

DIRITTI E LIBERTÀ NELLA MUSICA RIVOLUZIONARIA IRANIANA

*Deborah Scolart**

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. Brevi cenni sulla musica persiana. – 3. Contestazione e musica in epoca monarchica. – 4. La musica nella Repubblica islamica tra nuove regole e rivendicazioni politiche. – 5. Osservazioni conclusive.

1. *Introduzione*

Nel giugno 2025, durante la cosiddetta guerra dei 12 giorni tra Israele e Iran, il musicista Shervin Hajipour¹ ha composto la canzone *Setare-ha*, resa in inglese con il titolo *Shooting stars*: l'artista chiede di «Immagina[re] che i missili siano solo stelle e che non siamo in Medio Oriente [...] immagina di valere più dei barili di petrolio nel magazzino / Immagina di essere più importante di alcune statistiche e numeri nei notiziari»². La canzone in pochi versi illumina la sensazione di impotenza e irrilevanza degli iraniani di fronte alle scelte politiche ed economiche del loro governo e si pone come esempio del particolare rapporto della cultura iraniana con la politica, in queste pagine analizzato attraverso una forma d'arte, la musica, che ha in Iran una storia peculiare.

La cultura iraniana ha da tempo imparato a fare uso esteso delle metafore per esprimere insoddisfazione e aneliti di riforma. Prima con lo Shah, poi con la Repubblica islamica, la compressione di diritti e li-

* Professoressa associata di Diritto dei Paesi islamici. Università di Napoli l'Orientale.

¹ Nel testo i nomi di persona e dei luoghi compaiono nella loro forma nota al pubblico europeo; i termini tecnici musicali e giuridici sono in trascrizione scientifica dal persiano e dall'arabo.

² *Farz kon in mušakā setare-and / ke mā tā hāvare miyāne nistim [...] Farz kon ke bištar mi-arzī / az buške-haye naft tu-ye anbār / Farz kon ke mohemtarin az čand tā / āmāro 'adad tā aḥbar* (www.youtube.com/watch?v=L-0JVH3XIRc).

bertà è, infatti, una costante che accompagna la vita dei cittadini iraniani, i quali hanno sviluppato codici comunicativi che attingono alla ricchissima tradizione culturale persiana per veicolare contenuti di critica e protesta contro le autorità senza essere immediatamente riconoscibili come atti di accusa contro le stesse, potenzialmente forieri di gravi conseguenze per chi li pronuncia.

Nel campo musicale il fenomeno si manifesta in diverse forme. La prima è la messa in musica (talvolta su ritmi classici, talaltra attingendo a esperienze musicali di altre culture) di tradizioni testuali risalenti che attraverso il linguaggio poetico classico esprimono la critica alle politiche repressive e corrotte delle autorità. La seconda è l'utilizzo frequente della marcia solenne: ne sono esempi celebri *Ey Iran*, canzone molto amata dagli iraniani e al tempo dello Shah considerata l'inno nazionale³ non ufficiale; e *Ey šahid*, che inneggia alla lotta per la libertà e al sacrificio dei martiri per difendere la Repubblica islamica. La terza è legata alla più recente attualità e alle rivolte della cosiddetta onda verde (*moğ-e sabz*) del 2009 e del movimento *zan, zendeghi, āzādi* (2022-23) e vede l'affermarsi della musica rap come veicolo principale delle rivendicazioni che una popolazione assai giovane avanza nei confronti di un regime sempre più oppressivo e liberticida. A fianco del rap troviamo anche il canto a cappella e la rivisitazione delle melodie di celebri canti rivoluzionari (*Bella ciao*, *El pueblo unido*) accompagnati da testi e parole calati nella realtà iraniana. E poi, di nuovo, nei corsi e ricorsi della storia iraniana, basta un cambio di parole (i *basiği* al posto dell'esercito monarchico, Repubblica iraniana al posto della Repubblica islamica) per adattare alle nuove contingenze vecchi testi, cambiandone la funzione.

³ L'attuale inno nazionale (*sorud-e melli-e Iran*) risale al 1990; le sue sette strofe in poco più di un minuto inneggiano alla giustizia, all'indipendenza, alla libertà e omaggiano i martiri che così centrali sono nella retorica politica della Repubblica islamica. Sostituisce il *pāyandeh bāda Irān* adottato all'indomani della rivoluzione del 1979, ritenuto troppo lungo, sebbene la sua esecuzione duri poco meno di tre minuti. L'inno imperiale (*sorud-e šāhanšāhi-ye Irān*) accompagnò, invece, l'Iran dal 1933 al 1979.

2. Brevi cenni sulla musica persiana

Nel linguaggio contemporaneo si usano le espressioni *musiqi-ye*⁴ *aṣīl-e Irāni* (musica iraniana autentica) o *musiqi-ye sonnati-ye Irāni* (musica tradizionale iraniana) per indicare le strutture musicali caratteristiche della cultura persiana. Per moltissimo tempo la musica persiana si è sviluppata ed è stata insegnata senza ricorrere ai formalismi propri della musica europea; un termine chiave per comprenderla è *dastgāh*, il cui significato letterale è meccanismo, ordine e che indica, in contesto musicale, i modi e le tonalità. Gli studiosi organizzano la musica tradizionale in dodici *dastgāh* a ciascuno dei quali viene attribuito uno specifico carattere espressivo non musicale, come devozione, calma, maestosità, bellicosità. Ogni modo o *dastgāh* è articolato in *guše*, melodia. L'insieme di *dastgāh* e *guše* costituisce il *radif*, una raccolta di circa 250-300 brevi brani musicali (di durata variabile da 30 secondi a 4 minuti), a cui si può pensare come a un repertorio musicale che non viene effettivamente eseguito – tranne che nell'insegnamento –, ma di cui alcune parti vengono selezionate da un musicista per fungere da base per la composizione e per l'esecuzione improvvisata⁵. Codificata nel corso del XIX secolo da maestri come Mirza Abdollah Farahani (1843-1918), in epoca moderna è soggetta a calchi e prestiti che non danno vita a nuove invenzioni⁶. La musica tradizionale è microtonale e, scrive Bahrami, «si dice che un musicista, per imparare il *radif*, per acquisire la tecnica e diventare un virtuoso, debba studiare almeno dieci anni. Come base per lo studio ha soltanto le note e gli intervalli, ma non il ritmo, che è improvvisazione; quindi, deve per forza studiare con un maestro»⁷.

