



Le “Irish rebel songs”: Nazionalismo in musica (The Irish rebel songs: Nationalism in music)

OÑATI SOCIO-LEGAL SERIES FORTHCOMING

DOI LINK: [HTTPS://DOI.ORG/10.35295/OSLS.IISL.2592](https://doi.org/10.35295/OSLS.IISL.2592)

RECEIVED 12 FEBRUARY 2026, ACCEPTED 27 APRIL 2026, FIRST-ONLINE PUBLISHED 21 MAY 2026

RAFFAELE PRETTATO¹ 

Riassunto

Numerose sono le rivoluzioni che sono state accompagnate da componimenti musicali diventati dei veri propri manifesti dei moti: si pensi, ad esempio, alla Marsigliese per la Rivoluzione francese o a *We Shall Overcome*, di fatto l’inno del movimento per i diritti civili negli Stati Uniti. Il legame che unisce musica e lotte rivoluzionarie è d’altronde ben consolidato e ciò vale anche per il caso irlandese. Di fronte alla lunga dominazione coloniale, che ha visto l’Impero britannico governare “l’Isola di Smeraldo” per secoli, si è assistito infatti a una copiosa produzione musicale, nata col preciso scopo di promuovere le cause dell’indipendentismo e del nazionalismo irlandese. Il contributo si propone di ripercorre le principali canzoni di protesta, le c.d. *Irish rebel songs*, per comprendere come la musica sia stato un veicolo fondamentale delle ragioni del nazionalismo irlandese, il quale ha giocato un ruolo tanto fondamentale nelle vicende storiche e giuridiche dell’Irlanda.

Parole chiave

Diritto e musica; Irlanda; rebel songs; resistenza; nazionalismo; nation building; identità

Abstract

Numerous revolutions and resistance movements have been accompanied by musical compositions that have become veritable manifestos of these events. The link between music and revolutionary or resistance struggles is well established, and this is also true in the case of Ireland. Faced with long colonial domination, which saw the British Empire rule the “Emerald Isle” for centuries, there was a prolific musical output, created with the specific aim of promoting the causes of Irish independence and nationalism. This contribution aims to retrace some of the main protest songs, the so-called Irish rebel songs, in order to understand how music has been a fundamental

Il presente lavoro è destinato alla pubblicazione del volume *Tradizioni giuridiche e musica. Momenti e snodi di una possibile interazione*, Napoli, Editoriale Scientifica, a cura di G. Grasso, R. Tarchi e Luigi Testa.

¹ Raffaele Prettato. Dottorando di diritto pubblico comparato – Università degli Studi di Udine.

vehicle for Irish nationalism, which has played such a fundamental role in the historical and legal events of Ireland.

Key words

Law and music; Ireland; rebel songs; resistance; nationalism; nation building; identity

Table of contents

1. La problematica definizione delle Irish rebel songs.....	4
2. Le <i>rebel songs</i> come resistenza alla dominazione britannica.....	5
3. Le <i>rebel songs</i> come rivendicazione dell'identità nazionale irlandese.....	9
4. Brevi considerazioni conclusive	13
Bibliografia	14

1. La problematica definizione delle Irish rebel songs

All'interno del panorama musicale irlandese esiste un insieme di componimenti musicali che rivestono una particolare importanza dal punto di vista storico, sociale e politico: si tratta delle c.d. *Irish rebel songs*, le quali costituiscono un peculiare genere musicale, i cui contorni rimangono però di difficile individuazione. Infatti, la formulazione di una precisa definizione di *rebel song* è ancora oggi oggetto di discussione tra gli studiosi della materia (Ó Cadhla 2022, 2024).

A riprova di tale problematicità, può essere osservato che la stessa dicitura *rebel songs* non è universalmente accettata. Nonostante quest'ultima rimanga la terminologia più utilizzata e diffusa, gli stessi brani sono spesso ricompresi sotto le più disparate etichette, come "Fenian", "historical", "Nationalist", "patriotic", "political", "protest", "Republican", "resistance", "revolutionary", "seditious", "struggle", "subversive" o "violent" (Le Roux-Kemp 2014, Ó Cadhla 2022, 2024).

Tale aspetto fotografa l'eterogeneità dei componimenti musicali che possono ricadere all'interno di questa classificazione, nonché le diverse sfumature che uno stesso brano può assumere in base al contesto storico e sociale, all'esecutore e alle finalità per cui una canzone viene eseguita.² Per tale ragione è stato suggerito che, affinché un brano possa essere qualificato come una *rebel song*, non conta tanto il rispetto di canoni musicali prestabiliti o di criteri di carattere generale e astratto. Hanno, invece, maggior rilievo il contesto sociale e spaziale in cui il brano e la sua esecuzione si collocano, oltre che alle finalità perseguite dall'esecutore (Rollins 2018).³ Sul punto è stato, infatti, evidenziato che "naturally, criteria for 'rebel songs' is difficult to define. Much like obscenity, I found it best to use, and I know it when I see it approach" (Pratt 2017, p. 108).

Tale conclusione è avvalorata anche dal fatto che spesso ricadono sotto l'etichetta di *rebel songs* alcuni brani che tendono a sovrapporsi con altre classificazioni musicali. Esiste, infatti, una zona grigia tra vari generi che rende difficile incasellare precisamente ogni singolo componimento. In particolare, le *rebel songs* tendono a intrecciarsi con le canzoni folk o con le c.d. *historical songs*. Ad esempio, i brani *Fields of Athenry* e *The Wind that Shakes the Barley* possono essere considerati come rientranti in tutti e tre i generi: essi hanno infatti una componente storica, trattando di vicende del passato, quanto folk, narrando entrambi la storia di un amore drammatico con tonalità musicali proprie della musica popolare irlandese. Al tempo stesso, esse assumono una carica ideologica molto forte nel momento in cui i fatti narrati vengono utilizzati come testimonianza della crudeltà dei dominatori britannici nei confronti della popolazione irlandese (Rollins 2018, Ó Cadhla 2022).⁴

² Sul punto è significativo il caso di una delle canzoni irlandesi più conosciute e apprezzate: *Danny Boy*. Pur non trattandosi di una *rebel song*, è interessante che essa sia considerata un punto di riferimento identitario tanto dalla componente cattolica e repubblicana, quanto da quella protestante e lealista, la quale è solita riferirsi al brano col titolo di *Londonderry Air* (O'Shea 2009).

³ Sul punto è stato anche affermato che "Speech and song can be powerful catalysts for human action of all kinds, but their meaning and impact depend tremendously on context and on who's speaking and listen" (Benesch 2012, p. 8).

⁴ Nel contributo di Rollins, è particolarmente interessante la tabella a pagina 135, che dimostra come vari brani possano ricadere all'interno di differenti generi musicali.

