Serbia i suoi fumetti appaiono sulla rivista di Belgrado *Vreme* mentre in Italia su *Internazionale*, oltre che sul portale online “Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa”. Nel 2019 ha presentato al Trieste Film Festival il docufilm d’animazione “L’ultima avventura di Kaktus Kid”, in cui narra la storia di Veljko Kockar, un promettente fumettista serbo fucilato dopo la liberazione di Belgrado dell’ottobre 1944. Rakezić vive e lavora a Pančevo, una città in Vojvodina a soli venti chilometri di distanza da Belgrado.

Tibor Berton: Il punk, a partire dalla band slovena di fine anni 70’ Pankrti, si è diffuso molto rapidamente in tutta la Jugoslavia, trovando un importante pubblico giovanile. Partendo dal presupposto che il punk è stato un movimento di ribellione, anarchia e rivolta contro la società, secondo lei come mai così tanti giovani jugoslavi hanno fatto proprio questo genere musicale? Quali erano i principali sentimenti che accomunavano i giovani jugoslavi in quegli anni? C’era fiducia nel governo jugoslavo oppure era percepito come un’entità autoritaria minacciosa?

Saša Rakezić: Credo che il punk fosse un fenomeno piuttosto marginale in Jugoslavia, raramente visto dall’establishment statale come un significativo pericolo. Era un movimento che come negli altri Paesi, ad esempio nell’Europa Occidentale, raccoglieva solo un pubblico di nicchia. Anche in Inghilterra il punk raggruppò un numero di giovani relativamente piccolo, eppure lanciò un messaggio culturale importante: anche i giovani potevano creare e coltivare la propria espressione creativa senza la mediazione di grandi etichette e senza troppe preoccupazioni (questo chiaramente durò fino a quando l’industria musicale non assunse il controllo della scena). Così come all’estero anche in Jugoslavia il punk, pur non essendo mai stato un vero fenomeno di massa, attirò un gruppo di giovani desiderosi di un cambiamento sia musicale che sociale e critici nei confronti della mediocrità onnipresente. Questo nuovo modo di agire e di pensare sconvolse i conservatori ma allo stesso tempo veniva “compreso” dalle autorità socialiste, soprattutto considerando il fatto che la Jugoslavia nel dopoguerra era stata costruita in particolar modo dai giovani che in un certo senso hanno lottato contro

l'establishment e per questo motivo il governo ha trattato il rock and roll con cautela, senza proibirlo, fin dai suoi esordi negli anni '50 e '60. Bisogna ricordare che la Jugoslavia era uno stato in cui la cultura occidentale era presente, a differenza del blocco orientale. Con l'emergere del punk e della new wave, non era raro che gli articoli sui giornali presentassero toni positivi riguardo a queste nuove correnti musicali. Alcuni gruppi avevano vinto anche dei prestigiosi premi sociali, come il premio dei Sette Segretari dello SKOJ che premiava la creatività giovanile. Quel premio lo ottennero i già citati Pankrti ma anche altre band come Lačni Franz, Psihomodo Pop, Ekaterina Velika, Marko Brecej e molti altri.

TB: Poco dopo il movimento punk è esplosa la new wave, la quale in brevissimo tempo si è espansa in tutta la Jugoslavia, riscontrando un maggiore successo del punk, dando vita a centinaia di band in tutto il Paese. A parer suo cosa differenziava la new wave jugoslava da quella inglese o americana? Venivano trattate le stesse tematiche? Musicalmente vi erano delle differenze?

SR: La new wave jugoslava era una scena musicale piuttosto colorata. A detta di tutti era un mosaico di diversi gruppi musicali caratterizzato da un ottimismo e da una speranza che tutto potesse essere diverso. Alcune band divennero molto popolari mentre altre rimasero nello scenario underground. Non mi sembra ci fossero grandi differenze tra i gruppi new wave jugoslavi e gruppi new wave provenienti da altri Paesi europei o dagli Stati Uniti. C'era una vasta gamma di argomenti trattati e proprio questa diversità permetteva alle band di coltivare una propria identità. Fino ad allora la musica era vista solo come una forma di intrattenimento; con la new wave poteva essere concepita come una forma di "atteggiamento" e poteva finalmente essere definita "arte", chiaramente con tutte le differenze che vi erano con le altre forme d'espressione. Quello che però molte persone sottolineano è che questa corrente durò pochi anni e poi, per via delle nuove sperimentazioni da parte delle band, tramutò in qualcosa di diverso non più inquadrabile come new wave; ammesso che questi termini contassero.

TB: Durante la fine degli anni 70' e gli anni 80', lei e i suoi amici ascoltavate questi nuovi generi musicali? Da ragazzo come si sentiva in SFRJ? Quali erano i suoi pensieri e le sue posizioni riguardo alla Jugoslavia?

SR: Da giovane ero molto interessato ai movimenti d'avanguardia dell'inizio del XX secolo, come il surrealismo e il dadaismo, o la versione locale: lo zenitismo. Ho sempre avuto una

predilezione per ciò che si oppone all'establishment, in qualsiasi sistema, soprattutto sotto forma d'arte. Già nel 1976 era possibile ascoltare gruppi americani come i Ramones e i Television alla radio (per esempio sulla stazione di Belgrado, Studio B, che oggi si è trasformata nel suo opposto) e anche se all'epoca avevo solo tredici anni, riuscivo a capire che si trattava di una nuova energia e nel 1979 suonavo in un gruppo punk non molto importante (si trattava solo di un gruppo locale a Pančevo, un paese dall'altra parte del Danubio rispetto a Belgrado). Inoltre, a partire dal 1980 ho cominciato a pubblicare fanzine e presto ho anche iniziato a pubblicare articoli sulla musica rock d'avanguardia (come i Residents, i Snakefinger, Red Crayola, Laurie Anderson ecc...) sulla rivista *Džuboks*, una rivista musicale molto letta e apprezzata in tutta la Jugoslavia. Inoltre, siccome il giornale proveniva da un Paese socialista, era maggiormente accessibile ai lettori dell'Europa Orientale rispetto alla stampa musicale occidentale tanto che la redazione della rivista ricevette molte lettere provenienti dalla Cecoslovacchia, dalla Polonia, dall'URSS... Occasionalmente ho anche curato la sezione "Lettere dei lettori", per cui ho avuto l'opportunità di assistere di persona. In ogni caso già da giovanissimo conoscevo moltissime persone provenienti dalla scena new wave jugoslava e solo negli anni '80 ho cominciato a pubblicare fumetti in modo più intenso, e lo faccio tutt'ora, mentre il giornalismo rock l'ho praticamente abbandonato. Alcuni anni fa, insieme a Predrag Popović e Goran Tarlać, ho pubblicato un libro sul gruppo Luna di Novi Sad, che ha pubblicato un solo album, diversi decenni fa, e si è subito dopo sciolto. Il loro album vendette veramente poco ma sia io sia Predrag Popović, un giornalista rock, credemmo già all'inizio degli anni '80 che fosse un materiale eccezionale. In effetti ci sono voluti anni prima che apparisse un libro su di loro, e anche perché il pubblico rivalutasse il loro lavoro. Ciò dimostra che la new wave jugoslava è stata capace di preziose realizzazioni che vanno oltre i limiti del tempo e delle mode del tempo.

TB: Crede ci fossero delle sostanziali differenze tra i gruppi new wave di Belgrado e di altre città come Zagabria o Lubiana?

SR: Non c'erano delle differenze sostanziali, perlomeno non sono in grado di distinguerle, ma è molto interessante che molti gruppi di alcune repubbliche della Jugoslavia, per esempio della Croazia, fossero più popolari in Serbia e viceversa; quindi, la new wave fu un fenomeno jugoslavo nel vero senso della parola. Tutto questo avvenne prima della guerra degli anni '90, che avvelenò i rapporti tra gli jugoslavi.

TB: Come avevano reagito le autorità di fronte a queste nuove correnti musicali e sociali? Hanno mai cercato di censurare alcuni testi di band serbe?

SR: Ci sono stati solo alcuni casi isolati di censura, per esempio la band Električni Orgazam (Orgasmo Elettrico) spesso si presentava a con la sigla El Og, ma non ricordo se fosse una cosa che gli fosse stata imposta da qualcuno oppure se l'avessero scelto loro. Gli altri casi di censura non sono stati dei veri e propri divieti imposti dalle alte cariche del governo ma probabilmente il frutto delle azioni di piccoli funzionari che cercavano di accontentare qualcuno "dall'alto". Non ricordo che qualcuno abbia censurato i testi per via di messaggi contro il sistema bensì per dei testi volgari e osceni, e per questo motivo alcune canzoni non venivano trasmesse per radio.

TB: Cosa è rimasto, secondo lei, oggi a Belgrado e in Serbia dei messaggi trasmessi e della musica punk e new wave jugoslava?

SR: L'emergere della new wave ha avuto un impatto molto forte a livello simbolico, così come altrove. Credo che la new wave abbia sostenuto in buona misura le creazioni "fai-da-te" e ci si è resi conto che la buona musica può provenire anche dai piccoli centri e da persone considerate "estrane" e che devono essere supportati dalle grandi aziende, affinché trovino il loro pubblico. Il risultato di questo approccio fece sì che, durante gli anni '90, molti gruppi che provenivano da piccole cittadine non obbedissero ai dettami imposti dalle grandi città. I gruppi indipendenti incarnavano una scena politicamente indipendente in relazione alla politica "ufficiale". Inoltre, al tempo della new wave c'era un buon numero di stazioni radio che alimentavano la musica underground con molto spirito e ciò è durato fino a poco tempo fa quando è iniziata la commercializzazione sia della musica sia dei contenuti, indirizzati a una massa di consumatori.