Un altro termine interessante è *āvāz*, che in persiano è canzone, ma

⁴ La parola *musiqi* è un calco derivante dal greco *mūsikḗ* attraverso l'arabo *mūsīqā*; un termine più propriamente persiano è *ḥʷāndan*, che significa cantare, leggere, recitare e che si usa principalmente per la musica vocale.

⁵ A.H. POURJAVADY, *Music Making in Iran from the 15th to the Early 20th Century*, Edinburgh, 2024; R. BAHRAMI, *Mille e una musica. Breve storia della musica persiana*, Milano, 2021.

⁶ N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution. The Politics of Music in Iran*, Stanford, 2017, 41.

⁷ R. BAHRAMI, *Mille e una musica*, cit., 111.

può indicare anche il modo minore⁸. L'*āvāz* canta la poesia classica, attingendo dai *ġazal*⁹ e accompagnando con le melodie del *radif*; i musicisti che si dedicano all'*āvāz* tendono a considerare il *tasnif* al di sotto dei loro standard, cosa che non deve stupire perché il *tasnif* è un genere leggero, già noto nel XV secolo, ma di grande diffusione soprattutto agli inizi del Novecento. Più ritmico, di solito usato per canzoni di libertà dalla rivoluzione costituzionale del 1905¹⁰, ha un breve metro fisso e – come non di rado avviene nella cultura persiana che venera la poesia come poche altre al mondo – in molti casi si tratta dell'adattamento musicale di una poesia, o al contrario di un testo poetico redatto su una base musicale in collaborazione con il suo compositore¹¹. La versione moderna del *tasnif* è il *tarāneh* (lett. melodia, canzone), termine usato per indicare brani più ritmici, moderni, meno impegnativi per la voce.

3. Contestazione e musica in epoca monarchica

Già a fine Ottocento emerge in Iran la biforcazione tra la musica come forma d'arte e la musica "popolare", termine che in persiano ha numerosi traducenti, in relazione al tipo di musica e al periodo: *mar-domī*, *moṭrebī*, *kučeh-bāzāri*, *pāp*; degli esordi di questo genere musicale non è rimasta traccia, sia perché all'epoca considerata di basso livello, sia perché le prime registrazioni fanno la loro comparsa intorno al 1906, per essere interrotte dopo pochi anni a causa della grave instabilità politica di quel tempo. In questi stessi anni, la poesia vira verso espliciti contenuti politici e di libertà, temi che accompagneranno tutta la produzione culturale iraniana fino ai giorni nostri.

⁸ Si riferisce allora alla forma musicale non metrica che caratterizza gran parte del repertorio tradizionale iraniano.

⁹ Il *ġazal* è una poesia breve monorima che trova nei poeti persiani Gialal al-Din Rumi e Hafez le sue espressioni più alte. A. PAGLIARO, A. BAUSANI, *Storia della letteratura persiana*, Milano, 1960.

¹⁰ Per una prima introduzione alla storia iraniana contemporanea si veda E. ABRAHAMIAN, *Storia dell'Iran. Dai primi del Novecento a oggi*, Roma, 2009.

¹¹ G. DE ZORZI, *Introduzione alle musiche del mondo Islamico*, Roma, 2021, 185-187.

Il Novecento porta dei significativi cambiamenti nel contesto musicale iraniano. Ali Naqi Vaziri, leggendario suonatore di *tār*, irregimenta la musica tradizionale, fino ad allora insegnata per imitazione e sentimento, nelle categorie strutturali della musica occidentale (spartiti e note) e fonda nel 1923 la scuola superiore di musica (*madrese-ye 'āli-ye musiqi*) in cui vengono per la prima volta ammesse anche le ragazze, sia pure in classi separate. Con gli insegnamenti di Vaziri si apre l'era della convivenza, non sempre facile, tra la musica tradizionale e la musica nazionale (*musiqi-ye melli*) persiana nei contenuti, ma suonata con strumenti occidentali e regimentata.

Il contesto politico è quello del colpo di stato del 1921 che ha esautorato l'ultimo shah della dinastia Qajar; da lì a poco i Pahlavi prenderanno il potere e Reza Shah (r. 1925-41) e suo figlio Mohammed Reza (r. 1941-79) attueranno politiche di modernizzazione del paese accompagnate da una dura, a tratti feroce, repressione del dissenso. L'epoca Pahlavi vede la svalutazione della *musiqi-ye melli* a favore della musica occidentale e la prevalenza del *sorud* (inno)¹² sul *tašnif* che si era affermato nei primi due decenni del Novecento in risposta anche all'instabilità di quegli anni; ne era un celebre esempio *morg-e sahar* (l'uccello dell'alba)¹³, un *tašnif* di protesta degli anni Venti contro l'ingiustizia, la dittatura e la tirannia: l'uccello in gabbia canta e si libera segnalando la fine della notte, cioè dell'oppressione e della tirannide.

Un celebre *sorud* degli anni Quaranta è il citato *Ey Iran*, scritto in reazione all'occupazione inglese del 1941¹⁴: è una canzone d'amore per

¹² Il *sorud* differisce dalle altre forme musicali iraniane perché è sempre in 2/4 o 4/4 ed è sempre corale.

¹³ «Uccello dell'alba, comincia il tuo lamento, ravviva la mia angoscia / Rompi questa gabbia e rovesciala con i tuoi sospiri scintillanti / Usignolo dalle ali legate, esci dall'angolo della gabbia / Componi la canzone della libertà per l'umanità». La poesia di Mohammad-Taqi Bahar (meglio noto come *Malek ol-šo'arā*, lett.: re dei poeti) fu scritta negli anni Venti e pubblicata sulla rivista *Nābid* nel 1927. N. SIAMDOUST, *Sound-track of the Revolution*, cit., 38.