Inoltre, il genere musicale delle *rebel songs* si intreccia anche con quello delle *macaronic songs* (ossia quei brani che si caratterizzano per un testo originale scritto in parte in inglese e in parte in gaelico): si stima che circa il 40% delle *macaronic songs* possano essere qualificate anche come *rebel songs* (Costello 2021).

A complicare ulteriormente la questione della delimitazione del genere musicale, va poi notato che alcuni brani che originariamente non avevano alcun collegamento col contesto irlandese, hanno subito un'evoluzione tale per cui oggi sono qualificati a pieno titolo come *rebel songs*. Si pensi ad esempio alla canzone *Something Inside So Strong* del musicista britannico Labi Siffre. Quest'ultimo compose il brano con un duplice obiettivo: da un lato, scrivere una canzone di protesta e di resistenza contro il regime di *Apartheid* instaurato in Sud Africa, dall'altro parlare della propria esperienza come persona omosessuale nella Gran Bretagna degli anni '60. Durante gli anni '80, questo componimento venne fatto proprio dalla *Provisional IRA*, anche con l'obiettivo di creare un rapporto di equivalenza tra l'oppressione patita dalla popolazione nera sudafricana e la popolazione cattolica in Irlanda del Nord. Il risultato è che oggi tale brano è considerato una *rebel song*, tanto da essere stata utilizzata anche come inno dello *Sinn Féin*, ossia il principale partito politico indipendentista operante tanto in Irlanda del Nord quanto nella Repubblica d'Irlanda.⁵ L'utilizzo di canzoni originariamente estranee al contesto irlandese è, d'altronde un fenomeno comune, dovuto al tentativo di creare dei parallelismi tra la popolazione irlandese e altri popoli oppressi. Oltre all'esempio sopracitato, si possono richiamare, infatti, altri brani che a vario titolo richiamano simili analogie, quali: i) *The Legend* di Daniel Hannon, in cui i principali eroi irlandesi repubblicani vengono accostati alla figura di Nelson Mandela (Rollins 2018); ii) *No Time for Love* di Christy Moore, in cui il riferimento alla città di Cape Town è oggi spesso sostituito con un richiamo diretto alla Palestina (Millar 2018); iii) *Songs for Liberty (for Gaza)* del gruppo irlandese di *rebels songs* Wolfe Tones. In particolare, quest'ultima canzone dedicata a Gaza è per lo più ispirata dal brano francese *Je chante avec toi Liberté* di Nana Mouskouri e dalla sua versione inglese *Songs for Liberty*. A sua volta, questi componimenti riprendono la melodia del *Va Pensiero* e del *Coro di schiavi ebrei* del *Nabucco* di Giuseppe Verdi. Si viene così a creare un parallelismo tra Irlanda, Palestina e Italia (Millar 2018, p. 359).

Alla luce di tali complessità appare quindi opportuno definire le *Irish rebel songs* come brani che, indipendentemente dalla loro storia e dalle loro caratteristiche musicali, hanno nel tempo assunto due finalità, tra loro strettamente intrecciate: i) contrapporsi alla dominazione britannica; ii) delineare e rivendicare l'identità nazionale irlandese.⁶

2. Le *rebel songs* come resistenza alla dominazione britannica

La storia irlandese è caratterizzata dal fatto che "l'Isola di Smeraldo" è stata soggetta alla dominazione britannica per un periodo corrispondente a circa 800 anni. La presenza britannica in Irlanda iniziò, infatti, con l'invasione normanna del 1169 e proseguì con

⁵ Per la storia di questo brano si veda Rollins (2018) e Ó Cadhla (2024).

⁶ È interessante notare che per tale ragione, le *popular songs* (intendendo con tale termine le canzoni pop, rock, punk, raggae e rap) difficilmente possono essere considerate anche come *rebel songs*. Infatti, esse hanno spesso evitato di trattare la questione irlandese e, anche laddove lo hanno fatto, sono rimaste su un piano molto superficiale o neutrale (Rolston 2001).

vicende alterne fino al 1921, anno in cui venne firmato il Trattato anglo-irlandese che pose fine alla Guerra di indipendenza e riconobbe l'indipendenza di 26 contee, che costituirono lo Stato Libero d'Irlanda, mentre le rimanenti 6 rimasero sotto il diretto controllo del Regno Unito a formare la country dell'Irlanda del Nord.⁷

Questa lunga dominazione si dimostrò particolarmente gravosa per l'Irlanda e per la sua popolazione. Prova ne sono episodi quali la Cromwellian Conquest (un conflitto che determinò la morte di quasi un terzo della popolazione) e la Great Famine (ossia la Grande carestia delle patate che, tra morti ed emigrati, causò il dimezzamento della popolazione irlandese). Non è un caso che soprattutto questi due eventi siano oggi qualificati da più voci, tra cui anche degli accademici, come dei veri e propri genocidi (McVeigh 2008).⁸ Di pari passo, molti storici sottolineano come, a partire dalla Tudor Conquest e dalla conseguente politica di instaurazione delle c.d. Plantations, si inaugurò in Irlanda una forma di dominio coloniale britannico, il quale si caratterizzò per differenti forme di repressione della popolazione locale e della sua cultura, operate sia a livello legale che a livello fattuale (McVeigh 2008).⁹

Tra le più dure forme di repressione, si ebbero le c.d. Penal Laws. Tale termine designava un insieme di norme giuridiche che prevedevano una serie di discriminazioni a danno della maggioranza cattolica della popolazione e delle minoranze protestanti (ad es. i presbiteriani) che non si conformavano ai dettami della Chiesa d'Inghilterra. Queste normative - adottate in un arco temporale che copre gran parte del XVII e del XVIII secolo - rispondevano alla finalità di tutelare gli interessi della comunità protestante e lealista, incentivando al contempo la popolazione cattolica a convertirsi alla religione anglicana. Le Penal Laws trattavano un'ampia serie di tematiche, tra cui ad esempio: i) la proprietà terriera (si prevedeva che i cattolici non potevano acquistare la terra e alla morte di un proprietario cattolico, il fondo doveva essere diviso tra tutti i figli, salvo che uno degli eredi fosse protestante. In tal caso, l'eredità spettava a lui per i 2/3); ii) il divieto di istituzione e l'obbligo di chiusura delle scuole cattoliche; iii) il mancato riconoscimento ai cattolici del diritto di voto attivo e passivo e il divieto di accesso alla maggior parte dei pubblici uffici; iv) il divieto di accesso alle professioni più qualificate (come quelle mediche e legali); v) il divieto di matrimoni misti; vi) il divieto di parlare o leggere il gaelico e di cantare canzoni popolari irlandesi.¹⁰ A seguito di numerose rivolte che si ebbero tra la fine del XVII e il XIX secolo (tra cui la sfortunata Rivolta del 1798 è rimasta tra le più note),¹¹ la maggior parte di tali normative vennero abrogate e si arrivò

⁷ Per una panoramica sulla storia della dominazione britannica in Irlanda si veda McCarney (1996) e Snyder (2022).