Intervista a Velimir Kukić svoltasi il 26/06/2023

Velimir Kukić (1963), responsabile e organizzatore di lavori nel settore dell'edilizia, è cresciuto ascoltando la musica punk e new wave jugoslava, partecipando ai concerti dei vari gruppi, specialmente quelli zagabresi, aderendo anche alla moda proposta in quel periodo, ovvero vestendosi in maniera provocatoria e fuori dagli schemi. Frequentando il giro di giovani e musicisti di Zagabria, Velimir Kukić conobbe e divenne amico di diverse personalità di spicco nel mondo musicale e grazie a lui sono riuscito a mettermi in contatto con due celebrità come Renato Metessi e Davor Gobac e ad intervistarle. Fino alla prima metà degli anni '90 ha vissuto a Zagabria per poi trasferirsi e lavorare in Burkina Faso.

Tibor Berton: Tu e i tuoi amici ascoltavate la musica new wave jugoslava durante gli anni 70' e 80'?

Velimir Kukić: Certamente, solo durante gli anni '90 ci siamo resi conto in che anni privilegiati abbiamo vissuto.

TB: La musica punk era ribellione contro un sistema e contro una società che invece di presentarsi come promettente per il futuro era vista come una minaccia. Da ragazzo come ti sentivi in Jugoslavia? Quali erano le tue posizioni e i tuoi pensieri riguardo alla SFRJ?

VK: Non credo che il punk in Jugoslavia fosse una minaccia. Nemmeno la new wave. Del resto, un grande ruolo nella promozione di questa nuova musica è stato svolto dal settimanale *Polet*, fondato alla fine degli anni '60 dall'Associazione dei Giovani Socialisti di Croazia. Non sarei nemmeno d'accordo sul fatto che ci fosse molta censura e troppi controlli. Tutti noi, interessati alla politica, volevamo un sistema multipartitico, ma a quel tempo non avevo problemi con il sistema perché, come in ogni totalitarismo devi sapere cosa dire e quando dirlo. Ci fu solo un momento in cui percepii di vivere in un sistema totalitario, quando ricevetti l'ordine dal capo del dipartimento militare, del mio comune di residenza, di chiamarlo (in quegli anni erano apparsi i primi graffiti anarchici sui muri di Zagabria e le autorità temevano tutto ciò che poteva portare a una ribellione) e di andare ad ascoltare e registrare tutto quello che si diceva nei bar e nei locali per mandargli dei rapporti, in caso contrario avrei rischiato la galera. Io non l'avevo preso per nulla seriamente e gli risposi che, se necessario, mi mandasse in prigione. L'unica

punizione che ricevetti fu andare ogni domenica mattina per un mese a svolgere le esercitazioni militari sul monte Sljeme.

TB: Come reagivano le autorità jugoslave nei confronti di questa nuova corrente musicale? Cercava di applicare delle restrizioni riguardo alla vendita di album, l'ascolto della musica e l'organizzazione dei concerti oppure sembrava non interessarsi?

VK: Non credo che ci fosse una paura eccessiva dal momento che il governo non era mai intervenuto direttamente. Nelle case discografiche c'era la cosiddetta "junk commission" che aveva lo scopo di etichettare alcuni album con il termine di *šund*, specialmente nel caso dei dischi punk, e in questo caso veniva applicata la *šund tax* che comportava un aumento del prezzo.

TB: La new wave è stata una corrente musicale e sociale molto importante in Jugoslavia: all'epoca te e i tuoi amici sentivate di farne parte?

VK: Certo, sentivamo di farne tutti parte.

TB: Te e i tuoi amici avevate aderito a questi cambiamenti culturali portati da queste nuove correnti musicali come, ad esempio, rottura di uno stile di comportamento ma anche nuove acconciature, capi d'abbigliamento alternativi, piercing ecc?

VK: Oh sì, era il 1979 quando avevo cucito varie etichette sui miei jeans. La professoressa mi aveva cacciato fuori dalla classe e da allora dovetti venire vestito normalmente a scuola. Portavo un'acconciatura spettinata, ricordo che per molto tempo avevo un jeans verde chiaro e verde scuro ma avevo evitato di indossarli a scuola quando avevo lezione di croato per non irritare quella stessa professoressa che mi aveva cacciato fuori dall'aula. Ma quando mi iscrissi alla scuola di arti applicate, che era più liberale, potevo vestirmi come volevo e di conseguenza il mio abbigliamento non era più definito da qualche "decreto" o divieto ufficiale.

TB: Cosa è rimasto, a parer tuo, di quel grande movimento musicale e sociale oggi in Croazia e negli altri Paesi dell'ex Jugoslavia?

VK: Ormai non è rimasto più nulla perché in tutti i Paesi dell'ex Jugoslavia è arrivato il nuovo conservatorismo; la società è ormai regredita in termini di libertà perché tutti questi Paesi sono sotto l'influenza della Chiesa che, durante il periodo della Jugoslavia, era marginalizzata.

Intervista a Brankica Kirin svoltasi il 10/05/2023

Brankica Kirin (1957), medico pediatra di Zagabria, è cresciuta ascoltando il rock and roll angloamericano. Da giovane, insieme al suo compagno dell'epoca, nonché suo marito oggi, Davor Kirin (anche lui intervistato), ha partecipato attivamente al movimento new wave jugoslavo, acquistando e ascoltando la musica dei gruppi ma anche assistendo ai loro concerti. Ancora oggi ascolta quella musica, conservandone un bel ricordo.

Tibor Berton: Tu e le tue amiche ascoltavate la musica new wave jugoslava durante gli anni 70' e 80'?

Brankica Kirin: Sì, molto. Registravamo le cassette dalla radio, compravamo i dischi e andavamo ai concerti. Rappresentavano qualcosa di nuovo, facevano parte della nostra generazione e parlavano di argomenti che ci riguardavano e inoltre conoscevamo alcuni musicisti di persona e ciò ci avvicinava ancora di più alla loro musica.

TB: La musica punk era ribellione contro un sistema e contro una società che invece di presentarsi come promettente per il futuro era vista come una minaccia. Da ragazzo come ti sentivi in Jugoslavia? Quali erano le tue posizioni e i tuoi pensieri riguardo alla SFRJ?

BK: Stando ai miei ricordi, e anche ai pensieri diffusi a quel tempo, la Jugoslavia era un Paese socialista più "leggero" rispetto ad altri Stati socialisti. In quegli anni (1975-1981) eravamo giovani e spensierati e in quanto studenti godevamo di uno status maggiormente privilegiato rispetto ad altre persone. Lo stesso valeva per i musicisti new wave del tempo, poiché anche loro erano studenti. Non sentivamo pressioni o restrizioni da parte dei politici. In quegli anni viaggiavamo spesso per l'Europa e sinceramente non notavamo delle grandi differenze tra gli altri Paesi e la Jugoslavia.

TB: Come reagivano le autorità jugoslave nei confronti di questa nuova corrente musicale? Cercava di applicare delle restrizioni riguardo alla vendita di album, l'ascolto della musica e l'organizzazione dei concerti oppure sembrava non interessarsi?

BK: Non ho mai avuto l'impressione che ai politici interessasse la new wave. Con l'etichetta šund si cercava di controllare alcuni dischi ma questo comportava un aumento del prezzo. Quasi mai venivano vietati i dischi. Al tempo era pieno di concerti, mi sa più di adesso. Facevamo anche molte feste universitarie, in cui potevano venire anche le matricole, e potevamo portare chiunque volessimo.

TB: La new wave è stata una corrente musicale e sociale molto importante in Jugoslavia: all'epoca te e i tuoi amici sentivate di farne parte?

BK: Sì e oltre alla musica c'erano anche gruppi teatrali giovanili (come Coccolemocco⁹), c'erano riviste (*Polet, Studentski list...*) e anche fumetti.

TB: Te e le tue amiche avevate aderito ai cambiamenti culturali portati da queste nuove correnti musicali come, ad esempio, rottura di uno stile di comportamento ma anche nuove acconciature, capi d'abbigliamento alternativi, piercing ecc?

BK: Le nuove acconciature e i nuovi modi di vestire venivano principalmente adottati dai più giovani.

TB: Cosa è rimasto, a parer tuo, di quel grande movimento musicale e sociale oggi in Croazia e negli altri Paesi dell'ex Jugoslavia?

BK: Con mio grande stupore quella musica è ancora viva e presente sia nel mainstream sia tra i giovani alternativi. Mia figlia, per esempio, è cresciuta con quella musica e la ascolta ancor'oggi.

⁹ Compagnia teatrale semiprofessionale croata che si è esibita ai festival sia in Jugoslavia sia all'estero. Cfr. la voce della Hrvatska enciklopedija: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=12154>.

Intervista a Davor Kirin svoltasi il 22/05/2023

Davor Kirin (1957), ingegnere di Zagabria, amante della musica rock angloamericana e del punk inglese, da giovane ha vissuto il periodo punk e new wave in Jugoslavia e ha assistito a numerosi concerti di gruppi, all'epoca esordienti, come i Prljavo kazalište e gli Azra. Ancor'oggi adora e ascolta la musica rock and roll e punk angloamericana ma anche il punk e la new wave jugoslava.

