

# Le *kandàdhes* dell'Eptaneso: un repertorio di canto 'artistico' e 'popolare'

Giuseppe Sanfratello  
Università di Catania, Italia

**Abstract** This paper presents some results of the first systematic investigation on the multipart singing practices transmitted in the Ionian Islands, represented mainly by the urban genre of the *kandadhes*, the *arekies* of Zakynthos and the *ariettes* of Kefalonia. These vocal music repertoires of these islands, both secular (urban and rural) and sacred (in the Byzantine rite) ones, are characterised by the use of a homophonic chordal idiom. More prominence here is specifically given to the repertoire of *kandadhes*, accompanied by musical instruments and distinguished as 'folk' (*laikès*) and 'artistic' (*èndechnes*) ones.

**Keywords** Multipart singing. *Kandadhes*. Urban music. Ionian Islands. Oral tradition. Ethnomusicology.

**Sommario** 1 Le isole Ionie al crocevia del mediterraneo. – 2 Nikòlaos, H. Màntzaros (1795-1872) e la fondazione della Società Filarmonica di Corfù. – 3 Il paesaggio sonoro ionico nella diaristica ottocentesca. – 4 L'eredità delle *kandàdhes* nell'Eptaneso. – 5 Conclusioni 'ad accordo'.

## 1 Le isole Ionie al crocevia del mediterraneo

La storia europea è ricca di migrazioni che hanno portato intere popolazioni o gruppi più ristretti di persone da un Paese all'altro alla ricerca di migliori condizioni di vita. Fin dall'antichità, il Mediterraneo è stato un crocevia di culture e civiltà, un luogo geografico in cui Oriente e Occidente, Sud e Nord si sono incontrati fruttuosamente. Nel corso dei secoli, i popoli migranti si sono mescolati con le comunità dei luoghi raggiunti, che sono diventati la loro nuova

'casa', ma allo stesso tempo hanno mantenuto la propria identità 'conservando' - in diverse modalità - le proprie tradizioni, le lingue, le pratiche religiose, i riti e il folklore. In questo quadro di scambi e di import/export di culture 'altre', i suoni e la musica sono intesi come forme di «conoscenza di luoghi e contesti» (Giuriati 2015, 115) che contribuiscono a costruire, spesso in modo idiosincratico, quegli spazi che costituiscono l'identità collettiva. Alcuni studi hanno addirittura definito la musica stessa come lo 'spazio sociale' fondamentale all'interno del quale si crea e si rafforza l'identità di una comunità (Kasinitz, Martiniello 2019). La storia del Mediterraneo ci parla di una «rete di comunicazioni» (Horden, Purcell 2000, 24), che compone la narrazione di un mare 'amalgamante' e 'corrotto-re', che non è solo un mare ma una regione che ha visto la mobilità di enormi quantità di merci e persone.

Le isole Ionie hanno svolto un ruolo cruciale nel Mar Mediterraneo grazie alla loro posizione geografica. Dal punto di vista politico e militare, Corfù, Cefalonia e Zante hanno mantenuto un legame privilegiato con la penisola italiana, soprattutto a causa del duraturo dominio veneziano (dal 1402 al 1797). In particolare, Corfù fu sempre tenuta in grande considerazione dalla Serenissima, tanto da essere chiamata 'porta de l'Italia' o 'porta di Venezia', come risulta da alcune testimonianze scritte di viaggiatori, scrittori e ambasciatori veneziani. Per tutti questi motivi, Corfù divenne una delle stazioni navali più fortificate d'Europa e in seguito fu dotata di un arsenale; servì alla Serenissima come avamposto cardine nella difesa del basso Adriatico (il 'Golfo di Venezia'), e come centro di controllo e di espansione a Levante, nonché perfetto baluardo degli Stati europei contro la minaccia dell'avanzare dell'impero ottomano.

L'isola di Corfù respinse diversi tentativi di assedio ottomano, prima di passare sotto il dominio britannico (1814) in seguito alle guerre napoleoniche (1803-15). La Repubblica di Venezia non riuscì per il momento a impedire che alcune altre delle isole cadessero nelle mani degli ottomani, che nel 1479 occuparono Leucade, Cefalonia e Zante. Quest'ultima fu presto riconquistata da Venezia, e poco dopo anche Cefalonia e Itaca (1500), mentre Leucade fu liberata dagli ottomani molto più tardi (1686) (Clogg 2021, 10, 16); questa vittoria fu ampiamente celebrata in Europa. Con l'arrivo di Napoleone, le isole Ionie furono cedute alla Francia in seguito al Trattato di Campoformio (1797). In seguito, anche la Russia esercitò il suo breve 'protettorato' sulle isole dal 1800 al 1807, prima del ritorno francese con Napoleone (294). Infine, nel 1814-15 l'Eptaneso passò sotto il dominio britannico - come forma di 'protezione amicale' che durò fino al 1864 -, e le isole furono organizzate in una sorta di repubblica federale, sotto il nome di *Ἡνωμένον Κράτος των Ιονίων Νήσων* (in inglese, United States of the Ionian Islands), con un proprio senato e un'assemblea di deputati. Il 28 maggio 1864 le Isole

Ionie furono finalmente annesse al Regno di Grecia con il Trattato di Londra (Clogg 2021, 67).