⁸ McVeigh (2008, pp. 555-556), in particolare, parla anche di un genocidio non solo in senso fisico, ma anche culturale. Il richiamo al concetto di genocidio per qualificare alcuni episodi della storia irlandese è abbastanza abituale. Si veda, ad esempio, l'eminente storico britannico Taylor (1977, pp. 73-75), il quale arrivò ad equiparare la *Great Famine* alle atrocità dei campi di sterminio nazisti. In merito alla *Cromwellian Conquest* si veda Levene (2005, p. 56). Sul tema in generale del genocidio irlandese da parte dei britannici si veda anche Dunn e Dawson (2000).

⁹ Sul punto è stato anche notato che, ancora al giorno d'oggi, l'Irlanda rappresenta per i britannici un "continuous colonial problem" (Said 1994, p. 87).

¹⁰ Il tentativo di sopprimere la musica irlandese, in quando considerata foriera di disordini sociali, è anche antecedente alle *Penal Laws*. Ad esempio, dopo la battaglia di Kinsale del 1601 (un episodio della Guerra dei nove anni che contrappose l'Inghilterra ai ribelli irlandesi), la Regina Elisabetta I ordinò "to hang all harpers wherever found", a causa del loro ruolo di incitatori della rivolta (O'Boyle 1976, p. 10).

¹¹ Sulla Rivolta del 1798 si veda Quinn (2019).

a una progressiva emancipazione cattolica.¹² Le discriminazioni fattuali, però, perdurarono sotto varie forme e ciò portò a ulteriori conflitti, tra cui l'Easter Rising del 1916, la Guerra d'indipendenza del 1919-1921 e i Troubles in Irlanda del Nord. Questi ultimi, ad esempio, presero avvio dal Movimento per i diritti civili che rivendicava la rimozione delle discriminazioni in ambito educativo, abitativo, lavorativo e del diritto di voto. La repressione violenta di tali manifestazioni portò all'emergere del conflitto tra i soldati britannici e le forze paramilitari unioniste da una parte e l'IRA dall'altra.¹³

Di fronte a un tale scenario segnato da continue discriminazioni e violenze, emersero col tempo le Irish rebel songs, ossia canzoni utilizzate come strumento di resistenza nei confronti della dominazione britannica e di protesta in merito alle conseguenze negative che essa implicava.¹⁴ Un tema ricorrente delle Irish rebel songs è infatti quello della denuncia della crudeltà inglese da un lato e l'invito a sollevarsi e combattere per la libertà dall'altro.¹⁵

Per quanto attiene il primo profilo, è interessante citare innanzitutto il brano *An Trucailin Donn*. Si tratta di una canzone appartenente al genere delle macaronic songs, in cui l'impiego congiunto della lingua inglese e di quella gaelica esprime una forma di critica e di protesta nei confronti dell'autorità britannica.¹⁶ Attraverso l'utilizzo del gaelico si rivendica, infatti, l'identità irlandese e ci si oppone ai tentativi di limitazioni dell'uso di questa parlata.¹⁷ Dall'altro canto, anche il modo in cui i due registri linguistici vengono utilizzati rappresenta una critica alla dominazione straniera. Il protagonista della canzone, infatti, viene arrestato e portato dinnanzi a un giudice poiché i suoi documenti erano scritti in lingua gaelica e non in inglese come prescritto dalla legge. La scena vede quindi il protagonista parlare gaelico e il giudice, personificazione dello Stato, parlare inglese. La canzone diventa così una critica alle autorità britanniche: mentre queste sono monolingue e tentano di imporre il proprio idioma, la popolazione è da un lato costretta al bilinguismo, pena l'incomunicabilità con le istituzioni, e dall'altro si vede negata la pari dignità della propria lingua. Pur dimostrando di comprendere l'inglese, la scelta del protagonista di parlare solamente gaelico dinnanzi all'autorità testimonia la volontà di riaffermazione della propria identità nazionale e, al contempo, il rifiuto della

¹² In tema di *Penal Laws* si veda Cullen (1986) e Howell (2016).

¹³ Per la questione delle discriminazioni della popolazione cattolica in Nord Irlanda e dei *Troubles* si veda quanto affermato da Munck (1984), McCarney (1996), Beggan (2006) e Snyder (2022). La criticità della situazione è testimoniata dal fatto che la repressione fattuale e legale che caratterizzò i *Troubles* è stata da alcuni qualificata "an effective abrogation of the rule of law" (Hillyard 1983, p. 40).

¹⁴ A riprova dell'importanza che la musica può avere come strumento politico, si pensi che, nel contesto irlandese, alle canzoni di resistenza e di lotta all'imperialismo britannico si sono sempre contrapposte le canzoni lealiste, aventi il fine di incentivare il senso di appartenenza e di fedeltà alla madrepatria. Sul tema si rimanda a O'Shea (2009) e Scott (2013). Sull'utilizzo della musica come mezzo di resistenza politica si veda anche Parfitt (2019).

¹⁵ Non a caso, nel contesto irlandese, gli esecutori delle *rebel songs* fanno spesso richiami alle armi (ad es. inserendo nei brani i suoni prodotti dalle armi da fuoco o costruendo una chitarra a forma di fucile AK-47). Sul punto si veda Millar (2018).

¹⁶ Va sottolineato che la questione linguistica in Irlanda, era originariamente legata alla questione religiosa. Infatti, come ha avuto modo di sottolineare Hastings (1997, p. 86) "Far from wanting to convert the Irish through their own language, they [the majority of English Protestants in Ireland] believed that the language was a basic part of the problem. Protestantism and English must go together".

