



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Università degli Studi di Padova**

**Università Ca' Foscari Venezia**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale Interateneo in  
Musica e Arti Performative

Classe LM-45

Tesi di Laurea

*Isole polifoniche nel mare della monodia: le  
tradizioni musicali delle Isole Ionie della Grecia*

Relatore: Prof. Giovanni De Zorzi  
Correlatore: Prof.ssa Eugenia Liosatou

Laureando  
Costantino Vecchi  
n° matr. 1133969 / LMMAP

Anno Accademico 2017 / 2018



# Indice

<b>Ringraziamenti</b> .....	p. i
<b>Introduzione</b> .....	p. 9
<b>1. Breve storia delle Isole Ionie</b> .....	p. 13
1.1 Le Isole Ionie nell'antichità .....	p. 15
1.2 L'Eptaneso bizantino e le vicende del Basso Medioevo .....	p. 16
1.3 Isole Ionie: 'levante veneziano' .....	p. 19
1.4 La dominazione francese, l'occupazione russo-ottomana e la Repubblica delle Sette Isole Unite .....	p. 23
1.5 Gli Stati Uniti delle Isole Ionie e il protettorato britannico .....	p. 26
1.6 Lo stato greco e le Isole Ionie nel XX secolo .....	p. 28
<b>2. Il paesaggio sonoro dell'Eptaneso: intersezioni tra colto e popolare</b> .....	p. 31
2.1 Il melodramma, le società filarmoniche e l'educazione musicale nelle Isole Ionie .....	p. 35
2.2 Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros (1795–1872), la 'Scuola Ionica' e la nascita della musica classica greca .....	p. 41
2.3 I generi popolari urbani: le polifonie di Cefalonia, Zante e Corfù .....	p. 49
2.4 I canti liturgici dell'Eptaneso .....	p. 58
2.5 Il mondo rurale e la musica da ballo .....	p. 63
2.6 Alcune riflessioni relative all'attuale stato degli studi .....	p. 64
<b>3. I canti popolari urbani delle Isole Ionie: <i>ariettes, arekies e kantádes</i></b> .....	p. 67
3.1 Analisi critica della letteratura esistente .....	p. 72

3.2 La canzone urbana di Cefalonia: <i>arietta</i> e <i>kantáda</i> ‘popolare’ .....	p. 83
3.2.1 L’ <i>arietta</i> di Lixouri .....	p. 84
3.2.2 La <i>kantáda</i> popolare di Cefalonia .....	p. 87
3.2.3 <i>Arietta</i> e <i>kantáda</i> popolare: caratterizzazione stilistica, registrazioni e trascrizioni .....	p. 89
3.2.4 I contesti performativi dell’ <i>arietta</i> e della <i>kantáda</i> popolare .....	p. 92
3.2.5 Le canzoni di Cefalonia nelle raccolte poetiche ottocentesche di canti greci ..	
.....	p. 94
3.3 La realtà musicale di Cefalonia: situazione attuale .....	p. 98
3.3.1 Incontri: Giórgos Iliádis .....	p. 98
3.3.2 Incontri: Gerásimos Galanós .....	p. 100
3.3.3 La musica popolare urbana oggi più diffusa: la <i>kantáda</i> ‘artistica’ .....	p. 101
3.3.4 Incontri: Rosséto Louízis .....	p. 102
3.3.5 Incontri: Vasílis Kalogerás .....	p. 104
3.3.6 Contesti performativi odierni.....	p. 105
3.4 Generi popolari urbani dell’Eptaneso e influenze straniere: alcune riflessioni.....	
.....	p. 106
3.4.1 Alcune ‘conclusioni’ da riconsiderare.....	p. 107
3.4.2 La polivocalità italiana di tradizione orale dal XVI al XIX secolo: alcune considerazioni e alcune possibili analogie musicali fra Venezia e Eptaneso...p.	112
3.4.3 Polifonie ioniche, polifonie dalmate e polifonie dell’Italia del Nord: alcune analogie ionico-adriatiche .....	p. 124
3.4.4 Un’ipotesi .....	p. 130
<b>4. Il canto bizantino dell’Eptaneso: controversie e riflessioni .....</b>	<b>p. 133</b>
4.1 Il ‘rito bizantino’ e la nascita di una ‘liturgia cantata’ .....	p. 135

4.1.1 Note sul canto bizantino .....	p. 139
4.1.2 Forme e generi .....	p. 140
4.1.3 Lo stile ‘kalofonico’ .....	p. 141
4.1.4 Sistemi di notazione e loro periodizzazione storica .....	p. 142
4.1.5 Riflessi politico culturali .....	p. 144
4.2 ‘La Questione Musicale’ ( <i>To Mousikón Zítima</i> ): la fragilità del concetto di ‘purezza’ .....	p. 145
4.3 Ortodossia e polifonia .....	p. 154
4.3.1 Le polifonie ottocentesche delle comunità greche della diaspora e la successiva diffusione del canto liturgico polifonico in territorio ellenico .....	p. 155
4.3.2 Le polifonie dell’Arcidiocesi greco-ortodossa d’America .....	p. 158
4.3.3 Le polifonie della Chiesa ortodossa di Russia .....	p. 160
4.3.4 Gli inni polifonici rinvenuti nei manoscritti greci risalenti al XV e XVI secolo: caratteristiche e ‘significati’ .....	p. 164
4.3.5 La posizione delle autorità greco-ortodosse nei confronti della polifonia .....	p. 168
4.4 Il canto liturgico polifonico dell’Eptaneso .....	p. 170
4.4.1 Lo stile ‘cretese’ delle Isole Ionie e i legami con Creta .....	p. 171
4.4.2 La percezione emica della polifonia liturgica delle Isole Ionie: teorie, polemiche e legami fra musica sacra e profana .....	p. 177
4.4.3 Il canto liturgico a Zante e Corfù: caratteristiche e peculiarità .....	p. 184
4.4.4 Il canto liturgico a Cefalonia: cenni storici, testimonianze dirette e situazione attuale .....	p. 186
<b>Conclusioni</b> .....	p. 191
<b>Bibliografia</b> .....	p. 195

**Sitografia** .....p. 206

**Discografia**.....p. 208

## Ringraziamenti

Sono molte le persone che hanno fornito il loro concreto contributo, in molti casi veramente indispensabile, che ha permesso a questo lavoro di vedere la luce ed è doveroso quindi in questa sede ringraziarle tutte, anche a costo di risultare un po' prolissi.

Ringrazio il professor Giovanni De Zorzi, relatore di questa tesi, per aver innanzitutto fornito lo 'spunto' iniziale da cui in seguito ha preso forma questo lavoro, per non aver fatto mai mancare il suo supporto e aver sempre revisionato il materiale che gli è stato sottoposto con estrema precisione, attenzione e professionalità.

Ringrazio la professoressa Eugenia Liosatou, correlatrice della tesi, per il fondamentale aiuto offertomi durante l'organizzazione del viaggio di ricerca a Cefalonia, per avermi messo in contatto con importanti 'informatori' locali e per avermi assistito e aiutato con la lingua greca durante la realizzazione delle interviste.

Ringrazio di cuore la mia amica María Koutelidáki, perché senza le prime fonti bibliografiche greche sulla musica delle Isole Ionie da lei reperite ad Atene, senza il suo paziente lavoro di traduzione e di assistenza linguistica questo lavoro difficilmente avrebbe potuto iniziare. A lei va un ringraziamento speciale in quanto questo suo appoggio incondizionato e entusiasta è giunto in un periodo non certo facile della sua vita.

Per il fondamentale sostegno linguistico un sentito ringraziamento va anche a mio padre, Angelo Vecchi, e ad Eliana Mescalchin, con la solenne promessa di imparare il greco come si deve il prima possibile.

Ringrazio Gerásimos Galanós per la sua incommensurabile gentilezza, per l'importantissimo materiale che mi ha donato e prestato il quale si è rivelato essenziale per la stesura di questo testo. A lui va anche l'augurio di riuscire a continuare il suo prezioso lavoro di ricerca sulla tradizione musicale di Cefalonia con la passione che fino ad ora l'ha contraddistinto.

Ringrazio il professor Giórgos Iliádis, Rossétos Louzís, Ioánnis Mesolorás, Vasilis Kalogerás e sua moglie Maria Pagoulatou per la simpatia, la gentilezza e la disponibilità dimostrata nel corso delle interviste e durante i nostri incontri.

Ringrazio gli 'ultimi' *ariettadori* di Lixouri Dimosthénis Miniátis, Dimítris Moschópoulos e Gerásimos Liviératos per avermi fatto ascoltare i loro canti nella speranza che vengano presto registrati e salvati dall'oblio.

Un ringraziamento va anche ai cantanti della *Chorodía Leivathoús* per l'ospitalità e per avermi fatto ascoltare e registrare le loro voci.

Ringrazio inoltre Káte Antonélou e le altre bibliotecarie della biblioteca *Korgialéneios* di Argostoli per l'interesse dimostrato, la loro cortesia e il prezioso aiuto nel reperire il materiale.

Ringrazio anche Chiara Santi, Despina Vlassi e Georgios Pilidis, quest'ultimo in particolare per le preziose informazioni fornitemi sul canto bizantino.

Ci tengo a ringraziare anche l'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISMC) della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, il suo direttore Prof. Giovanni Giuriati, Sabrina Marengo e Chiara Picardi, per il loro interesse e per la loro elasticità nell'avermi permesso di dare in questi ultimi mesi la priorità alla tesi piuttosto che al lavoro.

Ringrazio veramente tanto la mia compagna di messe greco-ortodosse Francesca Franzoi, per la sua vicinanza e i consigli che non sono mai mancati, scusandomi inoltre di essere stato in questi mesi alquanto concitati una persona non sempre di piacevole compagnia.

Ringrazio anche di cuore i miei amici e le mie amiche, il cui supporto non è mai mancato, in particolar modo l'allegria compagnia 'Vez' e i membri dei progetti musicali 'Pharmakos' e 'Neochori', scusandomi con tutti loro per essere stato piuttosto 'evanescente' in questi ultimi mesi.

Infine, un profondo ringraziamento va alla mia famiglia, in particolar modo a mia madre e mio padre, per non avermi mai fatto mancare il loro appoggio in qualsiasi forma e declinazione esso potesse assumere, per avermi continuamente stimolato oltre che supportato e per aver manifestato sempre sincero interesse nei confronti delle mie scelte e del mio percorso di studi.





## Introduzione

Il mio lavoro ha per tema la musica polivocale di tradizione orale, sia profana, sia liturgica, delle Isole Ionie della Grecia, o Eptaneso, nelle quali l'elemento distintivo è dato da uno stile di canto a più voci che impiega un chiaro lessico armonico-tonale, assente da qualsiasi altra tradizione musicale del moderno stato ellenico.

Adottando un altro approccio, decisamente esperienziale, un ascoltatore non preparato percepisce immediatamente la marcata differenza 'linguistica' fra la musica tradizionale modale e monodica, sia profana sia liturgica, della Grecia continentale e delle isole del Mar Egeo, caratterizzata da elementi di natura 'mediorientale', e la ben più occidentale polifonia vocale a tre o quattro voci in tonalità maggiore tipica solo delle isole dell'Eptaneso.

Una simile separazione di 'sistemi musicali' mi ha spinto a cercare di comprendere le origini, la natura e le ragioni del fenomeno, così come la posizione occupata dalla musica all'interno della contemporanea società eptanesiaca: se si considera la musica in una prospettiva sociologica e antropologica, come espressione legata indissolubilmente alle dinamiche storiche e sociali della cultura in cui si inserisce, mi è sembrato che la causa principale della differenza fra i rispettivi 'sistemi musicali' delle due aree vada ricercata nelle vicende storiche e sociali della Grecia egea e quelle della Grecia ionica. Se queste due regioni dell'odierna Grecia, entrambe popolate da genti elleniche fin dall'antichità, condivisero fino al XIII secolo d.C. il medesimo percorso storico, suddiviso nei periodi greco classico, ellenistico, romano e bizantino, è di fondamentale importanza notare come per più di cinque secoli, dal XIII secolo in avanti, l'arcipelago ionico risentì di influenze politiche e culturali decisamente occidentali, in virtù delle dominazioni normanna, angioina, veneziana, francese e britannica, per poi essere definitivamente annesso al Regno di Grecia nel 1864. In questo senso questa fu l'unica area dell'odierna Grecia a non essere mai stata assoggettata all'impero ottomano.

Il rapporto fra mondo occidentale e musica dell'Eptaneso è evidente nella presenza dell'opera lirica nelle Isole Ionie durante il XVIII secolo. Il primo edificio teatrale moderno eretto su suolo ellenico fu infatti il Teatro San Giacomo di Corfù (1720) che divenne il principale centro di diffusione della musica eurocolta, soprattutto italiana, nelle Isole Ionie, stimolando fra XVIII e XIX la nascita della prima 'scuola' di compositori ellenici di musica classica occidentale, conosciuta come 'Scuola Ionica', che per prima tentò di elaborare un

linguaggio compositivo nazionale e in seguito lo diffuse nel resto della Grecia.<sup>1</sup> Molto più problematico risulta invece, benché esistano gli elementi per farlo, mettere in relazione la musica popolare delle Isole Ionie con la vicina realtà italiana ed adriatica.

Se recentemente infatti sono stati pubblicati diversi contributi sulla storia del melodramma e della musica d'arte dell'Eptaneso, la musica polivocale di tradizione orale, sia profana, sia liturgica, delle Isole Ionie, tema centrale di questo lavoro, rimane un terreno ancora molto poco esplorato dalla musicologia e dall'etnomusicologia greca e quasi totalmente ignorato dagli studiosi stranieri.

La mia indagine è partita dall'analisi critica dell'esigua letteratura esistente, spesso caratterizzata da prospettive più divulgative che scientifiche e fortemente connotate sul piano ideologico-identitario. Si è cercato quindi di riportare e sistematizzare le informazioni che al momento si conoscono riguardo alla storia, al lessico, alle forme, allo stile e alle prassi performative della polifonia eptanesiaca, cercando continuamente di riflettere intorno ai metodi, alle fonti e alle idee su cui si è basata fino ad ora la trattazione e la ricerca su questa realtà musicale. Sono state inoltre reperite alcune testimonianze storiche riguardo al paesaggio sonoro delle Isole Ionie all'interno della letteratura da viaggio tardo settecentesca e ottocentesca relativa all'arcipelago.

Una parte fondamentale del lavoro è data da una breve ricerca sul campo condotta sull'isola di Cefalonia dal 27 marzo al 7 aprile 2018. Questo viaggio, oltre ad essersi rivelato indispensabile per il reperimento delle fonti bibliografiche e discografiche in lingua greca relative alla musica popolare dell'Eptaneso, altrimenti introvabili nelle biblioteche italiane, mi ha permesso di raccogliere alcune informazioni di 'prima mano' grazie a interviste ad alcuni dei protagonisti (musicisti e studiosi) dell'odierna scena musicale dell'isola e di entrare in contatto con la contemporanea tradizione vivente del canto polivocale delle Isole Ionie.

Strutturalmente la tesi si articola in quattro capitoli: il primo presenta una panoramica storico-culturale dell'arcipelago ionico dall'antichità fino al XX secolo.

Nel secondo capitolo viene proposta invece una ricognizione ad ampio raggio su tutte le diverse tipologie di musiche che caratterizzano, o caratterizzavano in passato, il peculiare

---

<sup>1</sup> Kóstas Kardámis, "Nobile Teatro di San Giacomo di Corfù": an overview of its significance for the Greek Ottocento, «Donizetti Society Newsletter», n. 99, 2006, pp. 23-27.

Vedi anche Kóstas Kardámis, "Nobile Teatro di San Giacomo di Corfù": an overview of its significance for the Greek Ottocento", XI Convegno Annuale di Società Italiana di Musicologia, Lecce, 22-24 October 2004.

paesaggio sonoro delle Isole Ionie, ponendo particolare attenzione alle dinamiche di contatto e interscambio fra dimensione ‘colta’ e ‘popolare’ rilevabili al suo interno. Nello specifico viene presa in esame la diffusione del melodramma nelle isole fra XVIII e XIX secolo, la creazione degli *ensembles* bandistici all’interno delle società filarmoniche e la diffusione dell’educazione musicale eurocolta, inizialmente attraverso i numerosi musicisti italiani attivi nell’arcipelago, ed in seguito ad opera dei compositori ellenici della ‘Scuola Ionica’. Successivamente vengono introdotti i principali generi popolari polivocali tipici delle aree urbane di Cefalonia, Zante e Corfù, sui quali ci si focalizzerà nel capitolo seguente, la musica da danza, le tradizioni musicali delle aree rurali e, infine, la musica polivocale liturgica, tema che verrà sviluppato nel quarto e ultimo capitolo della tesi.

Il terzo capitolo è interamente dedicato ai repertori popolari polivocali urbani delle *ariettes*, delle *kantádes* e delle *arekies*. Al suo interno viene proposta un’analisi critica della letteratura esistente sull’argomento, vengono descritte le caratteristiche ‘lessicali’, stilistiche, formali e le prassi performative di questi repertori incrociando le informazioni ricavabili dalla bibliografia con quelle raccolte sul campo. In seguito, sulla base dei dati emersi durante le interviste realizzate a Cefalonia, si è tentato di tracciare un profilo dell’attuale realtà musicale dell’Isola e delle dinamiche che la caratterizzano. Il capitolo si chiude con alcune riflessioni ed ipotesi relative al problematico rapporto fra musica polivocale di tradizione orale dell’arcipelago ionico e le tradizioni musicali italiane, soprattutto veneziane e nord adriatiche.

L’argomento centrale del quarto e ultimo capitolo è invece il particolare stile di canto bizantino polifonico diffuso nelle Isole Ionie. La peculiarità ‘linguistica’ del canto liturgico eptanesiaco viene, però, percepita da alcuni come ‘problematica’ e respinta in quanto considerata come una ‘deviazione’ dall’‘autentica’ tradizione liturgica greco-ortodossa: si entra così in un ben più ampio, acceso e spinoso dibattito musicologico-identitario sviluppatosi durante il XIX secolo intorno alla definizione di ‘purezza’ e ‘autenticità’ del linguaggio sonoro del canto bizantino. In questo senso è sembrato, quindi, doveroso fornire al lettore gli estremi della polemica, non a caso definita dagli studiosi bizantinisti: ‘La Questione Musicale’ (*To Mousikón Zítima*). Il capitolo si apre dunque con alcuni preliminari riferimenti alla storia, al lessico, alle principali forme e ai sistemi di notazione musicale del canto bizantino; si passa in seguito ad elencare ed esaminare criticamente le principali posizioni ideologiche del grande dibattito, di cui sopra, relativo al canto liturgico ortodosso. Successivamente viene analizzato nello specifico il complicato rapporto fra liturgia ortodossa e polifonia, nelle diverse forme che sono sorte nel corso della sua storia.

Si giunge infine a trattare nello specifico la polifonia del canto liturgico delle Isole Ionie, cercando di riflettere intorno ai suoi problematici legami con il mondo cretese, realtà musicale con cui viene molto spesso messo in relazione, analizzando gli approcci degli studiosi ionici nei confronti della loro tradizione musicale ecclesiastica, indagando la natura delle relazioni fra polivocalità sacra e profana nell'Eptaneso e descrivendo, sulla base dell'esperienza condotta sul campo, la contemporanea realtà musicale liturgica dell'Isola di Cefalonia.

## 1. Breve storia delle Isole Ionie

Con il toponimo Isole Ionie (= *Ionia Nisià*) o Eptaneso (= *Eptànisa*, Le Sette Isole) si fa riferimento a quell'arcipelago, situato sul versante occidentale della costa continentale greca, che occupa l'area del Mar Ionio delimitata a nord dall'isola di Corfù (= *Kérkyra*) e a sud dall'isola di Cerigo (= *Kýthira*). L'arcipelago delle Isole Ionie si estende quindi lungo la costa greca dell'Epiro e del Peloponneso, ad eccezione di Cerigo che si trova nel braccio di mare che separa il Peloponneso dall'isola di Creta. L'arcipelago è formato da sette isole maggiori e da molte altre isole minori e scogli che emergono dal mare in prossimità delle isole o a ridosso della costa continentale. Le sette isole maggiori, da cui deriva il nome dell'arcipelago, sono, da nord a sud: Corfù (= *Kérkyra*), Paxo (= *Paxi*), Leucade (= *Lefkàda*, denominata Santa Maura dai veneziani), Itaca (= *Ithàki*), Cefalonia (= *Kefallonìa*), Zante o Zacinto (= *Zákynthos*) e Cerigo (= *Kýthira*).