Sebbene vi si siano avvicinate diverse dominazioni nel corso del lungo Ottocento, l'influenza della cultura italiana nelle isole Ionie è ancora oggi per certi aspetti predominante, nei dialetti locali, nella cucina, nel sistema pedagogico musicale. La storia moderna di queste isole è pertanto ricca di dettagli ben riportati in documenti e fonti d'archivio; purtroppo, non si può dire lo stesso della storia degli studi sui repertori musicali urbani e rurali. Alcuni studi sono scritti prevalentemente in greco, se non si tiene conto di appena un paio di contributi in inglese prodotti da una prospettiva storico-musicologica,<sup>1</sup> e si concentrano principalmente sulle pratiche musicali 'accademiche', sui compositori della 'Scuola ionica' e sulla diffusione dell'opera italiana tra il XVIII e il XIX secolo. Come sintetizzato da Kostas Kardamis, musicologo dell'Università Ionia di Corfù:

il melodramma è stato introdotto nelle isole Ionie durante la fase finale dell'amministrazione veneziana [i.e. ultimi anni del Settecento], è fiorito durante il turbolento cambiamento del XIX secolo ed è gradualmente decaduto durante gli anni interbellici del XX secolo. (intervista 20 settembre 2021)

In particolare, a Corfù nel 1720 fu eretto il primo teatro d'opera su suolo ellenico, il Nobile Teatro di San Giacomo, in attività dal 1733 al 1892 (Kardamis 2006, 2).

---

<sup>1</sup> Kardamis 2006; 2007; 2011; 2018; Romanou 2000; 2003a; 2003b; 2004; 2009

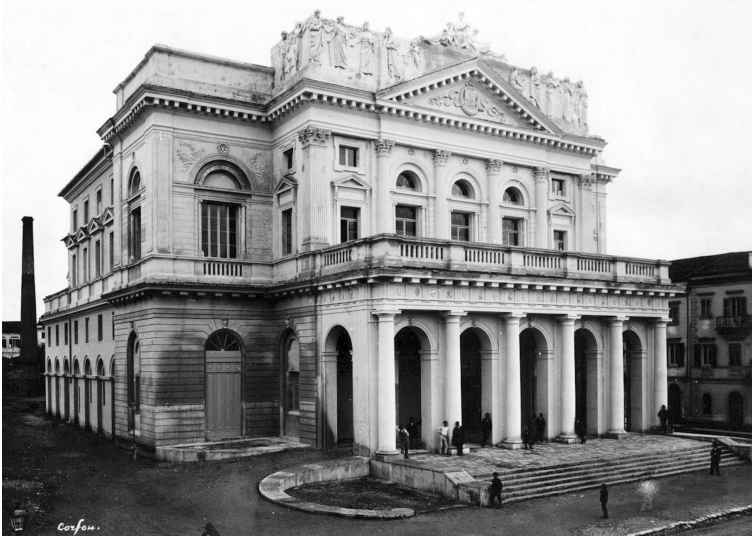


Figura 1 Il nuovo Teatro Comunale di Corfù in una fotografia anteriore al 1943

Nel decennio 1892-1902, il Nobile Teatro fu sostituito dal nuovo Teatro Comunale di Corfù (Kapadochos 2002, 47) [fig. 1], che fu poi bombardato durante la notte tra il 13 e il 14 settembre 1943 dall'aviazione militare tedesca (i.e. Luftwaffe) e totalmente raso al suolo nel corso della Seconda Guerra Mondiale. Nel 1952 venne considerato privo di valore storico-architettonico e pertanto l'edificio fu in seguito ricostruito per ospitare l'attuale sede del Municipio della città.

A Zante, i più antichi allestimenti operistici risalgono al 1813; in seguito, furono costruiti i teatri Apollon (1836) e Foscolos (1875). A Cefalonia nel 1838, fu eretto il teatro Kèfalos.