¹⁷ Sul tema delle discriminazioni linguistiche si veda anche Scott (2013) e Snyder (2022).

cittadinanza britannica, che poteva essere riconosciuta al popolo irlandese solamente a fronte della rinuncia alla propria identità linguistico-culturale.¹⁸

Altra canzone che ben rappresenta la capacità della musica di funzionare come strumento di resistenza nel contesto irlandese, sia per il suo contenuto che per la storia della composizione, è *The Man Behind the Wire*. Il brano è stato scritto da Paddy McGuigan del gruppo folk Barleycorn, col fine di supportare gli attivisti nazionalisti che durante i Troubles furono soggetti alla pratica dell'internamento (ossia la sistemica incarcerazione di esponenti della comunità cattolica senza un regolare processo, passata alla storia col nome di Operation Demetrius) e che continuarono la loro battaglia politica in carcere.¹⁹ Come risposta alla pubblicazione di tale brano, i paramilitari lealisti spararono cinque colpi di arma da fuoco al produttore di Belfast che lavorò alla canzone, Billy McBurney, il quale riuscì però a sopravvivere.²⁰ Quanto al contenuto del brano, due sono i temi principali: i) la crudeltà delle autorità britanniche ("British soldiers came a-running, wrecking little homes with scorn/Hear the sobs of crying children, dragging fathers from their beds/Watch the scene as helpless mothers watch the blood fall from their heads"; "Not for them a judge or jury or indeed a crime at all/Being Irish means they're guilty, so they're guilty one and all/Around the world the truth will echo, Cromwell's men are here/England's name again is sullied, in the eyes of honest men"); ii) la resistenza che il popolo irlandese deve opporre alla violenza britannica ("Armoured cars and tanks and guns came to take away our sons/But every man must stand behind the men behind the wire"; "Proudly march behind our banner, proudly march behind our men/We will have them free to help us, build a nation once again/All the people step together, proudly marching on your way/Never fear or never falter 'til the boys come home to stay").²¹

Degna di nota, poiché unisce il tema della denuncia della repressione col tema della resistenza, è anche *The Wearing of the Green*. Questo brano si apre infatti con la notizia che il quadrifoglio, simbolo d'Irlanda, è stato messo al bando ("Oh Paddy, dear, did you hear the news that's going round? The shamrock is by law forbid to grow on Irish ground") e che è fatto divieto di indossare il colore verde ("Saint Patrick's Day no more we'll keep his colours can't be seen for tht're hanging men and women for the wearing green"). Alla luce di ciò la Gran Bretagna viene additata come una tiranna ("Then since the color we must wear is England's cruel red"), di fronte alla quale il popolo irlandese è però chiamato a opporre resistenza ("You may take the shamrock from your hat and cast it on the sod but 'twill take root and flourish still tho' underfoot 'tis trod").

Questi esempi dimostrano come le Irish rebel songs venissero utilizzate come strumento di critica e di resistenza nei confronti di un potere percepito come straniero e oppressivo. Non è un caso, che la stessa IRA incentivò l'utilizzo di questo genere musicale per creare

¹⁸ Per un'analisi del componimento si veda Costello (2021).

¹⁹ Tra i protagonisti più famosi di queste vicende vi fu Bobby Sands, che, all'interno del famigerato carcere *The Maze* di Belfast, riuscì a sfruttare il fattore culturale (scriveva canzoni, componeva poesia, organizzava lezioni di gaelico) allo scopo di creare un senso di comunità e solidarietà tra i prigionieri e rafforzare il sostegno alla causa nazionalista, tanto in Irlanda quanto all'estero. Bobby Sands si rese, inoltre, protagonista di famose proteste, tra cui lo sciopero della fame che lo portò alla morte. Sulle forme di protesta in carcere si veda O'Hearn (2009).

²⁰ Tale episodio è riportato in Millar (2017, p. 86).

²¹ Per una trattazione più approfondita di questa canzone si veda Millar (2017).

una retorica che qualificasse le loro azioni come parte di una lotta di liberazione e che incitasse la popolazione a unirsi alla loro battaglia. Prova ne sono varie interviste condotte con membri di marching bands nazionaliste, in cui si spiega che il solo far parte di queste formazioni musicali era considerato una parte integrante della lotta per la liberazione del popolo irlandese (Millar 2018, Rollins 2018).

3. Le *rebel songs* come rivendicazione dell'identità nazionale irlandese

Al di là dell'invito alla resistenza contro la repressione, le Irish rebel songs hanno sempre avuto un'ulteriore finalità: creare un'identità nazionale irlandese, in cui la popolazione potesse riconoscersi. Questo genere musicale può, infatti, essere considerato come parte integrante del processo di nation and identity building dello Stato irlandese.

Ogni Stato ha la necessità di creare una memoria storica collettiva, col duplice fine di assicurare la coesione sociale della propria popolazione e di garantirsi, agli occhi dei propri cittadini, la legittimazione necessaria all'esistenza dello Stato stesso.²² La definizione di un comune patrimonio mnemonico rappresenta, infatti, un elemento imprescindibile per la costruzione di un'identità nazionale e, conseguentemente, per il processo di costruzione e rafforzamento dello Stato.²³

In quanto componimenti che trattano spesso di questioni storiche, sociali e politiche, le Irish rebel songs possono essere considerate come parte integrante del processo di costruzione di una narrativa storica e di un'identità nazionale irlandese. Esse sono state, infatti, utilizzate dai vari attori sociali e politici come strumento di elaborazione e costruzione memoriale, storica e identitaria.²⁴ Tale operazione viene compiuta con vari artifici.

Innanzitutto, le rebel songs presentano spesso una forte contrapposizione tra due gruppi nazionali: quello irlandese, descritto positivamente come un popolo composto da persone di animo coraggioso ed eroico che lottano per la propria libertà e per il proprio diritto di esistere, e quello britannico, descritto come un gruppo crudele e straniero arrivato a imporre la propria cultura e la propria tirannia.²⁵ Tale paradigma è riscontrabile grosso modo in ogni singola rebel song. Descrizioni negative degli inglesi

²² Questo processo ha assunto una rilevanza tale, da far sì che oggi la *governance* legale della memoria storico-collettiva non è rimasta confinata a misure di rango legislativo, bensì è stata innalzata a livello costituzionale (si parla in tal senso di *mnemonic constitutionalism*). Sul punto si vedano Belavusau e Gliszczynska-Grabias (2020), Belavusau (2020), Mastromarino (2022) e Luciani (2022).

²³ È stato notato, infatti, che "For the community to construct self-image means choosing interpretations of specific events from the past in a way that will allow it to create a coherent and understandable vision of their own identity. By shaping a specific story about the past, the community can also refer to the presently surrounding events and design its future" (Patterson e Renwick Monroe 1998, pp. 315-316).

²⁴ Ad esempio è stato notato che alcune *rebel songs* rientrano nello schema delle *deliberative songs*, che si presenta quando "members of a community use musical practices to debate their identity and commitments or when members of different communities negotiate mutual relations" (Mattern 1998, p. 28). Sull'utilizzo delle *rebel songs* come strumento di *nation and identity building* si veda Scott (2013) e Rollins (2018).