La posizione geografica strategica occupata all'interno del bacino del mediterraneo dalle Isole Ionie, le ha messe di continuo, nel corso della storia, al centro degli interessi commerciali e bellici delle potenze marittime mediterranee (e dal XIX secolo anche di quelle atlantiche e continentali) che, attraverso il dominio territoriale dell'arcipelago, intendevano assicurarsi il controllo della navigazione fra lo Ionio, l'Adriatico e l'Egeo, fra la parte occidentale e la parte orientale del Mar Mediterraneo. Le Isole Ionie sono state, in età greco classica e ellenistica, un importante scalo portuale per i Corinzi e gli Etoi diretti verso la Sicilia, mentre in epoca romana importanti basi operative e militari per il controllo del restante territorio ellenico; nella seconda metà dell'VIII secolo i bizantini vi fondarono il *Thema* marittimo di *Cephalenia*, con lo scopo di controllare l'accesso all'Adriatico e fornire appoggio ai possedimenti imperiali in Italia meridionale. Fra l'XI e il XII secolo le isole suscitarono l'interesse dei normanni, dei genovesi, della corona di Sicilia e di altri condottieri occidentali intenzionati a fondare degli avamposti navali orientati verso le bramate ricchezze orientali.

Furono però i veneziani, soprattutto in seguito alla quarta crociata e al saccheggio di Bisanzio (1204), ad imporre la loro influenza sull'area eptanesiaca e successivamente ad includere le isole fra i domini della Serenissima. Le prime isole ad essere conquistate furono Cerigo nel 1363 e Corfù nel 1386, l'ultima fu Leucade nel 1684. La Repubblica mantenne il controllo sulle Isole Ionie fino al 1797, anno della sua caduta. Il dominio sull'Eptaneso,

e soprattutto su Corfù, ha permesso a Venezia di assicurarsi per secoli il controllo della porta dell'Adriatico.

In seguito alla caduta della Serenissima per mano di Napoleone Bonaparte, furono i vittoriosi francesi a governare l'arcipelago. Due anni dopo, però, le Isole furono occupate da una flotta russo-ottomana e fu istituita l'indipendente Repubblica delle Sette Isole Unite (1800-1807), protetta dalla Russia e tributaria dell'Impero ottomano. La Repubblica Settinsulare fu il primo territorio ellenico indipendente dopo secoli di giogo straniero. Nel 1807 la Francia riottenne il dominio delle isole in seguito alla pace di Tilsit firmata fra Napoleone e lo Zar Alessandro I. Due anni dopo, nel 1809, gli inglesi, che da tempo aspiravano al controllo dell'arcipelago per consolidare la loro influenza nel bacino del Mediterraneo in chiave antifrancese, occuparono tutto l'Eptaneso tranne Corfù e Paxo, che rimasero francesi fino alla resa di Napoleone (1814) e furono in seguito cedute alla Gran Bretagna.

Nel 1815 l'Inghilterra istituì il protettorato delle Isole Ionie (*United States of the Ionian Islands*) promuovendo quindi un ordinamento interno di apparente autonomia e di autogoverno, sottoposto però all'autorità di un Alto Commissario nominato dalla Corona inglese. Il malcontento della popolazione aumentò considerevolmente quando, nel 1817, fu approvata una nuova costituzione che limitò ancora di più la sovranità del governo locale. In seguito anche alla diffusione dagli ideali risorgimentali che portarono, nel 1821, all'insurrezione della Grecia continentale contro il dominatore ottomano, la popolazione dell'Eptaneso si sollevò e la ribellione venne repressa duramente dagli inglesi. A partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, a causa dei mutamenti avvenuti nel quadro politico europeo (e in seguito all'annessione ufficiale di Malta all'impero britannico), gli interessi politico-militari della Gran Bretagna nell'area ionica vennero progressivamente meno e quando, nel 1863, salì al trono di Grecia il sovrano filoinglese Giorgio I, l'Inghilterra cedette definitivamente le isole Ionie alla monarchia ellenica con il trattato di Londra del 1864.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Le informazioni storiche contenute in questo paragrafo sono state tratte da: *The Ionian Geographical Space*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósis Pylarínós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 275-276. E da: Roberto Almagia, Roberto Cessi, *Isole Ionie* in *Enciclopedia Italiana*, Treccani, 1933. [http://www.treccani.it/enciclopedia/isole-ionie\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/isole-ionie_%28Enciclopedia-Italiana%29/). Consultato in data 07/06/2018.

## 1.1 Le Isole Ionie nell'antichità

Gli sguardi letterari, storici e archeologici degli intellettuali rivolti verso il mondo della Grecia ionica sono sempre stati profondamente influenzati dalle suggestioni eroiche evocate dai versi dei poemi omerici, e questo è accaduto nell'antichità così come (e forse ancor più) nella modernità. Il culto occidentale della classicità ha fatto sì che l'approccio storiografico relativo all'area eptanesiaca fosse, soprattutto in epoca romantica, profondamente condizionato dalla filologia omerica. Le Isole Ionie venivano idealmente percepite come l'antico dominio di Odisseo e per secoli si è cercato di identificare l'isola natale dell'eroe sulla base delle descrizioni geografiche e paesaggistiche del poeta; ci si è chiesti se l'antica Itaca coincidesse o meno con la moderna Itaca oppure se questa, piuttosto, non andasse identificata con Leucade; Corfù venne identificata invece come l'isola dei Feaci, regno del magnanimo Alcinoò. Le prime esplorazioni archeologiche sulle isole iniziarono soprattutto per confermare o smentire queste ipotesi, per fare riemergere dalla terra il mitico palazzo di Ulisse. La percezione del reale dei viaggiatori ottocenteschi subiva una brusca alterazione quando si trovavano sulle scogliere di Itaca o Cefalonia, così che questi, in balia delle loro erudite fantasie, iniziavano a popolare i paesaggi con vele di antiche navi elleniche apparse all'improvviso da dietro qualche scoglio, spesso dimenticando il mondo contemporaneo che avevano di fronte.<sup>3</sup>

La ricostruzione della storia antica dell'Eptaneso rimane ancora in gran parte lacunosa. Gli scavi archeologici hanno rivelato la presenza nelle isole di alcune tracce di insediamenti umani risalenti all'età della pietra, i resti più antichi, datati tra il 150.000 e il 10.000 a.C., sono stati trovati a Corfù e a Cefalonia. Risalgono al Neolitico (3000-6000 a.C.), invece, i primi segni che testimoniano la presenza di insediamenti stabili, attività agricole e di allevamento. I primi greci di origine indo-europea, si stanziarono nell'Eptaneso a partire dal periodo Medio Elladico (2100-1550 a.C.) e siti archeologici risalenti a quest'epoca (es. Pilikata ad Itaca) presentano caratteristiche analoghe alle città fortificate contemporanee della Grecia continentale micenea e di Troia. Fra le isole, solo ad Itaca sono presenti tracce ininterrotte di insediamenti che vanno dalla tarda età del bronzo (1550-1200) alla prima età del ferro greca, chiamata dagli storici anche medioevo ellenico (1200-800 a.C.).

---

<sup>3</sup> Una trattazione approfondita di queste tematiche e una riflessione sulle Isole Ionie come oggetto storiografico si trova in: Francesca Crema, *Le Isole Ionie dall'arcaismo all'età classica: tradizioni epiche e strutture storiche fra centralità e periferia nel mondo greco. Prospettive storiografiche*, tesi di dottorato, Università Ca'Foscari Venezia, Université Paris Ouest – Nanterre, 2014, Coordinatore del Dottorato Prof. Filippo Maria Carinci.

Gli Eubei e, in seguito, i Corinzi, giunsero a Corfù nella seconda metà dell'VIII secolo a.C. e, nel corso delle loro spedizioni di colonizzazione dirette verso l'Italia meridionale e la Sicilia, usarono l'isola come base marittima intermedia. Corfù, fra il VII e VI secolo a.C., divenne l'isola più florida dell'Eptaneso grazie allo sviluppo del commercio marittimo. In questo periodo i corfioti fondarono alcune colonie sulla costa dell'Epiro, impreziosirono le loro città portuali edificando templi e santuari monumentali e la loro flotta divenne estremamente potente, seconda solo a quella ateniese. Gli interessi dell'ormai prospera Corfù entrarono in conflitto con quelli delle città corinzie e, in seguito ad alcuni vittoriosi scontri navali, l'isola riuscì ad ottenere la completa indipendenza nel 586 a.C. Durante il secolo successivo, alcuni turbolenti rapporti diplomatici fra Corfù e la sua colonia Epidamno (odierna Durazzo), riaccesero le ostilità fra l'isola e Corinto e furono una delle cause scatenanti della guerra del Peloponneso (431-404 a.C.). Durante la guerra i corcirei si allearono con Atene e fornirono consistente appoggio navale alla flotta della Lega delio-attica. Anche le quattro città stato autonome presenti al tempo sull'isola di Cefalonia (Pali, Krani, Sami e Pronnoi) si unirono alla fazione ateniese. Con la fine della guerra e la sconfitta di Atene iniziò un periodo di decadenza nell'area ionica e nel mondo greco in generale, profondamente segnato dal lungo e feroce conflitto.

Per quanto riguarda il successivo periodo ellenistico e romano (III secolo a.C.- IV secolo d.C.), sono stati ritrovati insediamenti e cimiteri a Corfù, Cefalonia, Leucade e Zante che testimoniano la relativa prosperità dell'area, che sembra però aver giocato, durante questi secoli, un ruolo politico e culturale periferico all'interno dello scacchiere del mediterraneo.<sup>4</sup>

## 1.2 L'Eptaneso bizantino e le vicende del Basso Medioevo

La cronistoria delle Isole Ionie durante il lungo periodo bizantino risulta difficile da ricostruire in modo puntuale. Gli studiosi bizantini, all'epoca, si sono preoccupati raramente di narrare nei loro scritti le vicende relative alle isole greche del Mar Ionio e di conseguenza, al giorno d'oggi, ci si trova di fronte a dei veri e propri vuoti documentali.

Durante i primi secoli di governo bizantino gli insediamenti dell'Eptaneso vissero un periodo difficile segnato da ripetute razzie e devastazioni da parte dei Vandali e dei Goti e,

---

<sup>4</sup> Le informazioni storiche contenute in questo paragrafo sono state tratte da: Evgenía Vikéla, *The Ionian Islands in Antiquity*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósios Pylarínós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 279-284.



in seguito, dei Saraceni e delle popolazioni slave. Fra queste incursioni, forse la più violenta fu quella guidata contro Zante dal re dei Vandali Genserico nel 467 d.C. Sul piano amministrativo, in quest'epoca, Corfù ed Itaca facevano parte della provincia dell'*Epirus Vetus*, mentre Cefalonia e Zante erano incluse nella provincia di *Acaia*. L'esistenza del *Thema* marittimo di Cefalonia, che al suo interno riuniva anche le altre isole dell'Eptaneso, è attestata nelle fonti letterarie a partire dai primi anni del IX secolo d.C. fino all'XI. Lo scopo principale di questa circoscrizione militare era quello di presidiare e difendere i territori dell'Impero affacciati sullo Ionio e sull'Adriatico meridionale.

Una nuova epoca di scontri e scorrerie iniziò nel 1033 d.C., in seguito agli attacchi scagliati contro Corfù da parte dei Saraceni stanziati in Sicilia. Pochi anni dopo, nel 1081, il condottiero normanno Roberto il Guiscardo, inflisse una sonora sconfitta, nella battaglia di Durazzo, all'esercito bizantino e occupò l'isola per tentare di spingersi successivamente verso le sponde orientali del mediterraneo e impossessarsi del trono di Bisanzio. I bizantini stipularono degli accordi militari con Venezia in chiave anti-normanna e quest'ultima riuscì a riconquistare Corfù nel 1084. Qualche mese dopo però, il Guiscardo, che era dovuto rientrare in Italia richiamato dal Papa per difendere Roma assediata dall'esercito dell'Imperatore Enrico IV, tornò nell'Eptaneso, si riappropriò di Corfù e attaccò le roccaforti di Cefalonia. Questa fu l'ultima impresa tentata dal comandante normanno che, colto da un'improvvisa malattia, morì nel luglio del 1085 probabilmente presso Panormos, piccolo insediamento a nord dell'isola, che da quel momento fu denominato *Portus Wiscardi* in latino o *Fiskardo* in greco, in ricordo del Duca di Puglia.

Sul finire dell'XI sec. le Isole Ionie furono nuovamente depredate, questa volta dalla flotta pisana comandata dall'arcivescovo Dagoberto, diretto in Siria per unirsi alla prima crociata. Nel XII secolo i bizantini si scontrarono nuovamente coi Normanni guidati da Ruggero II per il controllo di Corfù che, dopo una serie di conquiste e riconquiste, restò saldamente in mano bizantina a partire dal 1185, anno in cui però, la flotta normanna riuscì ad occupare Cefalonia, Zante e Itaca, disgregando così definitivamente l'unità del *Thema* marittimo di Cefalonia. Il Re normanno di Sicilia Guglielmo II offrì all'ammiraglio Margarito di Brindisi, che aveva guidato con successo l'assalto delle Isole Ionie, il titolo di Conte Palatino di Cefalonia e Zante che conservò fino al 1194.

In seguito alla quarta crociata (1204) e alla ripartizione dei territori bizantini (*Partitio terrarum imperii Romaniae*) l'Eptaneso fu assegnato alla Repubblica di Venezia. Inizialmente i veneziani non si insediarono stabilmente sulle isole e si limitarono a stipulare accordi con i membri della famiglia Orsini, divenuti conti di Cefalonia e Zante dopo

l'abdicazione di Margarito di Brindisi. Durante il XIII sec. Corfù fu contesa e occupata prima dal Despota d'Epiro Michele I Ducas (1214), poi nuovamente dalla Corona di Sicilia fino al 1386, anno in cui l'isola, assediata dalla flotta veneziana, stipulò un accordo di resa molto vantaggioso per i corfioti. Cefalonia e Zante rimasero sotto il dominio della famiglia Orsini fino a quando, nel 1325, vennero occupate dagli Angioini che, nel 1357, assegnarono il titolo di Conte Palatino ai membri della famiglia Tocco. I Tocco, eccetto una breve parentesi di occupazione turca (1479-1481), governarono le isole fino al 1483. Anche Leucade, dopo aver cambiato bandiera diverse volte, dal 1362 entrò a far parte della Contea Palatina. Cerigo invece era stata dal 1207 feudo della famiglia veneziana dei Venier e fu annessa ufficialmente alla Serenissima nel 1363.<sup>5</sup>

Le informazioni relative alle arti e alla cultura dell'Eptaneso durante l'epoca bizantina provengono quasi esclusivamente dalle testimonianze archeologiche, essendo quasi completamente assenti i riferimenti nella letteratura del periodo attinenti a quest'area. Anche il numero degli edifici e monumenti sopravvissuti risulta però esiguo, se paragonato a quello dei reperti archeologici conservatisi in altre aree dell'Impero, questo probabilmente anche a causa dei numerosi terremoti che hanno colpito le Isole Ionie nel corso della storia (l'area è tuttora ad alto rischio sismico). Le testimonianze relative al periodo proto-bizantino (IV-VII secolo) e al periodo medio-bizantino (VII-XIII secolo) provengono quasi esclusivamente dall'architettura religiosa, basiliche paleocristiane e chiese bizantine, la maggior parte delle quali rinvenute nelle campagne. Per quanto riguarda il periodo tardo-bizantino (XIII-XV secolo), il significativo numero di chiese affrescate e monasteri ortodossi eretti nelle città e nel contado, testimonia la sopravvivenza del retaggio culturale bizantino nell'Eptaneso anche durante il periodo successivo alla perdita del controllo diretto del territorio da parte dell'Impero d'Oriente.

Con l'insediamento dei diversi governanti stranieri le gerarchie sociali furono ripetutamente sovvertite e riscritte, ma, nonostante ciò, gli occidentali stanziati nelle isole continuarono a costituire una minoranza all'interno della popolazione. I dominatori occidentali tardomedievali rimpiazzarono inoltre i vertici ecclesiastici ortodossi nominando vescovi cattolici. Questa imposizione, che segnò profondamente la vita religiosa dell'Eptaneso, venne attuata nelle isole della Contea Palatina nel 1207 e a Corfù nel 1274

---

<sup>5</sup> Una trattazione più dettagliata riguardante gli eventi e gli equilibri di potere dell'Eptaneso tardo medievale si trova in: Spýros N. Asonítis, *The Ionian Islands During the Late Medieval Times*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósis Pylarínós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 297-302.

ad opera degli Angioini. Solo a Leucade il vescovo rimase ortodosso fino alla metà del XIV secolo. La società più complessa e gli insediamenti più importanti delle Isole Ionie si trovavano a Corfù, la più ricca e popolosa, che, fra XIII e XVI secolo, fu anche meta di una consistente immigrazione ebraica.<sup>6</sup>

### 1.3 Isole Ionie: ‘levante veneziano’

La plurisecolare dominazione veneziana segnò profondamente la storia e la cultura dell’Eptaneso. Le Isole Ionie, grazie alla loro posizione geografica, sono state un possedimento di enorme valore nel quadro delle politiche commerciali e belliche della Serenissima. Costituivano un indispensabile scalo sulla rotta marittima che le galee veneziane percorrevano per raggiungere i porti del Medio Oriente, del Mar Nero e di Costantinopoli, e allo stesso tempo, le fortificazioni erette sulle loro coste, hanno permesso alla Repubblica di presidiare l’accesso al canale di Otranto e di difendere il ‘suo golfo’ dagli attacchi nemici.

Quasi tutte le isole furono annesse alla Serenissima nell’arco di un secolo e mezzo, fra il 1363 e il 1503. Solo Leucade rientrò nell’orbita di Venezia ben più tardi, nel 1684, dopo quasi duecento anni di dominazione ottomana. Coerentemente alle diverse circostanze di annessione, alle differenti dimensioni, alla diversa importanza economica e bellica e in base agli assetti governativi preesistenti, i veneziani decisero di non introdurre un sistema amministrativo identico in tutte le isole, ma cercarono di adattarlo alle esigenze di ognuna di esse. A Zante e Cefalonia venne nominato un Provveditore con mandato biennale mentre a Corfù, l’isola più popolosa e di maggiore importanza strategica, venne nominato, fino alla fine del XVI secolo, un *Bailo*<sup>7</sup> con poteri politici e militari più ampi. Questa figura istituzionale venne abolita a partire dal 1574 e venne sostituita da quella di un Provveditore (non eletto a scadenze regolari). All’inizio del XVI secolo la Repubblica istituì la carica di *Provveditore Generale da Mar* con la più alta autorità politica e militare su tutti i domini del levante. Il Provveditore Generale risiedeva a Corfù, restava in carica per tre anni,

---

<sup>6</sup> Le informazioni storiche contenute in questo paragrafo sono state tratte da: Ilías Giarénis, *The Ionian Islands During the Byzantine Period*, in *Íónιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósis Pylarínós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 285-288. E da: Spýros N. Asonítis, *The Ionian Islands During the Late Medieval Times*, cit., pp. 297-302.

<sup>7</sup> Il termine veneziano *bailo* proviene da *balivo* e questo dal latino *baiulus* e *baiulivus*. Dal XII secolo un *bailo* faceva da governatore, magistrato delle comunità di mercanti così come da ambasciatore presso le corti orientali in rapporto con Venezia. Faceva, però, anche da sovrintendente alle attività delle colonie minori governate da consoli e aveva autorità su tutti i veneziani presenti nella regione della quale era responsabile.

amministrava l'isola, aveva il compito di curare il mantenimento della flotta e, all'occorrenza, anche di comandarla in quanto detentore del titolo di Vice Comandante della stessa. La Serenissima creò anche un collegio di commissari (Sindaci e Inquisitori del Levante) con il compito di monitorare l'operato dei suoi dignitari nelle colonie. Questi funzionari visitavano lo *Stato da Mar* ogni quattro-cinque anni per indagare su eventuali inadempienze istituzionali e amministrative dei patrizi veneziani in carica, scoperciare potenziali macchinazioni politiche o casi di vessazione nei confronti della popolazione locale e individuare altri comportamenti che avrebbero potuto destabilizzare la sovranità della Serenissima sul territorio e sconvolgere le dinamiche interne alle società locali. Un ulteriore controllo sull'operato degli amministratori locali veniva esercitato dalle comunità stesse, che, attraverso i loro rappresentanti, avevano la facoltà di contattare direttamente Venezia e presentare eventuali rimostranze nei confronti dei membri del Reggimento (amministrazione locale veneta).<sup>8</sup>

I veneziani concessero agli abitanti dell'Eptaneso ampi margini di autogoverno su modello aristocratico. Ogni anno le comunità, sia nelle città che nelle campagne, sceglievano i loro rappresentanti attraverso l'elezione di un'assemblea rappresentativa che aveva il compito di assegnare le diverse cariche locali. La composizione sociale del consiglio civile che eleggeva l'assemblea variava da isola a isola in base alla sua storia e alle sue precedenti gerarchie; inoltre l'insieme delle condizioni che un individuo doveva soddisfare per ottenere il diritto di far parte del consiglio cambiarono nel corso del tempo, in funzione delle diverse trasformazioni del tessuto sociale che hanno caratterizzato la storia delle isole durante i secoli veneziani. Ad esempio, di fronte all'aumento del numero di candidati, i consigli subirono diverse 'serrate'. Anche nell'Eptaneso, come a Venezia, i nomi delle famiglie nobili delle diverse isole venivano registrati su un Libro d'Oro.