Tanto fu 'ingombrante' la presenza dell'opera italiana nell'Eptaneso che si dovette attendere il 1867 per la produzione e messa in scena della prima opera in neogreco, *Il Candidato* (in greco Ο υποψήφιος), di Spyridon Xindas (1817-1896), su libretto di Ioànnis Rinòpulos. Sebbene gli allestimenti di opere non raggiunsero i livelli d'eccellenza rilevabili in altri centri europei, essi certamente «incoraggiarono lo sviluppo di percorsi di educazione musicale» che formarono artisti delle generazioni a venire (Kardamis 2007, 357). All'interno di questo ambiente musicale 'colto' fiorirono una serie di autori della Scuola Ionica che composero sia musica 'da salotto' (cf. Xerapadakou, Charkiolakis 2017) sia brani per ensemble corali.

L'educazione musicale nelle isole Ionie non fu però relegata esclusivamente all'ambiente del teatro d'opera, ma iniziò a essere coltivata molti decenni prima, almeno a partire dalla fine del Cinquecento, con la pratica documentata di insegnanti privati di tromba

(Kardamis 2018, 23-6). Tuttavia, è con il sorgere dei primi complessi bandistici che tutto cambia; un primo fermento si registra durante il periodo della Repubblica Francese (1797-99), quando arrivarono sull'isola di Corfù delle bande militari francesi, all'interno delle quali si formarono anche alcuni musicisti locali (Kardamis 2019, 18). Con l'inizio dell'Ottocento anche membri della classe proletaria e soprattutto della piccola borghesia iniziarono a interessarsi di musica, grazie all'istituzione di bande musicali.

Nelle isole Ionie, le bande non svolgevano - e non svolgono tuttora - soltanto un ruolo di accompagnamento musicale delle cerimonie civili e religiose ma anche, anzi soprattutto, funzione di avviamento all'educazione musicale delle giovani generazioni del luogo. I complessi bandistici più antichi sono, in ordine di fondazione:

- Zante, 1816 (la più antica della Grecia);<sup>2</sup>
- Lixoùri (Cefalonia), 1836, e successivamente anche ad Argostòli;<sup>3</sup>
- Corfù, 1840 (16 bande: 1 municipale + 15 indipendenti);
- Leucade, 1850.

Tra queste, rivestì un ruolo particolare la Società Filarmonica di Corfù (in greco Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας), fondata nel 1840.

## 2 **Nikòlaos, H. Mántzaros (1795-1872) e la fondazione della Società Filarmonica di Corfù**

Il programma didattico-musicale della Società Filarmonica fu concepito dal più volte menzionato Nikòlaos Halikiòpoulos Mántzaros (1795-1872) sul modello del Conservatorio di Napoli, dove egli aveva perfezionato la sua formazione sotto la guida del maestro Niccolò Antonio Zingarelli (Romanou 2003b, 95; 2009, 112). Prima di recarsi in Italia (tra il 1819 e il 1826), Mántzaros prese le primissime lezioni di musica dal marchigiano Stefano Moretti, maestro al cembalo di un ensemble napoletano che si esibì al San Giacomo a partire dal 1790, e dai due fratelli milanesi-corfioti Stefano (1768-1826) e Gerolamo (1779-1842) Pojago, che nello stesso periodo composero intermezzi eseguiti nello stesso Nobile Teatro (Kardamis 2011, 104). Grazie alle sue collaborazioni italiane, Mántzaros divenne il punto di riferimento per le generazioni successive di musicisti (Romanou 2003a, 46), e così poté liberarsi «da quegli stretti limiti dentro i quali

---

<sup>2</sup> Per un profilo storico approfondito delle bande storiche di Zante, cf. Tzerbinos 1996; per completezza, si rimanda anche alla lettura dei volumi di Nikias Lounzis (2008; 2009; 2010), uno studio a 360° sulla cultura musicale zacintese.

<sup>3</sup> Per un profilo storico approfondito della relativa Scuola Filarmonica di Cefalonia (1838-1940), cf. Debonos 1988.

l'aveva confinato la sua semplice fama di autore della musica dell'Inno alla libertà di Solomòs» (Kardamis 2006, 8). In effetti, Màntzaros fu il primo a usare la lingua neogreca nell'ambito di una composizione musicale d'autore, il creatore del primo *corpus* di musica pianistica e vocale nel nuovo Stato greco, l'autore di numerosi testi di teoria musicale, e anche il divulgatore di idee di estetica musicale legate al pensiero filosofico di Hegel (Kardamis 2006, 8).