Tibor Berton: Tu e i tuoi amici ascoltavate la musica new wave jugoslava durante gli anni 70' e 80'?

Davor Kirin: Io e la mia compagna, nonché moglie oggi, sì però non posso dire lo stesso dei miei coetanei e compagni di università. A quel tempo molti di noi studiavano nelle università "toste" per la futura borghesia socialista e a molti nostri compagni ascoltare quel tipo di musica sembrava qualcosa di infantile, poco intelligente, senza valore culturale e senza futuro. Era più semplice che quella musica la ascoltassero studenti che studiavano sociologia, filosofia e materie simili. Siamo entrati in contatto con questa sottocultura grazie alle letture delle riviste *Polet* e *Studentski list* e io ero anche appassionato della rivista musicale britannica *New Musical Express*.

TB: La musica punk era ribellione contro un sistema e contro una società che invece di presentarsi come promettente per il futuro era vista come una minaccia. Da ragazzo come ti sentivi in Jugoslavia? Quali erano le tue posizioni e i tuoi pensieri riguardo alla SFRJ?

DK: Credo che la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 fosse il periodo più liberale dell'intera esistenza della Jugoslavia. Mi pareva che potesse passare quasi tutto poiché l'influenza dello Stato nei flussi culturali era minima. Penso che fosse una sorta di conseguenza del '68, quando vi furono le tempestose rivolte studentesche e lavorative che stavano avvenendo in tutta Europa. Era importante far capire a chi volesse censurare che quello che stavi facendo non mirava a far cadere il Regime poiché la giovane generazione di comunisti era più flessibile. Il Regime era duro nei confronti di chi, ad esempio, tentava di riconcepire il fascismo ma non verso chi sperimentava una nuova musica. Da quanto ricordo non mi sembra che il punk e la new wave fossero visti come un pericolo da parte dello Stato. I musicisti e i giornalisti dei

grandi centri come Lubiana, Zagabria e Belgrado collaboravano più intensamente dei comunisti al governo, quindi di certo non si potevano accusare che volessero smantellare la Jugoslavia. Penso che vedessero il punk come un fenomeno culturale passeggero e per essere un po' autocritico aggiungerei "giustamente". C'era molto liberalismo culturale: potevi ottenere libri e riviste straniere, i dischi erano un po' più difficili da trovare ma comunque si riusciva. All'epoca ci fu persino una "apparizione" a Međugorje e i comunisti non fecero proprio nulla per impedirlo, nonostante avessero gli strumenti per farlo e lo stesso vale per il boom della new wave: semplicemente non ci vedevano come una minaccia. Come unico periodo piuttosto spiacevole ricordo quei 5-6 mesi quando Tito stava morendo a Lubiana: in quel periodo tutti gli eventi musicali furono banditi e alla radio trasmettevano solamente Mozart, Chopin e qualcun altro di simile. È stato pazzesco. Ma personalmente non capivo neanche un tempo cosa protestassimo, dal momento che avevamo un'istruzione completamente gratuita a tutti i livelli (ora non è più così), l'assistenza sanitaria era completamente gratuita e a disposizione di tutti (oggi non è più così), le donne avevano il diritto di decidere del proprio corpo (anche questo non è più così oggi) e avevamo molti altri vantaggi che ora non elenco. Contro cosa stavamo protestando? Alla fine, abbiamo ottenuto il diritto all'obiezione di coscienza e il diritto di andare in giro a vantarci di credere in Dio. N'è valsa la pena?

TB: Te e i tuoi amici avevate aderito ai cambiamenti culturali portati da queste nuove correnti musicali come, ad esempio, rottura di uno stile di comportamento ma anche nuove acconciature, capi d'abbigliamento alternativi, piercing ecc?

DK: Ero rimasto deliziato dall'energia della musica e dalle parole non ortodosse, dirette e oneste delle canzoni. Il fatto che gli artisti fossero giovani (poco più giovani di me) e quindi non musicisti affermati e già "istituzionalizzati" era una cosa che mi piaceva. Amavo l'intero genere musicale del tempo, amavo il fatto che le canzoni erano brevi, mi piacevano i riff forti, il rumore assordante e il generale senso di libertà che si respirava. Ma non posso dire di aver mai sentito un senso di appartenenza a una sottocultura, forse semplicemente perché non sono quel tipo di persona dal momento che non ho mai tifato per una squadra di calcio o membro di un qualche partito.

TB: Cosa è rimasto, a parer tuo, di quel grande movimento musicale e sociale oggi in Croazia e negli altri Paesi dell'ex Jugoslavia?

DK: Sinceramente non credo sia rimasto molto, faccio persino fatica a concordare che fosse un grande movimento. I grandi erano i Bijelo dugme, Crvena jabuka, Parni valjak e Bajaga, che erano più rock che new wave. Dopotutto la nostra new wave era una tendenza filoccidentale elitaria di giovani studenti. Gli va riconosciuto che hanno creato un movimento musicale che era al passo del corrispettivo occidentale. Anche oggi abbiamo un gran numero di band di qualità ma purtroppo non molto apprezzate e accettate. I tempi sono cambiati, non solo nel nostro Paese ma nel mondo e alcune conquiste sono difficili da vedere, come la presenza del INmusic festival, il più importante festival di musica internazionale in Croazia, oppure il fatto che il HDZ¹⁰ non vincerà mai a Zagabria.

¹⁰ *Hrvatska demokratska zajednica*, partito croato di destra fondato nel 1989 Franjo Tuđman, che sarebbe diventato il primo presidente della Croazia indipendente.

Intervista a Vito Ruljančić svoltasi il 15/06/2023

Vito Ruljančić (1993), musicista indie/britpop/pop rock e alternative di Zagabria, è un compositore e paroliere. Suona la chitarra, il basso, il violino, la tastiera e canta. Amante della musica, ascolta il punk e la new wave jugoslava partecipando anche ai concerti dei gruppi che sono ancora in attività o delle tribute band.

Tibor Berton: Oggigiorno, in Croazia, i giovani che musica ascoltano principalmente? Sanno cos'è il punk e la new wave jugoslava?

Vito Ruljančić: Oggi i giovani ascoltano una musica che chiamiamo folk o *cajke*. Si può dire che è un misto di una melodia orientale e ciò che è attualmente di tendenza nella musica pop e hip-hop. In questa musica di solito ci sono brutti testi anche se non faccio di tutta un'erba un fascio perché delle volte si trova qualche buon testo. I giovani perlopiù sanno cos'è il punk e la new wave ma non li ascoltano.

TB: Quanto è facile o difficile reperire vinili o cd di gruppi jugoslavi appartenenti al periodo della new wave?

VR: Reperire cd o vinili di band new wave jugoslave oggi è molto semplice. Si possono trovare ad alcune fiere oppure in negozi di musica e inoltre le case discografiche sono solite pubblicare delle edizioni speciali oppure rimasterizzate di alcuni album di quel periodo.

TB: Ci sono ancora concerti di band di quel periodo? Quanto sono seguiti?

VR: Ci sono ancora concerti di alcune band mentre altri non suonano più. Devo dire che comunque c'è ancora un pubblico interessato perché quando qualche gruppo dell'epoca suona, le sale si riempiono. Inoltre, ci sono anche delle band tributo che suonano le canzoni di gruppi new wave ormai non più attivi.

TB: Cosa è rimasto, a parer tuo, di quel grande movimento musicale e sociale oggi in Croazia e negli altri Paesi dell'ex Jugoslavia?

VR: Sebbene tale musica sia sempre meno ascoltata, devo dire che ha lasciato un segno indelebile che si può sentire nella musica che viene prodotta oggi. Per me personalmente è un periodo molto caro nella storia della musica di quest'area e mi piace ascoltare i gruppi di quel periodo. Nonostante non sia più popolare come un tempo, questo movimento musicale è ancora vivo e ha il suo pubblico.

Canzoni punk e new wave jugoslave

Di seguito riporto alcuni testi di canzoni di gruppi punk e new wave jugoslavi da me tradotti e selezionati poiché ritenuti significativi e importanti per comprendere gli umori e i pensieri di coloro che suonavano questi generi musicali nella Jugoslavia degli anni '70 e '80 nonché le principali tematiche trattate dalle band, tra cui l'amore, la vita nello Stato jugoslavo, i problemi e le difficoltà adolescenziali e le questioni politiche.

Prljavo kazalište, *Ja sam mladić u najboljim godinama*, Prljavo kazalište, Suzy, 1979

La canzone *Ja sam mladić u najboljim godinama* dei Prljavo kazalište racconta della spensieratezza giovanile e, come molte altre canzoni di questo periodo, parla di giovani ragazzi innamorati e attratti dalle ragazze e presenta anche qualche richiamo esplicito alla sessualità quando nomina le professoresse, associandole a degli atti sessuali (Albahari, Čurgus, Petrović 1983).