²⁵ A riprova del carattere settario di molte *rebel songs*, in Scozia è stato approvato l'*Offensive Behaviour at Football and Threatening Communications (Scotland) Act 2012*, ossia una legge per perseguire e punire l'utilizzo di canzoni settarie. Alla luce della nuova normativa, il *Lord Advocate* Frank Mulholland ha dichiarato che alcune *rebel songs* utilizzate come canto da stadio dalla tifoseria dei Celtics (storicamente vicina alle posizioni repubblicane e nazionaliste irlandesi) hanno le caratteristiche per rientrare nel campo di applicazione della nuova normativa (Millar 2016).

possono essere trovate in numerosissimi brani. A solo titolo esemplificativo si possono citare: i) *The Ballad of Joe McDonnell*, nella quale ci si riferisce ai britannici come tiranni sanguinari (“And you dare to call me a terrorist, while you look down your gun/When I think of all the deeds that you had done/You had plundered many nations, divided many lands/You had terrorised their peoples, you ruled with an iron hand/And you brought this reign of terror to my land”) e ai dissidenti nord-irlandesi come combattenti per la dignità umana (“Then a hunger strike we did commence, for the dignity of man”); ii) *Boolavogue*, in cui gli inglesi sono qualificati come mercenari e schiavisti (“Look out for hirelings, King George of England, search every kingdom where breathes a slave”); iii) *God Save Ireland*, che parla della Gran Bretagna come di un tiranno vendicativo e degli irlandesi come di persone dal cuore nobile (“High up on the gallows tree swung the noble hearted tree/By the vengeful tyrant stricken in their bloom”).

La stessa Irlanda, intesa come territorio geografico, non sfugge da questa logica.²⁶ Infatti, essa è spesso descritta come un luogo idilliaco, (il brano *Only Our Rivers Run Free* si apre con queste parole “When apples still grow in November/When blossoms still bloom from each tree/When leaves are still green in December”). Questa sorta di paradiso terrestre è, però, reso un luogo martoriato da sopraffazione, violenza e morte a causa della Gran Bretagna (ad es. in *Four Green Field*, degli stranieri strappano il quadrifoglio, rappresentazione delle quattro regioni storiche dell’Irlanda, dalle mani del protagonista: “I had four green fields, each one was a jewel /But strangers came and tried to take them from me”). Così facendo le Irish rebel songs creano un sentimento di appartenenza e di identità nazionale mediante la contrapposizione tra il gruppo nazionale irlandese e quello inglese e il risentimento che viene trasmesso nei confronti di quest’ultimo viene sfruttato come collante per il popolo irlandese.²⁷

Tutto ciò alimenta una retorica di stampo nazionalistico, in cui l’Irlanda e il suo popolo vengono descritti come il “Most Oppressed People Ever” (McVeigh 2008, p. 545). Tale strategia viene attuata anche mediante una narrazione approssimativa e partigiana della storia.²⁸ Ad esempio, nel brano *Go on Home British Soldiers* i termini “britannico”, “inglese” e “sassone” sono utilizzati come sinonimi (“We’re not British, We’re not Saxon, We’re not English”), ignorando il fatto che i sassoni, al pari degli irlandesi, vennero invasi e conquistati dai normanni, i quali furono invece i primi veri invasori dell’Irlanda.²⁹ Ancora, in *The Ballad of Roddy McCorley* il protagonista viene descritto

²⁶ È stato scritto sul punto che “each narrative depicts Britain as being at best, a torturous purgatory or at worst, a hell which must be endured before the return to Ireland. The latter is in turn described in deliberately affectionate language as the heavenly destination that awaits the Republican hero-martyr” (Ó Cadhla 2017, p. 117).

²⁷ Sull’utilizzo del risentimento nei confronti dei britannici si veda Millar (2017) e Rollins (2018). Ciò evidenzia che, come affermato da Hastings (1997), l’etnia – intesa come “the common culture whereby a group of people share the basics of life” (p. 167) - svolge un ruolo fondamentale all’interno del fenomeno del nazionalismo. Le *rebel songs*, come visto, sfruttano spesso l’idea che gli irlandesi costituiscano un’etnia con caratteristiche tali da contrapporli a quella inglese, sfruttando in tal modo la potenzialità includente ed escludente del concetto di etnia e nazione.

²⁸ Come è stato evidenziato, nelle *rebel songs* “events and historical timelines are necessarily simplified, and the result is a blunt interpretation of historical fact”, poiché “what matters (...) is not accuracy but that the person or event recalled will be defined by the individual’s perception and retelling” (Rollins 2018, p. 123).

²⁹ Per un’analisi del brano si veda Millar (2017). Il fatto che vengano richiamati i Sassoni è interessante poiché permette di mettere in risalto come i concetti di etnia e di nazione e - conseguentemente - il fenomeno del nazionalismo siano spesso legati all’idea di un’origine genetica comune condivisa da una certa popolazione.

come una figura di spicco della Rivolta del 1798, ma le ricerche storiche evidenziano invece come egli fosse stato solamente un personaggio minore che venne condannato a morte non a causa della sua partecipazione in questi eventi, ma perché, dopo il fallimento della rivolta, si unì a una banda dedita al brigantaggio (Beiner 2017).³⁰ Ciò evidenzia anche un altro aspetto: le Irish rebel song sono spesso dedicate a personaggi storici ambigui, che vengono elevati ad eroi e a modelli da seguire, omettendo però le circostanze che hanno portato alle morti dei protagonisti delle canzoni. Circostanze che spesso sono atti violenti e non sempre dei più nobili.³¹

Il tema della morte viene poi particolarmente sfruttato dipingendo i caduti come martiri: coloro che sono morti nelle varie lotte contro la dominazione britannica non hanno fatto altro che adempiere a una sorta di chiamata mistica, all'obbligo morale derivante dalla storia. Essi sono spesso tratteggiati come uomini costretti dalle circostanze storiche e politiche a partecipare a eventi violenti al fine di riscattare la libertà del popolo irlandese (ad es. in *Skibbereen* si dice che "And Irish men, both stout and tall, will rally unto the call/I'll be the man to lead the band beneath the flag of green"; il brano *The Patriot Game* recita "I've read of our heroes, I've wanted the same/For the play up my part in the patriot's game"). I morti vengono quindi innalzati a eroi e martiri, il cui esempio dovrà essere tramandato e seguito nel futuro.³² Così facendo si crea una narrazione storica dai tratti epici e spiccatamente nazionalista, in cui la violenza viene romanticizzata e diviene un mero strumento per il compimento del destino dell'Irlanda (Rollins 2018, Parfitt 2019).³³

Tale dialettica va ovviamente a rafforzare la legittimazione tanto della Repubblica d'Irlanda quanto degli attori, futuri e passati, del fronte nazionalista e repubblicano in

Sul punto Hastings (1997, p. 169) ha affermato che "An ethnicity is in origin constituted by, more than anything else, a genetic unity, partly real, partly mythical". Le *rebel songs* richiamano spesso la differente origine genetica degli inglesi - discendenti dai Sassoni e dai Normanni - e degli irlandesi - "pronipoti" dei Celti - proprio con lo scopo di creare una differenziazione e una contrapposizione etnica e genetica da sfruttare in senso nazionalista. In materia di nazionalismo si veda anche Anderson (1983).