Nel 1840, con alcuni altri membri del Corpo di Nobili, Màntzaros fondò la Società Filarmonica di Corfù, dove la maggior parte degli allievi e dei membri del complesso di fiati erano ragazzi provenienti dalle classi più disagiate, e alcuni completamente analfabeti (Kardamis 2006, 8). Questa istituzione musicale, prima di essere ridotta nel XX secolo a una scuola di strumenti a fiato, si configurò come la prima accademia musicale greca basata a tutti gli effetti su prototipi europei [fig. 2]. Inoltre, Màntzaros divenne un noto insegnante di contrappunto del suo tempo, continuando la tradizione contrappuntistica napoletana.



Figura 2 La banda di fiati di Corfù e il suo edificio (6 dicembre 1920), Archivio della Società Filarmonica di Corfù

Il patrimonio musicale della Società Filarmonica, nel corso del tempo, è stato assimilato dai vari complessi bandistici della città di Corfù, e oltre. Oggi, infatti, è possibile rilevare un numero cospicuo di essi: ben sedici bande attive sul territorio, risultato di un lungo processo di stratificazione storica. A Cefalonia troviamo una banda municipale, quella storica di Lixòuri, e una ad Argostòli, mentre a Zante ve ne sono tre, ossia una municipale (*dhimotiki filarmoniki*) a Zante città, e altre due nell'entroterra isolano.

### 3 Il paesaggio sonoro ionico nella diaristica ottocentesca

Da un punto di vista strettamente storico-critico, nella letteratura di viaggio tardo-settecentesca e ottocentesca relativa all'arcipelago ionico sono state trovate finora poche testimonianze del suo paesaggio sonoro. In questa sede mi limiterò a citare solo tre testimonianze dirette sulle pratiche musicali ioniche. La prima è fornita da un viaggiatore inglese, Tertius, T.C. Kendrick, nel suo diario, *The Ionian Islands: Manners and Customs*, pubblicato a Londra nel 1822:

The festivals of St. Cecilia's day is celebrated by all capable of performing, and takes place in the village of Castrades. The gallantry of the Corfiote youths suggested the plan of serenades, by which they were enabled to entertain their ladies in the summer nights in a very agreeable manner. A serenade club was established, consisting of seventeen members, having three professors attached to it. Each member had his night, and had the right of conducting the music in front of whatever house he chose. This excellent performance drew crowds; and refreshments were always in readiness inside the dwelling of the one complimented by them. In the winter, meetings were held for the purpose of practicing such compositions as the one elected for that purpose had written for the society: and to the science and good taste of a **Signor Manzaro** the serenaders were often indebted. ([1822] 2011, 261, grassetto aggiunto)

In questo caso, abbiamo la prova della trasmissione di un repertorio colto, dal momento che il viaggiatore inglese, oltre che menzionare *Mantzaros* - mettendolo così in relazione ai circoli di musicisti amatoriali di Corfù - , riporta informazioni relative al genere urbano delle 'serenate', che a sua volta rimanda al genere delle *kandàdhes* artistiche, che a Corfù possono essere chiamate anche *nichtodhies* (al singolare, *νυκτωδία*) ossia 'canti notturni', eseguite - almeno fino agli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento - in modo itinerante per le strade delle città, non solo a Corfù ma anche nel resto dei centri urbani dell'Eptaneso.

Segue una breve descrizione del barone Emmanouil Theotòkis sulla pratica di canto 'ad accordo'<sup>4</sup> nell'isola di Corfù:

Ceux qui chantent, ne savent ni lire ni écrire, et n'ont jamais étudié, les règles de la musique. Ils ignorent même que les règles

<sup>4</sup> Ossia 'a più parti' vocali; di repertori di canto omofonico ad accordo (nelle isole Ionie si presenta sempre in modo maggiore e, nella maggior parte dei casi, in secondo rivolto), basati sul sistema tonale, contrariamente a quello modale del resto della Grecia.

existent, et ne peuvent pas croire qu'elles puissent exister. Se rapportant exclusivement, au jugement **de leur oreille** (ou pour mieux dire, suivant l'impulsion de leur organe) ils déterminent les rapports des sons, se mettent en accord parfait, composé du son fondamental, de la tierce, quinte, octave, haute contre, donnent l'essor à leur génie, et montent les fibres de l'homme sensible à ses effets, au ton qu'ils veulent qu'elles soient, suivant les sujets qu'ils se proposent de traiter. (1826, 82, grassetto dell'Autore)

Theotòkis si concentra sulle abilità artistiche degli esecutori. Non sappiamo se si tratta di una esecuzione in un contesto urbano o rurale, in realtà, ma l'aspetto interessante che emerge è l'uso del cantare *a orecchio*, tipico - come abbiamo visto - delle pratiche di musica vocale dell'Eptaneso. L'analisi dell'accordo non convince, o meglio, non siamo in grado di sapere se il barone Theotòkis avesse competenze musicali tali da stabilire se quello che stava ascoltando fosse di fatto un accordo formato «dal suono fondamentale, dalla terza, dalla quinta, dall'ottava, dall'*haute contre*»,<sup>5</sup> ossia in stato fondamentale o di rivolto.