La più alta posizione sociale era occupata dai nobili e ricchi proprietari terrieri, sia greci che occidentali, detentori di privilegi feudali. Questi si assicuravano consistenti entrate economiche attraverso lo sfruttamento dei loro possedimenti ed erano soggetti al privilegio-obbligo di fornire supporto militare alla Serenissima. Sul gradino sociale immediatamente inferiore si trovavano i cittadini, cioè i più influenti e facoltosi membri del tessuto urbano delle isole, molto spesso proprietari terrieri a loro volta o individui arricchitisi attraverso la gestione di affari commerciali. Subito dopo venivano gli altri membri benestanti delle

---

<sup>8</sup> Bruno Crevato-Selvaggi, *Cefalonia veneziana: le vicende e l'amministrazione*, in *Cefalonia e Itaca al tempo della Serenissima. Documentazione e cartografia in biblioteche venete*, Collana promossa e sostenuta da Regione Veneto, "Patrimonio veneto nel Mediterraneo 7", Milano, Biblion Edizioni, 2013, pp. 13-39.

comunità urbane. All'interno di questa categoria sociale rientravano mercanti, più o meno ricchi, artigiani, commercianti e professionisti. I contadini nelle campagne coltivavano i feudi degli aristocratici, i possedimenti della chiesa o dei ricchi cittadini; solo ad una minoranza degli abitanti delle campagne furono dati in concessione piccoli appezzamenti di terreno. Nelle città le classi più umili erano impiegate in attività legate alla pesca, al commercio marittimo, all'edilizia e nell'industria di trasformazione dei prodotti alimentari (soprattutto olio e vino). Solo i nobili e i cittadini potevano far parte del consiglio e concorrere alle cariche pubbliche e, attraverso il loro prestigio sociale e la gestione del pubblico erario, erano in grado di garantirsi altre fonti di reddito oltre a quelle derivanti dalle loro principali attività, in questo modo riuscivano a mantenere e a consolidare la loro posizione e accrescere la loro ricchezza.<sup>9</sup>

Per questi motivi, una delle maggiori cause di dissidio fra le componenti gerarchicamente all'apice della società eptanisiaca fu la conservazione del privilegio di cittadinanza nonché il tema più frequente dei capitoli (richieste) presentati dai sudditi corfioti direttamente al Senato veneziano attraverso le ambascerie. Questo si verificò soprattutto a partire dal XVI secolo e ancor più all'inizio del XVII, quando le aspirazioni alla scalata sociale della borghesia iniziarono ad emergere con più vigore. Venezia in queste situazioni cercava di mantenere un certo equilibrio senza però dimostrarsi mai disposta ad aprirsi ad ampie concessioni nei confronti delle classi in ascesa.<sup>10</sup>

La classe sociale che subiva il maggior numero di soprusi era senza dubbio quella dei contadini che, oltre allo sfruttamento dei feudatari, doveva anche sopportare le sopraffazioni e la connivenza dell'amministrazione locale veneziana che imponeva loro dazi spesso arbitrari e non li tutelava adeguatamente di fronte ai reiterati saccheggi da parte delle guarnigioni stanziato nelle isole o in seguito alle devastazioni dei terreni provocati da disastri naturali. Inoltre, durante i periodi di guerra, il peso del servizio di leva nelle galee ricadeva quasi esclusivamente su di loro.<sup>11</sup>

L'economia dell'Eptaneso ruotava soprattutto intorno al commercio marittimo, che, oltre a costituire la principale fonte di reddito e ad essere il settore in cui era impiegata gran

---

<sup>9</sup> Cfr. Gerásimos D. Pankrátis, *The Venetian Rule in the Ionian Islands*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósios Pylarínós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 303-308.

<sup>10</sup>Cfr. Elly Yotopoulou, *Alcune considerazioni sulle classi sociali corfiote e sulla politica veneta nei loro confronti in base a quanto risulta dalle fonti e in modo particolare dai testi delle ambasciate*, in *Levante veneziano: aspetti di storia delle isole Ionie al tempo della Serenissima*, a cura di Massimo Costantini e Alikí Nikiforou, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 97-122: 101.

<sup>11</sup> Cfr. Ivi. p. 107.

parte della popolazione ionica, forniva quei numerosi prodotti alimentari di cui le Isole Ionie erano carenti, dato lo sfruttamento veneziano del loro territorio volto unicamente alla produzione intensiva di beni agricoli esportabili, principalmente uva e olive. Alle comunità urbane era permesso di esercitare attività di commercio e di produzione di beni (anche attraverso la creazione di vere e proprie compagnie commerciali), a condizione che tali occupazioni non entrassero in conflitto con gli interessi della Serenissima. Nonostante i ricavi provenienti dal commercio fossero importanti, era piuttosto dalla proprietà terriera, fonte di reddito stabile, che derivava il più alto prestigio sociale. Le terre, di proprietà della Repubblica, venivano date in concessione ai vassalli occidentali e greci e alle chiese cattolica e ortodossa. Piccole porzioni di terre incolte venivano inoltre assegnate ai contadini in cambio di servizi. Le isole soffrirono a più riprese il problema della mancanza di grano a causa della politica agricola veneziana unicamente indirizzata verso le monoculture da esportazione, mentre altri problemi furono provocati dall'arretratezza delle tecniche agricole impiegate e dalla scarsa predisposizione all'innovazione dei possidenti in questo settore.<sup>12</sup>

L'importante questione della religione e le sue inscindibili implicazioni socio-comunitarie, politiche ed identitarie, sono state gestite da Venezia all'insegna del pragmatismo. All'inizio del XIII secolo, con la fine dell'epoca bizantina, i dominatori occidentali avevano soppresso i vescovi ortodossi sostituendoli con vescovi cattolici e avevano inoltre espropriato i beni della chiesa di Costantinopoli. Solamente verso la fine del secolo, Carlo d'Angiò reintrodusse nell'area un'autorità religiosa ortodossa: il *protopapas* di Corfù, eletto dal clero e dagli aristocratici dell'Isola con giurisdizione anche sulle altre isole dell'arcipelago.<sup>13</sup> Successivamente nel 1452 nella Contea Palatina venne ripristinata una sede episcopale a Cefalonia. Il fatto che il vescovo venisse eletto esclusivamente dal clero dell'isola aprì un dissidio interno al mondo ortodosso dell'Eptaneso con il *protopapas* di Zante, nominato a sua volta solo dai notabili di quest'isola. Nello stesso periodo venne introdotto anche un vescovo cattolico direttamente nominato da Roma con autorità su queste due isole, in cui però la comunità di confessione cattolica non era molto numerosa.<sup>14</sup> Questa fu la preesistente situazione che i veneziani

---

<sup>12</sup> Cfr. Gerásimos D. Pankrátis, *The Venetian Rule in the Ionian Islands*, cit., p. 307.

<sup>13</sup> Cfr. Alberto Tenenti, *Le Isole Ionie: un'area di frontiera*, in *Il Mediterraneo centro-orientale tra vecchie e nuove egemonie: trasformazioni economiche, sociali e istituzionali nelle Isole Ionie dal declino della Serenissima all'avvento delle potenze atlantiche*, (secc. XVII-XVIII), a cura di Massimo Costantini, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 11-19: 13.

<sup>14</sup> Cfr. *Ibidem*

ereditarono quando si stabilirono nell'Eptaneso. Venezia cercò continuamente di trovare una mediazione all'interno dei contrasti e nel soddisfare le istanze delle due Chiese con il fine di mitigare le tensioni ed evitare scontri e insurrezioni, cercando però, allo stesso tempo, di circoscrivere l'autonomia di entrambe, ritagliandosi potere decisionale anche in materia religiosa. Il metro di confronto con le due istituzioni non poteva però essere lo stesso in quanto Venezia, come stato cattolico, doveva in qualche modo dimostrare di sostenere le prerogative papali; d'altro canto, però, il principale interesse della Serenissima in campo religioso era assicurarsi il sostegno e la deferenza delle comunità greche ortodosse, ben più numerose nelle isole; di conseguenza cercò velatamente di risolvere la maggior parte delle controversie a favore di quest'ultime. Questa linea di condotta divenne tuttavia più ardua da perseguire con l'inasprimento dell'ingerenza della Chiesa romana in epoca di controriforma. Venezia cercò di fare in modo che i riti e i sacramenti ortodossi venissero comunque riconosciuti dal clero cattolico, pur ostacolando i rapporti diretti fra i prelati ortodossi delle Isole Ionie con il Patriarca di Costantinopoli; in questo senso essa ostacolò anche l'insediamento degli ordini controriformistici più battaglieri (gesuiti e domenicani) nell'Eptaneso, tollerando la presenza dei francescani esclusivamente a Corfù.<sup>15</sup>

#### **1.4 La dominazione francese, l'occupazione russo-ottomana e la Repubblica delle Sette Isole Unite**

La sconfitta e l'occupazione di Venezia da parte delle truppe napoleoniche, nel 1797, decretò la fine della Serenissima. Con il successivo trattato di Campoformio (17 ottobre 1797) Napoleone cedette all'Austria i territori dello stato veneto, l'Istria e la Dalmazia, in cambio dei possedimenti austriaci dei Paesi Bassi e del riconoscimento dell'indipendenza della Repubblica Cisalpina. Le Isole Ionie e le colonie veneziane in Albania non fecero, però, parte della cessione degli ex domini della Serenissima agli Asburgo. Una guarnigione francese venne dunque ad insediarsi in ognuna delle isole dell'arcipelago. L'arrivo dei francesi nell'Eptaneso era stato preceduto, così come in Italia settentrionale, dalla circolazione degli ideali illuministici e democratici di cui l'esercito repubblicano sembrava rappresentare l'incarnazione. La maggior parte della popolazione, che non godeva degli oligarchici privilegi su cui si fondava l'amministrazione e la società in epoca veneziana, e

---

<sup>15</sup> Cfr. Ivi. pp. 14-15.

che pativa i soprusi dei ceti più elevati e dei membri del Reggimento, accolse quindi positivamente e con ottimismo i nuovi governanti stranieri. Gli intellettuali composero poemi in onore del liberatore Napoleone e molti simboli dell'*ancien régime*, fra cui il Libro d'Oro, furono dati pubblicamente alle fiamme.

Il controllo della Francia sull'Eptaneso venne interrotto però l'anno successivo dall'intervento della flotta russo-ottomana. Lo Zar e il Sultano erano entrati a far parte della seconda coalizione antifrancese promossa dalla Gran Bretagna nel 1798 in seguito allo sbarco di Napoleone in Egitto. Il Sultano Selim III aveva permesso alle navi russe di attraversare i Dardanelli e, dopo che l'ammiraglio Nelson aveva duramente sconfitto la flotta francese nella battaglia della baia d'Abū Qīr, le navi russo-ottomane fecero rotta verso lo Ionio senza incontrare alcuna resistenza e nell'ottobre 1798 conquistarono in rapida successione Cerigo, Zante e Cefalonia e dopo un lungo assedio anche Leucade. L'ammiraglio russo Ušakov, probabilmente in quanto ortodosso, si assicurò l'appoggio delle vecchie élite locali riconfermando i privilegi e i titoli presenti nel Libro d'Oro senza provocare la sollevazione della restante parte della popolazione. Anche la meglio difesa Corfù, dopo una tenace resistenza, capitolò il 3 marzo 1799 di fronte agli attacchi dell'ammiraglio supremo della flotta russa. Fëdor Ušakov, proclamatosi liberatore e paladino dell'Ortodossia, entrò trionfalmente nella fortezza di Castel Vecchio, 'offrì' alla popolazione delle isole la protezione dello Zar e istituì un senato temporaneo a cui presero parte rappresentanti di tutte le isole, con l'obiettivo di redigere una costituzione. Anche gli ottomani però si dimostrarono interessati a godere del bottino della loro impresa bellica e a conservare un certo grado di influenza nell'area ionica senza farsi scavalcare dai loro alleati russi al momento di prendere delle decisioni riguardo al futuro assetto giuridico delle isole. Un accordo fra le due potenze si trovò in seguito, nel 1800, con l'istituzione della neutrale Repubblica Settinsulare, protetta dalla Russia e fiscalmente legata alla Sublime porta.

Nel frattempo, terminata la stesura della costituzione promossa da Ušakov, furono inviate due delegazioni, una a San Pietroburgo e una a Istanbul, con lo scopo di far approvare la carta sia dallo Zar sia dal Sultano. Entrambe le rappresentanze furono inizialmente accolte con tutti gli onori ma videro respinte le loro richieste. Gli ottomani allontanarono tutti i membri della delegazione tranne il conte di Corfù, Antonio Maria Capodistria, e il conte di Zante, Nicolas Siguros Desyllas, entrambi appartenenti ad influenti e storiche famiglie nobili iscritte al Libro d'Oro e risoluti sostenitori del modello di stato aristocratico di matrice veneziana. Le loro idee politiche incontrarono i favori di



Selim III che diede loro l'incarico di stendere a Costantinopoli una seconda costituzione, conosciuta come 'bizantina' e poi approvata nel 1800.

Il nuovo assetto statale ricalcava quello dell'aristocratica Repubblica di Ragusa, istituzionalmente simile a quello della storica rivale veneziana ormai caduta. Il governo adottò un corredo simbolico che richiamava esplicitamente il passato veneziano, sulla bandiera del nuovo stato venne apposto, su sfondo blu, un Leone di San Marco dorato con in mano il vangelo chiuso con dietro sette frecce a simboleggiare le isole. La popolazione dell'Eptaneso si ritrovò quindi, appena pochi anni dopo l'arrivo dei francesi 'portatori di democrazia', nuovamente sottoposta ad un regime oligarchico guidato, in pratica, dalla medesima ristretta cerchia di notabili che deteneva il potere anche durante il periodo veneziano. La reazione di una parte della società fu infatti veemente e gli scontri furono molti e sanguinosi. Nel 1801 ci furono combattimenti ad Argostoli (Cefalonia), a Cerigo e le ciurme delle navi ottomane furono attaccate a Corfù. A Zante ci fu un tentativo di secessione e destabilizzazione supportato dagli inglesi, interessati ad impossessarsi delle isole, che culminò con l'innalzamento della bandiera britannica in cima alla fortezza dell'isola.

Nel 1802 i russi, che con l'accordo di Costantinopoli del 1800 avevano assunto il ruolo di protettori e garanti della neonata Repubblica Settinsulare, cercarono di ristabilire l'ordine nell'Eptaneso inviando un rappresentante dello Zar accompagnato da un contingente armato. I russi sedarono le rivolte, imposero una nuova costituzione e un aumento della tassazione per coprire le spese militari. La nuova costituzione del 1803 confermò i privilegi aristocratici allargando però l'accesso alle cariche alle famiglie non aristocratiche più facoltose. Venne inoltre alterato l'assetto federale dello stato trasferendo tutte le sedi istituzionali a Corfù in modo tale da sottoporle ad un controllo più rigido da parte del delegato dello Zar risiedente sull'isola.

Dopo la vittoria di Napoleone sui russi nella battaglia di Friedland e la successiva pace di Tilsit (7 luglio 1807) le Isole Ionie furono cedute dallo Zar Alessandro I alla Francia; la Repubblica fu abolita e i territori furono annessi dai francesi alle Province illiriche.

La Repubblica delle Sette Isole Unite, per quanto priva di qualsiasi reale peso politico nello scacchiere europeo e consumata dai conflitti interni, rappresentò realmente la prima esperienza di autogoverno ellenico dopo secoli e secoli di dominazioni straniere. All'interno delle sue istituzioni emersero e si formarono, infatti, diplomatici e politici che avrebbero in seguito ricoperto ruoli di primo piano durante e alla fine della guerra di indipendenza greca (1821-1832). Su tutti il conte di Corfù Giovanni Capodistria, segretario

del senato e ministro della Repubblica Settinsulare e successivamente primo capo di stato della Grecia indipendente.<sup>16</sup>

### **1.5 Gli Stati Uniti delle Isole Ionie e il protettorato britannico**

La completa riacquisizione delle isole da parte di Napoleone fu ostacolata dalla marina britannica che attaccò ripetutamente le navi francesi nello Ionio. L'azione navale inglese ebbe notevoli ripercussioni sugli scambi commerciali dell'Eptaneso: alcuni prodotti iniziarono a scarseggiare e il malcontento della popolazione aumentò. I nobili di Zante chiesero aiuto dell'ammiraglio Nelson e favorirono lo sbarco delle truppe inglesi che, fra 1809 e 1810, riuscirono ad occupare anche Cefalonia, Itaca e Leucade. Nelle isole 'liberate' venne innalzata nuovamente la bandiera della Repubblica delle Sette Isole. Le truppe francesi stanziate a Corfù furono costrette a capitolare dopo una strenua resistenza cinque anni più tardi, il 13 giugno 1814.

Con il secondo trattato di Parigi (1815) e la spartizione dei territori della Francia ormai sconfitta, venne sancita l'indipendenza degli Stati Uniti delle Isole Ionie, sotto la diretta ed esclusiva protezione britannica. Il cristianesimo ortodosso divenne la religione ufficiale del nuovo stato federale e gli inglesi restituirono alla Chiesa le proprietà che le erano state confiscate dai Francesi. Alle navi eptanesiache venne riconosciuto il diritto di battere la loro bandiera esclusivamente a fini commerciali e venne stabilito che le decisioni di politica interna ed estera degli Stati Uniti dovessero essere sottoposte al vaglio e all'approvazione della Gran Bretagna. L'autorità inglese nello Ionio veniva rappresentata da un Alto Commissario nominato direttamente dalla Corona.

Il primo Alto Commissario incaricato fu Sir Thomas Maitland, ex comandante della flotta inglese nel Mar Mediterraneo. Appena insediato, Maitland, formò una nuova assemblea costituente e solo pochi anni più tardi dovette fronteggiare alcuni problemi di ordine pubblico conseguenti allo scoppio della Guerra di Indipendenza Greca nel 1821. L'Inghilterra infatti, fino al 1826, si era dimostrata ostile nei confronti del popolo greco insorto. L'episodio più eclatante avvenne a Zacinto nel 1821, quando una nave da guerra turca ancorata al porto fu assaltata dai patrioti greci. La reazione britannica fu violenta e i

---

<sup>16</sup> Le informazioni storiche contenute in questo paragrafo sono state tratte da: Níkias Loúntzis, *From the French Democrats to the 21st. Century*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósios Pylarínós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 309-317: 309-312.

ribelli vennero impiccati e i corpi di alcuni di loro vennero esposti pubblicamente come monito rivolto al resto della popolazione. Le misure predisposte contro i sostenitori della causa greca furono però revocate dal successivo Alto Commissario Frederick Adam nel 1824 e, sotto il suo mandato, fu fondata anche la *Ionian Academy*, la prima istituzione accademica greca dell'età moderna, su iniziativa di Frederick North, conte di Guilford, politico e intellettuale inglese, sostenitore degli ideali filoellenici.

Negli anni Trenta e Quaranta, i successivi due Alti Commissari (Douglas e Mackenzie), cercarono di irrigidire il regime coloniale britannico limitando ulteriormente i poteri degli organi istituzionali del protettorato settinsulare. In questi anni, con la vittoria ellenica della guerra di indipendenza e la successiva nascita del Regno di Grecia (1832), si erano riaccese infatti le aspirazioni nazionali e le rivendicazioni sociali. Gli intellettuali e parte della popolazione richiedevano un sistema elettorale liberale, un'assemblea parlamentare che potesse prendere decisioni in ambito economico e una maggiore libertà di stampa. Alcune riforme liberali, fra cui quelle relative alla libertà di stampa, furono approvate nel 1849 dall'Alto Commissario Seaton. La libera circolazione dei quotidiani ebbe come immediata conseguenza la radicalizzazione delle idee risorgimentali elleniche (unificazione allo stato greco e redistribuzione delle ricchezze) soprattutto a Zante e a Cefalonia; la popolazione di quest'ultima isola impugnò più volte le armi contro gli inglesi e le insurrezioni vennero represses nel sangue dalle truppe britanniche.

A partire dal 1858 il governo britannico cercò di portare avanti una politica maggiormente aperta alla mediazione nei confronti delle istanze dei greci dell'Eptaneso, inviando a dialogare con le diverse fazioni il politico liberale William Gladstone, nominato Alto Commissario straordinario. Gladstone, nel 1859, viaggiò per le isole ascoltando le richieste dei partiti al fine di formulare alcune proposte di riforme costituzionali liberali che furono però rifiutate dal parlamento di Corfù. Nel frattempo, gli interessi britannici nell'area ionica si stavano pian piano affievolendo a causa della difficile gestione del malcontento della popolazione e in seguito alla perdita di importanza commerciale e militare delle Isole Ionie come basi marittime dovuta all'introduzione della propulsione a vapore nel trasporto marittimo. Il governo britannico approfittò della salita al trono di Grecia del sovrano filoinglese Giorgio I, per sancire nel 1864, con la firma del Trattato di Londra, la definitiva annessione delle Isole Ionie al Regno di Grecia.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Cfr. Ivi. pp. 312-315.