¹⁴ La canzone è scritta nel 1944 su musica di Ruhollah Khaleqi e parole di Hossein Gol-e Golab. Nel settembre del '41 gli alleati (inglesi e russi) avevano occupato l'Iran, evento che condurrà alla forzata abdicazione di Reza Shah; l'autore scrive un poema

l'Iran («O Iran, terra ricca di gemme [...] / O Iran, o mio paradiso / Brillante è il mio destino grazie a te / Anche se il fuoco piovesse sul mio corpo / tranne il tuo amore nel cuore null'altro custodirei») e una dichiarazione di fedeltà e di abnegazione verso la patria («O nemico, se tu sei di roccia, io sono di acciaio / Sacrifico la mia vita per il nobile suolo della mia terra»). Questa canzone ha avuto una storia curiosa: nata per sostenere la patria in un momento difficile, poi considerata l'inno nazionale autentico degli iraniani (in opposizione all'inno imperiale), bandita per qualche tempo dalla Repubblica islamica perché amato da coloro che si opponevano all'eccessiva dipendenza del nuovo regime dalla religione salvo essere recuperata per i suoi contenuti patriottici durante la guerra contro l'Iraq, è oggi – ironie del tempo – la canzone che molti sostenitori del pretendente al trono accompagnano alle immagini di Reza Pahlavi sui social media¹⁵.

Negli anni Cinquanta, dopo la deposizione (pilotata da USA e UK) nel 1953 del primo ministro Mossadeq, diventa celebre *marā bebus*¹⁶ (baciarmi), un *tašnif* eseguito al piano e violino. Si presenta come una canzone d'amore («Per l'ultima volta, che Dio ti protegga mentre io vado incontro al mio destino / La nostra primavera è finita, il passato è andato, e io sono alla ricerca del mio destino») e il testo racconta di un uomo che chiede un ultimo bacio alla sua amata mentre si prepara ad andare incontro a un destino incerto. In quel particolare contesto politico, gli iraniani interpretano la canzone come la voce di un patriota o di un combattente per la libertà che si prepara per la prigionia, l'esilio o la condanna a morte (in riferimento alla vicenda del colonnello Siamak¹⁷, giustiziato nel 1955). Sebbene, come detto, il suo contenuto

sul nazionalismo iraniano quando vede la bandiera inglese sventolare a Tehran su una caserma iraniana.

¹⁵ P. LOLOI, M.H. DEHKORDI, *Ey Iran*, in *Enciclopedia Iranica* <https://www.iranicaonline.org/articles/ey-iran/>; N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution*, cit., 76. La canzone è composta in *dašti*, un modo minore (*āvāz*) solitamente associato alla melanconia, sebbene né la musica né le parole abbiano in sé tracce di tristezza.

¹⁶ Su musica di Majid Vafadar e parole di Haydar Reqabi, interpretata da Hasan Golnaraqi. La versione più amata in Iran è con la voce di Vigen: www.youtube.com/watch?v=YSwb9Woas_s.

¹⁷ Il Colonnello era stato uno dei fondatori dell'organizzazione militare del partito Tudeh, di matrice socialista, gruppo smantellato dopo il colpo di stato del 1953.

non sia direttamente politico, *marā bebus* diventa una canzone simbolo di perdita, resistenza e lutto per la generazione di iraniani che ha visto le sue speranze di democrazia infrangersi contro il complotto straniero e la repressione autoritaria.

Negli anni Sessanta e Settanta il dissenso contro il crescente autoritarismo dello Shah si manifesta dapprima con le canzoni politiche marxiste¹⁸ per poi, negli ultimi anni della monarchia, quando la censura è sempre più stretta e oppressiva e la SAVAK¹⁹ si dedica alla sorveglianza estesa, alla repressione e alla tortura dei dissidenti politici, assumere sempre più spesso le vesti della metafora²⁰: un esempio è la celebre *Pariyā* (Le fate)²¹, basata su una poesia di Ahmad Shamlu²²

¹⁸ Di cui è un famosissimo esempio la canzone *Āftābkārān-e ġāngal* (nota anche come *sar-umad zemestun*, è finito l'inverno) scritta da Saeed Soltanpour e arrangiata da Mehrdad Baran sulla base musicale di una canzone popolare armena dal titolo *Sari Sirun Yar*; www.youtube.com/watch?v=QmXTLlfOCa4. La canzone fa riferimento alla rivolta di Siakh al del febbraio 1960, ritenuta il primo movimento armato con obiettivi politici nella storia moderna dell'Iran. N.R. KEDDIE, R. YANN, *Modern Iran: Roots and Results of Revolution*, New Haven, 2006.

¹⁹ *Sāzemān-e eṭṭelā'āt va amniyat-e kešvar*, Organizzazione nazionale per la sicurezza e l'informazione, cioè i servizi segreti istituiti nel 1957.

²⁰ F. HEMMASI, *Intimating Dissent: Popular Song, Poetry, and Politics in Pre-Revolutionary Iran*, in 57 *Ethnomusicology* 57-87 (2013).

²¹ *Pariyā* in persiano sono le fate, protagoniste di molto folklore. La poesia di Shamlu si presenta come una storia per bambini e racconta dell'incontro di un cavaliere con tre fate in lacrime. Nel tentativo di rallegrarle, il cavaliere dice loro che il rumore delle catene che si ode tutt'intorno è quello degli schiavi che presto saranno liberati; una volta raggiunto questo obiettivo, non ci sarà più motivo di piangere. Le fate, però, non hanno bisogno di essere salvate: sono streghe che cercano di impedire il passaggio del cavaliere. Egli alla fine le sconfigge e arriva in una città dove gli schiavi appena liberati festeggiano, cantano e ballano: «Ding dong, ding dong, siamo pieni di gioia! Siamo liberi dalla tirannia». La canzone di Dariush abbrevia molto il testo originale, diventa più criptica, le fate piangenti suscitano pietà invece di essere streghe travestite, e scompaiono elementi centrali della poesia quali i diavoli, gli schiavi e i fabbricanti di catene. Se in Shamlu la poesia si chiude con la nota di gioia, la canzone, riprendendo in finale i versi che in Shamlu sono nella parte centrale del testo, è più cupa: «Il nostro mondo non era una favola / Non c'era alcun messaggio nascosto / Il nostro mondo è molto chiaro / Chiunque voglia capirlo, può farlo / Il nostro mondo ha spine / I suoi deserti hanno serpenti». Si veda sulla contestualizzazione e significato di questa celebre canzone F. HEMMASI, *Intimating Dissent*, cit.