³⁰ Inoltre, è interessante notare che la Rivolta del 1798 è oggi considerata un evento storico di fondamentale importanza per la comunità nazionalista, repubblicana e cattolica, nonostante nella realtà dei fatti i principali fautori del sollevamento contro i britannici anglicani fossero di fede presbiteriana. Si veda sul punto Parfitt (2019).

³¹ Ad esempio, le morti di Sean South e Fergal O'Hanlon sono celebrate nel brano intitolato *Sean South*, nonostante i due uomini siano stati uccisi nel 1956 in uno scontro a fuoco dai soldati britannici, quando vennero scoperti a piazzare una bomba per un attentato contro la forza di polizia nordirlandese (Rollins 2018). Commentando l'esaltazione delle figure di tre prigionieri politici, Terence MacSwiney, Michael Gaughan e Frank Stagg, morti a seguito di uno sciopero della fame, è stato notato che "as is the norm in Republican ballad culture, the offences for which the three were originally convicted are essentially irrelevant and are deliberately eschewed, resulting in narratives concentrating exclusively on the spiritual transition of the dying hunger strikers" (Ó Cadhla 2017, p. 117).

³² In tal senso si è parlato proprio di una narrazione agiografica della storia dei morti (Ó Cadhla 2017, p. 115). Il tutto si ricollega all'identità saldamente cattolica del popolo irlandese (White 2010). In tema di rapporto tra la religione e il nazionalismo si veda Hastings (1997).

³³ È interessante notare che la miticizzazione dei morti e il richiamo - non sempre in maniera storicamente attendibile - di eventi passati sembrano essere elementi che rientrano tra le modalità che, secondo Hastings (1997, pp. 187-188), sono state utilizzate dal Cristianesimo nella formazione delle nazioni. Secondo l'autore, infatti, la religione cristiana ha contribuito ai processi di *nation building* attraverso varie strategie, tra le quali rientrano: i) "sanctifying the starting point" (si pensi alla Rivolta del 1798); ii) "the mythologisation and commemoration of great threats to national identity"; iii) "the discovery of a unique national destiny". Pare quindi che, attraverso le *rebel songs*, si siano seguiti metodi tipici del Cristianesimo.

Nord Irlanda. Tali soggetti sono sempre stati consapevoli della potenzialità delle rebel songs, tanto che non hanno mancato di sfruttarle all'interno della loro azione politica, giuridica e istituzionale. Lo Sinn Féin ha spesso fatto uso di alcuni di questi brani (ad es. *A Nation Once Again, Memory of the Dead, The Man Behind the Wire*) all'interno dei suoi eventi politici, così come in passato finanzia anche la pubblicazione di canzonieri interamente dedicati alle rebel songs. Anche l'IRA si impegnò su questo fronte, sfruttando questo repertorio musicale per incentivare la popolazione alla rivolta, aumentare il livello di appoggio nei suoi confronti e persino per ottenere supporto internazionale (ad es. stampando e distribuendo in Europa canzonieri di rebel songs in lingua locale e che includevano anche immagini testimonianti la brutalità delle autorità britanniche). Al di là di questi attori, dichiaratamente nazionalisti e repubblicani, le rebel songs sono state sfruttate anche da altri soggetti politici, come ad esempio il partito irlandese che meglio rappresenta l'establishment: il Fianna Fáil. Quest'ultimo ha optato però per l'utilizzo di canzoni che parlano solamente di rivolte storiche (come l'Easter Rising del 1916 e la Guerra d'indipendenza), omettendo invece quelle rebel songs che erano maggiormente associate all'attività dell'IRA successiva all'indipendenza dell'Irlanda. L'obiettivo era quello di sfruttare il sentimento patriottico, mediante la celebrazione degli eventi che portarono alla fine della dominazione britannica, evitando però l'incitamento alla ribellione durante il periodo dei Troubles. Lo stesso tentativo di sfruttare le rebel songs venne condotto anche dal terzo partito d'Irlanda, il Fianna Gael, benché con minor successo rispetto agli altri attori (Parfitt 2019).

Infine, va osservato che anche lo stesso Stato irlandese non si è sottratto allo sfruttamento delle rebel songs per la costruzione di una memoria collettiva. L'inno nazionale *The Soldier's Song* (*Amhrán na bhFiann* in gaelico) è infatti esso stesso qualificabile come rebel song: il brano, composto nel 1910 da Patrick Heeney con parole di Peadar Kearney, entrambi vicini al fronte nazionalista, è una narrazione romanticizzata della lotta tra inglesi e irlandesi, in cui appaiono molti dei temi tipici delle rebel songs, come l'obbligo morale di combattere e di sacrificarsi per la liberazione dell'Irlanda ("Soldiers are we/Whose lives are pledged to Ireland"), la descrizione della Gran Bretagna come despota schiavista e come un nemico da fronteggiare e sconfiggere ("No more our ancient sireland/Shall shelter the despot or the slave"; "Out yonder waits the Saxon foe"), il richiamo del passato come modello da seguire ("In valley green, on towering crag/Our fathers fought before us/And conquered 'neath the same old flag/That's proudly floating o'er us"), la qualificazione del popolo irlandese come una razza guerriera ("We're children of a fighting race/That never yet has known disgrace") (Parfitt 2019). L'uso delle rebel songs come strumento di costruzione identitaria nazionale da parte degli stessi attori statali, d'altronde, rientra nell'ottica per cui "*ethnie aspiring to become full "nation" have found it necessary to seek autonomy and independent statehood, and then use the state apparatus to transform themselves into citizen nations*" (Smith 1986, p. 263). Sembra, infatti, possibile affermare che in Irlanda si sia assistito a un processo storico che ha portato all'affermarsi prima dell'identità nazionale e solo dopo alla *Statehood*, ossia alla statualità, che nel caso irlandese coincideva con l'indipendenza³⁴.

³⁴ La concezione di *nationhood* irlandese, quindi, appare più simile a quella tedesca che a quella francese, in base a quanto spiegato da Brubaker (1992) in riferimento a Francia e Germania.

Inoltre, alla luce di quanto detto soprattutto con riferimento all'inno nazionale, appare possibile affermare che i principali attori politici della Repubblica d'Irlanda e dell'Irlanda del Nord, nel loro compito di "agenti della memoria collettiva" (Mastromarino 2022, p. 75), hanno coscientemente sfruttato le Irish rebel songs come uno strumento per declinare l'identità nazionale irlandese in senso patriottico e nazionalistico.