## 1.6 Lo stato greco e le Isole Ionie nel XX secolo

Dalla caduta dell'Impero bizantino (1453), le Isole Ionie sono state l'unica area di cultura ellenica che, dal Rinascimento, ha mantenuto contatti diretti e ininterrotti con il mondo europeo; inoltre, con l'eccezione di Leucade, l'Eptaneso rappresenta la sola parte dell'odierno stato greco a non aver praticamente mai vissuto la dominazione ottomana. Inizialmente, durante i secoli veneziani, la maggior parte dei contatti con l'occidente, erano confinati alla ristretta cerchia delle classi aristocratiche del Libro d'Oro che avevano adottato uno stile di vita e un apparato cerimoniale che ricalcava quello del patriziato veneziano. L'inizio del XIX secolo, anche nello Ionio, coincise con l'ascesa delle classi borghesi e la parziale crisi dell'aristocrazia. Anche gli esponenti della classe media iniziarono a far studiare i giovani presso le università e le istituzioni europee (soprattutto italiane), come era in uso da tempo presso le famiglie aristocratiche, mentre a partire dagli anni Quaranta nacque l'autoctona *Ionian Academy* di Corfù. Si formarono così numerosi intellettuali borghesi sostenitori del liberalismo e della causa greca e, verso la fine del secolo, emerse nei centri urbani la figura del colto e raffinato 'gentiluomo ionico', espressione di una nuova categoria socioculturale euro-ellenica, priva di influenze levantine e inserita nel dibattito culturale europeo.<sup>18</sup> La popolazione e gli intellettuali ionici (pittori, letterati e musicisti) trasferitisi ad Atene dopo l'annessione delle Isole allo stato greco, contribuirono in maniera significativa alla diffusione e allo sviluppo di quel gusto e di quegli aspetti della cultura identificabili, ancor oggi, come 'maggiormente occidentali' all'interno del complesso processo di formazione della moderna identità ellenica.<sup>19</sup>

Tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900, le Isole Ionie prosperarono ma ebbero una posizione periferica all'interno delle dinamiche politiche del giovane stato greco, nutrite dall'irredentismo della *Megáli Idéa* e con lo sguardo tutto e solo rivolto verso le coste orientali del Mediterraneo. L'Eptaneso tornò tragicamente alla ribalta della storia europea e soprattutto italiana durante la Seconda Guerra Mondiale, quando la Grecia venne scelta da Mussolini come l'ideale bersaglio per portare avanti una sua autonoma politica espansionistica nel Mediterraneo e nei Balcani. A questa scelta non era estranea una sorta di volontà di "ritorsione" nei confronti del potente alleato tedesco, il quale aveva tenuto

---

<sup>18</sup> Cfr. Ivi. pp. 315-316.

<sup>19</sup> Una panoramica sulla spinosa e interessante questione relativa alla costruzione identitaria nel mondo greco moderno e contemporaneo si trova in: Andrea Giovanni Noto, *Oriente o Occidente? La controversa identità della Grecia contemporanea*, in «Humanities», vol. 2, n. 1, 2013, pp. 8-24.

all'oscuro l'Italia del progetto di invasione della *Wehrmacht* in Romania, informando i gerarchi italiani solo a fatti compiuti.

Mussolini, che da tempo programmava l'invasione della Grecia attraverso il confine settentrionale, in data 28 ottobre 1940 fece recapitare alle autorità elleniche, tramite il suo ambasciatore ad Atene, un ultimatum che venne prontamente rifiutato dal dittatore greco Ioannis Metaxas.<sup>20</sup> Il Duce aveva di gran lunga sottovalutato l'organizzazione e il morale delle truppe greche e l'esercito italiano fu respinto in pochi giorni oltre il confine albanese. La campagna italiana fu un completo fallimento, ma la Grecia dovette soccombere l'anno successivo per mano dei tedeschi, che il 27 aprile 1941 fecero il loro ingresso ad Atene.<sup>21</sup> Gli Italiani occuparono pochi giorni dopo le Isole Ionie e a loro venne assegnato anche il controllo di gran parte della Grecia continentale e delle isole dell'Egeo.<sup>22</sup>

Le Isole Ionie vissero fino al 1943 un rigido regime di occupazione che prevedeva l'italianizzazione della lingua e la fascistizzazione dell'amministrazione, della giustizia e del sistema scolastico. Molti furono gli oppositori greci incarcerati, messi al confino o deportati nei campi di concentramento italiani. L'Eptaneso era presidiato dalla Divisione Acqui, stanziata principalmente a Cefalonia, che contava circa 11.500 soldati e 525 ufficiali, compresi anche i membri dei corpi di Marina, Carabinieri e Guardia di Finanza con funzioni d'appoggio alla fanteria.<sup>23</sup> In seguito allo sbarco degli alleati in Italia nell'agosto del '43, Hitler inviò a Cefalonia una guarnigione di circa 1.800 soldati tedeschi che si stanziarono presso Lixouri. L'armistizio italiano di Cassibile del 1943 colse totalmente impreparate le truppe italiane ma non quelle tedesche. La Germania infatti, nei mesi precedenti, si era preparata ad affrontare una tale situazione architettando il piano *Alarich* e il piano *Achse*, che prevedevano rispettivamente l'invasione dell'Italia e dei suoi domini in caso di resa e il disarmo forzato dei soldati italiani se questi si fossero rifiutati di combattere al fianco degli ex alleati.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> La ricorrenza dell'orgoglioso rifiuto di Metaxas all'ultimatum italiano viene celebrata in Grecia come festa nazionale (*Epéteios tou Óchi* = Anniversario del No).

<sup>21</sup> Cfr. Richard Clogg, *Storia della Grecia moderna dalla caduta dell'impero bizantino a oggi*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 131-134.

<sup>22</sup> Una riflessione sulla ancor poco studiata occupazione italiana della Grecia durante il secondo conflitto mondiale si trova in: Lisa Bregantin, *L'occupazione dimenticata: gli italiani in Grecia 1941-1943*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, 2010, Coordinatore del Dottorato Prof. Mario Infelise, Tutore del dottorando Prof. Giorgio Rochat. <http://hdl.handle.net/10579/970> consultato il 04/06/2018

<sup>23</sup> Cfr. Marco De Paolis, Isabella Insolubile, *Cefalonia. Il processo, la storia, i documenti*, Roma, Viella, 2017, pp. 8-9.

<sup>24</sup> Cfr. Ivi p. 10.

Tale situazione provocò, non solo nelle Isole Ionie, il caos più totale fra le truppe e gli ufficiali italiani a cui i vertici militari italiani avevano smesso di trasmettere ordini chiari sul comportamento da tenere. Molti ufficiali fuggirono o si lasciarono catturare, altri, come accadde a Cefalonia cercarono di opporre resistenza al disarmo tedesco. Il Generale Carlo Vecchiarelli, dell'11<sup>a</sup> Armata, ordinò alla Divisione Acqui di consegnare le armi ma all'interno della guarnigione italiana gli animi si divisero e molti ufficiali inferiori si dichiararono favorevoli ad opporre resistenza in contrasto con gli ordini dei loro superiori. Dopo una serie di controverse trattative la battaglia scoppiò definitivamente il 13 settembre 1943 ad Argostoli con il supporto fornito da alcuni partigiani greci alle truppe italiane. Gli italiani erano numericamente in maggioranza ma peggio armati dei tedeschi che potevano anche contare sul prezioso appoggio dell'aviazione. I due schieramenti si fronteggiarono fino a quando non giunse, intorno al 17 settembre, l'ordine di Hitler di non fare prigionieri fra i soldati nemici, seguito da un rafforzamento dell'offensiva tedesca che piegò la resistenza italiana massacrando i prigionieri a colpi di mitraglia sui cigli delle strade, nei campi e nelle cave. Gli italiani superstiti furono deportati nei campi tedeschi e tre delle navi che trasportavano i prigionieri affondarono dopo aver lasciato l'isola aumentando il numero totale delle vittime che rimane ancora dibattuto e oggetto di studio.<sup>25</sup>

Fra l'agosto e il settembre 1953, in una Grecia martoriata dalla guerra civile in corso, le Isole Ionie furono colpite da una serie di violenti terremoti che rasero al suolo quasi completamente Cefalonia, Ithaca e Leucade. A Zante i danni furono enormi e l'opera di devastazione totale fu portata a compimento da un grande incendio sviluppatosi in seguito al crollo degli edifici. Anche l'animo degli isolani, come le loro case, le loro attività, le loro chiese, i loro teatri, i loro archivi e biblioteche, rimasero indelebilmente segnati da questo tragico evento. Molti abitanti dei centri urbani emigrarono in gran numero portandosi dietro il loro bagaglio culturale e furono in parte rimpiazzati dai membri della società rurale. La ricostruzione fu rapida, orientata a far ripartire la vita nelle isole velocemente, ma venne trascurato in molti casi (soprattutto a Cefalonia) il criterio stilistico conservativo e la ricchezza dell'architettura veneziana e coloniale che caratterizzava l'Eptaneso<sup>26</sup> andò perduta. Dopo un ventennio difficile e di lenta ripresa nelle Isole Ionie si sviluppò il settore turistico e queste divennero una delle aree più prospere del poco prospero stato Greco.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Cfr. Ivi pp. 12-27.

<sup>26</sup> Ammirabile ancor oggi a Corfù, salvatasi dal sisma del 1953.

<sup>27</sup> Cfr. Níkias Lountzís, *From the French Democrats to the 21st. Century*, cit., p. 317.

## 2. Il paesaggio sonoro dell'Eptaneso: intersezioni tra colto e popolare

Spesso si pensa alla Grecia come ad una realtà eternamente e romanticamente sospesa fra occidente ed oriente. Da una parte il mondo occidentale ha certo fondato la sua cultura, affinato il suo gusto, plasmato le sue categorie di pensiero ed eretto le fondamenta della sua identità sull'eredità degli antichi abitanti di questa terra brulla e ventosa; dall'altra, però, questa venerazione, questo vero e proprio culto profano dell'Ellade, ha condannato questa regione del globo a esistere in una dimensione ideale, fuori dal tempo, costringendola a rivivere per sempre, perlomeno nell'immaginario degli europei, il suo glorioso passato. Questo ha portato in molti casi ad ignorare, a dimenticare o addirittura a negare il fatto che questa terra e la sua gente potessero vivere anche un loro 'presente'<sup>28</sup>: spesso quando si utilizza la parola 'Grecia' bisogna infatti posporre l'aggettivo 'moderna' per far intendere al nostro interlocutore che non si sta facendo riferimento al mondo di Pericle e Platone. Sintomatica di questa distorsione storico-culturale, anche nel nostro paese, è l'improvvisa scomparsa della Grecia dalle pagine dei manuali scolastici di storia che trattano il periodo successivo alla caduta dell'Impero Romano d'Occidente (476 d.C.). Un'area che fino a quel momento era stata elevata a 'centro' del mondo, 'faro' della cultura e della civiltà, improvvisamente viene relegata all'estrema periferia della narrazione storica. Dell'Impero Bizantino conosciamo molto poco, della cristianità ortodossa ancora meno e della dominazione ottomana quasi niente.

Con questo tipo di formazione alle spalle, quando ho iniziato ad avvicinarmi, attraverso la musica, alla moderna realtà greca, sono rimasto profondamente colpito da alcuni aspetti della cultura e dell'identità ellenica; ad esempio dal fatto che i greci ancora oggi, più di cinquecentocinquanta anni dopo la caduta dell'Impero d'Oriente, quando utilizzano la parola *polis* ('città') con una sottintesa iniziale maiuscola, facciano riferimento a Costantinopoli, a Istanbul, la 'città dei minareti', in Asia Minore, al di fuori dei loro confini nazionali, e non invece alla loro tentacolare capitale Atene, celebrata in tutto il mondo come 'culla' della democrazia e sede dell'illustre Scuola di Platone. In seguito ho scoperto con stupore che questa grande città, che nel mio immaginario viveva di una condizione di gloriosa e mitica 'eternità' al pari di Roma, fino al 1834, anno in cui vi si insediò il Re Ottone I e in cui divenne la nuova capitale del Regno di Grecia, altro non era che un paese di quattromila abitanti addossato alle pendici dell'Acropoli, circondato da campi di agrumi

---

<sup>28</sup> Cfr. Andrea Giovanni Noto, *Oriente o Occidente? La controversa identità della Grecia contemporanea*, in «Humanities», vol. 2, n. 1, 2013, p. 9.

e da qualche arido corso d'acqua.<sup>29</sup> Insomma, gli strumenti culturali provenienti dalla nostra formazione scolastica risultano insufficienti a penetrare a fondo l'identità di un popolo che spesso pensiamo di conoscere fin troppo bene avendo studiato per anni le gesta e le opere dei suoi antichi antenati. Soprattutto noi italiani ci sentiamo istintivamente vicini ai greci per indole, stile di vita, tratti somatici, rivediamo noi stessi in loro e loro si riconoscono in noi in un reciproco gioco di specchi, tanto che in Grecia sin troppo spesso si sente dire: italiani e greci '*mía fátsa, mía rátsa*' ('stessa faccia, stessa razza').

Di là da bagagli, stereotipi e luoghi comuni, esiste una dimensione della Grecia che resta più 'lontana', più difficile da cogliere ad un primo sguardo, che emerge con un'evidenza tutta sensoriale, rompendo ogni mediazione, attraverso i profumi e i sapori della sua cucina così come i suoni della sua musica: è ben difficile che un ascoltatore europeo non riconosca una forte componente mediorientale nella 'lamentosa' e a tratti 'stonata' voce di una canzone *rebétika*<sup>30</sup> oppure *laïká*<sup>31</sup>, ma anche *dimotiká*<sup>32</sup> o *nisiótika*<sup>33</sup>, che si fa strada nel paesaggio sonoro e giunge alle sue orecchie attraverso la radio di qualche taxi posteggiato a lato di una strada soleggiata di qualche città o isola greca.

---

<sup>29</sup> Un breve e suggestivo spaccato sullo sviluppo urbanistico dell'Atene moderna si trova in: Matteo Nucci, *Atene: 180 anni di storia*, 2014. <http://www.minimaetmoralia.it/wp/atene-180-anni-di-storia/>. Consultato in data 11/06/2018.

<sup>30</sup> Il *rebétiko* è un genere musicale urbano sviluppatosi a cavallo fra il XIX e XX secolo nei bassifondi delle grandi città della Grecia continentale e dell'Asia Minore, densamente popolate da greci. Fortemente legate alla sottocultura urbana, le canzoni *rebétike* raccontano la vita del popolo degli emarginati che abitavano le periferie, un mondo fatto di criminalità, delusioni, amori, povertà, droghe e prigionie. All'interno del repertorio *rebétiko* si possono distinguere due grandi filoni: lo *smyrneiko*, nato nelle città microasiatiche e 'importato' nella Grecia continentale in seguito della *Katastrofi* di Smyrne del 1922, caratterizzato da un organico che include numerosi strumenti presenti nell'area mediorientale quali *ūd*, violino, *kanun*, *santur*. La seconda 'scuola' invece è quella del *rebétiko pireotiko* (del Pireo), sviluppatosi nei dintorni del porto di Atene soprattutto durante gli anni Trenta del Novecento. I suoi strumenti principali sono il *bouzouúki*, il *baglamás* e la chitarra. Il *rebétiko* è un genere che si basa sul sistema modale mediorientale del *makâm*, soprattutto nella sua versione ellenica *drómos*.

<sup>31</sup> Con il termine *laïkó tragóúdi* (letteralmente 'canzone popolare', dove la parola 'popolare' assume il significato inglese di *popular* e non di *folk*), si fa riferimento al genere musicale urbano sviluppatosi in Grecia a partire dal Secondo dopoguerra sulla base della preesistente canzone *rebétika*, di cui conserva i ritmi e gran parte dell'organico strumentale (es. *bouzouúki*, chitarra, violino). Votata esclusivamente all'intrattenimento e legata soprattutto a temi di natura amorosa, può essere considerata come una forma 'imborghesita', più 'leggera' e più moderna della canzone *rebétika*, della quale ha in parte mantenuto in parte lo stile ma ha abbandonato molti contenuti. Attualmente parlando di *laïkó tragóúdi* ci si riferisce alla musica *pop* greca, che, nonostante abbia assorbito molteplici influenze dal *pop* occidentale, mantiene molti suoi originali tratti stilistici facilmente riconoscibili.

<sup>32</sup> Le canzoni *dimotike* (*dimotiká tragóúdia*, letteralmente 'canzone popolare', dove la parola 'popolare' assume il significato inglese di *folk* e non di *popular*) sono le canzoni tradizionali rurali cantate durante le feste della comunità, come *panigýria* e matrimoni. Vengono considerate canzoni demotiche anche i *moirólógia* (canti funebri) e le canzoni dei *kléftes*, i guerriglieri che combatterono contro l'Impero Ottomano prima e durante la guerra di indipendenza greca del 1821.

<sup>33</sup> Con il termine *nisiótika* si fa riferimento alle diverse tradizioni musicali, in grandissima parte legate alla danza, presenti nelle isole della Grecia.



Se l'affascinato ascoltatore europeo si mettesse a studiare ciò che l'ha affascinato, scoprirebbe che una parte molto importante dell'anima musicale neogreca, si è formata proprio sulle coste dell'Asia Minore (abitate, d'altronde, da popolazioni elleniche fin dall'antichità) così come nella cosmopolita Costantinopoli. E scoprirebbe anche che alla nascita dello stato greco, nel 1833, sui suoi confini risiedevano appena settecentocinquantamila greci a fronte dei più di due milioni che vivevano ancora al di fuori delle sue frontiere, soprattutto nei grandi porti di Smirne, Salonico, Alessandria e Costantinopoli.<sup>34</sup> Da questa situazione paradossale si sviluppò il movimento irredentista greco, e nacque la *Megáli Idéa* ('grande idea') condivisa praticamente da tutti i greci, ovvero l'espansionismo, finalizzato all'inclusione di tutte le genti elleniche all'interno dei confini di uno stato unitario, e la definitiva liberazione dal giogo ottomano. Per quasi un secolo la Grecia inseguì politicamente e militarmente questo sogno, fino a quando le sue speranze non vennero definitivamente infrante dai fucili delle truppe kemaliste turche durante la fallimentare impresa greca in Anatolia del 1922 e dalle fiamme della conseguente *Katastrofí* ('Catastrofe') di Smirne<sup>35</sup>, in seguito alla quale più di un milione di profughi microasiatici si riversò nei porti delle città greche, soprattutto al Pireo.

Allora come oggi, per altri profughi e per altri sbarchi, i greci che nelle floride città dell'Asia Minore erano spesso più ricchi e acculturati degli abitanti della Grecia continentale, si ritrovarono improvvisamente sul gradino più basso della scala sociale, discriminati per la loro alterità culturale dagli stessi 'connazionali' che fino a poco prima sostenevano con fermezza l'esistenza di un 'unico popolo', privati di ogni bene, tranne che dei loro costumi e, nella prospettiva di questo nostro lavoro, delle loro melodie.

In termini più musicologici, di là da un ideale di purezza ellenica decisamente continentale, la natura 'orientaleggiante' di molta musica greca, specialmente di quella popolare urbana, è evidente nel suo carattere monodico, basato sul sistema modale del

---

<sup>34</sup> Cfr. Richard Clogg, *Storia della Grecia moderna dalla caduta dell'impero bizantino a oggi*, Milano, Bompiani, 1998, p. 73.

<sup>35</sup> Cfr. Ivi. pp. 110-117.

*maqâm*<sup>36</sup> e, soprattutto, sulla sua variante greca *drómos*.<sup>37</sup> Più complessi sono i rapporti con il sistema modale dell'*októéchos* bizantino. Nelle melodie strumentali e vocali sono presenti fioriture melismatiche di tipo microtonale esposte con procedure di ornamentazione. I brani si fondano in maggior parte su tempi dispari, soprattutto nei tempi misti 9/4, 9/8, 5/8 che rinviano ai cicli ritmici (*usûl*) della tradizione ottomana.