In poche altre fonti diaristiche del XIX secolo, il paesaggio sonoro serale delle città di Corfù, Zante e Cefalonia è descritto con riferimento ai soli contesti conviviali e performativi (la taverna, la strada) e alla «musica molto gradevole» eseguita da piccoli gruppi di *kandadhòri*, che sulle strade delle città - dove viene coltivata la 'musica italiana' (sic) - cantano «accompagnati dalla chitarra e dal violino», tuttavia omettendo ogni possibile dettaglio sull'uso del canto ad accordo:

in the streets the riotous drunken chorus is common, interrupting the better-conducted serenaders, who, on a fine evening, are frequently to be heard, making very agreeable music, - little parties of young men, singing to the sound of the guitar, which in the towns, where Italian music is cultivated, is, with the violin, a favourite instrument. (Davy [1843] 2012, 140-1; corsivi dell'Autore)

Un esame più attento della letteratura di viaggio dei secoli XVII-XIX potrebbe fornire ulteriori informazioni finora sconosciute.

<sup>5</sup> Lo *Haute-contre* è un registro vocale simile a quello del tenore contraltino, diffuso per un breve periodo anche in Italia, tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, cf. Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12582>.



#### 4 L'eredità delle *kandàdhes* nell'Eptaneso

I repertori 'polifonici' ionici praticati nelle tre isole maggiori di Corfù, Cefalonia e Zante da me raccolti possono essere catalogati attraverso il filtro di alcune categorie specifiche:<sup>6</sup>

- per tipologia (canti d'amore, del matrimonio, di lavoro, liturgici, ecc.);
- per genere (cori maschili, cori femminili; coro misto), per ambito (urbano, rurale, ecclesiastico);
- per luoghi e contesti di produzione (a tavola, per strada, in chiesa).

Come accennato, le pratiche musicali di ambito profano nell'Eptaneso sono oggi rappresentate principalmente dal repertorio urbano delle *kandàdhes* (diffuso in tutte e tre le isole), delle *arekies* di Zante e delle *ariettes* di Cefalonia.

In particolare, le *kandàdhes*, accompagnate da strumenti musicali (in genere chitarra e mandolino, a volte anche la fisarmonica), sono un repertorio di canti (in genere da tavola) da poter suddividere nelle tipologie di *kandàdhes* 'popolari' (*laikès*), i.e. di tradizione orale, e 'artistiche' (*èndechnes*).

Secondo Gerasimos Galanòs, studioso di Cefalonia, il termine *kandàdha* sarebbe un prestito dall'italiano 'cantata', sebbene non corrisponda in alcun modo all'omonima forma di musica vocale barocca. I temi dei testi delle *kandàdhes* riguardano perlopiù l'innamoramento, e integrano anche metafore ambientali (e.g. immagini della natura, il mare, etc.). Da un punto di vista numerico, sembra che le melodie per le *kandàdhes* potrebbero arrivare fino a trenta circa. Bisognerebbe tuttavia fare uno studio su tutte le produzioni discografiche di questo genere a partire, almeno, dagli anni Cinquanta del Novecento a oggi.

Gli interpreti e gli anonimi compositori delle *kandàdhes* popolari erano in origine soprattutto pescatori, contadini e braccianti, che la sera si riunivano nelle taverne per bere vino in compagnia. La suddivisione in tre o quattro parti (o ruoli) vocali sembra essere abbastanza condivisa - anche dal punto di vista terminologico - nelle varie ensemble corali delle Isole Ionie, sia di ambito profano-urbano sia ecclesiastico. La denominazione delle diverse parti vocali fa

<sup>6</sup> I materiali audiovisivi raccolti nel corso della ricerca condotta nelle isole Ionie sono stati catalogati, metadati e caricati sul database multimediale *Eptànisa* che ho implementato: <https://www.eptanisa.it/>. La ricerca sul campo condotta estensivamente sulle tre menzionate isole maggiori dell'Eptaneso ha preso le mosse dall'assenza di altri studi su questo oggetto d'indagine; risultava soltanto uno studio introdotto in italiano, una tesi di laurea magistrale specificamente incentrata sulla tradizione di Cefalonia (Vecchi 2018).

riferimento ad aggettivi numerali o a termini italiani, in ordine, dalla voce più acuta alla più grave, il *primos* (primo tenore), il *sekondos* (secondo tenore), il *tertsos* o *varitonos* (tenore o baritono) e, se vi è la presenza di una quarta voce, il *basos* (basso).