(1925-2000) degli anni Cinquanta e musicata nel 1972 da Dariush Eghbali, un popolare cantante di *musiqi-ye pāp* pre-rivoluzionario²³. I tragici eventi del venerdì nero dell'8 settembre 1978²⁴ sono invece l'ispirazione per *žāle hun šod* (la rugiada diventa sangue)²⁵, ma *žāle* è anche il nome della piazza in cui si consuma la strage. Mancano pochi mesi alla caduta della monarchia e i musicisti cantano dei cuori insanguinati come dei papaveri (*šaqāyeq*)²⁶.

4. La musica nella Repubblica islamica tra nuove regole e rivendicazioni politiche

Fare musica nell'Iran contemporaneo significa avere necessariamente a che fare con il Ministero della cultura e della guida islamica (*Vezārat-e Farhang va Eršād-e Eslāmi*), che dal 1983 ha tra i suoi compiti il rilascio delle autorizzazioni per le esibizioni e le registrazioni; l'autorizzazione, tuttavia, non è sufficiente perché tutte le produzioni audio-visive passano per il *Sazmān-e Seda-o-sima-ye Jomhuri-ye Eslāmi*.

²² Per una prima introduzione si veda L.P. ALISHAN, *Abmad Shamlu: the rebel poet in search of an audience*, in 18(2-4) *Iranian studies* 375-422 (1985).

²³ www.youtube.com/watch?v=QHCThcSTgbw.

²⁴ L'8 settembre 1978 almeno cento persone vennero uccise ed oltre duecento ferite dall'esercito di Mohammad Reza che sparò sulla folla di manifestanti radunatisi nella Piazza *žāle* (Jaleh) di Tehran.

²⁵ La canzone fu composta da Hossein Alizadeh sui versi di Siavash Kasraie; www.youtube.com/watch?v=xMbxxj0L3AQ.

²⁶ Non sfugge il legame tra i papaveri e il sangue presente nella cultura persiana così come in altre. In Italia Fabrizio de Andrè nel 1964 cantava *La guerra di Piero*: «Dormi sepolto in un campo di grano / Non è la rosa, non è il tulipano / Che ti fan veglia dall'ombra dei fossi / Ma sono mille papaveri rossi». È, però, alla poesia di John McCrae, *In Flanders Fields* del 1915 («In Flanders fields the poppies blow / between the crosses, row on row, that mark our place»), celebrativa del sangue versato dai soldati caduti nelle trincee di Francia e Fiandre, che si deve in Europa l'identificazione di questo bel fiore delicato con l'omaggio alla memoria e al sacrificio dei soldati in guerra. Anche nella letteratura persiana classica il fiore semplice rosso è spesso associato al sangue dei martiri e degli amanti; in epoca contemporanea, il papavero dei campi o *šaqāyeq* (che traduce anche anemone) è diventato simbolo del sangue dei giovani caduti nelle guerre. A. HUŠANG, *Gol*, in *Encyclopaedia Iranica*, <https://www.iranicaonline.org/articles/gol/>.

ye *Irān*, familiarmente noto come Seda-o-sima o con l'acronimo del suo nome inglese (IRIB, Islamic Republic of Iran Broadcasting) cioè l'ente a controllo statale che ha il monopolio sui servizi radio-televisivi iraniani. Rispetto all'epoca monarchica, durante la quale gli artisti dovevano misurarsi con la censura, ma non soffrivano particolari restrizioni sui generi e ritmi musicali, il regime degli ayatollah ha imposto limitazioni significative, giustificate da ragioni politiche e religiose.

Il rapporto tra islam – nelle sue dimensioni teologica e giuridica – e musica è, infatti, complesso: in assenza di divieti espliciti nel Corano non è possibile imporre un divieto netto alla pratica musicale e al canto, che però non sono nemmeno incoraggiati²⁷. Questo non ha impedito da un lato lo sviluppo della cantillazione coranica, dall'altro la nascita e affermazione di differenti generi musicali che hanno caratterizzato le molteplici forme culturali in cui si manifesta l'islam nel mondo. In sottofondo, ma capace di emergere ogni volta che le contingenze politiche lo permettono, resta la diffidenza verso una forma di arte spesso associata alla dissolutezza di banchetti e feste dove cantanti, danzatori e danzatrici intrattenevano gli ospiti con spettacoli che potevano volgere all'osceno. L'arte musicale non è sempre stata scoraggiata; le scuole giuridiche, probabilmente riflettendo lo spirito dei tempi e dei luoghi, non hanno mantenuto un atteggiamento univoco nei confronti di quest'arte, che dunque di volta in volta è stata perseguitata, tollerata, incoraggiata²⁸. Del resto, il ben noto amore degli arabi per la poesia

²⁷ Il giurista zahirita Ibn Hazm (m. 1064) sosteneva che la causa della diffidenza di molti giuristi verso la musica fosse da ricercarsi nell'assenza di testi scritti che conferissero uno statuto esplicito alla musica e alla danza. In conseguenza, alcuni '*ulamā*' invocavano la "liceità originale" (*al-ibāḥa al-aṣliyya*) per la quale è lecito o indifferente alla Legge tutto ciò che non è da essa espressamente proibito. Altri, invece, appoggiandosi al versetto XXXI, 6 («E fra gli uomini v'è chi compra ignaro discorsi fatui e leggeri [*lahw al-ḥadīṭ*] per traviar la gente lungi dalla Via di Dio, e quella Via prende a gabbo. A quelli toccherà ignominioso Castigo»), argomentavano contro il *lahw*, vocabolo che designa il «divertimento futile che distrae l'uomo da Dio e dai doveri religiosi» (E. GEOFFROY, *Salmodia, musica e danza*, in M.A. AMIR-MOEZZI (a cura di), *Dizionario del Corano*, Milano, 2007, 739-742. Le pericopi coraniche sono tratte dalla traduzione a cura di A. BAUSANI, Milano, 1988.