Nel vasto mondo musicale greco, le tradizioni delle Isole Ionie, tema di questo nostro lavoro, occupano un posto del tutto particolare: se nella maggior parte della Grecia continentale e nelle isole dell'Egeo domina la melodia e l'aria si riempie del suono del *bouzoúki*, del violino, della lira, dell'*óúti*<sup>38</sup>, di scale modali prossime alla vicina tradizione mediorientale, composte da intervalli più stretti e/o più ampi del tono e del semitono, nell'Eptaneso regnano, invece, i mandolini, le chitarre, il sistema tonale, l'armonia e il canto polifonico. Ecco, così, che alle orecchie del nostro ascoltatore europeo di cui sopra, le musiche della tradizione ionica suoneranno immediatamente 'più occidentali', più vicine alla sensibilità europea e soprattutto italiana. Non a caso, molti degli studiosi che si sono occupati delle musiche dell'Eptaneso iniziano i loro saggi facendo riferimento al fatto che queste isole rappresentano l'unica parte dell'odierna Grecia a non aver subito la

---

<sup>36</sup> «[...] Termine arabo [che] designa le varie tradizioni musicali “d’arte” “colte”, “classiche”, sorte in area islamica: nelle sue varianti locali verrà detto *maqâm* nell’accezione araba; *mugham* nell’accezione persiana, azera e armena; *maqâm* in ottomano e *makâm* in turco moderno; *maqôm*, centroasiatica; *muqâm*, uigura. [...] Il termine *maqâm* ha diversi livelli di significato: letteralmente esso significa “luogo, stazione” e quindi anche “luogo” dove si ritrova un gruppo di persone per condividere il suono, la musica. [...] Da questo significato letterale [...] si passa a un significato più tecnico e musicale [...] che intende *maqâm* con “modo musicale”, e nelle sue accezioni più musicologiche come “assetto modale”, e quindi, “gerarchia di altezze”. [...] [In questa accezione, il sistema *maqâm* può essere definito come] “microtonale”, si basa, quindi, su intervalli inferiori a quelli eurocolti detti “tono” e “semitono”, temperati dalla prima metà del XVIII secolo. Ess[o] è, invece, compost[o] da intervalli “più piccoli” che si ritiene siano derivate dalle elaborazioni intervallistiche del mondo greco-ellenistico. Questa caratteristica dona una vastissima ricchezza di colori, sfumature e *nuance* e, insieme, porta all’esistenza di numerosissimi modelli scalari.» Giovanni De Zorzi, *Musiche di Turchia. Tradizioni e transiti tra Oriente e Occidente con un saggio di Kudsi Erguner*, Milano, Ricordi, 2010, pp. 29-31.

<sup>37</sup> Con il termine *drómos* (al plurale *drómoi*), che significa ‘strada’, ‘percorso’ si fa riferimento al sistema modale impiegato nella musica *rebétika*, imparentato con quello bizantino e turco-ottomano, e a grandi linee ‘derivato’ da questi due sistemi. Tuttavia, il fatto stesso che nella musica *rebétika* si usino anche strumenti temperati e quindi dal punto di vista intervallare assolutamente ‘occidentali’ ha condizionato questa ‘derivazione’, facendole assumere una sua dimensione peculiare. I *drómi* hanno conservato i nomi dei modi ottomani originari, i *makâm*, spesso rielaborandoli però nella struttura intervallare; in qualche caso, si è arrivati a scambiare, invertire, palesemente i nomi di diversi modi fra i due sistemi. Questo fatto è probabilmente riconducibile alla formazione musicale dei musicisti-compositori di *rebétika*, in gran parte autodidatti che suonavano questi modi così come li ‘sentivano’, senza averli mai teorizzati e sistematizzati. Cfr. Carmelo Siciliano, *Scale e modi della musica rebetika: i dromi*, <http://www.carmelosciliano.it/scale-e-modi-della-musica-rebetika-i-dromi/>. Consultato in data 20/07/2018. Maggiori informazioni riguardo alla teoria dei *drómi*, alla loro classificazione, alla loro struttura intervallare e una descrizione di tutti i modi che compongono il sistema si trova in: Carmelo Siciliano, *Dromi. Modi e scale del Rebetiko Pireotiko*, Lulu, 2014. Questa è attualmente l’unica pubblicazione in lingua italiana sull’argomento.

<sup>38</sup> Nome usato in Grecia per indicare l’*úd*, liuto a manico corto mediorientale.

dominazione ottomana e ad aver mantenuto per secoli contatti diretti con il mondo europeo, la sua cultura e la sua musica.<sup>39</sup>

## 2.1 Il melodramma, le società filarmoniche e l'educazione musicale nelle Isole Ionie

Nel 1693, alle porte dell'ultimo secolo di presenza veneziana nell'Eptaneso, venne eretto un edificio accanto alla cattedrale cattolica di San Giacomo a Corfù, destinato ad ospitare la sede delle riunioni delle famiglie patrizie veneziane presenti sull'isola. Meno di trent'anni dopo, nel 1720, lo spazio fu però convertito in un teatro: il 'Nobile Teatro San Giacomo di Corfù', ed è importante notare come questo fu il primo teatro moderno costruito sul suolo ellenico.<sup>40</sup> L'edificio inizialmente ospitò spettacoli di prosa fino a quando, nel 1733, venne allestita la prima opera lirica: *Gerone, tiranno di Siracusa* su libretto del veneziano Aurelio Aureli (1652-1708), probabilmente nella versione musicata da Johann Adolf Hasse (1699-1783).<sup>41</sup> Se non abbiamo testimonianze dell'attività del teatro nei suoi primi quarant'anni, un simile vuoto si interrompe con il 1771, data a partire dalla quale abbiamo testimonianze regolari e ininterrotte per oltre cent'anni, ossia fino a quando, all'inizio del XX secolo, nell'edificio venne trasferita la sede del municipio di Corfù e venne costruito il nuovo Teatro Comunale (sul modello architettonico del Teatro alla Scala di Milano) per far fronte alla crescente domanda di un pubblico sempre più ampio.<sup>42</sup>

Dalla fine del XVIII secolo in poi, la realtà teatrale dell'isola fu paragonabile a quella di un medio-piccolo centro urbano italiano. Da un punto di vista sociologico, il teatro veniva inizialmente frequentato dai vertici della società corfiota, dai membri veneziani del Reggimento, dai dignitari stranieri in visita, dagli esponenti dell'aristocrazia ellenica che affittavano i palchi per tutto l'anno così come facevano i cittadini più facoltosi che

---

<sup>39</sup> Vedi ad esempio: Ekaterini Romanou, *Italian Musicians in Greece During the Nineteenth Century*, «Muzikologija», n. 3, 2003, pp. 43-55: 43-44.

<sup>40</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *"Nobile Teatro di San Giacomo di Corfù": an overview of its significance for the Greek Ottocento*, paper presentato all'XI Convegno Annuale di Società Italiana di Musicologia (Lecce, 22-24/10/2004), p.1. [https://www.academia.edu/185488/Nobile\\_Teatro\\_di\\_San\\_Giacomo\\_di\\_Corf%C3%B9\\_an\\_overview\\_of\\_its\\_significance\\_for\\_the\\_Greek\\_ottocento](https://www.academia.edu/185488/Nobile_Teatro_di_San_Giacomo_di_Corf%C3%B9_an_overview_of_its_significance_for_the_Greek_ottocento) consultato in data 14/06/2018. Una versione ridotta di questo testo è stata pubblicata in «Donizetti Society Newsletter», n. 99, 2006, pp. 23-27.

<sup>41</sup> Un elenco delle opere rappresentate al Teatro San Giacomo nel corso del XVIII secolo si trova in: Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con indici*, I-VIII, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1993, Indici I, p. 33.

<sup>42</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music in the Ionian Islands*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósis Pylarínos, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 357-365: 357.

affollavano, però, la platea.<sup>43</sup> In questo senso, l'atmosfera che regnava all'interno del San Giacomo durante gli spettacoli era del tutto analoga a quella dei vicini teatri della penisola italiana: prima ancora di rappresentare un luogo deputato alla musica, il teatro veniva vissuto come spazio di interazione sociale.<sup>44</sup> Il console francese André-Grasset Saint Sauveur (17..-18..) descrive così il comportamento del pubblico del Nobile Teatro San Giacomo durante una rappresentazione a cui ebbe l'occasione di assistere nel corso degli anni da lui trascorsi a Corfù e nelle altre Isole Ionie (1781-1798):

La plus grande liberté regnoit dans le théâtre; on y jouoit, on y mangeoit. Tantôt une partie des loges ressembloit à autant de cabinets de restaurateur; tantôt à des cabinets de jeux; on juge qu'on ne pouvoit jouir du spectacle; aussi personne ne s'en occupoit guère qu'au moment où, dans une pièce, un morceau de musique avoit fait le plus d'impression.<sup>45</sup>

Durante il XVIII secolo vennero allestiti soprattutto drammi giocosi e opere buffe di compositori della scuola veneziana e napoletana: Galuppi, Sarti, Gazzaniga, Guglielmi, Paisiello e Cimarosa. Nel 1818 venne messo in scena per la prima volta Rossini, mentre dal 1830 fino agli ultimi decenni del secolo dominarono i cartelloni Mercadante, Bellini, Donizetti e Verdi. A cavallo fra il XIX e il XX secolo vennero introdotti a Corfù i melodrammi di Boito, Mascagni, Catalani, Ponchielli, Puccini e Bizet e infine il *Lohengrin* di Wagner, con il quale venne inaugurato, nel 1902, il nuovo Teatro Comunale dell'isola. Sempre all'inizio del 1900 riscosse molto successo di pubblico il genere dell'operetta che presto divenne una delle forme di intrattenimento predilette degli abitanti dell'Eptaneso.<sup>46</sup> L'opera lirica godette di enorme popolarità a Corfù soprattutto fra le classi medie e abbienti dei centri urbani, e, a partire da quest'isola, il fenomeno si irradiò nelle vicine Zante e Cefalonia, dove le prime rappresentazioni operistiche risalgono rispettivamente al 1813 e al 1838.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Cfr. Katy Romanoú, *The Ionian Islands*, in *Serbian & Greek Art Music, a Patch to Western Music History*, a cura di Katy Romanoú, Chicago, University of Chicago Press, 2009, pp. 99-124: 107.

<sup>44</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>45</sup> «La più grande libertà regnava nel teatro; hanno giocato, hanno mangiato. Ad un certo punto una parte delle logge somigliava a tanti piccoli ristoranti; in un altro momento, a delle sale da gioco; si presume che non potessero godersi lo spettacolo; infatti nessuno prestava attenzione alla guerra [messa in scena sul palcoscenico], tranne nel momento in cui, durante una rappresentazione, un brano musicale [un'aria] aveva suscitato la più grande impressione.» [trad. mia]; André-Grasset Saint Sauveur, *Voyage historique, littéraire et pittoresque dans les isles et possessions ci-devant Venetiennes du Levant, savoir: Corfou, Paxo, Bucintro, Parga, Prevesa, Vonizza, Sainte-Maure, Thiaqui, Cephalonie, Zante, Strophades, Cerico et Cerigotte*, I-III, Parigi, Tavernier, an VIII (1800), II, p. 209.

<sup>46</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music in the Ionian Islands*, cit., pp. 357-358.

<sup>47</sup> Cfr. Ivi p. 357.

Questa vera e propria passione per il belcanto portò il pubblico che frequentava i teatri ad avvicinarsi allo studio della musica d'arte: nell'Eptaneso, soprattutto a Corfù, molti musicisti italiani legati alla scena teatrale locale iniziarono a dare lezioni private di musica ai giovani esponenti delle famiglie ioniche più facoltose.<sup>48</sup> Riguardo alle ragioni della consistente presenza di musicisti italiani a Corfù fra la fine del XVIII e la metà del XIX secolo, il musicologo corfiota Konstantínos Kardámis scrive:

The increasing significance of the theatre had as an additional consequence the coming of musicians from the Italian peninsula as to work in San Giacomo either as instrumentalists or as singers. [...] The local musicians, either of Italian or Greek descent, during late eighteenth and early nineteenth centuries, despite not being few, they were not enough for the needs of the theatre. In an era, in which there was not such a thing as permanent operatic troupe in the Italian piazzas, Corfu was considered as one more potential place of professional possibilities for the musicians. These music immigrants (described as “professore di musica”, “suonatore”, “musicante” or “virtuso”) came from places all over Italy, and mostly from Naples, Rome, Ancona, Livorno, Mantova, Parma, Bologna and Rimini. The opera troupe included the majority of the instrumentalists and often the violin-conductor. However, from late 1830's onwards the number of the locally found musicians began to increase considerably. There are several permanent instrumentalists of Italian descent and several local musicians made their appearance in the orchestra of the theatre. At least from mid-1840's the potential impresario of San Giacomo had in his disposal an adequate number of locally found instrumentalist, a fact of considerable importance, since he had to hire from Italy only some principal instrumentalist, as well as the singers.<sup>49</sup>

I primi insegnanti italiani di musica di cui si ha notizia sono i fratelli Stefano e Girolamo Pojago immigrati italiani di seconda generazione nati entrambi a Corfù, figli del milanese Giovanni Battista Pojago. Sia il violinista Girolamo (1779-1842) sia il cembalista Stefano (1768-1826) parteciparono attivamente alla vita del Teatro San Giacomo; Stefano, il maggiore dei due, svolse per anni l'attività di ‘maestro al cembalo’ del teatro, quella di organista presso la cattedrale cattolica dell'isola e fu il compositore degli intermezzi dell'opera *Gli amanti confusi ossia Il bruto fortunato* andata in scena nel 1791.<sup>50</sup> Un altro importante maestro italiano attivo a Corfù a cavallo fra il XVIII e il XIX secolo, fu Stefano Moretti (n. ?- m. ?) da Ancona. La prima attestazione della sua presenza nell'Eptaneso risale al 1784, anno in cui partecipò in qualità di cantante alla messa in scena dell'opera *I viaggiatori felici* di Pasquale Anfossi (1727-1797).<sup>51</sup> Dal 1786 Moretti fu nominato

---

<sup>48</sup> Cfr. Ivi p. 359.

<sup>49</sup> Kóstas Kardámis, *"Nobile Teatro di San Giacomo di Corfù": an overview of its significance for the Greek Ottocento*, cit., pp. 3-4.

<sup>50</sup> Cfr. Ivi p. 4.

<sup>51</sup> Cfr. *Ibidem*

‘maestro al cembalo’ del Teatro San Giacomo e divenne uno di più noti insegnanti di musica dell’isola.<sup>52</sup> Un’importante figura della vita musicale corfiota del 1800 fu il napoletano Giuseppe Castignace (n. ?- m. ?) formatosi al Conservatorio San Sebastiano di Napoli con il maestro Fedele Fenaroli (1730-1818). Prima di trasferirsi nelle Isole Ionie nel 1817, Castignace, aveva composto otto opere liriche che furono rappresentate nei teatri napoletani.<sup>53</sup> Presso il San Giacomo fu ‘maestro direttore e concertatore’ e ‘maestro al cembalo’, e anch’egli, oltre alle sue attività teatrali, fu un illustre insegnante privato di musica.<sup>54</sup>

Inizialmente, le lezioni offerte da questi ed altri maestri stanziatisi nelle isole si limitavano ad un insegnamento dei rudimenti della teoria musicale, del canto e della tecnica strumentale; insegnamento che non era finalizzato alla formazione di professionisti della musica, ma di dilettanti aristocratico-borghesi che coltivavano l’arte dei suoni unicamente in contesti domestici e privati, al fine di dilettere i propri ospiti ed ostentare buon gusto e raffinatezza, proprio come da secoli avveniva presso le corti europee e, a partire dal XIX secolo, presso i salotti dell’alta borghesia.<sup>55</sup>

Un ulteriore fenomeno che ebbe un ruolo di primo piano nella formazione musicale degli abitanti delle isole dell’Eptaneso, e che tutt’oggi contribuisce a definire la loro identità musicale, è quello rappresentato dalle formazioni bandistiche e dalla creazione delle società filarmoniche. La prima testimonianza relativa alla presenza di strumenti a fiato occidentali nelle isole risale al 1449, anno in cui Zorzi Trombetta da Modone (n. ? - m. ?) si esibì sull’isola di Corfù<sup>56</sup>. Il Greco Zorzi nacque nel porto peloponnesiaco di Modone (*Methóni* in greco), al tempo colonia veneziana. Dopo aver passato alcuni anni (probabilmente dal 1444 al 1449-50) prestando servizio come trombettiere all’interno delle galee veneziane, si stabilì a Venezia ed entrò a far parte della banda di *Piffari e Tromboni* della Serenissima, che aveva il compito di accompagnare il Doge e la Signoria nel corso di tutte le più importanti cerimonie civiche e religiose del calendario veneziano.<sup>57</sup> Al 1549 risale invece la firma di un contratto stipulato fra un abitante di Corfù e un maestro di musica calabrese, volto a definire le modalità di insegnamento della tromba naturale da parte del musicista

---

<sup>52</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>53</sup> Cfr. Ivi p. 5.

<sup>54</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>55</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music in the Ionian Islands*, cit., p. 359.

<sup>56</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music Migration and Creative Assimilations. The Ionian Islands*, in *Musicians' Migratory Patterns: The Adriatic Coasts*, a cura di Franco Sciannameo, New York, Routledge, 2018, pp. 49-74: 50.

<sup>57</sup> Cfr. Rodolfo Baroncini, *Zorzi Trombetta da Modon and the Founding of the Band of Piffari and Tromboni of the Serenissima*, «Historic Brass Society Journal», 16, 2004, pp. 1-17: 1-2.

italiano all'allievo corfiota.<sup>58</sup> Si ha inoltre notizia, a partire da questo periodo, di esibizioni di bande militari formate da musicisti professionisti e semiprofessionisti che hanno avuto luogo durante le cerimonie pubbliche e religiose organizzate dalle autorità veneziane e successivamente da quelle britanniche presenti sulle isole.<sup>59</sup>

Nel 1816 venne fondata a Zante, sotto la direzione di Marco Battagel (n. ?- m. ?), la prima società filarmonica delle Isole Ionie.<sup>60</sup> Nei decenni successivi società simili furono create anche a Cefalonia (1836, 1837), Corfù (1840) e Leucade (1850) con l'obiettivo di costituire e mantenere dei complessi bandistici che potessero esibirsi durante le pubbliche festività. All'interno di questi *ensembles* anche i membri delle classi sociali più basse, a cui il mondo del teatro e delle lezioni private era precluso, poterono accedere ai principi della musica occidentale e allo studio di uno strumento musicale.<sup>61</sup>

Nel 1824, la fondazione della *Ionian Academy* da parte di Frederick North, V conte di Guilford (1766–1827), conosciuto in Grecia semplicemente come 'Guilford',<sup>62</sup> contribuì a diffondere l'insegnamento della musica nell'area ionica. Obiettivo del nobiluomo inglese, fervente filoellenista, era quello di elevare il livello culturale del popolo greco per riportarlo al suo antico splendore. Guilford considerava l'educazione musicale un elemento fondamentale per la formazione del 'rinato' cittadino greco. Sua iniziale intenzione era quella di creare un dipartimento che offrisse agli studenti nozioni di musica antica, moderna, sacra e profana, ma fu costretto a ridimensionare il suo progetto a causa dell'ingerenza delle classi sociali più alte dell'isola che si dimostrarono riluttanti all'idea di rinunciare al loro monopolio culturale in ambito musicale rendendo accessibile ad un bacino più ampio un tipo di sapere che, con il tempo, era divenuto uno dei simboli del loro status sociale. Guilford fu costretto quindi a circoscrivere l'offerta formativa alla sola musica sacra.<sup>63</sup> Pertanto, nel 1818, visitò la Russia per studiare il modello educativo in uso presso il clero ortodosso locale al fine di trapiantarli nella sua accademia. La cattedra di musica fu assegnata a Iōannēs Aristeidēs (1786–1828), diacono ortodosso originario di Giannina (*Ioànnina*), che aveva prestato servizio presso l'importante comunità ellenica di

---

<sup>58</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music Migration and Creative Assimilations. The Ionian Islands*, cit., p. 50.

<sup>59</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>60</sup> Alcuni musicisti membri della famiglia Battagel, originaria di Gorizia, si erano trasferiti a Corfù intorno al 1800 e avevano contribuito allo sviluppo dell'attività operistica nelle isole in qualità di musicisti e di impresari. Cfr. Ivi pp. 51-52, 54.

<sup>61</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music in the Ionian Islands*, cit., pp. 360-362.

<sup>62</sup> Cfr. Katy Romanoú, *The Ionian Islands*, cit., p. 101.

<sup>63</sup> Cfr. Katy Romanou, Maria Barbaki, *Music Education in Nineteenth-Century Greece: Its Institutions and their Contribution to Urban Musical Life*, «Nineteenth-Century Music Review», vol. 1, n. 8, 2011, pp. 57-84: 68-70.