**Figura 3** *Arièttes* e *kandàdhes* eseguite in tavola a casa Savràmis, Lixouri. Da sinistra verso destra: Spyros Stathàtos (1965-), *varitonos* (baritono), Geràsimos Galanòs (1962-), *sekòndos* (secondo tenore), Lefthèris Mperàtis (1944), *primos* (primo tenore) e *basos* (basso), Kyriàkos Grigoràkis (1955-), *primos* (primo tenore) e *basos* (basso), e sua moglie Maria ('soprano'), Thànòs Savràmis (1942-), *sekòndos* (secondo tenore), Nikòlas Savràmis (1939-), *primos* (primo tenore), e sua moglie Marietta.

Vorrei adesso fornire un esempio di una *kandàdha* di Cefalonia le cui origini fanno discutere non poco: Μια βαρκούλα θ' αρματώσω, lett. *Preparerò una barca* [video 1]. Lo stesso brano l'ho rilevato anche a Zante, dove un capocoro, Panajòtis Marìnòs mi ha informato del fatto che questa *kandàdha* sia in realtà 'ateniese'. Ma cerchiamo di capire meglio di cosa si tratta.

Secondo gli interpreti di Cefalonia che ho intervistato [fig. 3], Μια βαρκούλα θ' αρματώσω la cantavano a Lixouri già in forma di *ariètta* almeno dal 1720,<sup>7</sup> poi si è diffusa in tutta la Grecia, arrivando fino a Cipro. Fu poi pubblicata in alcune produzioni discografiche da

**7** Cf. manoscritto del testo teatrale Η Ιφιγένεια (εν Ληξουρίω) di Petros Katsaitis conservato nell'archivio privato di Galanòs a Lixouri, all'interno del quale viene indicato che nell'intervallo tra gli atti della messa in scena del dramma di Katsaitis, erano previsti degli interpreti che sul palco eseguissero delle *arièttes*; una di queste era proprio *Mia varkùla th'armatòso* o *Varka thèlo n'armatòso*.

interpreti ateniesi,<sup>8</sup> con microvarianti testuali, e da qui si sparse la voce che si trattava di una *kandàdha* ateniese.



Video 1

Testo verbale in greco:

Μια βαρκούλα θ' αρματώσω (2v)  
 με σαράντα δύο κουπιά. (2v)  
 Και με εξήντα παλικάρια (2v)  
 θα σε κλέψω μια βραδιά. (2v)  
 Και αν με κλέψεις που θα πάμε (2v)  
 στον Βραχιόνα το βουνό. (2v)  
 Και εκεί πάνω τι θα τρώμε (2v)  
 χορταράκια από το βουνό. (2v)  
 Θα σου φτιάξω και ένα πύργο (2v)  
 μάρμαρο πελεκητό. (2v)  
 Θα σου πάρω και μια δούλα (2v)  
 να τη λένε Μαριγώ. (2v)  
 Να σου πλένει τα ποδάρια (2v)  
 και τον άσπρο σου λαιμό. (2v)  
 Θα σου πάρω και ένα δούλο (2v)  
 να τον λένε Νικολό. (2v)

Traslitterazione ed elaborazione del testo rispetto alla struttura musicale:

Mia varkù- varkùla th'armatòso (2v)  
 me sarà rìa rìa ro, me sarànta dhio kupià. (2v)  
 Kie me exi- me exìnda pallikària (2v)  
 tha se klè- rìa rìa ro, tha se klèpso mia vradhià. (2v)

<sup>8</sup> Gerasimos Galanòs mi ha riferito che alla prima Olimpiade di Atene del 1896, alcuni cantori di Cefalonia si trovarono lì per l'evento e si esibirono con le loro *kandàdhes* e *ari-èttes*. Da allora, il genere della *kandàdha* polifonica di Cefalonia fu conosciuta in tutta la Grecia, perché alcuni compositori ateniesi scrissero dei brani a più voci che rappresentavano, seppur in modo 'artistico', lo stile delle *kandàdhes* cefaloniesi. Tra questi, mi sono stati menzionati Nikólaos Kòkkinos (1821-1920) di Atene, che compose diverse canzoni che divennero subito popolari e che avevano lo stile *kandadhòriko*, ossia delle *kandàdhes*.