²⁸ Il poeta e teologo al-Jahīz (m. 869), rispondendo a chi disprezzava la musica come opera del demonio capace di allontanare i credenti da Dio, così scriveva: «se si dovesse proibire la musica soltanto perché allontana i pensieri da Dio, possiamo trova-

ha per (inevitabile) corollario l'interesse e la curiosità verso il canto e la musica e, ancora, bene ricorda Scarcia Amoretti che «rientra nella dimensione del canto il richiamo del *mu'adhdhin* alla preghiera, così come la recitazione salmodiata del Corano»²⁹. La dimensione spirituale della musica è ben visibile nell'utilizzo che di essa fanno i mistici, come strumento che rende possibile il raggiungimento dell'estasi: per restare agli esempi noti, si pensi ai 'dervisci rotanti' e alla danza ritmica finalizzata alla massima esaltazione dello spirito³⁰.

In questo quadro concettuale, non è da stupirsi se il regime politico degli ayatollah ha negli ultimi quarantasei anni più volte modificato la disciplina applicabile al settore musicale, mantenendo, però, saldi alcuni principi. Il primo riguarda il divieto delle voci femminili soliste, sempre reiterato³¹; il secondo, l'esibizione di strumenti musicali sulla

re in abbondanza altre cose che hanno il medesimo effetto: le storie, le parole, le bevande, l'occuparsi dei giardini e delle piante profumate, la caccia, il piacere sessuale e molti altri che fanno svagare gli uomini e li distraggono dal pensiero di Dio. Sappiamo benissimo che, per chiunque ne sia capace, è molto più virtuoso dedicare tutto il proprio tempo al pensiero di Dio, ma una volta rispettati i doveri religiosi tutti i piaceri sono permessi; non c'è in essi alcun peccato, tranne quello di trascurare per colpa loro i doveri religiosi» (citato in E. HELLER, H. MOSBAHI, *Dietro il velo. Amore e sessualità nella cultura araba*, Roma-Bari, 1996, 182). Diametralmente opposta era l'opinione del poeta persiano Afdal al-Din (m. 1213/14) che suggeriva un esperimento: «quando qualcuno afferma che ascoltare la musica non lo turba affatto, provocatelo alla collera: se si arrabbia ha mentito. Chi non sa trattenere l'ira non è neppure capace di ascoltare le cantatrici senza provare un piacere che lo rende indifferente a Dio»; tuttavia, esiste anche la musica mistica «che è doveroso ascoltare perché i cuori, udendo le lodi del loro Diletto, spiccano il volo verso di Lui, anelando alla Sua presenza»; 'A. al-W. AL-SHA'RĀNĪ, *Il libro dei doni (kitāb laṭā'if al-minan wa-l-akhlāq)*, passi scelti, tradotti e annotati da Virginia VACCA, Napoli, 1972, 43.

²⁹ B. SCARCIA AMORETTI, *Un altro medioevo. Il quotidiano nell'islam*, Roma-Bari, 2001, 163.

³⁰ È la cerimonia del *samā'* in cui musica, danza ed estasi si combinano per raggiungere l'unità con il divino.

³¹ Nel mondo islamico antico la tradizione ha visto affermarsi la figura della *qayna*, o schiava cantante (su cui cfr. C. PELLAT, *qayna*, in *Encyclopédie de l'Islam*, Vol. IV, 1978, 853-857), la cui «importanza economica era tale che si sviluppò un'attività fortemente lucrativa, quella del *qayyan* (procacciatore di cantanti), che si procurava giovani schiave destinate a diventare *qayna*, le educava secondo precise regole e ne offriva i servizi a ricchi personaggi nella speranza che, soddisfatti, le acquistassero a

TV di stato³²; vi è, infine, la disapprovazione, che può sfociare in divieto, per il tempo in 6/8³³.

La storia contribuisce a influenzare gli orientamenti politico-giuridici nel settore musicale: gli anni Ottanta, caratterizzati dalla tremenda guerra con l'Iraq, vedono il governo proibire le attività musicali, ma incoraggiare le lamentazioni religiose e le eulogie, con particola-

prezzi spesso esorbitanti» (così G. VERCELLIN, *Istituzioni del mondo musulmano*, Torino, 1996, 194). Le schiave cantanti erano spesso celebri per la loro versatilità erotica, la conoscenza della poesia e del canto, ed erano l'ornamento della società mondana.

Con questa reputazione, non ci si può sorprendere che in contesti giuridici conservatori il mestiere di cantante se praticato dalle donne soffra di severe limitazioni ancora oggi. Celeberrimo in tal senso è il divieto posto dai Talebani alle donne afgane con la famigerata legge sulla propagazione della virtù e la prevenzione del vizio (*qānun al-amr bi-l-ma'ruf wa-l-nahy 'an al-munkar*) emanata il 31 luglio 2024 che proibisce rigorosamente alle donne di far udire la propria voce in pubblico, figuriamoci cantare.

In Iran, la voce femminile è considerata un problema solo quando è voce solista e non è facile comprendere le ragioni di tale divieto. Un'indicazione generale si può ricavare dalle *fatāwa* di Ali Khamenei, *rahbar* (Guida) della Repubblica islamica dell'Iran e pubblicate in diverse lingue, tra cui l'inglese, sul sito www.leader.ir/en/book/23?sn=23077. Le risposte del Rahbar ai quesiti, che vertono su problemi quali la liceità dell'uso del tamburello, o la possibilità che una donna canti in un concerto con un'orchestra femminile alla presenza di un pubblico composto esclusivamente da donne, ruotano attorno al fatto che il tipo di musica (ad esempio, il rap), o l'oggetto/strumento usato per produrre suoni e musica si discostino o meno dalla via di Allah, siano cioè *lahw*, devianti, adatti a raduni peccaminosi. In questo senso, che la cantante sia una donna che canta per altre donne in un contesto nel quale non ci sono maschi non garantisce di per sé la liceità della situazione perché il punto è se il tono e il timbro della voce e il ritmo della canzone suscitino una passione tale da allontanare le persone da Dio e siano quindi, in ultima analisi, da considerare *ḥarām* (vietate). Gli ampi margini discrezionali insiti in questo genere di valutazione aprono spazi enormi per l'operatività della censura.