4. Brevi considerazioni conclusive

Come visto nei paragrafi precedenti, le Irish rebel songs costituiscono, all'interno del panorama musicale irlandese, un genere musicale di particolare rilevanza sociale, politica e culturale. Esse hanno, infatti, rappresentato un mezzo di resistenza alla dominazione britannica e di affermazione identitaria per la nazione irlandese. Si tratta, quindi, di canzoni che hanno una portata fortemente ideologica. Tale affermazione non deve però apparire sorprendente: la musica, infatti, rappresenta "the "ideological art" par excellence" (Soruce Keller 2007, p. 99),³⁵ ossia la forma artistica che è più adatta a trasmettere "a coherent set of ideas brought together not for strictly intellectual purposes but, rather, in the service of some strongly held communal beliefs or values" (Soruce Keller 2007, p. 93).

Che le rebel songs siano un mezzo di espressione e di trasmissione di una precisa visione politica e ideologica, appare fuor di dubbio. Non è, infatti, un caso che esse siano spesso definite come Nationalist o Republican songs: la visione nazionalistica su cui si basano questi componimenti ha spesso portato a considerare queste canzoni come espressione culturale del movimento nazionalista e repubblicano irlandese. Ciò ha anche comportato una diffusa identificazione tra le rebel songs e il gruppo paramilitare dell'IRA, che ancora oggi permane in alcuni settori della società irlandese (Millar 2018, Rollins 2018).

Va poi considerato, inoltre, che la natura ideologica della musica deriva dal suo stretto legame col concetto di identità. Come è stato, infatti, notato "identity (...) can be looked at as a form of rationalization, based more on perceptions than on objective interests, that links us to a given social group; it is a construction process, largely based on idiosyncratic choices, often made under the pressure of confrontation, if not of outright conflict" (Soruce Keller 2007, pp. 100-101). Se questa è la definizione del concetto di identità, allora è innegabile che la musica in generale sia un importante strumento del processo di costruzione identitaria dei popoli e che le Irish rebel songs svolgano proprio questo compito all'interno del contesto nazionale irlandese: esse infatti sono componimenti che aiutano ad articolare e sviluppare i valori e le credenze del gruppo sociale di riferimento, diventando in tal modo un elemento distintivo che viene apprezzato, se non venerato, dal gruppo di appartenenza e osteggiato da eventuali gruppi antagonisti. Come visto, infatti, una delle caratteristiche delle rebel songs è proprio quella di proporre una narrazione che contrappone il nobile popolo irlandese ai detestabili dominatori britannici. La musica diviene allora anche un mezzo per fotografare e per perpetuare i conflitti sociopolitici esistenti e, a volte, un preludio all'azione politica. A riprova di ciò, si consideri che di fianco alle *rebel songs*, esistono tutta una serie di componimenti che costituiscono una parte importante e rilevante

³⁵ Nel contributo si sottolinea come l'idea della neutralità della musica (c.d. *Absolute Musik*) non appaia condivisibile.

dell'identità del gruppo degli unionisti irlandesi. L'importanza sociale, politica e identitaria di questi due tipologie di componenti è tale che diversi sono stati gli episodi di violenza nati da eventi musicali, quali le parate bandistiche. In Irlanda del Nord, ciò ha portato all'adozione del *Public Processions (NI) Act 1998*, col quale si è creata un'apposita Commissione (c.d. *Parades Commission*), avente, a norma del par. 2 della legge, il compito di "a) promote greater understanding by the general public of issues concerning public processions; b) promote and facilitate mediation as a means of resolving disputes concerning public processions; c) keep itself generally informed as to the conduct of public processions and protest meetings; d) keep under review, and make such recommendations as it thinks fit to the Secretary of State concerning, the operation of this Act". Inoltre, la Commissione può "issue determinations in respect of particular proposed public processions and protest meetings" (Fraser 1998).

La particolare efficacia delle rebel songs nell'affermare una precisa visione dell'identità irlandese, è poi dimostrata anche dalla capacità di circolazione al di fuori dei confini d'Irlanda dell'idea di Irishness. Vari sono, infatti, gli esempi di artisti stranieri che hanno dedicato dei brani all' "Isola di Smeraldo", perpetuando l'immaginario identitario promosso dalle stesse rebel songs. Ad esempio, si pensi alle canzoni. In un giorno di pioggia e Canzone della fine del mondo del gruppo italiano dei Modena City Ramblers. Nel secondo brano l'Irlanda viene descritta in termini fiabeschi e idilliaci, come spesso avviene nelle rebel songs, mentre nel primo viene trattato il tema dell'abbandono della madrepatria e si ricorre a una personificazione dell'Irlanda come donna addolorata e piangente per l'amante, il quale è un tema tanto caro al repertorio delle rebel songs.³⁶

L'importanza delle rebel songs come strumento di nation and identity building è d'altronde riconosciuta dagli stessi intellettuali irlandesi. Si pensi, ad esempio, al romanzo *A Star Called Henry* di Roddy Doyle. L'opera vede come protagonista Henry, la cui disperata ricerca di identità lo porta ad arruolarsi tra le file dei ribelli irlandesi. Durante tutto il corso della narrazione, numerosi sono i richiami alla musica e alle rebel songs, soprattutto a sottolineare la forza dissuasiva dei componenti e la loro capacità di creare un senso di appartenenza e di identità. Le rebel songs vengono così utilizzate dall'autore nel corso della narrazione come strumento per decostruire il mito dell'identità irlandese (Jacklein 2005). Prendendo in prestito le parole del protagonista, infatti, "Ireland was something in songs that drunken old men wept about as they held onto railings at three in the morning and we homed in to rob them" (Doyle 1999, p. 69). Queste parole testimoniano ancora la capacità della musica di assumere un ruolo di primo piano nel processo di costruzione identitaria e di legittimazione di uno Stato, oltre che come strumento politico e ideologico.

Bibliografia

Anderson, B., 1983. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londra/New York: Verso.

Beggan, D. M., 2006. State repression and political violence: Insurgency in Northern Ireland. *International Journal on World Peace*, 23(4), 61 ss.

³⁶ Per la personificazione dell'Irlanda come donna addolorata, si veda O'Shea (2009).