<i>JA SAM MLADIĆ U NAJBLOJIM GODINAMA</i>	<i>SONO UN GIOVANE NEI SUOI ANNI</i>
<i>Ja volim crne, ja volim plave</i>	<i>MIGLIORI</i>
<i>ja volim brinete što mogu život da mi pruže</i>	<i>Io amo le more, io amo le bionde</i>
<i>jer ja sam momak u najboljim godinama</i>	<i>io amo le brune che mi possono offrire la vita</i>
<i>ja volim kuharice i debele čistačice</i>	<i>perché io sono un giovane nei suoi anni migliori</i>
<i>i svoje profesorice, što mogu ono nešto da mi</i>	<i>io amo le cuoche e le grasse donne delle pulizie</i>
<i>rade</i>	<i>e le mie professoresse, che mi possono fare</i>
<i>jer ja sam mladić u najboljim godinama</i>	<i>quella cosa lì</i>
<i>jer ja sam mladić</i>	<i>perché io sono un giovane nei suoi anni migliori</i>
	<i>perché io sono un giovane</i>

Prljavo kazalište, *Mi plešemo*, Crno bijeli svijet, Suzy, 1980

La canzone dei Prljavo kazalište *Mi plešemo*, allude ad uno spirito gioviale, nonostante una condizione economica non serena, tipico di molti giovani jugoslavi degli anni '70 e '80 che, pur non potendosi permettere di spendere soldi in passatempi costosi, sapevano godere di ciò che avevano. La celebre canzone loda la gioventù che, pur non avendo molto, sa come divertirsi e cerca di godersi la vita (Albahari, Čurgus, Petrović 1983).

<i>MI PLEŠEMO</i>	<i>NOI BALLIAMO</i>
<i>I zato što sam tako mlad</i>	<i>E perché sono così giovane</i>
<i>I zato što ne znam s tobom drugačije</i>	<i>e perché non so comportarmi diversamente con</i>
<i>I zato što stvarno nemamo love</i>	<i>te</i>
<i>Zato što nemamo novca za skupe provode</i>	<i>e perché siamo proprio squattrinati</i>
<i>Mi plešemo cijeli dan i noć</i>	<i>Perché non abbiamo soldi per dei passatempi</i>
	<i>costosi</i>
	<i>Noi balliamo tutto il giorno e tutta la notte</i>

Paraf, Živjela Jugoslavija, A dan je tako lijepo počeo, RTV Ljubljana, 1980

La canzone dei Paraf, *Živjela Jugoslavija*, è un inno alla Jugoslavia. Il gruppo esprime il proprio amore per lo Stato jugoslavo, dimostrando fedeltà e orgoglio attraverso un forte senso di appartenenza. La canzone del gruppo punk di Fiume riscosse scalpore tra diverse persone per via del testo insolito: un gruppo punk rock che elogiava lo Stato jugoslavo era difficile da concepire, visti gli approcci alla vita e alla società opposti, eppure i Paraf resero possibile questa vicinanza (Albahari, Čurgus, Petrović 1983).

<i>ŽIVJELA JUGOSLAVIJA</i>	<i>VIVA LA JUGOSLAVIA</i>
<i>Tuđe nećemo svoje ne damo živjela Jugoslavija živio SKJ</i>	<i>Quello che è altrui non lo vogliamo ciò che è nostro non lo diamo viva la Jugoslavia viva la Lega dei Comunisti di Jugoslavia</i>
<i>Ne dirajte se u naše stvari ostavite nas u miru mi volimo liniju ŽIVJELA JUGOLSAVIJA</i>	<i>Non immischiatevi nei nostri affari lasciateci in pace noi amiamo la linea VIVA LA JUGOSLAVIA</i>

Paraf, Rijeka, A dan je tako lijepo počeo, RTV Ljubljana, 1980

La canzone *Rijeka* racchiude l'amore dei Paraf per la propria città; e definendola "il buco più grande della Jugoslavia" fa riferimento al fatto che, seppur non avesse la stessa grandezza di Zagabria e Belgrado, Fiume rivestì un ruolo fondamentale per lo sviluppo del movimento punk e new wave jugoslavo. La band racconta la vita nella città durante l'inizio degli anni '80, facendo riferimenti alle categorie di persone che ci vivevano nel periodo dell'apice del punk rock jugoslavo (Albahari, Čurgus, Petrović 1983).

<i>RIJEKA</i>	<i>FIUME</i>
<i>Živim u Rijeci u divnome gradu živim u rupi najvećoj u Jugi</i>	<i>Vivo a Fiume in una città magnifica vivo nel buco più grande della Jugoslavia</i>
<i>Šminkerica kurvi pijanica pедера frikova i punkera pun je grad</i>	<i>Di fighette puttane di pederasti ubriachi di mostri e di punk è piena la città</i>
<i>Rijeka boluje Rijeka je zaražena zarazila je šminka zarazio je Trst</i>	<i>Fiume è malata Fiume è infettata è stata infettata dai fighetti è stata infettata da Trieste</i>
<i>Cipelice košuljice odijela čizmice</i>	<i>Scarpette camicette abiti stivaletti</i>
<i>Made in Italy Made in France</i>	<i>Made in Italy Made in France</i>

Film, Kad si mlad, Kad si mlad/Zajedno, Suzy, 1980

Kad si mlad, brano del gruppo Film, parla della vita dei giovani jugoslavi degli anni '70 e '80 racchiudendone il significato principale: l'importanza di uscire di casa e di passare molto tempo all'aperto, dove far sentire la propria voce ma anche fare nuove conoscenze, in particolare di nuove ragazze (Albahari, Čurgus, Petrović 1983).

<i>KAD SI MLAD</i>	<i>QUANDO SEI GIOVANE</i>
<i>Sada je vrijeme za akciju u gradu zbogom dome izlazim van koliko djevojaka ima na ulici kako da ih ne vidiš kad si mlad djevojko Hej djevojko hoću da budeš moja hoću da budeš moja</i>	<i>Ora è tempo di agire in città addio casa io esco quante ragazze ci sono per strada impossibile non vederle sei giovane ragazza Ehi ragazza voglio che tu sia mia voglio che tu sia mia</i>

Patrola, *Ne pitaj za mene, U sredini, Suzy, 1981*

Ne pitaj za mene, canzone d'apertura di *U sredini*, primo e unico album dei Patrola, parla dell'arrivo dell'estate, un periodo in cui le strade delle città si svuotano e i giovani si dirigono al mare per divertirsi e fare nuove amicizie. Anche in questa canzone si sottolinea l'importanza di passare molto tempo all'aperto, dove divertirsi e poter fare nuove conoscenze. Come molti altri brani di gruppi new wave jugoslavi, *Ne pitaj za mene* trasmette un'apparente leggerezza e spensieratezza giovanile, principalmente riscontrabile d'estate (Albahari, Čurgus, Petrović 1983).

<i>NE PITAJ ZA MENE</i>	<i>NON CHIEDERE DI ME</i>
<i>Ne pitaj za mene prva svjetla se pale dolaze praznici i ljetno raspoloženje</i>	<i>Non chiedere di me le prime luci si accendono arrivano le vacanze e l'umore estivo</i>
<i>Dok prolazim gradom u ove sunčane dane osjećam uzbuđenje na mene blješte reklame</i>	<i>Mentre passo per la città in questi giorni di sole sento l'eccitazione su di me scintillano le pubblicità</i>
<i>Ne pitaj za mene kasno je za sve</i>	<i>Non chiedere di me è tardi per tutto</i>
<i>Putuj putuj svi čekaju na tebe putuju putuju oh pogledaj me</i>	<i>Viaggia viaggia tutti ti stanno aspettando viaggia viaggia oh guardami</i>
<i>Kraj je godine školska dvorišta su prazna pune su obale tek sada si važna</i>	<i>È la fine dell'anno i cortili delle scuole sono vuoti le spiagge sono piene solo ora sei importante</i>

Haustor, *Mijenjam se*, Haustor, Jugoton, 1981

La canzone degli Haustor *Mijenjam se*, parla della volontà di cambiare e di evolversi, mutando anche il proprio aspetto, trovando la maturità in un nuovo genere musicale. Il brano si riferisce al cambiamento, in questo caso verso il *novi val*, una nuova tendenza musicale e sociale a cui aderirono innumerevoli giovani e musicisti jugoslavi, abbandonando di fatto uno stile e un sound legato alla tradizione del rock and roll classico (Albahari, Čurgus, Petrović 1983).

<i>MIJENJAM SE</i>	<i>STO CAMBIANDO</i>
<i>Mijenjam mijenjam se skinuo sam bradu i brkove pokušat ću naći novi lik suvremen i radim sada sve što nikad nisam volio prije i ako pri to neko drag mi strada nisam kriv jer mijenjam se stare nazore odbacit ću, srušiti mostove pokušat ću naći dosta snage za ponovo jer mijenjan se već se čude svi stari znanci i drugovi i pitaju me: „Stari kaj ti je? Kaj si to ti?“ jer mijenjam se</i>	<i>Sto cambiando sto cambiando ho tolto la barba e i baffi proverò a trovare un nuovo aspetto moderno e ora faccio tutto ciò che prima non amavo e se qualcuno a me caro si fa male nel mentre non è colpa mia perché sto cambiando le vecchie visioni butterò via, abatterò i ponti proverò a trovare sufficienti energie per farlo di nuovo perché cambio e tutti si stanno già sorprendendo vecchi conoscenti e compagni e mi chiedono: “Vecchio, che hai? Sei tu questo?” perché cambio</i>

Bezobrazno zeleno, Bežim niz ulicu, BZ1, PGP RTB, 1983

Bežim niz ulicu parla della generazione nata negli anni '60, come i membri stessi del gruppo. I Bezobrazno zeleno fanno riferimento alle differenze tra loro, ragazzi giovani, e i loro padri, nati nel secondo dopoguerra, raccontando di come vivessero meglio e di come si potessero permettere di godere di una vita più agiata rispetto alla generazione dei loro genitori (Albahari, Čurgus, Petrović 1983).