Kie an me klè- an me klèpsis pou tha pame (2v)  
 stou Vrachiò, rìa rìa ro, stou Vrachiòna to vunò. (2v)  
 Kie ki pa- ki pano ti tha tròme (2v)  
 chortarà, rìa rìa ro, chortaràkia apò to vunò. (2v)  
 Tha su ftià- su ftiàxo kie ena pìrgo (2v)  
 marmarò rìa rìa ro, marmaro telekitò. (2v)  
 Tha su pa- tha su paro kie mie dhùla (2v)  
 na tin len- rìa rìa ro, na tin lène Marigò. (2v)  
 Na su ple, su plèni ta podhària (2v)  
 kie ton a- rìa rìa ro, kie ton aspro su lemò. (2v)  
 Tha su pa, su paro kie ena dhùlo (2v)  
 na ton len- rìa rìa ro, na ton lène Nikolò. (2v)

## Traduzione:

Preparerò una barca (2v)  
 con quarantadue remi. (2v)  
 E sessanta ragazzi (2v)  
 per portarti via una notte. (2v)  
 E se mi fregghi (2v)  
 sul monte dove andremo, (2v)  
 lassù cosa mangeremo?  
 Erba di montagna. (2v)  
 Ti costruirò anche una torre.  
 di marmo scheggiato. (2v)  
 Ti comprerò anche una schiava  
 che si chiamerà Marigò.  
 Per lavarti i piedi  
 e il tuo candido collo. (2v)  
 Ti comprerò anche uno schiavo (2v)  
 che si chiamerà Nicolò. (2v)

Apparentemente non si tratterebbe tanto di una *kandàdha* ateniese, come rilevato a Zante, quanto più di uno di quei casi in cui una composizione d'autore nello stile delle *kandàdhes* sarebbe entrata a far parte del repertorio ionico, accanto ad altre canzoni 'tradizionali'.

Le pratiche musicali accademiche nelle isole Ionie (es. quelle dei complessi bandistici filarmonici e del teatro musicale) si intersecano quindi con gli scenari esecutivi delle pratiche di canto 'ad accordo' grazie alla 'interferenza' tra generi colti e popolari, o meglio all'introduzione di *kandàdhes* artistiche nei contesti del cantare in tavola, che fino a un certo tempo furono caratterizzati esclusivamente dall'esecuzione di canti cosiddetti 'tradizionali'.

Tra gli eredi del patrimonio musicale e della poetica compositiva della Scuola Ionica fondata da Mántzaros credo che valga la pena menzionare: Spyridon Xíndas (1817-1896), Nikòlaos Tzanìs

Metaxàs (1825-1907) detto anche il 'compositore radicale' della Scuola Ionica Pavlos Karrèr[is] (1829-1896), Geòrgios Lambìris (1833-1889), Spyridon Filìskon Samàras (1861-1917), Dionysios Lavràngas (1860-1941), Napoléon Lambelèt (1864-1932), Tzòrtis Delapòrtas (1867-1919) e Geòrgios Lambelèt (1875-1945), i quali gettarono le basi di quella che più tardi si sarebbe chiamata 'canzone neogreca d'autore'.

Nel Novecento, sulla scena musicale eptanesiaca si imposero altre figure del calibro di Spyros Markàtos (1913-2011), Argyris Kounàdhis (1924-2011) e Dimitris Làgios (1952-1991).

## 5 Conclusioni 'ad accordo'

L'insieme delle voci nelle esecuzioni dei canti 'ad accordo' dell'Eptaneso determina un'interazione ordinata e simultanea tra i partecipanti, con una distribuzione dei ruoli. In questo caso i *performers* condividono contatti e accordi emozionali attraverso una risonanza collettiva delle loro voci, per esaltare il valore emozionale dell'assumere 'in gruppo' un comportamento simbolico.

Per questo motivo i cantori di questo repertorio utilizzano il termine *kùrdhìsma*, 'accordatura', per rifarsi a una percezione della 'intonazione' o 'risonanza' collettiva attraverso il loro canto corale, un concetto fondamentale per entrare nella logica di queste musiche di tradizione orale.

Vorrei concludere condividendo un ricordo: quando ho iniziato a lavorare a questa ricerca sul campo, seppur con grande difficoltà a causa dei due anni di pandemia (2020-21) che hanno bloccato com'è noto gran parte delle attività a causa degli 'assembramenti', pensavo di dovere interrogarmi su cosa venisse 'prima' e cosa 'dopo', sull'origine, la cosiddetta 'filogenesi' di questi repertori, etc.