Livorno. Iōannēs Aristeidēs, prima di insediarsi a Corfù e di iniziare a svolgere il suo lavoro di insegnante, fu inviato a Napoli da Frederick North per consolidare la sua formazione attraverso lo studio della musica e della letteratura greca classica.<sup>64</sup> Dalle fonti coeve risulta però che le lezioni di canto ecclesiastico tenute da Aristeidēs delusero le aspettative di molti dei suoi giovani studenti, che si presentarono alle lezioni desiderosi di studiare il *belcanto*, affascinati com'erano dal mondo dell'opera lirica italiana che in quel periodo rappresentava il cuore pulsante della vita musicale urbana, e che nutrivano uno scarso interesse per l'apprendimento del canto liturgico bizantino.<sup>65</sup> Le lezioni dell'ecclesiastico di Giannina vennero frequentate solamente da un esiguo numero di allievi, destinato a ridursi inesorabilmente anno dopo anno. Alla morte di Iōannēs Aristeidēs, avvenuta nel 1828, non venne nominato alcun successore e la cattedra di musica venne soppressa.

Nel 1840 venne fondata la Società Filarmonica di Corfù e la sua direzione fu affidata a Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros (1795–1872), il primo compositore di musica classica eurocolta della Grecia moderna, nativo, forse non a caso, delle Isole Ionie. Diversamente dalle più antiche società filarmoniche presenti a Zante e a Cefalonia, la filarmonica di Corfù non si limitò all'insegnamento degli strumenti a fiato inclusi nell'organico bandistico, ma cominciò ad offrire anche lezioni di pianoforte, canto, legni, archi ed altri strumenti della famiglia dei cordofoni. Il piano di studi includeva inoltre alcune materie teoriche quali armonia, contrappunto, orchestrazione e composizione.<sup>66</sup> All'interno della società filarmonica l'insegnamento del canto religioso occupava una posizione marginale e la didattica si basava fondamentalmente sul materiale utilizzato da Iōannēs Aristeidēs durante le lezioni da lui tenute presso la *Ionian Academy*.<sup>67</sup> Le attività della Società Filarmonica di Corfù contribuirono in modo decisivo alla formazione di musicisti e compositori greci che con gli anni presero il posto dei loro colleghi italiani all'interno delle orchestre dei teatri delle Isole Ionie e divennero delle figure centrali nella vita musicale dell'Eptaneso e in seguito di tutta la Grecia.<sup>68</sup>

Dalla fine del XIX secolo molte bande sorsero anche negli ambienti rurali delle isole consolidando e ampliando il legame fra queste formazioni musicali e le classi sociali meno abbienti. Sembra importante sottolineare come la tradizione bandistica nell'Eptaneso gode ancora oggi di grande popolarità, basti pensare che solamente sull'isola di Corfù sono oggi

---

<sup>64</sup> Cfr. Ivi p. 70.

<sup>65</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>66</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music Migration and Creative Assimilations. The Ionian Islands*, cit., p. 54.

<sup>67</sup> Cfr. Ekaterini Romanou, Maria Barbaki, *Music Education in Nineteenth-Century Greece*, cit., p. 70.

<sup>68</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music Migration and Creative Assimilations. The Ionian Islands*, cit., p. 55.



attivi circa diciassette gruppi, e che le fanfare delle Isole Ionie vengono tuttora riconosciute come le migliori dell'intera Grecia.

## **2.2 Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros (1795–1872), la ‘Scuola Ionica’ e la nascita della musica classica greca**

L'aristocratico corfiota Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros (1795–1872), viene considerato il primo compositore eurocolto di origine greca. Il suo nome è, purtroppo, quasi del tutto sconosciuto in Italia nonostante l'ottima fama di cui godeva in vita presso importanti musicisti italiani a lui contemporanei e nonostante gli anni da lui trascorsi nelle maggiori città della penisola. Anche nel suo paese natale spesso viene ricordato unicamente in quanto compositore dell'inno nazionale greco.<sup>69</sup>

Mantzaros nacque in una delle famiglie più antiche e facoltose della nobiltà ionica e per tutta la durata della sua vita, da buon aristocratico, si considerò sempre un musicista dilettante e mai un compositore professionista. L'elemento che differenziò la formazione del giovane Mantzaros da quella degli altri giovani altolocati che si avvicinavano allo studio della musica privatamente presso i maestri italiani dell'isola, fu quello di aver studiato, oltre alle tecniche vocali e strumentali, anche i fondamenti della composizione e della teoria musicale.<sup>70</sup> Nel 1807 iniziò a studiare strumenti a tastiera, teoria musicale e successivamente violino sotto la guida dei già incontrati fratelli Stefano (1768-1826) e Girolamo Pojago (1779-1842).<sup>71</sup> L'attività professionale legata al mondo dell'opera lirica dei suoi insegnanti permise a Mantzaros di assimilare lo stile melodico del melodramma italiano e, grazie all'impiego di Stefano come organista presso la cattedrale cattolica dell'isola, il giovane musicista entrò in contatto anche con lo stile ecclesiastico a lui contemporaneo. Successivamente Mantzaros cominciò a studiare teoria musicale insieme a Stefano Moretti (n. ?- m. ?),<sup>72</sup> con l'intenzione di approfondire le sue conoscenze in questo campo, rimanendo però insoddisfatto delle lezioni tenute dal maestro di Ancona.<sup>73</sup> Mantzaros decise quindi di cambiare nuovamente insegnante e, dal 1810 al 1813, si avvicinò ad un certo 'Cavaliere Barbati', musicista, probabilmente di origine napoletana,

---

<sup>69</sup> Kostas Kardamis, *From Popular to Esoteric: Nikolaos Mantzaros and the Development of his Career as a Composer*, «Nineteenth-Century Music Review», vol. 1, n. 8, 2011, pp. 101-126: 101.

<sup>70</sup> Cfr. Ivi pp. 103-104.

<sup>71</sup> Vedi sottocapitolo precedente.

<sup>72</sup> Vedi sottocapitolo precedente.

<sup>73</sup> Cfr. Ivi pp. 104-105.

la cui identità rimane ancora misteriosa.<sup>74</sup> Sotto la guida di Barbati, Mantzaros approfondì le sue nozioni di armonia, orchestrazione, composizione, assimilando l'idioma e l'estetica della scuola operistica napoletana di quel periodo. Al processo di formazione del gusto musicale del compositore ionico, contribuì probabilmente anche il rapporto di amicizia che lo legava al napoletano Giuseppe Castignace (n. ?- m. ?).<sup>75</sup> Forse non è casuale che entrambi i musicisti si specializzarono nell'utilizzo del metodo dei 'partimenti', che Castignace aveva appreso presso il conservatorio San Sebastiano di Napoli con il maestro Fedele Fenaroli (1730-1818). Quello del 'partimento' era soprattutto un esercizio didattico in uso nei Conservatori napoletani durante il XVIII secolo, finalizzato all'apprendimento dell'armonia, del contrappunto e della composizione; allo stesso tempo, però, il 'partimento' aveva una sua applicazione pratica nell'esecuzione estemporanea dell'accompagnamento dei recitativi secchi della coeva produzione operistica italiana.<sup>76</sup> Fedele Fenaroli (1730-1818), nei suoi trattati *Regole musicali pe' principianti del cembalo* (1775) e *Partimenti, ossia basso numerato* (1800 ca.), sistematizzò e arricchì il caotico patrimonio di norme su cui basava l'insegnamento dei precedenti maestri della scuola napoletana. Con il termine 'regole' Fenaroli si riferisce ai principi da seguire per disporre correttamente le diverse voci sopra ad un basso non cifrato o parzialmente cifrato, mentre i 'partimenti' rappresentavano essenzialmente degli esercizi pratici funzionali all'assimilazione di questo insieme di precetti. Come spiega il musicologo Giorgio Sanguinetti<sup>77</sup>, il fine ultimo di questo metodo didattico, applicato all'utilizzo tutto italiano del basso non cifrato, era quello di:

[fare in modo che l'allievo memorizzasse] un numero ampio (ma non impossibile) di paradigmi tonali composti da un modello lineare di basso e dai relativi schemi di accompagnamento, che spesso erano costituiti da uno schema principale e dalle sue varianti. Tutti questi modelli, una volta depositati nella memoria, diventavano materiale da utilizzare nella composizione "ideale" – cioè la composizione libera, non più soggetta a vincoli scolastici.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Kóstas Kardámis, *"Nobile Teatro di San Giacomo di Corfù": an overview of its significance for the Greek Ottocento*, cit., p. 7.

<sup>75</sup> Vedi sopra.

<sup>76</sup> Cfr. Peter William, Rosa Cafiero, voce «Partimento» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, XIX, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, p. 173.

<sup>77</sup> Cfr. Giorgio Sanguinetti, *Il Gradus ad Parnassum di Fedele Fenaroli*, in *Fedele Fenaroli il didatta e il compositore*, a cura di Gianfranco Miscia, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 201-214: 211.

<sup>78</sup> Ivi p. 212.

Fra il 1819 e il 1826 Mantzaros visitò più volte l'Italia per entrare in contatto in prima persona con il cuore pulsante di quel mondo musicale di cui il microcosmo Ionico rappresentava, in parte, una propaggine periferica. Durante i suoi soggiorni a Napoli, Milano, Venezia e Bologna strinse rapporti di amicizia con alcuni importanti musicisti della penisola fra cui Nicola Antonio Zingarelli (1752-1837), Saverio Mercadante (1795-1870) e Giovanni Pacini (1796-1867), creandosi una reputazione di fine compositore, insegnante e teorico. L'incontro con la musica di Zingarelli influenzò gli sviluppi del suo stile compositivo più maturo.<sup>79</sup> Nel corso dei suoi viaggi scrisse inoltre un numero considerevole di brani vocali, per tastiera ed ecclesiastici.<sup>80</sup>

L'esecuzione della prima composizione di Mantzaros ad oggi nota, un'aria per baritono intitolata '*Sono inquieto ed agitato*', si tenne nel 1815 presso il teatro San Giacomo di Corfù. Tra il 1815 e il 1827 Mantzaros compose poi arie, duetti e 'azioni comiche' in un atto, spesso dedicandole ai cantanti attivi presso il teatro e sempre firmandosi come dilettante.<sup>81</sup> Questi suoi primi lavori testimoniano l'avvenuta assimilazione da parte del compositore dell'idioma operistico di scuola italiana del tardo Settecento e dei primi anni dell'Ottocento.<sup>82</sup> A partire dai primi anni Venti dell'Ottocento, Mantzaros si avvicinò alla composizione di musica vocale e pianistica da salotto, distribuendo i suoi brani gratuitamente ad amici o ad associazioni di cittadini.<sup>83</sup> Tutte le composizioni scritte durante questo periodo si basavano su testi poetici in italiano, spesso dal contenuto classicheggiante, come ad esempio la cantata per soprano e tenore *Ulisse agli Elisi* (1820), che, complessivamente, testimoniano la riscoperta da parte degli abitanti dell'Eptaneso del loro antico passato, in seguito alla diffusione degli ideali del nazionalismo ellenico nelle isole.

Nel 1827 Mantzaros compose un'aria per contralto su un testo in greco del poeta italiano Vincenzo Nannucci (1787-1857): questo brano, conosciuto come *Aria Greca*, ha un valore particolare perché si tratta della prima composizione musicale su versi in lingua neogreca, musicata secondo i canoni della musica eurocolta. L'aria venne interpretata dalla cantante italiana Elisabetta Pinotti (n. ?- m. ?) sul palco del Teatro San Giacomo. Nonostante la

---

<sup>79</sup> Cfr. Kostas Kardamis, *From Popular to Esoteric: Nikolaos Mantzaros and the Development of his Career as a Composer*, cit., p. 110.

<sup>80</sup> Cfr. Kostas Kardamis, *From Popular to Esoteric: Nikolaos Mantzaros and the Development of his Career as a Composer*, cit., pp. 105-106.

<sup>81</sup> Cfr. Ivi p. 106.

<sup>82</sup> Informazioni più dettagliate riguardo allo stile compositivo che caratterizzò la produzione del periodo definito 'italiano' della carriera di Mantzaros si trovano in: Cfr. Ivi p. 107.

<sup>83</sup> Cfr. *Ibidem*

‘primadonna’ italiana non conoscesse il greco, il pubblico si dimostrò entusiasta dell’esperienza e chiese al compositore di comporre altri brani in lingua ellenica.<sup>84</sup> L’elaborazione di un idioma nazionale nella letteratura e nelle arti, basata sulla riscoperta del linguaggio popolare e delle tradizioni folkloriche, fu un fenomeno comune a quelle aree europee che avevano conosciuto la diffusione degli ideali romantici, risorgimentali e patriottici. Nelle Isole Ionie lo sviluppo di una produzione vocale in lingua greca demotica (*dimotikí glóssa*) aveva incontrato come principale ostacolo quello dell’assenza di cantanti professionisti che parlassero fluentemente il greco: nei primi decenni dell’Ottocento, infatti, i cantanti attivi nei teatri delle Isole Ionie erano ancora tutti di origine italiana, mentre i greci che si erano avvicinati alla musica classica occidentale erano principalmente aristocratici dilettanti che si esibivano in contesti privati. L’*Aria Greca* composta da Mantzaros chiudeva la sua cantata *Minerva nell’isola di Corfù* (1827): benché nell’opera i riferimenti all’antico e glorioso passato dell’isola fossero espliciti, essi erano però scritti in lingua italiana, mentre il testo in greco scritto da Nannucci per l’innovativa *Aria Greca* si limitava a ringraziare il pubblico presente in sala quella sera per aver assistito allo spettacolo. Con il senno di poi, si può oggi pensare che l’intenzione del compositore fosse stata semplicemente quella di sondare quali potessero essere le reazioni dei cittadini corfioti di fronte ad un brano di musica eurocolta cantato nella loro lingua madre.

Due anni dopo, nel 1829, forte del successo ottenuto, Mantzaros musicò le prime due strofe del poema *Ýmnos is tin Eleftherían* (‘Inno alla Libertà’), scritto in greco dal poeta di Zante Dionýsios Solomós (1798-1857), primo grande poeta della Grecia moderna nonché convinto sostenitore della causa ellenica.<sup>85</sup> Composti nel corso dei primi anni della Guerra di Indipendenza Greca, i versi dell’*Ýmnos is tin Eleftherían* celebrano l’avvenuto risveglio della dea Libertà, a lungo assopita ma mai dimenticata dalle genti greche schiavizzate. Mantzaros concepì la partitura per coro maschile e pianoforte e il brano iniziò a circolare fra i greci durante la guerra di indipendenza; successivamente, nel 1864 esso venne scelto come inno nazionale dello Stato Greco da Re Giorgio I (1845-1913). L’*Inno alla Libertà* di Solomós /Mantzaros iniziò così un suo percorso nell’area e va sottolineato come esso sia stato ancora adottato come inno nazionale dal governo cipriota nel 1966, in seguito agli sviluppi della crisi scoppiata fra la comunità greco-cipriota e quella turco-cipriota: quello

---

<sup>84</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, “*Aria in idioma Greco*” or *Pending the Greek-speaking singers*, in *The National Element in Music (Conference proceedings, Athens, 18-20 January 2013)*, a cura di Nikos Maliaras, Atene, University of Athens - Faculty of Music Studies, 2014, pp. 126-135: 126.

<sup>85</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *From Popular to Esoteric: Nikolaos Mantzaros and the Development of his Career as a Composer*, cit., p. 112.

dell' *Ýmnos is tin Eleftherían* rappresenta quindi l'unico caso al mondo di inno nazionale utilizzato, con le stesse parole e la stessa musica, da due paesi diversi: Grecia e Repubblica di Cipro. Tornando a Mantzaros, l'*Inno alla Libertà* rappresentò l'unico caso in cui il suo compositore mise le sue doti musicali al diretto servizio della causa greca. Mantzaros, infatti, più che a farsi portavoce ufficiale delle istanze del popolo greco insorto, si dimostrò interessato a cercare di porre le basi di un linguaggio musicale nazionale ellenico che utilizzasse al meglio le strutture e le potenzialità fonetiche, ritmiche e metriche proprie della lingua greca demotica, indipendentemente dall'eventuale contenuto propagandistico veicolato dai versi poetici.<sup>86</sup> Non è forse casuale che Mantzaros abbia condotto i suoi esperimenti sulla lingua nazionale principalmente nei generi dilettantistico-amatoriali della romanza da camera per pianoforte e della tradizione corale maschile di matrice popolare radicata nelle Isole Ionie<sup>87</sup> musicando soprattutto testi dal contenuto lirico amoroso e non dall'impronta patriottica.

Come si è già avuto modo di scrivere, l'affermazione di una scuola operistica nazionale è stata rallentata per decenni dalla mancanza di interpreti professionisti che padroneggiassero l'uso della lingua greca. Mantzaros nel 1834 compose una messa ortodossa, ovviamente in lingua greca, in occasione della consacrazione del vescovo Chrysanthos Masselos, scritta in uno stile basato sulla confluenza di elementi idiomati tipici del tradizionale canto bizantino polifonico dell'Eptaneso<sup>88</sup> e di tecniche contrappuntistiche proprie della tradizione colta occidentale. Non sappiamo chi furono i cantanti, ma è probabile che cantarono in quell'occasione i cantanti di qualche preesistente *chorodia*.<sup>89</sup> Mantzaros si cimentò, però, anche nella composizione di musiche sacre per il rito romano scrivendo due messe in latino, una delle quali venne eseguita nella chiesa di San Ferdinando a Napoli (c. 1825). Nel 1830 Mantzaros compose poi un *Te Deum* per celebrare l'arrivo a Corfù di Monsignor Antonio Nostrano, consacrato arcivescovo latino dell'isola.<sup>90</sup>

Sin dagli anni Venti dell'Ottocento, Mantzaros affiancò alla sua attività di compositore anche quella di didatta offrendo lezioni gratuite ai cittadini corfioti. Nel 1841 assunse la carica di direttore artistico della Società Filarmonica di Corfù (*Filarmonikí Etaireía*

---

<sup>86</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *From Popular to Esoteric: Nikolaos Mantzaros and the Development of his Career as a Composer*, cit., p. 112.

<sup>87</sup> Della polifonia vocale tradizionale dell'Eptaneso, argomento centrale del mio lavoro di tesi, verrà dato conto in seguito all'interno di questo capitolo e in modo più approfondito all'interno dei capitoli seguenti.

<sup>88</sup> Vedi nota precedente.

<sup>89</sup> Vedi oltre.

<sup>90</sup> Cfr. Katy Romanoú, *The Ionian Islands*, cit., p. 118.

*Kérkyras*), istituzione che divenne presto il principale centro di alta formazione musicale delle isole, aperta a qualsiasi studente, indipendentemente dalla sua origine e dal suo ceto.

Sotto la guida di Mantzaros iniziarono a formarsi le nuove generazioni di compositori greci appartenenti a quella che, in seguito, venne denominata ‘Scuola Ionica’, sulla quale ci soffermeremo nelle prossime pagine, della quale Mantzaros può essere considerato a tutti gli effetti il padre fondatore.<sup>91</sup> I suoi allievi Antonios Liveralis (1814–1842) e Iosiph (o Giuseppe) Liveralis (1819–1899), già negli anni Trenta dell’Ottocento, si dedicarono alla composizione di musica teatrale (in lingua italiana) per il Teatro San Giacomo. Un altro suo studente, Domenikos Padovas o Domenico Padovani (1817–1892), divenne organista della cattedrale cattolica di Corfù e, nel 1857 presentò al Teatro San Giacomo la sua opera *Dice* su libretto del rifugiato politico italiano Severiano Fogacci (1803-1885).

Il corfiota Spyridon Xyndas (1817–1896), dopo aver studiato composizione con Mantzaros e aver perfezionato i suoi studi a Napoli e Milano insegnò per anni alla Società Filarmonica di Corfù. Nel 1855, Xyndas fece rappresentare al San Giacomo la sua opera *Anna Winter*, il primo adattamento operistico de *Les Trois Mousquetaires* di Dumas. L’opera più famosa e più importante di Spyridon Xyndas fu *O ypopsifios vouleftis* (‘Il candidato al parlamento’), rappresentata per la prima volta a Corfù nel 1867: l’opera ha un particolare valore storico poiché fu infine il primo melodramma in lingua greca della storia, su libretto di Ioannis Rinopulos (1831-1915) con apporti dello stesso Xyndas. Il dramma, ambientato in un villaggio rurale dell’isola di Corfù, conteneva una severa critica nei confronti della morale dei politici locali e delle misere condizioni di vita presenti al tempo nelle campagne ioniche. L’ampia adozione di elementi stilistici tratti dalla tradizione musicale popolare delle Isole Ionie da parte di Xyndas nella sua opera, rappresentò un ulteriore passo in avanti verso la definizione di un linguaggio musicale colto propriamente ellenico.<sup>92</sup>

Pavlos Karrer (1829–1896), da Zante, fu il primo compositore locale a riscuotere un discreto successo al di fuori dei confini geografici dell’Eptaneso, soprattutto in Italia, a Milano, dove si recò per studiare composizione dal 1850 al 1858 e dove fece rappresentare le sue opere *Dante e Bice* (1852), *Isabella d’Aspeno* (1854), e *La rediviva* (1856). Al suo ritorno in patria Karrer scrisse numerose canzoni d’autore in lingua greca e si dedicò alla composizione di melodrammi in greco basati sulle vicende storiche legate alla nascita del

---

<sup>91</sup> Kóstas Kardámis, *"Nobile Teatro di San Giacomo di Corfù": an overview of its significance for the Greek Ottocento*, cit., p. 8.