<i>BEŽIM NIZ ULICU</i>	<i>SCAPPO LUNGO LA STRADA</i>
<i>Ja imam sve što nije imao moj tata živim bolje nego on pre rata imam dugu kosu imam sebe svoju dosadu i svoju devojčicu</i>	<i>Io ho tutto quello che il mio papà non ha avuto vivo meglio di lui prima della guerra ho i capelli lunghi e ho me stesso ho la mia noia e la mia ragazzina</i>
<i>bežim niz ulicu</i>	<i>scappo lungo la strada</i>
<i>Dečaci u mojem gradu voze tuđa kola devojke im krađu dovlače u gradu modu iz Pariza mnogo puše izumiru im ćelije</i>	<i>I ragazzi nella mia città guidano le macchine altrui, gli rubano le ragazze trascinano in città la moda da Parigi fumano molto e le loro cellule muoiono</i>
<i>Bežim niz ulicu</i>	<i>Scappo lungo la strada</i>

Prljavo kazalište, Na posljednjoj tramvajskoj stanici, Prljavo kazalište, Suzy, 1979

Na posljednjoj tramvajskoj stanici, canzone di chiusura di “Prljavo kazalište”, album di debutto della band, si caratterizza per un testo relativamente breve ma intenso. I Prljavo kazalište fanno riferimento all’ultima fermata del tram di Zagabria che si trova a Dubrava, famigerato quartiere periferico della città da cui provengono i membri della band. I “giovani che erano soliti avvicinarsi all’ultima fermata del tram” e “riempire di botte” altri ragazzi del posto (come in questo caso i membri della band) sono dei chiari riferimenti al malfamato quartiere di Zagabria (Albahari, Čurgus, Petrović 1983).

<i>NA POSLJEDNJOJ TRAMVAJSKOJ STANICI</i>	<i>ALL'ULTIMA FERMATA DEL TRAM</i>
<i>Dolje u mraku kod posljednje tramvajske stanice dolje u mraku kod posljednje tramvajske stanice prišli mi mladići pamtim samo udarce nisam imao novaca pamtim to nasilje</i>	<i>Giù nel buio all'ultima fermata del tram giù nel buio all'ultima fermata del tram mi si avvicinano dei giovani ricordo solo le botte non avevo soldi ricordo quella violenza</i>

Bezobrazno zeleno, Beograd, Artistička Radna Akcija, Jugoton,

1981

In *Beograd* i Bezobrazno zeleno raccontano la propria città. Dal riferimento della “città bianca” (il nome “Beograd” deriva dall’unione di due parole: “beli” (“bianco”) e “grad” (“città”), per questo “città bianca”) e dei due fiumi che la attraversano, la Sava e il Danubio, fino ai richiami dei pazzi e tossicodipendenti che abitano la capitale della Serbia, nonché capitale della Jugoslavia. Nel testo si fa anche riferimento al cavolo e alla *rakija* (un celebre superalcolico balcanico) due simboli della tradizione culinaria jugoslava (Albahari, Čurgus, Petrović 1983).

<i>BEOGRAD</i>	<i>BELGRADO</i>
<i>Veliki beli grad sa dve reke pod nogama velika bela ludnica s velikim belim ljudima</i>	<i>Una grande città bianca con due fiumi ai piedi un grande manicomio bianco con dei grandi uomini bianchi</i>
<i>to je moj grad Beograd</i>	<i>questa è la mia città Belgrado</i>
<i>Veliki sivi grad luđaci i narkomani siledžije i naučnici veliki sivi grad</i>	<i>Una grande città grigia pazzi e tossici teppisti e scienziati una grande città grigia</i>
<i>to je moj grad Beograd</i>	<i>questa è la mia città Belgrado</i>
<i>Miris kupusa iz podruma i rakije iz usta moj veliki otac i moja velika majka</i>	<i>Odore di cavolo dalla cantina e di rakija dalla bocca il mio grande padre e la mia grande madre</i>
<i>to je moj grad Beograd.</i>	<i>questa è la mia città Belgrado.</i>

Električni orgazam, Devojke, Lišće prekriva Lisabon, Jugoton, 1982

A differenza di altre canzoni, *Devojke* non celebra le ragazze belle, che si truccano e che si vestono alla moda, consapevoli e fiere del proprio fascino, bensì l'innocenza delle tenere ragazzine preadolescenziali in fase di sviluppo ma anche le giovani donne trentenni che, nonostante le prime rughe sul viso, esercitano un fascino più puro e naturale rispetto alle "perfette" ragazze di vent'anni (Albahari, Čurgus, Petrović 1983).

<i>DEVOJKE</i>	<i>RAGAZZE</i>
<i>Ti znaš da ja ne volim devojke sa dugim kosama, sa dugim nogama što imaju dvadeset godina što imaju boju na usnama</i>	<i>Sai che non mi piacciono le ragazze con i capelli lunghi, con le gambe lunghe che hanno vent'anni che hanno il rossetto sulle labbra</i>
<i>više volim neke druge devojke fine male nežne devojčice što imaju trinaest godina što im grudi tek rastu</i>	<i>mi piacciono ragazze diverse carine, piccole, tenere ragazzine che hanno tredici anni con i seni che stanno ancora crescendo</i>
<i>volim 'i one malo starije što imaju prve bore na licu što imaju trideset godina one mi se stvarno sviđaju</i>	<i>amo anche quelle un pò più vecchie che hanno le prime rughe sul viso che hanno trent'anni loro mi piacciono veramente</i>

Azra, Lijepa žene prolaze kroz grad, Lijepa žene prolaze kroz grad, Jugoton, 1980

Lijepa žene prolaze kroz grad, secondo singolo degli Azra pubblicato nel 1980, affronta un tema assai presente nelle canzoni jugoslave (di qualsiasi genere musicale): la figura femminile. La canzone scritta da Štulić celebra la bellezza delle donne che attraversano Zagabria, elogiandone l'eleganza, il portamento e l'aspetto che lasciano il frontman del gruppo, il quale le definisce "belle come un sogno", senza parole (Albahari, Čurgus, Petrović 1983).

<i>LJEPJE ŽENE PROLAZE KROZ GRAD</i>	<i>BELLE DONNE ATTRAVERSANO LA CITTA'</i>
<i>Lijepa žene prolaze kroz grad ja na uglu stojim sasvim sam prolaze one i gledaju mene već dugo ja ne vidjeh hrpu tako lijepa žene nema sumnje lijepa su ko san</i>	<i>Belle donne attraversano la città io me ne sto da solo in un angolo loro passano e guardano me era da molto che non vedevo così tante belle donne non c'è dubbio sono belle come un sogno</i>
<i>dignem glavu a tamo maja prišt ona bi štela da joj griznem list ona bi štela da zašljivi mene malo morgen pokraj hrpe tako lijepa žene nema sumnje lijepa su ko san</i>	<i>alzo la testa e lì c'è "Maja brufolo" vorrebbe che le mordessi il polpaccio lei vorrebbe che io la badassi ma figurati, con tutte queste belle donne non c'è dubbio sono belle come un sogno</i>
<i>duda duda zakaj me ne zoveš duda duda si zabila moj broj duda duda vrag ti mater zemi ak me zoveš bil bum tvoj o da samo tvoj</i>	<i>duda duda perché non mi chiami duda duda ti sei dimenticata il mio numero duda duda tua madre puttana se mi chiami sarò tuo oh sì solo tuo</i>

Fotografie

Di seguito riporto alcune fotografie da me scattate presso il museo della new wave a Zagabria.



Figura 10 Batteria usata da Tihomir Fileš, batterista dei Prljavo kazalište (Tibor Berton, 2023)



Figura 11 Una parete del museo decorata con poster e foto di gruppi jugoslavi (Tibor Berton, 2023)



Figura 12 Un'altra parete del museo (Tibor Berton, 2023)



Figura 13 Una parete con appeso il cappello usato da Davorin Bogović, cantante dei Prljavo kazalište (Tibor Berton, 2023)



Figura 14 Una parete con appesi due pedali per chitarra elettrica usati dagli Azra (Tibor Berton, 2023)



Figura 15 Un'altra parete del museo (Tibor Berton, 2023)



Figura 16 Un giradischi con sopra un vinile (Tibor Berton, 2023)



Figura 17 Alcune fotografie di cittadini zagabresi negli anni '80 (Tibor Berton, 2023)



Figura 18 Una parete del bagno del museo decorata con foto e poster (Tibor Berton, 2023)