³² Non è facile comprendere il divieto di mostrare strumenti musicali sulla TV di stato iraniana: una possibile spiegazione è che alcuni strumenti quali la chitarra, il pianoforte o certi tipi di tamburo sono associati alla musica pop e rock occidentale ed esibirli significherebbe normalizzare forme musicali considerate immorali dal regime.

³³ Il ritmo in 6/8 è il tempo del ballo (dal flamenco alla tarantella alle danze popolari della tradizione araba, turca e persiana) mentre la musica devozionale islamica (*našīd*, cantillazioni coraniche, *dīker*) tende a usare il 2/4 o il ritmo libero; il 6/8 non è in sé vietato, ma diventa problematico quando associato al ballo, alle feste e a contesti moralmente sospetti. N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution*, cit., 98.

re enfasi sulla narrazione del martirio³⁴. Le marce militari e gli inni vengono trasmessi continuamente alla radio; *Be piš/Ey šahid*, di Mohammad Golriz, inno rivoluzionario composto nel 1979, con i suoi versi onora il sacrificio dei martiri e chiama all'unità della nazione e alla perseveranza nelle difficoltà³⁵.

Finita la guerra con l'Iraq, ne comincia un'altra, interna, contro l'invasione culturale occidentale (*tabāğom-e farhangi-ye ġarb*)³⁶; nel 1996 l'ayatollah Khamenei emana una fatwa secondo la quale l'educazione musicale corrompe la mente dei più giovani, con il risultato che molte scuole di musica vengono chiuse e l'insegnamento musicale ai minori di 16 anni vietato³⁷. La presidenza del riformista Mohamad Khatami (1997-2005) segna una parziale riapertura verso l'esterno e la concessione di spazi di libertà: nel 1999 la canzone *Man o to, deraht o bārān* (io e te, l'albero e la pioggia) di Ettemadi, basata su una poesia del dissidente Shamlu, non ha un contenuto politico, ma è interpretata come un segno di libertà in arrivo³⁸. La fiducia in un futuro migliore passa in fretta, le critiche verso la debolezza politica di Khatami si moltiplicano e nel 2001 in *Hiābān-e ħ^wab-hā*³⁹ (i senzatetto) Alireza Assar critica il governo che non investe i proventi del petrolio e lascia che i *māl-e mardom ħ^war* (usurpatori di beni altrui) e la corruzione prosperino.

L'avvento al potere di Ahmadinejad nel 2005 si accompagna alla restrizione degli spazi pubblici, cui corrisponde l'aumento dell'uso di internet per scambiare e condividere contenuti culturali e artistici; la

³⁴ A. BASTANINEZHAD, *A historical overview of Iranian music pedagogy (1905-2014)*, in 2 *Australian Journal of Music Education* 5-22 (2014). Sul tema della formazione dell'identità nazionale iraniana si vedano le belle pagine di A. AMANAT, *Introduction*, in A. AMANAT, F. VEJDANI (eds), *Iran Facing Others: Identity Boundaries in Historical Perspective*, New York, 2011, 1-36.

³⁵ www.youtube.com/watch?v=2KPqXAFk5M.

³⁶ A. YOUSSEFZADEH, *Iran's Regional Musical Traditions in the Twentieth Century: A Historical Overview*, in 38 (3) *Iranian Studies*, 417-439 (2005).

³⁷ A. YOUSSEFZADEH, *The Situation of Music in Iran since the Revolution: the Role of Official Organizations*, in 9(2) *British Journal of Ethnomusicology*, 35-61 (2000). A. YOUSSEFZADEH, *Iran's regional Musical Traditions in the Twentieth Century*, cit.

³⁸ N. SIAMDOUST, *Soundtrack of the Revolution*, cit., 119-120. www.youtube.com/watch?v=mGIgXLI1yCc.

³⁹ www.youtube.com/watch?v=SCJ8zsgtk9o.

musica heavy metal, già disapprovata dalle autorità perché straniera, va di conseguenza underground. Emerge in questi anni Mohsen Namjoo, considerato il padre del nuovo stile persiano; è un profondo conoscitore della musica classica persiana che poi reinterpreta usando con ironia la poesia classica e persino i versi del Corano (per cui ha ricevuto una condanna in contumacia) per esprimere la critica sociale. Con *Alaki*⁴⁰ (vano, inutile) Namjoo mette in discussione i valori e le aspirazioni che guidano l'esistenza delle persone e prende di mira i credenti superficiali, gli uomini d'affari senza cuore, i nazionalisti miopi e gli intellettuali vili.

Si afferma il *rāp-e fārsi*, ma molti artisti dopo i primi successi in patria scelgono di espatriare per sfuggire alla censura e all'arresto. Nel rap si convoglia prevedibilmente la rabbia dei giovani e Hichkas, forse il rapper iraniano più famoso, la lascia uscire anche nel titolo di alcune canzoni, come ad esempio *Dīšab yek basiği kostam* (ieri sera ho ucciso un *basiği*, cioè un membro della milizia paramilitare al servizio della Repubblica islamica); altri temi ricorrenti sono il rifiuto di una società ingiusta, violenta, che non è in grado di offrire un futuro. La lingua persiana si presta facilmente al ritmo sincopato e veloce, e spesso la voce domina sulla base musicale. Non mancano le voci femminili, e Roody in *Tehran* canta *hip hop ġensiyat nadārad* (l'hip hop non ha genere)⁴¹, ma il punto è un altro: «Tehran mi uccide dentro / qui la libertà arriva solo quando muori». Roody canta di una metropoli spietata, dall'atmosfera cupa e soffocante che riflette le tensioni sociali e politiche che pervadono il paese, l'oppressione e la mancanza di libertà.

Nel settembre 2022 la morte di Mahsa Amini, giovane donna deceduta a seguito delle percosse ricevute dalla polizia perché indossava male il velo, scatena in tutto il paese manifestazioni e proteste che danno vita al movimento donne, vita e libertà (*zan, zendeghi, āzādi*)⁴².

⁴⁰ www.youtube.com/watch?v=OBPRmxSBl7w.