<sup>92</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music Migration and Creative Assimilations. The Ionian Islands*, cit., pp. 57-59.

nuovo Stato. La sua prima opera nazionale *Markos Botzaris* (1860), dedicata all'omonimo eroe della guerra di indipendenza, divenne il melodramma che ottenne il maggior successo in tutta la Grecia fino ai primi decenni del XX secolo.<sup>93</sup>

Spyridon Samàras (1861-1917) dopo essersi avvicinato allo studio della composizione sull'isola con Spyridon Xyndas, completò la sua formazione presso i conservatori di Atene e di Parigi. Nel 1885 si trasferì in Italia dove si inserì con successo nel circuito operistico e fece allestire le sue opere *Flora mirabilis* (1886), *Lionella La martire* (1894), *Storia d'amore* (1903), *Mademoiselle de Belle Isle* (1907) e *Rhea* (1908) nei teatri delle maggiori città della penisola. I suoi melodrammi vennero rappresentati anche in altre importanti città europee e mediterranee quali Parigi, Monte Carlo, Colonia, Vienna, Bucarest, Costantinopoli, Smirne, Alessandria d'Egitto e Il Cairo.<sup>94</sup> Samàras, in occasione della prima Olimpiade dell'era moderna (Atene, 1896) compose, su testo del poeta greco Kostís Palamás (1859-1943), l'*Inno Olimpico*. Come più sopra nel caso dell'*Inno alla Libertà* di Solomós/Mantzoros, mi sembra importante notare alcuni sviluppi successivi: dopo la prima edizione dei Giochi, venne stabilito che ogni paese ospitante avrebbe dovuto commissionare, di volta in volta, un inno specifico per la propria edizione. Questa regola valse sino al 1958, quando l'*Inno* di Samàras venne di nuovo adottato come inno ufficiale dei Giochi dal Comitato Olimpico Internazionale e risuonò sin dalla cerimonia di apertura delle Olimpiadi invernali del 1960: mi sembra possibile intravedere in tutto ciò un richiamo a quei valori di 'grecità' di là dalla Storia tanto amati dagli europei e, di riflesso, dagli elleni.

Un altro importante compositore e direttore d'orchestra della 'Scuola Ionica' fu Dionýsios Lavrángas da Cefalonia (1860–1941). Affascinato dal mondo teatrale delle Isole Ionie, egli viaggiò in Italia e si formò presso il conservatorio San Pietro a Majella di Napoli e successivamente al conservatorio di Parigi. Tornato in patria si trasferì ad Atene dove fondò la prima compagnia operistica ellenica, insegnò al conservatorio e compose opere e operette in lingua greca, musica vocale e strumentale.<sup>95</sup> Nato a Corfù qualche anno dopo, Napoleon Lambelet (1864–1932) fu anch'egli un compositore della cosiddetta 'Scuola eptanesiaca': egli proveniva da una famiglia di musicisti di origine svizzera (da qui il suo esotico cognome) che risiedevano a Corfù da tre generazioni; il padre Edouardos, anch'egli

---

<sup>93</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>94</sup> Cfr. George Leotsakos, voce «*Samaras, Spyridon*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, XXII, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, pp. 200-201.

<sup>95</sup> Cfr. George Leotsakos, voce «*Lavrangas, Dionyssios*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, XIV, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, pp. 391-393.

compositore, era stato allievo di Mantzaros. Lambelet nel 1878 si recò a Napoli per studiare al conservatorio San Pietro a Majella, dove conobbe Dionýsios Lavrángas. Tornato ad Atene lavorò come insegnante e direttore di coro, prima presso il Conservatorio della città e in seguito presso una scuola di musica privata fondata da lui stesso; ad Atene Lambelet compose musica corale ecclesiastica, musiche di scena e numerose canzoni su versi di importanti poeti greci a lui contemporanei. Dal 1893 al 1895 si trasferì ad Alessandria come direttore d'orchestra e concluse la sua carriera a Londra come direttore del coro della chiesa ortodossa di Santa Sofia.<sup>96</sup>

Dionysios Rodotheatos (1849–1892), originario di Itaca, trascorse la sua giovinezza a Corfù dove fu iniziato alla composizione, anche lui come i suoi colleghi, da Nikolaos Mantzaros. Come quasi tutti i compositori della 'Scuola Ionica', egli affinò la sua formazione nei Conservatori italiani, prima al 'Giuseppe Verdi' di Milano e in seguito al 'San Pietro a Majella' di Napoli. Tornato a Corfù divenne insegnante e vicedirettore della società filarmonica. Fra i compositori delle Isole Ionie, Rodotheatos fu quello che subì maggiormente il fascino del linguaggio musicale austro-tedesco e fu infatti l'unico a misurarsi con il genere tipicamente transalpino del poema sinfonico.<sup>97</sup>

I compositori della cosiddetta 'Scuola Ionica' furono i pionieri di quella che in seguito venne chiamata 'Scuola Nazionale greca' (*Ellinikó Ethnikó Scholeío*) e furono i primi che introdussero nel panorama musicale del nuovo stato l'idioma musicale eurocolto che, di nuovo per primi, cercarono di 'grecizzarlo' mediante l'introduzione di melodie, ritmi e impasti timbrici tratti dalle musiche di tradizione orale del territorio ellenico. Gran parte dell'opera dei compositori ionici fu però vittima di una ingenerosa svalutazione e cadde presto nell'oblio. Questo decadimento iniziò con il 1908, quando il compositore Manolis Kalomiris (1883-1962) riuscì ad imporre con successo nel paese la sua personale visione di 'Scuola Nazionale di Musica Greca' (*Ellinikó Ethnikó Scholeío*) fondata sul gusto e sullo stile sinfonico austro-tedesco, sull'idioma wagneriano e su di un'assimilazione più profonda degli elementi del linguaggio musicale folklorico.<sup>98</sup> Kalomiris, formatosi a Vienna e in Russia, istituì nel 1919 ad Atene il 'Conservatorio Ellenico' (*Ellinikó Odeío*) e nel 1926 il 'Conservatorio Nazionale' (*Ethnikó Odeío*) e fu uno strenuo oppositore di quel

---

<sup>96</sup> Cfr. Manolis Seiragakis, voce «Lambelet, Napoleon» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, presente solo nella versione online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270944>. Consultato in data 04/09/2018.

<sup>97</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music in the Ionian Islands*, cit., p. 361.

<sup>98</sup> Adamantios Dionysios Minas, *The Suppression of the Music of Ionian Islands by the Modern Greek State: Culture that did not Fit the Political Agenda*, «Public Voices», vol. IX, n. 1, 2007, pp.125-137: 131.



gusto musicale italiano che era stato alla base degli studi dei compositori dell'Eptaneso, da lui etichettati appunto come troppo 'italiani' e poco greci.<sup>99</sup> Un altro importante fattore che contribuì all'oblio della 'Scuola Ionica' nei decenni successivi fu lo smarrimento di grandissima parte della produzione musicale dei suoi compositori che circolava in forma manoscritta.<sup>100</sup> In questo senso, mi auspico che questo lavoro possa collocarsi all'interno di un necessario processo di riconsiderazione della troppo bistrattata 'Scuola Ionica'.

### 2.3 I generi popolari urbani: le polifonie di Cefalonia, Zante e Corfù

In attesa di una rivalutazione del ruolo prezioso, tra Italia e Grecia, dei compositori della 'Scuola Ionica', nel panorama musicale del mondo greco contemporaneo la specificità delle Isole Ionie è oggi rappresentata quasi esclusivamente dai suoi canti popolari polifonici, le *kantádes*, le *ariettes*, e le *arekies* e dal suono squillante del mandolino. Il linguaggio musicale di queste canzoni popolari che caratterizzano gli ambienti urbani delle tre maggiori isole dell'Eptaneso, Corfù, Cefalonia e Zante, se posto a confronto con quello delle melodie modali e microtonali del continente e delle isole egee, viene percepito da un ascoltatore, ellenico e non ellenico, come 'diverso' e molto più vicino alla sensibilità e al gusto occidentale. In termini più musicologici, questa 'diversità' deriva soprattutto dal loro essere composte impiegando il sistema tonale e dall'utilizzo del canto polifonico accordale. In una Grecia in cui la grandissima parte dei repertori si basa su sistemi musicali monodici ed eterofonici<sup>101</sup>, e in cui la pratica polifonica più diffusa e radicata è quella del bordone, impiegata soprattutto nel canto ecclesiastico bizantino e nei canti tradizionali dell'Epiro, la polifonia omofonica che caratterizza la canzone popolare delle Isole Ionie viene riconosciuta come un tratto stilistico tipico e tipizzante di questa regione del paese.

Le origini di questo peculiare linguaggio musicale si devono probabilmente ai molteplici e prolungati contatti con i costumi e la cultura dell'occidente che, insieme alla quasi totale assenza di influenze levantine nell'area, hanno profondamente segnato la storia delle Isole Ionie. Pure, se nel campo della musica colta molto è stato scritto (anche da me poco sopra)

---

<sup>99</sup> Cfr. George Leotsakos, voce «*Kalomiris, Manolis*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, XIII, Londra, Macmillan, 20012, pp. 336-337.

<sup>100</sup> Adamantios Dionysios Minas, *The Suppression of the Music of Ionian Islands by the Modern Greek State*, cit., pp. 129-130.

<sup>101</sup> In questa sede utilizzo il controverso termine 'eterofonia' nelle accezioni di «[...] sequenza di scarti momentanei da un comune modello melodico [...]», e di «[...] variazione simultanea, e sistematica, intorno a un motivo melodico di riferimento». Cfr. Maurizio Agamennone, *Le polifonie viventi. Storia di una scoperta, procedimenti e tassonomie*, in *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione «a più voci»*, a cura di Maurizio Agamennone, Venezia, Il Cardo, 1996, p. 61.

sulle influenze esercitate dal linguaggio musicale europeo, soprattutto italiano, sulla produzione artistica dei compositori locali e sui canali di trasmissione attraverso i quali le classi più agiate della popolazione ionica entrarono in diretto contatto con l'idioma musicale colto italiano (teatri, lezioni con maestri di musica italiani, viaggi di formazione dei compositori ionici nelle maggiori città d'Italia), per quanto riguarda invece i generi popolari urbani delle isole ioniche, un'analisi relativa sulle specifiche influenze occidentali, vere o presunte, risulta molto più problematica. Allo stato attuale degli studi, infatti, si sa pochissimo sull'epoca in cui si svilupparono questi repertori così come su eventuali contatti diretti con altre tradizioni musicali, che condividono tratti stilistici simili, rilevabili in altre zone del bacino del Mediterraneo. La maggior parte dei pochi studiosi che si sono occupati di queste musiche è concorde nel riconoscere nello stile e nel linguaggio di questi canti polifonici degli elementi tipici della 'grammatica' occidentale, la cui assimilazione viene ricondotta genericamente all'influenza del clima musicale e culturale che si 'respirava' nei centri urbani di Cefalonia, Zante e Corfù soprattutto durante il XVIII e il XIX secolo.

Se, però, di là da questo generico, e forse stereotipico, 'influsso occidentale' si tenta di analizzare più nello specifico la natura di queste influenze stilistiche, compaiono profonde divergenze fra le posizioni degli studiosi: le proposte che vengono avanzate rimangono però sempre nel campo delle ipotesi, in quanto, ad oggi, non sono stati ancora stati individuati elementi di natura strettamente musicale o testuale, quali, ad esempio, evidenti prestiti melodici, parodie o travestimenti testuali, che possano confermare eventuali legami diretti fra questi canti ad altri repertori idiomatically affini. Lo studio delle *kantádes*, delle *ariettes*, e delle *arekies* rimane quindi un terreno ancora poco esplorato, in cui molto viene dato per scontato, molto viene affermato e poco viene dimostrato. In alcuni saggi scritti da musicologi e studiosi greci è, inoltre, facilmente rilevabile l'exasperazione di certe posizioni dettata dall'adesione a determinati atteggiamenti di stampo nazionalista e campanilista che complicano ulteriormente l'approccio a questa realtà musicale già di per sé complessa e stratificata.

Queste e altre importanti questioni relative alle canzoni popolari urbane delle Isole Ionie, verranno affrontate in modo approfondito nel seguente capitolo di questo elaborato: nelle prossime pagine si cercherà, invece, di presentare questi generi urbani leggeri (*urban light genres*), elemento fondamentale nel mosaico musicale dell'Eptaneso, una realtà in cui elementi popolari e colti si incrociano fino a confondersi.

Fra i generi popolari che si svilupparono nei principali centri abitati delle tre maggiori isole dell'arcipelago ionico, quello dell'*arietta* di Cefalonia, viene unanimemente

riconosciuto come il più antico e il più ‘tradizionale’ dei tre. L’etimologia del termine *arietta* (che oscilla nelle varianti *αριέτα*, *arrieta* e *αριέττα*, *arietta*,) viene fatta risalire al termine italiano ‘aria’ e al suo diminutivo ‘arietta’;<sup>102</sup> sia come sia, di là da una problematica etimologia, con ‘arietta’ si fa riferimento ad un breve brano polifonico omofonico a tre o quattro voci maschili di tradizione orale, cantato ‘a cappella’ e costruito su un distico di versi a rima baciata.

Le radici di questi canti tradizionali vengono individuate nelle taverne della cittadina di Lixouri, a partire dalle quali si sarebbero diffusi, prima negli altri centri urbani di Cefalonia (Argostoli e Livathos) e successivamente nelle vicine Zante e Corfù.<sup>103</sup> Interessante la notazione sociologica di Gerasimos Galanòs, secondo cui gli interpreti e gli anonimi compositori di questi canti popolari erano in origine membri delle classi lavoratrici, soprattutto pescatori, contadini e braccianti, che la sera si riunivano nelle taverne di Lixouri per bere vino in compagnia, alla ricerca di un po’ di svago e spensieratezza dopo una lunga e pesante giornata di lavoro.<sup>104</sup> Se la taverna era il luogo in cui questi canti venivano composti e collaudati, le strette vie della città erano il vero ‘palcoscenico’ che ospitava le esecuzioni di questi gruppi itineranti di cantanti popolari. I versi delle *ariettes*, nella maggior dei casi dal contenuto lirico-amoroso, venivano infatti spesso composti per la ragazza di cui si era invaghito un membro della compagnia; il gruppo di amici, detto in greco *paréa*, si recava quindi presso l’abitazione della ragazza in questione e intonava sotto le sue finestre l’*arietta* a lei dedicata. La fanciulla, dal canto suo, attraverso un apparato codificato di segnali, poteva comunicare dall’interno della sua stanza l’eventuale gradimento o disappunto nei confronti del rituale di corteggiamento sonoro a lei indirizzato.<sup>105</sup>

Un secondo genere vocale polifonico di origine popolare, tipico delle isole Ionie, è quello delle *kantáda* (al plurale *kantádes*): la *kantáda* popolare, che va distinta dalla *kantáda* ‘artistica’, può essere considerata una forma più estesa del genere dell’*arietta* (al plurale *ariettes*). Ancor più di essa, in passato, la *kantáda* era strettamente legata alle dinamiche di corteggiamento appena descritte. Una simile distinzione si può desumere dai testi cantati: se nei testi delle *ariettes*, oltre a temi di natura amorosa troviamo anche temi

---

<sup>102</sup> Sull’etimologia della parola *arietta* si rilevano, però, divergenze di opinione fra gli studiosi che si sono occupati di questi repertori: la questione verrà affrontata e problematizzata nel seguente capitolo.

<sup>103</sup> Vedi il *booklet* del disco: *Η αριέττα και η καντάδα στο Ληξούρι (l’arietta e la kantáda di Lixouri)*, [CD-Audio], Gerásimos Sot. Galanós (a cura di), ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ (Società comunale per lo sviluppo socioculturale), 1997.

<sup>104</sup> Vedi nota precedente

<sup>105</sup> Vedi nota n. 77.

legati al lavoro e ad altri aspetti della dura vita quotidiana dei suoi anonimi autori<sup>106</sup>, nelle *kantádes* il tema lirico è senza dubbio predominante, così come lo è la sua dimensione performativa, notturna e all'aria aperta.<sup>107</sup> Il nome *kantáda* viene ricondotto al verbo italiano 'cantare', o al sostantivo 'canto'<sup>108</sup>, mentre viene categoricamente respinta dagli studiosi greci una sua possibile origine dal termine italiano 'cantata'.<sup>109</sup> È da notare inoltre che la parola *kantáda* in greco moderno assume oggi anche il significato più ampio e generico di 'serenata'. Il linguaggio polifonico delle *kantádes* popolari, originariamente a tre e successivamente a quattro voci, è molto simile a quello delle *ariettes* e i due generi a volte si confondono. L'elemento principale che le contraddistingue è il testo poetico, più esteso e di struttura strofica nella *kantáda*, costituito invece da un singolo distico nell'*arietta*. Un ulteriore termine di distinzione è rappresentato dalle modalità di entrata delle voci: nelle *ariettes* la prima parte dei versi viene intonata da un solista, mentre le altre voci entrano successivamente tutte insieme su una determinata sillaba del testo; nelle *kantádes*, invece, i cantanti entrano tutti insieme sin dall'inizio del brano e a volte vengono introdotti alcuni episodi solistici che interessano la sezione centrale della canzone. Infine, mentre le *ariettes* prevedono un'esecuzione rigorosamente 'a cappella', le *kantádes* popolari possono essere accompagnate dalla chitarra. Lo strumento ha la funzione di introdurre il brano, indicando il ritmo e la tonalità, e di fornire una solida base armonica d'appoggio per le combinazioni vocali dei cantanti.<sup>110</sup>

Quello dell'*arietta* viene considerato il genere precursore della canzone polifonica delle Isole Ionie, e viene praticato solamente sull'isola di Cefalonia, specialmente a Lixouri. La forma della *kantáda* invece è presente in tutti e tre gli ambienti urbani delle maggiori isole dell'Eptaneso e assume, in base all'isola in cui viene cantata, tratti stilistici peculiari.<sup>111</sup>

Un terzo genere vocale polifonico di origine popolare, tipico delle isole Ionie, è quello delle *arekies*, canzoni popolari polifoniche tipiche dell'isola di Zante. L'etimologia della parola *arekia* viene ricondotta alla locuzione italiana, forse giunta nell'accezione del

---

<sup>106</sup> Vedi nota n. 77.

<sup>107</sup> Angélo-Dionýsios Debónos, *Καντάδ. -Το λαϊκό τραγούδι της Κεφαλονιάς-* (*La kantáda -La canzone popolare di Cefalonia-*), ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΗΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΟΣ, Atene, 1989, pp 11-12.

<sup>108</sup> Sembra significativo notare l'esistenza di un genere con lo stesso nome, 'kanto', nel vicino mondo ottomano turco.

<sup>109</sup> Cfr. Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα* (*La polifonia armonica nell'Eptaneso*), s.l., ΑΛΚΥΩΝ, 1997. p. 52.

<sup>110</sup> Vedi nota n. 77.

<sup>111</sup> Dionýsios Lavrángas, *Η επτανησιακή καντάδα* (*La kantáda eptanesiaca*), in «Ποικίλη Στοά», n. s.l., 1899, pp. 243-244: 243.

dialetto veneziano, ‘a orecchio’,<sup>112</sup> utilizzata ancor oggi in Italia, nel linguaggio comune, per classificare una prassi esecutiva, vocale o strumentale, non basata sulla lettura della notazione musicale scritta e fondata, quindi, unicamente sul senso dell’udito e sulla capacità mnemonica del musicista. Formalmente le *arekies* di Zante presentano caratteri molto simili alle *ariettes* di Cefalonia: assenza di accompagnamento strumentale, esordio del solista ed entrata ritardata delle altre voci; dimensioni contenute e combinazioni polifoniche omofoniche a tre o quattro voci. L’identificazione delle *ariettes* con le *arekies* non viene però accettata dagli abitanti di entrambe le isole. E va notato che molti considerano il nome *arietta* come una storpiatura di *arekia* e viceversa.<sup>113</sup> Anche se la loro forma e il loro linguaggio sono simili, i due generi, da un certo periodo in poi, sembrano essersi sviluppati separatamente e, infatti, allo stato attuale, i brani cantati nelle due isole differiscono e danno vita a due repertori distinti.