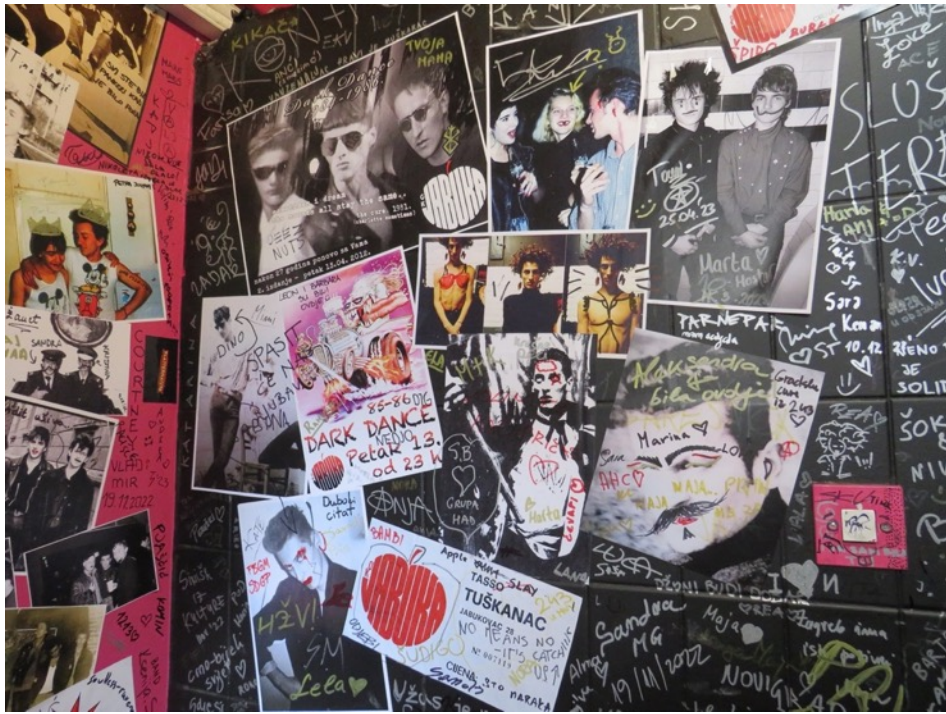


Figura 19 Un'altra parete del bagno (Tibor Berton, 2023)



Figura 20 Un muro decorato con un fumetto (Tibor Berton, 2023)



Figura 21 Una parete dedicata agli Psihomodo Pop (Tibor Berton, 2023)



Figura 22 Una macchina da scrivere (Tibor Berton, 2023)



Figura 23 Un muro decorato con foto e poster di alcuni gruppi (Tibor Berton, 2023)

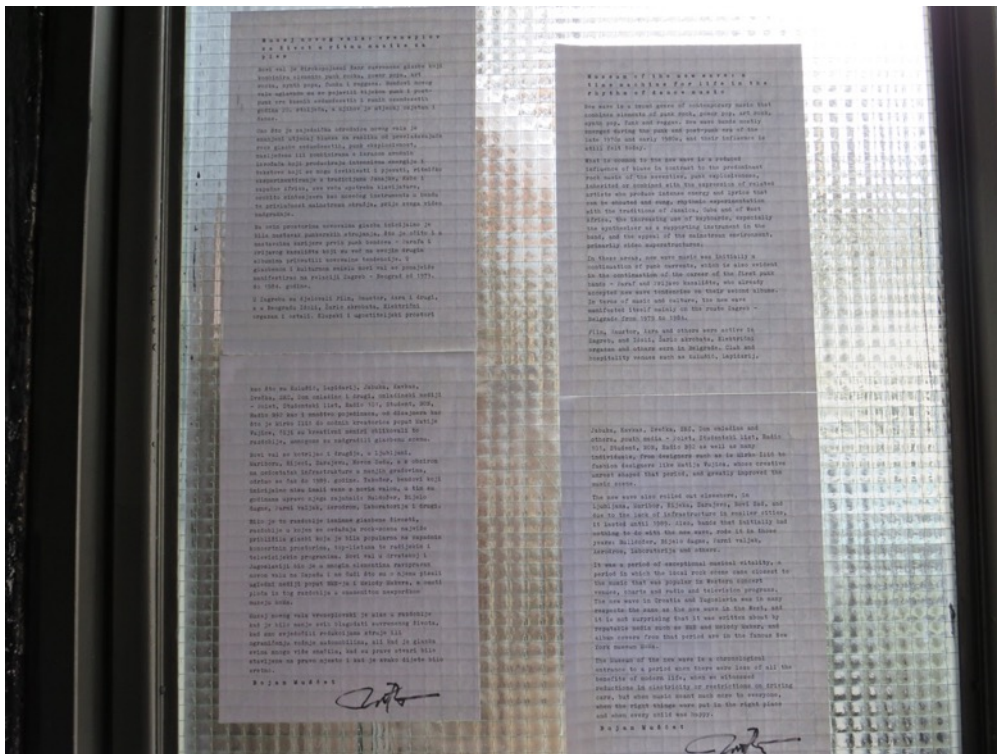


Figura 15 Articolo sulla new wave scritto dal giornalista croato Bojan Muščet, appeso all'entrata del museo (Tibor Berton, 2023)

Bibliografija

- Albahari, David, Čurgus, Kazimir Velimir, Petrović, Milena, *Drugom stranom: almanah novog talasa u SFRJ*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1983.
- Ambrosi, Eugenio, *Da Lenin a Lennon, come jazz, rock, beat & pop contribuirono alla caduta della Cortina di Ferro*, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2017.
- Atanatković, Petar, Tomić, Đorđe, *Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, Cenzura Novi Sad, Novi Sad, 2009. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-454211>
- Banac, Ivo, "Yugoslavia." *The American Historical Review*, vol. 97, no. 4, 1992, pp. 1084-104. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2165494>
- Barić, Vinko, *Hrvatski punk i novi val 1976-1987*, Vlastita Naklada, Solin, 2011.
- Beard, Danijela Š., Rasmussen, Ljerka V., *Made in Yugoslavia, Studies in Popular Music*, Routledge, New York and London, 2020.
- Božilović, Jelena, *New wave in Yugoslavia: Socio-political context*, University of Niš, Faculty of Philosophy, Serbia, Niš, 2013. <http://facta.junis.ni.ac.rs/pas/pas201301/pas201301-06.pdf>
- Buhin, Anita, *Yugoslav Socialism "flavoured with sea, flavoured with salt"*, Srednja Evropa, Zagreb, 2022.
- Calic, Marie-Janine, *A History of Yugoslavia*, Purdue University, Indiana, USA, 2019.
- Carosso, Andrea, *The Paradox of Re-Colonization: The British Invasion of American Music and Birth of Modern Rock*, The Transatlantic Sixties, Europe and the United States in the Counterculture Decade, edited by Grzegorz Kosciński et al., Transcript Verlag, 2013, pp. 122-43. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxt2b.8>
- Cateforis, Theo, *The Rock History Reader*, Routledge, New York, 2007.
- Dunn, Kevin C., "Never Mind the Bollocks: The Punk Rock Politics of Global Communication". *Review of International Studies*, vol. 34, 2008, pp. 193-210. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/20542757>
- Frith, Simon. "Rock and the Politics of Memory." *Social Text*, no. 9/10, 1984, pp. 59–69. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/466535>
- Gilardino, Stefano, *La storia del punk*, Hoepli, Milano, 2017.
- Glavan, Darko, *Punk*, Fortuna, Zagreb, 2008.

- Grossman, Perry. "Identity Crisis: The Dialectics of Rock, Punk, and Grunge". *Berkeley Journal of Sociology*, vol. 41, 1996, pp. 19–40. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/451035517>
- Helm, Everett, "Music in Yugoslavia." *The Musical Quarterly*, vol. 51, no. 1, 1965, pp. 215-24. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/740900>
- Irving, Katrina, "Rock Music and the State: Dissonance or Counterpoint?", *Cultural Critique*, no. 10, 1988, pp. 151-170. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/1354111>
- Ivačković, Ivan, *Kako smo propevali, Jugoslavija i njezina muzika*, Laguna, Beograd, 2013.
- Janjatović, Petar, *Ex YU rock enciklopedija 1960-2006*, Čigoja štampa, Beograd, 2007.
- Kronengold, Charles, *EXCHANGE THEORIES IN DISCO, NEW WAVE AND ALBUM-ORIENTED ROCK*, *Criticism*, vol. 50, no. 1, 2008, pp. 43-82. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/23130866>
- Kurkela, Vesa, *Deregulation of Popular Music in the European Post-Communist Countries: Business, Identity and Cultural Collage*, *The World of Music*, vol. 35, no. 3, 1993, pp. 80-106. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/43616474>
- Larson, Thomas E., *History of Rock and Roll*, Kendall Hunt Publishing, U. S., 2019.
- Matić, Đorđe, Adrić, Iris, *Leksikon YU mitologije*, Rende, Beograd, 2004.
- Matvejević, Predrag, *Mediterraneo, Un nuovo breviario*, Garzanti, Milano, 2000.
- Mihaljek, Nino, *Novi val u glazbi kao odgovor na društveno-političke promjene u Jugoslaviji 1980-ih godina*, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb, 2015. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9953/>
- Milovanović, Vanja, *Alternativne umetničke i kulturne prakse: slučaj poznosocijalističke Jugoslavije*, Univerzitet Umetnosti u Beogradu, Beograd, 2016. <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/9643>
- Mirković, Igor, *Sretno dijete*, Fraktura, Zaprešić, 2004.
- Montalbetti, Dario, *L'organizzazione costituzionale della Repubblica Federale di Jugoslavia*, Università degli studi di Milano, Facoltà di Scienze Politiche, Milano, 1998. https://files.studiperlapace.it/spp_zfiles/docs/montalbetti.pdf
- Oliva, Gianni, *Foibe. Le stragi negate degli italiani della Venezia Giulia e dell'Istria*. Mondadori, Milano, 2002.
- Pavela, Duje, *Glazbeni pravci kao indikatori društvenih promjena: punk i novi val u svijtu i Jugoslaviji*, Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet, Split, 2021. <https://repozitorij.ffst.unist.hr/islandora/object/ffst:3429>