- Beiner, G., 2017. The enigma of Roddy McCorley Goes to Die. Forgetting and remembering a local rebel hero in Ulster. In: E. Guillorel, D. Hopkin e W. G. Pooley, eds., *Rhythms of revolt: European traditions and memories of social conflict in oral culture* [online]. Londra: Routledge, 327 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.4324/9781315467856-14>
- Belavusau, U., 2020. Mnemonic constitutionalism and rule of law in Hungary and Russia. *Interdisciplinary Journal of Populism*, 1(1), 16 ss.
- Belavusau, U., e Gliszczynska-Grabias, A., 2020. Epilogue: Mnemonic constitutionalism in Central and Eastern Europe. *European Papers*, 5(3), 1231 ss.
- Benesch, S., 2012. Words as weapons. *World Policy Journal* [online], 29(1), 7 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.1177/0740277512443794>
- Brubaker, R., 1992. *Citizenship and nationhood in France and Germany*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Costello, R. A., 2021. The barbarian and the cart: Law, citizenship and linguistic identity in Irish macaronic verse. *Law and Humanities* [online], 15(2), 219 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.1080/17521483.2021.1902089>
- Cullen, L., 1986. Catholics under the Penal Laws. *Eighteenth-Century Ireland* [online], 1(1), 23 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.3828/eci.1986.4>
- Doyle, R., 1999. *A star called Henry*. Toronto: Johnathan Cape.
- Dunn, S., e Dawson, H., 2000. *An alphabetical listing of word, name and place in Northern Ireland and the living language of conflict*. Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Fraser, T. G., 1998. Orangeism, parading, and the Northern Ireland peace process. *New Hibernia Review* [online], 2(2), 71 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.1353/nhr.1998.a926605>
- Hastings, A., 1997. *The construction of nationhood: Ethnicity, religion and nationalism* [online]. Cambridge University Press. Disponibile su: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511612107>
- Hillyard, P., 1983. Law and order. In: J. Darby, ed., *Northern Ireland: The background to the conflict*. Belfast: Appletree Press.
- Howell, S., 2016. From oppression to nationalism: The Irish penal laws of 1695. *Hohonu*, 14, pp. 21 ss.
- Jacklein, C., 2005. Rebel songs and hero pawns: Music in "A star called Henry". *New Hibernia Review* [online], 9(4), 129 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.1353/nhr.2006.0006>
- Le Roux-Kemp, A., 2014. Struggle music: South African politics in song. *Law and Humanities*, 8(2), 247 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.5235/17521483.8.2.247>
- Levene, M., 2005. *Genocide in the age of the nation state, Vol. 2: The rise of the West and the coming of genocide* [online]. Londra: I.B. Tauris. Disponibile su: <https://doi.org/10.5040/9780755623815>
- Luciani, M., 2022. Itinerari costituzionali della memoria. *Rivista AIC*, 4, 80 ss.

- Mastromarino, A., 2022. Stato e memoria. Riflessioni a margine della celebrazione del Giorno della Memoria. *Rivista AIC*, 1, 64 ss.
- Mattern, M., 1998. *Acting on concert: Music, community and political action*. New Brunswick: Rutgers.
- McCarney, W., 1996. The origins of the troubles in Northern Ireland: An historical background. *Juvenile and Family Court Journal* [online], 47(1), 76 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.1111/j.1755-6988.1996.tb00748.x>
- McVeigh, R., 2008. "The balance of cruelty": Ireland, Britain and the logic of genocide. *Journal of Genocide Research* [online], 10(4), 541 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.1080/14623520802447792>
- Millar, S. R., 2016. Let the people sing? Irish rebel songs, sectarianism, and Scotland's Offensive Behaviour Act. *Popular Music* [online], 35(3), 297 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.1017/S0261143016000519>
- Millar, S. R., 2017. Irish Republican music and (post)colonial schizophrenia. *Popular Music and Society*, 40(1), 75 ss.
- Millar, S. R., 2018. "Music is my AK-47": performing resistance in Belfast's rebel music scene. *Journal of the Royal Anthropological Institute* [online], 24(2), 348 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.1111/1467-9655.12814>
- Munck, R., 1984. Repression, insurgency, and popular justice: The Irish case. *Crime and Social Justice*, 21-22, 81 ss.
- O'Boyle, S., 1976. *The Irish song tradition*. Dublino: Macmillan.
- Ó Cadhla, S., 2017. "Young men of Erin, our dead are calling": Death, immortality and the otherworld in modern Irish Republican ballads. *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 7, 113 ss.
- Ó Cadhla, S., 2022. "800 years we have been down": Rebel songs and the retrospective reach of the Irish Republican narrative. *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies* [online], 12, 195 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.36253/SIJIS-2239-3978-13747>
- Ó Cadhla, S., 2024. "Is this a rebel song?": Republican legitimacy and the contested narratives of the Irish revolutionary soundscape. *Ethnomusicology Forum* [online], 33(2-3), 202 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.1080/17411912.2025.2466390>
- O'Hearn, D., 2009. Repression and solidary cultures of resistance: Irish political prisoners on protest. *American Journal of Sociology*, 115(2), 491 ss.
- O'Shea, H., 2009. Defining the nation and confining the musician: The case of Irish traditional music. *Music & Politics* [online], 3(2), 1 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0003.205>
- Parfitt, R., 2019. "Rise and follow Charlie": Rebel songs and establishment politicians in the Republic of Ireland, 1969-1998. *Irish Political Studies* [online], 34(3), 400 ss. <https://doi.org/10.1080/07907184.2018.1482875>
- Patterson, M., e Renwick Monroe, K., 1998. Narrative in political science. *Annual Review of Political Science* [online], 1, 315 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.1146/annurev.polisci.1.1.315>

-
- Pratt, C., 2017. "Rebel records" or "Sweet songs of freedom": Transatlantic Republicanism in Irish-American music. *American Journal of Irish Studies*, 14, 83 ss.
- Quinn, E. M., 2019. The radio said, "there's another shot dead". Popular culture, "rebel" songs, and death in Irish memory. In: N. Teodorescu e M. H. Jacobsen, eds., *Death in contemporary popular culture* [online]. Chicago: Routledge, 151 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.4324/9780429197024-10>
- Rollins, J., 2018. *Lullabies and battle cries. Music, identity and emotion among Republican parading bands in Northern Ireland* [online]. New York/Oxford: Berghahn, 117 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.2307/j.ctvw049pj>
- Rolston, B., 2001. "This is not a rebel song": the Irish conflict and popular music. *Race & Class* [online], 42(3), 49 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.1177/0306396801423003>
- Said, E. W., 1994. *Culture and imperialism*. Londra: Vintage Books.
- Scott, D. B., 2013. Irish nationalism, British imperialism, and popular song. In: P. Fairclough, eds., *Twentieth-century music and politics: Essays in memory of Neil Edmunds*. Abingdon: Routledge, 231 ss.
- Smith, A. D., 1986. State-making and nation-building. In: J. A. Hall, eds., *States in history*. Oxford: Ideas, pp. 228 ss.
- Snyder, E. M., 2022. The Troubles: Root causes of tension in Northern Ireland. *Young Historians Conference*, 5, 1 ss.
- Sorce Keller, M., 2007. Why is music so ideological, and why do totalitarian States take it so seriously? A personal view from history and the social sciences. *Journal of Musicological Research* [online], 26, 91 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.1080/01411890701361086>
- Taylor, A. J. P., 1977. *Essays in English history*. Londra: Book Club Associates.
- White, T. J., 2010. The impact of British colonialism on Irish Catholicism and national identity: Repression, reemergence, and divergence. *Études irlandaises* [online], 35(1), 21 ss. Disponibile su: <https://doi.org/10.4000/etudesirlandaises.1743>