⁴¹ www.youtube.com/watch?v=eo6Wxo8Z-jo.

⁴² Mi permetto di rinviare al mio «*Zan, zendeghi, āzādi*». *Il contesto giuridico delle rivolte in Iran*, in *Quaderni di diritto e politica ecclesiastica*, 2023, 2, 353-369. Nel novembre del 2022 un gruppo di studenti e studentesse dell'Università di arte di Tehran pubblica un video in cui cantano (senza mostrare i volti, ma solo i piedi che battono il tempo) l'Inno del giuramento (*Sorud-e sogand*): «Giuro sul sangue dei miei compagni, giuro sulle lacrime delle madri / il nostro grido eterno non morirà mai sotto la loro

La canzone manifesto di queste rivolte è *Baraye* (Per)⁴³ composta e musicata da Shervin Hajipour a partire dai tweet che accompagnano le proteste e che sono una lista – peraltro incompleta – di ciò che le persone lamentano e desiderano: si canta per Piruz, giovane esemplare di ghepardo asiatico in cattività, e la sua possibile estinzione (*eḥtemāl-e engerāžeš*)⁴⁴; per i bambini afghani, profughi soli, e per i sogni dei bambini costretti a fare i netturbini (*kudak-e zobālegard o ārezūhāš*); per i sicomori stremati dell'imponente e lungo viale Vali' ašr a Tehran (*Vali' ašr o deraḥthā-ye farsūde*) e l'aria inquinata (*havā-ye ālude*); per la paura quando ci si bacia (*tarsidan be vaqt-e būsīdan*); per gli intellettuali imprigionati (*noḥbehā-ye zendāni*); per questo paradiso forzato (*in behešt-e eḡbāri*) e per un volto che ride (*čebre-i ke miḥande*); per l'uomo, la patria e la prosperità (*mard, miḥan, ābādi*), e per la donna, la vita e la libertà (*zan, zendeghi, āzādi*). Divenuta celebre in tutto il mondo, *Baraye* non è la sola canzone che accompagna quei giorni, perché altre vengono scritte anche sulle basi musicali rivoluzionarie di altre culture: le sorelle Bolouri, con chitarra e su parole di Afshin Rustai, interpretano *Bella ciao*⁴⁵ («ci svegliamo / in una notte di luna / qualcuno chiama: oh Umanità / tutti insieme / o ciascuno da solo / veglieremo finché verrà il domani»), mentre dall'America latina *El pueblo unido* viene riletta in chiave iraniana e diventa *bar pā hīz barāye zan zendeghi āzādi* (alziamoci in piedi per le donne, la vita e la libertà): «in nome della donna, in nome della vita / liberiamoci dal giogo della schiavitù / che la nostra notte oscura divenga alba / le loro fruste saranno le nostre asce / noi giovani diverremo un coro / tu, io, lui saremo di nuovo noi»⁴⁶. Protestano contro le rigide politiche del governo uomini e donne, giovani e anziani; la Repubblica islamica è il nemico

lama» (<https://www.youtube.com/watch?v=n3ELEOeFjx8>). Le note in calce al video spiegano che la canzone riprende il *Sogand be hun-e ham-rābānam* (Giuramento sul sangue dei miei compagni) che aveva accompagnato il movimento verde del 2009.

⁴³ www.youtube.com/watch?v=0th9_v-BbUI.

⁴⁴ Il giovane animale morirà da lì a pochi mesi sottolineando con la sua fine la tragicità delle carenze nella gestione e protezione ambientale in Iran.

⁴⁵ www.youtube.com/watch?v=bRsbClaus7s; più celebre in Europa è la versione con voce solista e pianoforte cantata da una giovane donna: www.youtube.com/watch?v=qF6i2cbjWT0.

⁴⁶ www.youtube.com/watch?v=fH1VwWR5yME.

del popolo e si chiede la dissoluzione del regime tentando la delegittimazione culturale della Repubblica e della sua idea di islam. Non è un caso che nelle canzoni intonate da chi protesta l'islam sia assente, non è sotto accusa la religione che però non è nemmeno la soluzione: si canta per l'unità nazionale, per i diritti delle minoranze, per la ricerca della libertà.

5. Osservazioni conclusive

Cercare nelle canzoni iraniane contenuti immediatamente riconoscibili come giuridici può essere un esercizio frustrante; la musica però, come la letteratura, oltre a essere essa stessa potenziale oggetto di regolamentazione (e si è visto in queste pagine qualche esempio), può veicolare temi che sono o possono divenire oggetto di regola giuridica. In questo senso, la musica iraniana è estremamente interessante perché anche solo la scelta del genere (i ritmi della tradizione persiana o i nuovi stili che vengono dall'estero) segnala un messaggio politico di opposizione (o di conformismo) al volere delle autorità. Su questo si innesta la parola, che nella cultura persiana è spesso metaforica, indiretta, da decifrare attraverso canoni che non sono facilmente identificabili e che in parte rendono il messaggio indigeribile anche a quella parte della popolazione persiana che, pur ovviamente conoscendo la lingua, non possiede il background culturale di riferimento. Se guardiamo ai contenuti più ricorrenti, ai fini almeno di questa riflessione sulla colonna sonora delle rivoluzioni, si nota come la ricerca di libertà sia un tema che attraversa decenni della storia iraniana; ci si libera di un tiranno per cadere nelle mani di un altro, una rivoluzione dopo l'altra. Nelle canzoni degli ultimi vent'anni troviamo affrontate, accanto a questioni che rimandano a diritti e libertà violate, l'assenza di politiche di inclusione e lo sfruttamento insensato e suicida delle risorse ambientali.

Allo stesso tempo, donne e uomini iraniani amano visceralmente il loro paese («eterno paese di luce e mare / luminoso pinnacolo nel te-

soro del mondo / la cui bandiera è oggetto di gloria»⁴⁷), per il quale versano il proprio sangue, che piangono come prigionie e contemporaneamente sorgente della loro forza e cultura.