- Pavkovic, Dora, *Yugoslav New Wave, 1980-1985*, Central European University Vienna, Department of History, Vienna, 2021. https://www.etd.ceu.edu/2022/pavkovic_dora.pdf
- Pekacz, Jolanta, “*Did Rock Smash the Wall? The Role of Rock in Political Transition*”, *Popular Music*, vol. 13, no. 1, 1994, pp. 41-49. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/852899>
- Periša, Antonja, *Glazba i pop kultura 80-ih u Jugoslaviji*, Sveučilište Josip Juraj Strossmeyer, Osijek, 2018. <https://repositorij.aukos.unios.hr/islandora/object/aukos:254>
- Perković, Ante, *Sedma republika: pop kultura u YU raspadu*, Rockmark, Zagreb, 2018.
- Perović, Latinka, *Jugoslavija poglavlje 1980-1991*, Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, Beograd, 2021.
- Piretto, Gian Pietro, *Quando c'era l'URSS*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2018.
- Pupo, Raoul, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*. BUR Rizzoli, Milano, 2009.
- Pupo, Raoul, Spazzali, Roberto, *Foibe*, Mondadori, Milano, 2003.
- Ramet, Sabrina P., *Rocking The State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Westview Press, Oxford, 1994.
- Rolandi, Francesca, *Con ventiquattromila baci. L'influenza della cultura di massa italiana in Jugoslavia (1955-1965)*, Bononia University Press, Bologna, 2015.
- Russo, Mary, and Daniel Warner. “*Rough Music, Futurism, and Postpunk Industrial Noise Bands.*” *Discourse*, vol. 10, no. 1, 1987, pp. 55–76. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/41389097>
- Ryback, Timothy W., *Rock Around the Block: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, Oxford University Press, New York, 1990.
- Shelemay, Kay Kaufman, “*Musical Communities: Rethinking the collective in Music.*”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 64, no. 2, 2011, pp. 349-90. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2011.64.2.349>
- Stellacci, Sara, *Pratiche di protesta del movimento punk: dalla guerriglia semiologica all'utilizzo dei social network*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Corso di laurea in Scienze della Comunicazione, Bologna, 2019. <https://www.radiopunk.it/wp-content/uploads/2020/12/tesi-Sara-Stellacci.pdf>
- Szatmary, David P., *Rockin' in time: a social history of Rock-and-Roll*, Prentice Hall, Upper Saddle River, 2004.
- Turrini, Joseph M., “*“WELL I DON'T CARE ABOUT HISTORY”: ORAL HISTORY AND THE MAKING OF COLLECTIVE MEMORY IN PUNK ROCK.*” *Notes*, vol. 70, no. 1, 2013, pp. 59-77. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/43672697>

- Vučetić, Radina, *Koka-kola socijalizam, Amerikanizacija Jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- Vuletić, Dean, *Sounds like America: Yugoslavia's Soft Power in Eastern Europe, Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West*, edited by Peter Romijn et al., Amsterdam University Press, 2012, pp. 115-32. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt6wp6mh.10>
- Worley, Matthew. "Punk, Politics and British (Fan)Zines, 1976-84: 'While the World Was Dying, Did You Wonder Why?'" *History Workshop Journal*, no. 79, 2015, pp. 76–106. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/43917310>

Filmografia

- Bauković, Dražen, *Muzička industrija – pank i novi talas*, 2018.
- Bauković, Dražen, *Muzička industrija – novi primitivizam*, 2018.
- Bozzer, Alessio, *Trieste, Jugoslavia*, 2017.
- Mirković, Igor, *Sretno dijete*, 2003.
- Modrić, Bernardin, *Ritam rock plemena – od Uragana do Urbana*, 2005.
- Stoimenov, Igor, *Robna kuća – novi talas*, 2010.
- Turajlić, Mila, *Cinema Komunisto*, 2011.
- Vrdoljak, Andrija, *Naši dani – priče o hrvatskom rocku*, 2013.

Sitografia

- Bousfield, Jonathan, *40 years after the New Wave: the story of the music that changed Yugoslavia*, The Calvert Journal, 02/02/2021, <https://www.new-east-archive.org/features/show/12495/yugoslav-new-wave-1980s-music-40-years-on>, consultato il 05/07/2023.
- Bubalo, Robert, *Novi val je bio, iskren, izravani bez pardona*, Večernji list, 15/07/2022, <https://www.vecernji.hr/kultura/novi-val-je-bio-iskren-izravan-i-bez-pardona-1602223>, consultato il 05/07/2023.
- Dragaš, Aleksandar, *“Zamisli život...”*: Novi val s gradskog asfalta, razbijen o stijene slejačkog mentaliteta, Jutarnji list, 05/07/2020, <https://www.jutarnji.hr/kultura/glazba/zamisli-zivot-novi-val-s-gradskog-asfalta-razbijen-o-stijene-seljackog-mentaliteta-15006367>, consultato il 06/07/2023.
- Egorov, Boris, *Un cittadino sovietico poteva viaggiare liberamente all'estero durante la Guerra fredda?*, Russia Beyond, 05/12/2017, <https://it.rbth.com/storia/79670-cittadino-sovietico-poteva-viaggiare>, consultato il 04/06/2023.
- Egorov, Boris, *Così l'Urss scoprì i jeans e il rock and roll*, Russia Beyond, 29/07/2019, <https://it.rbth.com/storia/83103-cos%AC-lurss-scopr%AC-i-jeans>, consultato il 04/06/2023.
- Fahey, Michael, *The Factory Sings: Yugoslavian 80's New Wave*, Post Pravda, 10/08/2015, <https://www.postpravdamagazine.com/yugoslavian-post-punk/>, consultato il 07/07/2023.
- Gherbitz, Sarah, *“Tusta”*, il documentario sul frontman dei KUD Idijoti al 31° Trieste Film Festival, Freezine, 22/01/2020, <https://freezine.it/2020/01/tusta-il-documentario-sul-frontman-dei-kud-idijoti-al-31-trieste-film-festival/>, consultato il 10/07/2023.
- Grossi, Gianluca, *Ex-Ju: la punk revolution dei Pankrti*, Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa, 11/04/2014, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Slovenia/Ex-Ju-la-punk-revolution-dei-Pankrti-150108>, consultato il 10/07/2023.
- Hrvatska enciklopedija: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=12154>.
- Mušćet, Bojan, *Novi val: bunt djece socijalizma*, Magazin Gradska knjižnica Rijeka, 05/10/2020, <https://gkr.hr/Magazin/Teme/Novi-val-bunt-djece-socijalizma>, consultato il 05/07/2023.
- Parise, Enrico, *Belgrado Post-Punk 1980-1982*, Impatto Sonoro, 23/12/2020, <https://www.impattosonoro.it/2020/12/23/speciali/belgrado-post-punk-1980-1982/>, consultato il 05/07/2023.

- Pitzianti, Enrico, *Il segreto del successo del pop svedese*, Esquire, 24/12/2017, <https://www.esquire.com/it/cultura/musica/a14485947/pop-svedese/>, consultato il 15/07/2023.
- Rolandi, Francesca, Mariani, Andrea, *La storia della scena pop rock jugoslava dagli esordi alla Novi Val. La decadenza del turbofolk, i segnali di riscatto.*, Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa, 26/01/2009, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Rock-jugoslavo-44502>, consultato il 10/07/2023.
- Rossini Oskari, Andrea, *Alan Ford, un eroe italo-jugoslavo*, Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa, 02/12/2014, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Alan-Ford-un-eroe-italo-jugoslavo-157680#:~:text=Infatti%2C%20ad%20essere%20precisi%2C%20Alan,ma%20con%20un%20successo%20limitatissimo>, consultato il 10/08/2023.
- Selvelli, Giustina, *Fare Rock 'N Roll in Jugoslavia. Milan Mladenović e gli Ekaterina Velika*, East Journal, 13/01/2020, <https://www.eastjournal.net/archives/101943>, consultato il 05/07/2023.
- Verdemonte, Elisabetta, *Il punk nell'Unione Sovietica*, Metrodora, 21/02/2020, <https://www.metrodora.net/reportage-il-punk-nellunione-sovietica/>, consultato il 03/07/2023.

Sažetak

Punk rock i novi val u Jugoslaviji

Pojava i razvoj dvaju novih glazbenih i društvenih pokreta

Svrha ovog istraživanja je analiza rađanja i razvoja dvaju glazbenih i društvenih tokova, punka i novog vala, u socijalističkoj Jugoslaviji kojim se želi pokazati da je, za razliku od SSSR-a, jugoslavenska država bila otvorenija zapadnom utjecaju, a osobito američkom, dapače stvorila je vlastite kulturne i glazbene modele koji nisu autohtoni.

Rađanjem rock and rolla, koji se razvio 50-ih godina prošlog stoljeća, glazba se počela suprotstavljati establišmentu i društvu, poprimajući tako disidentski karakter. Činjenica da se otvoreno govorilo o seksu i revoltu, mnogima je bila neprihvatljiva a budući da su glavni glazbenici koji su svirali ovaj novi glazbeni žanr bili crnci, to je skandaliziralo nebrojene rasističke i konzervativne slojeve društva. Iz tog razloga, kao i kod bluesa i jazza, trebalo je nekoliko godina da široke mase prihvate rock and roll.

Početak 70-ih počeli su se razvijati novi društveni i glazbeni pokreti. Mladenačko nezadovoljstvo, obilježeno snažnim osjećajem bijesa i neprilagođenosti društvu, proizvelo je novu subkulturu, koja je rezultirala novim glazbenim žanrom, poistovjećenim s pojmom punk.