Con il tempo, trattandosi di un'indagine di ambito etnomusicologico, ho maturato che avrebbe avuto più senso interrogarsi e conoscerne più da vicino le persone che 'fanno' questa musica, che eseguono questi canti 'ad accordo', perché - al di là delle nostre aspettative e pianificazioni da ricercatori - la gente, da sempre, decide cosa vale la pena cantare sulla base di ciò che riceve dal passato e, soprattutto, sulla base dei gusti del presente.

## Bibliografia

- Clogg, R. (2021). *A Concise History of Greece*. 4th ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davy, J. [1843] (2012). *Notes and Observations on the Ionian Islands and Malta. With Some Remarks on Constantinople and Turkey, and on the System of Quarantine as at Present Conducted*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Debonos, A.-D. (1988). *Η φιλαρμονική σχολή Κεφαλονιάς 1838-1940*. Αργοστόλι: Νομαρχιακής Επιτροπής Λαϊκής Επιμόρφωσης Κεφαλονιάς.
- Giuriati, G. (2015). «Il suono come forma di conoscenza dello spazio che ci circonda. Una prospettiva musicologica». *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia*, 27(2), 115-28.
- Horde, P.; Purcell, N. (2000). *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*. New Jersey: John Wiley and Sons.
- Kapadochos, D. (2002). *Η μουσική παράδοση της Κέρκυρας*. Αθήνα: Lykoudi.
- Kardamis, K. (2006). «Nobile Teatro di San Giacomo Di Corfù: An Overview of Its Significance for the Greek Ottocento». *Donizetti Society Newsletter*, 99, 23-7.
- Kardamis, K. (2007). «Music in the Ionian Islands». Pilarinos, T. (επιμ.), *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός*. Αθήνα: Περιφέρεια Ιονίων Νήσων, 357-65.
- Kardamis, K. (2011). «From Popular to Esoteric: Nikolaos Mantzaros and the Development of His Career as a Composer». *Nineteenth-Century Music Review*, 1(8), 101-26.
- Kardamis, K. (2018). «Music Migration and Creative Assimilations. The Ionian Islands». Sciannameo, F. (ed.), *Musicians' Migratory Patterns: The Adriatic Coasts*. New York: Routledge, 49-74.
- Kardamis, K. (2019). *The Bands of Corfu. Music on the Street*. Αθήνα; Κέρκυρα: Kaleidoscope.
- Kasinitz, P.; Martiniello, M. (2019). «Music, Migration and the City». *Ethnic and Racial Studies*, 42(6), 857-64.
- Kendrick, T.T.C. [1822] (2011). *The Ionian Islands: Manners and Customs*. Charleston: Nabu Press.
- Lounzis, N. (2004). *Η μουσική βιβλιοθήκη της φιλαρμονικής εταιρείας Κέρκυρας*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα.
- Lounzis, N. (2008). *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής... Εκκλησιαστική και Κοσμική μουσική (λαϊκή)*, τόμος Α'. Ζάκυνθος: Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων.
- Lounzis, N. (2009). *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής... Κοσμική μουσική (έντεχνη)*, τόμος Β'. Ζάκυνθος: Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων.
- Lounzis, N. (2010). *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής... Ζακυνθινοί Μουσουργοί, Μουσικοί και Μουσικολόγοι – Επτανησιακή Σχολή*, τόμος Γ'. Ζάκυνθος: Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων.
- Romanou, K. (2000). «Ένα αρχείο 'Κρητικής Μουσικής' στη Φιλαρμονική Έταιρεία Κερκύρας». *Μουσικολογία*, 12-13, 175-88.
- Romanou, K. (2003a) «Italian Musicians in Greece During the Nineteenth Century». *Muzikologija*, 3, 43-55.
- Romanou, K. (2003b). «Westernization of Greek Music». *Zbornik matice srpske za scenske umetnosti i muziku, Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music*, 28-29, 93-105.

- 
- Romanou, K. (2009). «The Ionian Islands». Romanou, K. (ed.), *Serbian & Greek Art Music, a Patch to Western Music History*. Chicago: University of Chicago Press, 99-124.
- Theotòkis, E. (1826). *Details sur Corfou*. Corfù: s.e.
- Tzerbinos, S.N. (2008). *Φιλαρμονικά Ζακύνθου (1816-1960)*. Ζάκυνθος: Φιλόμουση Κίνηση Ζακύνθου.
- Vecchi, C. (2018). *Isole polifoniche nel mare della monodia: le tradizioni musicali delle Isole Ionie della Grecia* [tesi di laurea magistrale]. Venezia: Università Ca' Foscari.
- Xepapadaku, A.; Charkiolakis, A. (2007). *Interspersed with Musical Entertainment. Music in Greek Salons of the 19th Century*. Athens: Orpheus.