La musica così, come del resto altre forme d'arte quali la letteratura, il cinema e il teatro, apre interessanti prospettive per la comprensione da un lato dell'agenda culturale del governo iraniano e della relazione tra l'Iran e il mondo occidentale⁴⁸, dall'altro dell'agency dei giovani iraniani nei confronti del governo. In epoca monarchica la musica folk non era particolarmente amata dal governo Pahlavi, più interessato a enfatizzare le radici storiche millenarie dell'identità ariana dell'Iran e, allo stesso tempo, la tensione del paese verso la modernità. Con la Repubblica islamica l'enfasi si sposta sull'identità islamica della nazione⁴⁹ e la musica folk, espressione delle diverse comunità etno-

⁴⁷ *Irān*, canzone della Arian band (Goruh-e Āriān); www.youtube.com/watch?v=FbFBVm8Dmps.

⁴⁸ A.E. LUCAS, *Understanding Iran through Music: a New Approach*, in 40(1) *Middle East Studies Association Bulletin* 79-89 (2006). L'autrice fa l'esempio dei festival musicali e delle performance di artiste dedicate a un pubblico esclusivamente femminile che, in assenza di maschi, può non indossare lo *beğāb* e anche ballare; molti testi delle canzoni folk rimandano a un modello femminile di maternità e cura, e così la musica viene involontariamente in soccorso delle politiche governative sui ruoli di genere. L'elemento interessante, secondo Lucas, è che il governo islamico autorizza le performance di musica folk al femminile a prescindere dall'accertamento dei reali contenuti veicolati dalle canzoni e che sono espressione dell'identità sociale dei gruppi etnici che le hanno generate; si crea, dunque, una sovrapposizione e confusione tra ciò che sono realmente le consuetudini di un dato gruppo e ciò che il governo vuole leggere in esse ai fini del perseguimento della propria politica di segregazione di genere.

Sulle manifestazioni musicali per sole donne si veda anche W.S. DE BANO, *Enveloping Music in Gender, Nation and Islam: Women's Music Festivals in Post-Revolutionary Iran*, in 38(3) *Iranian Studies* 441-462 (2005); sebbene un po' datato, è per molti versi ancora attuale e illustra il modo in cui le gerarchie di genere si manifestano nelle, e sono riprodotte dalle, forme culturali.

⁴⁹ Islamica ma non solo; si vuole forgiare un'identità nazionale non influenzata da modelli stranieri, e per fare questo è necessario aprire a una parziale libertà socio-culturale: la musica diviene l'emissaria e il governo lancia negli anni Novanta una intensa campagna di rivitalizzazione degli studi musicali; cfr. A. MOVAHED, *Religious Supremacy, Anti-Imperialist Nationhood and Persian Musicology after the 1979 Revolution*, in 35(1) *Asian Music* 90, 85-113 (2003-2004). Sull'educazione musicale in Iran si veda N. NIKNAFS, *The Story of a Man Without Lips: Representational Politics in Irani-*

linguistiche iraniane, trova nuovi spazi espressivi agevolata dall'essere spesso solo strumentale e, quando accompagnata da testo, sovente relativa al canto di eventi semplici e quotidiani che non rimandano direttamente a un contenuto politico più ampio; altri generi musicali, come il *dīkr*⁵⁰ sufi, rispondono a pratiche religiose e sono intrinsecamente coerenti con l'islam.

Analoghe considerazioni si possono svolgere, cambiando prospettiva, con riferimento alla musica pop, dominio espressivo della gioventù iraniana: osservando i concerti e cosa è soggetto a censura, si comprende come i giovani costruiscono la propria identità e, allo stesso tempo, quali siano i timori governativi circa l'esercizio della libertà di espressione⁵¹.

Non va, però, mai dimenticato che la repressione del dissenso può essere durissima: nel giugno 2025 Amir Hossein Maghsoudloo, meglio noto come Tataloo, rapper, è stato condannato a morte con l'accusa di blasfemia (*sabb al-nabi*)⁵². Tra le altre accuse rivoltegli vi sono quelle di promuovere la prostituzione, diffondere propaganda ostile alla Repubblica islamica, pubblicare contenuti osceni; il rapper negli ultimi anni aveva scritto testi sempre più politici, spingendosi a insultare chiaramente Khamenei nella canzone *Enqelāb-e šolḥ* (rivoluzione della pace). Al momento di chiudere queste note la sentenza non è stata ancora eseguita.

Abstract

Over the past century, Iran's revolutionary history has been accompanied by a rich tradition of revolutionary songs whose nature and content have, predicta-

an Music Education, in 210-211 *Bullettin of the Council for Research in Music Education* 119-135 (2016-2017).

⁵⁰ Termine arabo che si ritrova anche in persiano (*zeker*) e turco (*zikr*); il suo significato letterale è ripetizione, ricordo del nome di Dio.

⁵¹ M.M.J. FISCHER, *The Rhythmic Beat of the Revolution in Iran*, in 25(3) *Cultural Anthropology* 497-543 (2010).

⁵² Disciplinato dall'art. 262 del c.p., offendere il profeta Muhammad o altri profeti riconosciuti dalla tradizione islamica costituisce il reato di *sabb al-nabi* ed è punito con la pena di morte.

bly, evolved over time. During the 1979 Revolution, such songs intertwined the struggle against the Shah with religious slogans – most famously exemplified by the solemn march *Ey šahid*. However, with the emergence of the 2009 Green Movement and the *Zan, Zendeġhi, Āzādi* (“Woman, Life, Freedom”) protests, a notable shift occurred. The lyrics of these more recent songs are largely secular, reflecting opposition to the country’s religious leadership. Musical styles have also diversified, ranging from a cappella chants to rap, as well as reinterpretations of iconic revolutionary anthems such as *Bella Ciao* and *El Pueblo Unido*, reimagined with new lyrics and adapted to the Iranian context. Similarly, songs from the 1979 Revolution have been rewritten, sometimes with only minimal changes in wording, such as replacing “the army” with “the *bašiġi*”, or “Islamic republic” with “Iranian republic”. Themes of freedom, rights, and the bloodshed in their pursuit form the core of many of these songs, while others serve as powerful condemnations of the violence perpetrated by the Islamic regime.

Keywords

Iran – Islam – Shah – Rahbar – Revolution – Music and Song – Freedom