Kako su sami eksponenti punka izjavili, nije, barem isključivo, riječ o glazbenom žanru, već o stavu i pristupu životu. Zbog toga ga nije dovoljno definirati kao glazbeni žanr, već je ispravno govoriti o pokretu. U punk rocku nije bilo bitno isticati se vještinom i nije bilo potrebno znati dobro svirati neki instrument (i iz tog razloga možemo govoriti i o pobuni protiv koncepcije glazbe do sedamdesetih godina prošlog stoljeća): važno je bilo imati zajednički stav, odnosno osjećaj pobune protiv rock and rolla, koji je institucionaliziranjem izgubio disidentsku notu koja ga je karakterizirala sredinom 1900-ih, i protiv društva koje je, umjesto da se predstavlja punim obećanja za budućnost, bilo neprijateljski raspoloženo prema mladima. Agresivnost punk glazbenika, uzrokovana frustracijom i osjećajem nedoraslosti establišmenta, pretočena je u način postojanja i izražavanja, od čega se, između ostalog, stvorio krajem osamdesetih godina grunge. Pjesme punk rock bendova govorile su o mladenačkom osjećaju nepripadanja (dovoljno je pomenuti poznatu rečenicu „No future“, koju je John Lydon otpjevao u pjesmi

„God Save The Queen“, sa studijskog albuma Sex Pistolsa, „Never Mind the Bollocks“), revolta i pobune protiv svijeta koji je izgledao loše raspoložen prema mladim ljudima iz radničke klase, odnosno onima koji su pripadali nižoj i srednjoj klasi.

Krajem sedamdesetih godina slijedi evolucija punk rock pokreta koja je dovela do razvoja novog glazbenog, društvenog i umjetničkog trenda: novog vala. Pojam novi val odnosi se na struju rođenu u drugoj polovici sedamdesetih godina koja se predstavlja kao prirodna evolucija punka, s miješanjem različitih glazbenih žanrova, kao što su progresivni rock, funk, reggae, ska, pop rock, disco i elektronička glazba. Novi val također se odlikovao posebnom pažnjom posvećenom filmu, modi, književnosti i vizualnim umjetnostima.

Osim što je obuhvaćao različite žanrove, novi val je bio i društvena struja koja je sa punkom dijelila slične životne ideje. Bio je to supkulturni i urbani fenomen koji se otvoreno suprotstavio dominantnoj kulturi, a kojoj se pridružila cijela generacija mladih koji su pokušavali izgraditi vlastiti identitet.

Punk rock i novi val javili su se sredinom i u kasnim sedamdesetima u Sjedinjenim Državama i Velikoj Britaniji, a ubrzo su se proširili i u drugim europskim zemljama. Među raznim državama u kojima su ove dvije glazbene i društvene struje imale ogroman uspjeh bila je i Jugoslavija, gdje su ih mladi s oduševljenjem prihvatili i ubrzo ih učinili svojim.

U usporedbi s drugim istočnoeuropskim zemljama, Jugoslavija se odmah pokazala tolerantnijom i otvorenijom prema punku, unatoč tome što ga nije cijenila i nije u potpunosti razumjela poruke koje je širio, dopuštajući slušanje i osnivanje domaćih bendova; za razliku od SSSR-a koji je zabranio slušanje, širenje i osnivanje punk rock bendova. Čak i u slučaju novog vala, struje koja se razvila potkraj 70-ih, Jugoslavija je bila popustljivija i otvorenija, dopuštajući svojim građanima da slušaju tu novu glazbu i omogućila je, zapravo, nastanak novog vala, odnosno pokreta jugoslavenskog novog vala, za razliku od Sovjetskog Saveza i drugih istočnoeuropskih zemalja, gdje su punk i novi val stigli nekoliko godina kasnije nego u Jugoslaviju. Novi val je za glazbenike u sponu predstavljao novu glazbenu, kulturnu i umjetničku struju kroz koju su izražavali svoje ideje i razmišljanja o ljubavi, svakodnevnici mladih i životu u Jugoslaviji. Mladi su se poistovjećivali s obrađenim temama i melodijama pjesama, a glazbeno eksperimentiranje tipično za novi val predstavljalo je pravu glazbenu revoluciju. Ako su kroz punk jugoslavenski bendovi izražavali osjećaje patnje i bijesa, tipične za mladenačku neraspoloženost, kod novog vala bilo je moguće integrirati različite naizgled daleke i suprotstavljene teme, poput ljubavi, veselja, nezadovoljstva, lakomislenosti i nelagode.

Punk rock i novi val značajno su obilježili jugoslavensku glazbenu i kulturnu scenu, postavši karakterističan aspekt koji je prisutan i danas: iako većina mladih ljudi koji žive u državama

bivše Jugoslavije sluša pop glazbu, gotovo svi znaju što je punk rock i ono što je bio novi val i iako mnogi bendovi iz 70-ih i 80-ih više nisu aktivni, još uvijek postoje bendovi koji sviraju u državama bivše Jugoslavije, privlače mnoge ljude i pokazuju da pokret koji je nekada uspio prodrmati duh mladih Jugoslavena nastavlja živjeti.

Teorijski okvir za ovu analizu daju povijesno-kulturološke studije koje analiziraju nastanak i razvoj jugoslavenske države (Montalbetti 1998; Calic 2019), dok se angloamerički utjecaj u Jugoslaviji obrađuje kroz čitanje nekih kulturnih eseja (Vučetić 2012; Ambrosi 2017).

Kako bi se povijesno uokvirio punk i novi val, njihovo kulturno porijeklo, kao i nastanak i razvoj rock and rolla, korištene su povijesno-glazbene studije koje ispituju razvoj glazbe u XX stoljeću (Szatmary 2004; Larson 2019).

Za proučavanje širenja anglo-američkih glazbenih žanrova i zapadne kulture u istočnoj Europi analizirani su povijesno-kulturni eseji (Ryback 1990; Ramet 1994; Piretto 2018), dok su za kulturni utjecaj koji dolazi sa Zapada i iz Italije posebno, koja je imala važan utjecaj na Jugoslaviju, oslonio sam se na povijesno-kulturološke publikacije (Rolandi 2015; Beard, Rasmussen 2020; Buhin 2022).

Kako bismo se usredotočili na temeljnu ulogu talijanske kulture u formiranju novog jugoslavenskog identiteta, razvoj grada Trsta tijekom 1900-ih detaljno ispitan je u uvodu ove studije, naglašavajući njegovu ključnu ulogu „kulturnog mosta“ između Zapada i Istoka, kroz povijesne eseje (Oliva 2002; Pupo, Spazzali 2003; Pupo 2009).

Rađanje punk rocka i novog vala u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Državama analiziraju publikacije novinara i glazbenih kritičara (Glavan 2008; Gilardino 2017), dok su za širenje ovih glazbenih i društvenih trendova u Jugoslaviji konzultirani radovi novinara, pisaca i glazbenih kritičara (Albahari, Čurgus, Petrović 1983; Janjatović 2007; Barić 2011).

Kako bi se istražio dolazak punk rocka i novog vala u Jugoslaviju i kasnije osnivanje jugoslavenskih bendova, konzultirane su novinarske i glazbene web stranice (Grossi 2014; Gherbitz 2020; Bousfield 2021).

Za glazbenu analizu pogledani su dokumentarci i filmovi o jugoslavenskom punku i novom valu (Mirković 2003; Modrić 2005; Stoimenov 2010; Turajlić 2011; Vrdoljak 2013; Bozzer 2017; Bauković 2018) te je posjećen zagrebački muzej novog vala (Muzej Novog Vala), gdje je bilo moguće doći u kontakt s člancima i predmetima koji se odnose na ovu glazbenu struju, kao što su vinil ploče, majice i slike, te gdje su snimljene neke fotografije. Kako bi što bolje uokvirio i obogatio istraživanje, u dodatku tezi uključio sam intervju s hrvatskim i srpskim glazbenicima, novinarima, piscima, slušateljima i poštovateljima koji su svjedoci punk pokreta

i jugoslavenskog novog vala, kao i izbor tekstove pjesama grupa o kojima govori magistarski rad (pisani na srpsko-hrvatskom) s odgovarajućim prijevodima na talijanski.

Nakon intervjua s Renatom Metesijem, poznatim hrvatskim glazbenikom, ujedno i frontmenom Patrole i Zvijezda, dviju važnih hrvatskih novovalnih grupa, 31.05.2023. bio sam ugošćen na radio emisiji Radio Nacionala, u Zagrebu, gdje sam imao mogućnost predstaviti svoja istraživanja i razgovarati o tome s Metesijem i s voditeljem emisije Igorom Primcem.

Ringraziamenti

Aver scelto un argomento musicale come tema per la laurea magistrale è stato per me assai importante. Cresciuto con un innato interesse e con una solida conoscenza e formazione musicale ho deciso di approfondire lo sviluppo del punk e della new wave in Jugoslavia, partendo dalla nascita del rock and roll, fino ad arrivare ad un importante periodo vissuto nel Paese socialista dell'Est più aperto nei confronti dell'Occidente.

Ringrazio tutti coloro che mi hanno motivato e incoraggiato negli ultimi due anni, con un particolare omaggio alla mia famiglia che ha reso possibile il mio percorso di studi universitari, durato cinque anni, standomi vicino e aiutandomi.