Accanto all’anonima produzione vocale di tradizione orale dei cantanti-compositori appartenenti agli strati più bassi del tessuto sociale urbano dell’Eptaneso, i quali non avevano accesso ad alcun tipo di educazione musicale colta, a partire dal XIX secolo iniziò ad emergere il genere della *kantáda* ‘artistica’ (*éntechni kantáda*), composta da alcuni fra i principali compositori della Scuola Ionica: questi, ispirati dal peculiare idioma musicale popolare delle Isole, iniziarono a musicare i versi dei poeti locali in uno stile che combinava elementi del linguaggio polifonico tradizionale e nozioni *culte* di armonia apprese nel corso dei loro studi musicali. Allargando lo zoom, sembra interessante notare che questi episodi si inseriscono nel più tipico dialogo tra stili ‘alto’ e ‘basso’ in atto in infiniti casi della storia della musica classica eurocolta. Alcuni fra i più importanti compositori di questo genere di *kantádes* d’autore furono: Pávlos Karrér (1829-1896), Geórgios Lampíris (1833-1889), Dionýsios Lavrángas (1860-1941) e Tzórtzis Dellapórtas (1867-1919). Fu però Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros (1795–1872), il capostipite della Scuola Ionica, ad aver tentato per primo l’accostamento fra il vocabolario stilistico della canzone popolare urbana e il lessico della musica classica occidentale. In relazione ai diversi stili riconoscibili all’interno della produzione di Mantzaros, la musicologa greca Ekaterini Romanoú scrive:

Manzaro’s compositions are distinctly in two styles, written for two different audiences: one is that of Italian contemporary music, addressed to the nobility and the foreigners of Corfú; the other is in the style of local popular music, addressed to the

---

<sup>112</sup> Cfr. Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica dell’Eptaneso)*, cit., pp. 54-55.

<sup>113</sup> Cfr. *ibidem*. Vedi anche il capitolo seguente di questo elaborato.

people and aiming to instigate national conscience and cultivate its musicality. The differences are in the tonal structure and the form of the melodies, in the harmonic elaboration and in the overall form of the pieces. The more sophisticated Italian style has good modulations, strictly “correct” harmony and contrasting melodies. Much of what is written in the popular style is in parallel thirds and sixths; modulations are rare and the form is more often strophic.<sup>114</sup>

Nella seconda categoria individuata dalla Romanoú, quella delle composizioni in stile popolare indirizzate ai cittadini greci, rientra anche la prima versione composta da Mantzaros sui versi di Solomos dell’*Inno alla libertà* (*Ýmnos is tin Eleftherían*):

The work was composed in between the years 1829–1830 at Solomos’ presence – who was also musical. It is written for a four-part male choir and piano [...]. All, except the last, which is a *fuga reale*, are homophonic, with melodic purity (reminiscent of Zante’s popular urban songs) and simple, effective details that highlight the meanings and the musicality of the poem.<sup>115</sup>

Nello stesso periodo Mantzaros compose anche un’importante raccolta di canzoni in lingua greca con accompagnamento pianistico<sup>116</sup> in cui, al medesimo stile polifonico impiegato nella prima versione dell’*Inno alla libertà*, vennero accostati quei contenuti poetici lirico-amorosi tipici del genere della *kantáda* popolare. Konstantínos Kardámis a questo proposito scrive:

An 1830 collection of brief songs in vernacular Greek provides some indications regarding the dissemination of Mantzaros’ music in the urban Greek-speaking circles of that period. The collection’s general title is *16 Arie Greche* [16 Greek Airs], but contains 18 such compositions set to music by Mantzaros. The simplicity of the accompaniment is balanced by the melodic qualities of the vocal part, which could be described as ‘hybridic’, since there are no voices specified, but it is written in such a way as to facilitate its performance from one to four singers (or a vocal ensemble). From the 18 poems set to music only two have been confirmed to be by known poets (only one by Solomos), whereas the rest seem to have been creations of local amateurs or Mantzaros himself. Moreover, only one of these airs has a patriotic character and the rest depict love, passion and romantic desperation.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Katy Romanoú, *The Ionian Islands*, cit., p. 113.

<sup>115</sup> Ivi p. 117.

<sup>116</sup> Katy Romanoú afferma che i brani, come le sinfonie e le cantate, scritte per pianoforte da Mantzaros e dagli altri compositori ionici, non erano destinate esclusivamente all’esecuzione pianistica. Gli spartiti per pianoforte venivano utilizzati infatti come una traccia musicale ‘neutra’ che poteva essere interpretata da diversi *ensemble*, a seconda dell’occasione e in base agli strumentisti a disposizione. Cfr. Katy Romanoú, *The Ionian Islands*, cit., p. 121.

<sup>117</sup> Kóstas Kardámis, *From Popular to Esoteric: Nikolaos Mantzaros and the Development of his Career as a Composer*, cit., p. 113.

Una testimonianza diretta relativa ai rapporti intrattenuti da Mantzaros con alcuni di quei circoli di musicisti amatoriali corfioti, cui fa riferimento Kardámis nel suo testo, si trova nel libro *The Ionian Island: Manners and customs* scritto dal viaggiatore inglese Tertius T. C. Kendrick<sup>118</sup> e 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 Corfuote 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.<sup>119</sup>

Basandosi sulla testimonianza di Kendrick è possibile supporre quindi che, quantomeno intorno agli anni Venti dell'Ottocento, il costume popolare della *kantáda* iniziò ad assumere anche una dimensione in una certa misura 'istituzionalizzata' e ad essere coltivato all'interno di circoli formati da musicisti dilettanti che si riunivano regolarmente sotto la guida di insegnanti di musica al fine di preparare un repertorio legato, se non totalmente almeno in parte, alla produzione artistica dei compositori colti locali.

Molti dei compositori della Scuola Ionica proseguirono lungo la strada tracciata da Mantzaros continuando a dedicarsi a questo doppio filone compositivo, caratterizzato da un lato dalla produzione di partiture operistiche, brani vocali e strumentali per i teatri e i raffinati salotti delle Isole e della nuova capitale Atene, dall'altro dalla composizione di canzoni polifoniche d'autore ispirate allo stile popolare della *kantáda* eptanesiaca. Fu probabilmente questo loro impegno, unito alla più ampia diffusione dell'educazione musicale offerta dalle società filarmoniche, a stimolare la nascita di gruppi corali organizzati (*chorodíes*) che, a partire dalla seconda metà del XIX secolo iniziarono ad essere istituiti nei centri urbani dell'Eptaneso in seno alle società filarmoniche oppure nella forma di autonome associazioni.

La diffusione nelle città e nei villaggi delle Isole Ionie delle *mantolinátes* sembra essere invece di qualche decennio più tarda. Con il termine *mantolináta* in greco si fa riferimento

---

<sup>118</sup> Non sono riuscito a reperire nessun'altra informazione riguardo a Tertius T. C. Kendrick, il suo nome sembra essere legato esclusivamente a questo testo.

<sup>119</sup> Tertius T. C. Kendrick, *The Ionian Island: Manners and customs*, London, James Haldane, 1822, pp. 261-262.

a una tipologia di *ensemble* strumentale assimilabile all'italiana orchestra a plettro, formato quindi dagli strumenti cordofoni della famiglia del mandolino (mandolino, mandola, mandolincello, mandolonbasso), da chitarre e frequentemente anche da contrabbassi e violoncelli. Questi due tipi di ensembles, *chorodíes* e *mantolinátes*, spesso facenti parte delle medesime associazioni, iniziarono ad esibirsi insieme sotto la direzione di un maestro, interpretando un repertorio fondato principalmente sul genere della *kantáda* corale artistica e su arrangiamenti 'semicolti' di *kantádes* popolari anonime.<sup>120</sup> Si sviluppò quindi una dimensione performativa della *kantáda* di stampo concertistico, che andò ad affiancare quella originaria, ossia dei piccoli gruppi vocali che intonavano le loro canzoni sotto i balconi a tarda sera.

La diffusione capillare del mandolino sembra risalire ai primi decenni del 1900.<sup>121</sup> In poco tempo però questo strumento divenne, insieme alla chitarra, il più suonato a Cefalonia, Zante e Corfù. Venne adottato anche dalle compagnie di *kantadóroi*<sup>122</sup> itineranti e influenzò profondamente il genere della canzone urbana ionica, diventando lo strumento musicale più rappresentativo dell'immagine sonora dell'Eptaneso all'interno del panorama musicale greco. Negli spettacoli di *Karagkiózis* infatti, versione ellenica del teatro delle ombre turco *Karagöz*, il personaggio di Sior Dionýsios, caricatura del raffinato gentiluomo ionico di Zante, fa sempre il suo ingresso in scena cantando una canzoncina melodicamente simile ad una *kantáda* accompagnata dal suono del mandolino, assunto a vera e propria icona sonora del mondo musicale eptanesiaco.

Nel 1863, dopo l'annessione delle Isole Ionie allo stato greco, gli abitanti dell'Eptaneso e i compositori della Scuola Ionica che partirono per cercare fortuna nella nuova capitale, introdussero ad Atene le melodie delle *kantádes* e il costume di cantarle la notte per le strade. Sulla base della canzone urbana delle Isole Ionie si sviluppò quindi nei quartieri del centro di Atene, come ad esempio il quartiere di *Pláka*, un nuovo genere di *kantáda*.

A differenza di quella ionica, la *kantáda* ateniese è caratterizzata unicamente da una dimensione 'colto-popolaresca', in quanto intonata sui versi di fini poeti e letterati quali Geórgios Drosínis (1859-1951), Ioánnis Polémis (1862-1924), Aristotélis Valaorítis (1824-1879), Tímos Moraítinis (1875-1952), e composta da prolifici compositori di canzoni e operette greche come Dimítrios Ródios (1862-1957), Nikólaos Kókkinos (1861-1920) e

---

<sup>120</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music in the Ionian Islands*, cit., p. 362.

<sup>121</sup> Comunicazione orale di Gerásimos Sot. Galanós, formulata sulla base delle testimonianze fotografiche a lui note. Un'attestazione della presenza del mandolino in area ionica intorno al 1820 si trova in Tertius T. C. Kendrick, *The Ionian Island: Manners and customs*, London, James Haldane, 1822, p. 37.

<sup>122</sup> Così vengono chiamati i cantanti di *kantádes*.



Níkos Chatziapostóλου (1884-1941). La *kantáda* ateniese conserva lo stile di canto polivocale maschile di impostazione belcantistica tipico della *kantáda* ‘d’autore’ dell’Eptaneso, così come l’accompagnamento strumentale di mandolini e chitarre.<sup>123</sup> Questo genere di serenata polifonica, diffusa specialmente fra i ceti medio-benestanti, i cui testi parlavano soprattutto d’amore e di vino, scomparve intorno agli anni Trenta del Novecento ma esercitò la sua influenza stilistica sugli sviluppi della canzone *rebétika* durante il decennio precedente.<sup>124</sup>

Nel corso del XX secolo, la *kantáda* popolare di Corfù, Cefalonia e Zante ha cominciato a scomparire di pari passo ai processi di trasformazione che hanno investito i contesti sociali all’interno del quale era nato e si era sviluppato questo genere di canzone.<sup>125</sup> Gran parte dei brani che componevano questo ricchissimo repertorio di tradizione orale non sono stati registrati e sono stati gradualmente dimenticati insieme alle sfumature stilistiche e alle “caratterizzazione timbrica” delle voci dei romantici frequentatori delle taverne. Oggi la tradizione del canto polifonico nell’Eptaneso viene coltivata e portata avanti soprattutto dai gruppi amatoriali delle *chorodíes* e *mantolinátes* che, guidati da un maestro di musica istruito, interpretano un repertorio ‘misto’ ibrido, costituito da alcuni brani tradizionali, da *kantádes* ‘artistiche’, da *kantádes* ateniesi, da arrangiamenti corali di romanze o arie d’opera e da rivisitazioni di canzoni greche del secondo Novecento, tutti accomunati dalla medesima prassi esecutiva polifonica maschile a quattro parti, caratterizzata da una vocalità ricca di pathos e di chiara impronta belcantistica, che dialoga con il peculiare impasto timbrico dei cordofoni a pizzico dell’orchestra a plectro. Non mancano però i gruppi itineranti che cantano per le strade accompagnandosi con chitarre, mandolini e fisarmoniche, in occasione di festività locali o per intrattenere i turisti che numerosi si riversano nei ristoranti e nelle strade delle cittadine ioniche nella stagione estiva.

---

<sup>123</sup> Cfr. Kóstas Móschos, Mariétta Kandyłaki, Michalis Tóbler, *Ανθολόγιο Μουσικών Κειμένων (Antologia di testi musicali)*, Α’, Β’, Γ’ Γυμνασίου, Atene, ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ, pp. 77-85: 77.

<http://ebooks.edu.gr/courses/DSGYM-114/document/4be7057axkto/4beaf4ccgvm6/4e2569a49v3k.pdf>.

Consultato in data 14/07/2018.

<sup>124</sup> Dimíttris Lékkas, *Καντάδα και λαϊκορεμπέτικο (Kantáda e rebetiko popolare)*, in *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, Patrasso: Ε.Α.Π., 2003.

<http://eapilektoi.blogspot.com/2014/07/40.html>. Consultato in data 06/07/2018

<sup>125</sup> Dionýsios Lavrángas, *Η επτανησιακή καντάδα (La kantáda eptanesiaca)*, cit., p. 244.

## 2.4 I canti liturgici dell'Eptaneso

Il canto liturgico coltivato nelle Isole Ionie presenta delle peculiarità stilistiche e idiomatiche che lo rendono un caso unico e del tutto particolare all'interno del mondo ecclesiastico greco ortodosso. Le melodie monodiche e microtonali del canto ecclesiastico bizantino, chiamato in greco *psaltikí*, vengono infatti intonate nell'Eptaneso polifonicamente, in uno stile a quattro voci maschili che presenta delle fortissime analogie con il linguaggio polivocale che caratterizza i repertori profani delle *ariette*, delle *arekies* e delle *kantádes* popolari. La struttura melodica dei canti ecclesiastici delle Isole Ionie, per quanto fondata sul sistema modale dell'octoechos (*októichos*), differisce da quella della tradizione di Costantinopoli, considerata oggi dalla maggioranza dei greci e dalle autorità ecclesiastiche come la vera e autentica tradizione musicale bizantina, per l'assenza della dimensione microintervallare delle melodie, che vengono ricondotte dai cantori delle chiese ioniche all'interno dei 'binari' della scala diatonica.<sup>126</sup>

L'analisi storica e musicologica relativa alla particolarità stilistica del canto liturgico eptanesiaco si inserisce all'interno di un ben più ampio e infuocato dibattito musicologico e identitario che coinvolge tutto il mondo greco ortodosso e si ripercuote anche sulla vicina area mediorientale. Il nodo centrale di questo acceso confronto è rappresentato dalla volontà di determinare e di risalire alla forma più 'pura' e 'autentica' della *psaltikí* bizantina. All'interno di questa complessa e aspra discussione, di cui verrà dato conto in modo più esteso e approfondito nel quarto capitolo di questo elaborato, si rilevano due principali e opposte fazioni. La prima afferma che il canto liturgico praticato al giorno d'oggi nella maggior parte della Grecia sia estremamente diverso da quello che veniva intonato durante il medioevo nelle chiese dell'Impero bizantino. In seguito alla caduta di Costantinopoli, il canto bizantino avrebbe infatti assimilato tutto quell'apparato di ornamentazioni e melismi microtonali che oggi lo caratterizzano, attraverso il contatto diretto con il mondo musicale del *maqâm* arabo-ottomano dei dominatori, il quale avrebbe 'intaccato' l'originaria 'purezza' dell'antica espressione musicale della chiesa greco ortodossa. La seconda, al contrario, sostiene che la musica bizantina si sia mantenuta pressoché inalterata nel corso dei secoli, che affondi le sue radici nel mondo musicale della Grecia classica e che siano stati i greci ad introdurre per primi nell'area mediorientale quegli elementi del vocabolario melodico che al giorno d'oggi vengono recepiti come

---

<sup>126</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music in the Ionian Islands*, cit., pp. 363-364.

turco-arabo-persiani. Giovanni De Zorzi oltre a far notare che il rapporto fra canto bizantino e *maqâm* non sia stato ancora adeguatamente indagato fa notare che:

Una simile percezione dipenderebbe, secondo alcuni, dalle attuali modalità di esecuzione degli *oktōēkhoi*: nella Grecia contemporanea, così come in Siria e in Armenia, i cantori fanno infatti un abbondante uso di intervalli microtonali, propri della tradizione del *maqâm* ed estranei ai tetracordi degli *oktōēkhoi*; simili modifiche al sistema originario sarebbero avvenute grazie all'influsso della tradizione musicale araba e ottomano-turca sugli *oktōēkhoi*. Di fatto, però, in virtù della scarsa considerazione che la cultura islamica ha sempre avuto per la professione musicale, molti musicisti attivi alla corte ottomana o in altri centri del mondo del *maqâm*, erano greci e cristiano orientali così che la questione andrebbe riconsiderata.<sup>127</sup>

Risulta evidente che la questione strettamente storico-musicologica relativa all'origine e alle trasformazioni del canto liturgico bizantino apra un dibattito ben più vasto e delicato che si inserisce all'interno delle secolari opposizioni identitarie, religiose, culturali e politiche che hanno segnato nel corso della storia i rapporti tra i popoli del crogiolo mediorientale e balcanico, e, ad un livello superiore anche all'interno delle dicotomiche relazioni tra mondo mediorientale e mondo occidentale e tra cristianità cattolica e cristianità ortodossa.<sup>128</sup>

Per quanto riguarda nello specifico la *psaltikí* dell'Eptaneso alcuni studiosi sostengono che questo particolare stile discenda direttamente da quello dall'antico canto bizantino medievale che veniva intonato prima del 1453, e che, non essendo entrato in contatto con la musica dei dominatori ottomani, abbia preservato nel corso dei secoli i suoi tratti più autentici e arcaici. All'opposto, il peculiare idioma liturgico-musicale delle Isole Ionie, viene rigettato con una vena di disprezzo da molte autorità ecclesiastiche ortodosse, soprattutto a causa della sua dimensione polifonica, in quanto 'cattolico', alterato e soggiogato dal lessico musicale occidentale.

Lo stile di canto bizantino coltivato nell'Eptaneso, viene chiamato 'stile cretese' dagli stessi abitanti delle isole, perché si suppone che sia stato introdotto nello Ionio dai profughi cretesi che abbandonarono la loro isola natia nel 1669 d.C. in seguito alla conquista ottomana di Creta e alla definitiva sconfitta veneziana nel lungo assedio di Candia. Le ricerche però non hanno ancora fatto chiarezza riguardo alla natura delle influenze cretesi

---

<sup>127</sup> Giovanni De Zorzi, *Musiche di Turchia. Tradizioni e transiti tra Oriente e Occidente con un saggio di Kudsi Erguner*, Milano, Ricordi, 2010, p. 16.

<sup>128</sup> Cfr. Richard Barrett, *Byzantine Chant, Authenticity, and Identity: Musicological Historiography through the Eyes of Folklore*, «The Greek Orthodox Theological Review», vol. 55. nn. 1-4, 2010, pp. 181-198.

sul canto liturgico praticato nelle Isole Ionie, vale a dire in che modo esse abbiano contribuito a determinare l'attuale struttura melodica degli inni, il loro carattere polifonico o entrambi.<sup>129</sup> A Creta infatti, al giorno d'oggi, non si ritrova una tradizione musicale liturgica che presenti delle evidenti analogie con quella tuttora coltivata nelle Isole Ionie.

A Zante lo 'stile cretese' è stato preservato e praticato in maniera sistematica. All'inizio del XIX secolo Theódoros Kourkoumélis Kóthris (n. ?- m. ?) iniziò a trascrivere il repertorio liturgico dell'isola utilizzando il nuovo sistema di notazione musicale bizantina (chiamato anche parasemantico, *parasimantiki*). In queste trascrizioni però è stata riportata unicamente la melodia principale dei canti e non la loro impalcatura polifonica a quattro voci, che continuò quindi ad essere intonata 'ad orecchio' in relazione alla melodia data, sulla base di un sapere musicale di tradizione orale. Sia come sia, sembra importante notare come nell'isola oggi la popolazione sia ancora molto legata all'idioma liturgico locale che continua a prediligere nettamente rispetto allo stile di Costantinopoli.<sup>130</sup>

A Corfù la situazione presenta delle forti affinità, ma, durante il XIX e il XX secolo, vennero condotti solo pochi tentativi di trascrizione del repertorio a causa dello scarso numero di cantori professionisti presenti sull'Isola. Il canto bizantino di Costantinopoli viene eseguito in sole due chiese, frequentate principalmente da fedeli ortodossi non indigeni, quindi poco familiari con il caratteristico stile vocale dell'Eptaneso. A partire dalla seconda metà del XX secolo la pratica polifonica liturgica popolare è venuta gradualmente meno anche a causa della predilezione dei fedeli corfioti per il canto corale 'colto' che progressivamente è entrato nelle chiese ortodosse sostituendo il tradizionale 'stile cretese'.<sup>131</sup>

A Cefalonia invece, a differenza di Corfù e Zacinto, il gusto costantinopolitano è stato assimilato in modo più organico da parte dei cantori e dei fedeli, e, nel corso del tempo, si sono sviluppate tre distinte tendenze in relazione allo stile di canto liturgico da adottare nelle chiese: la prima prevedeva la fedele riproposizione della *psaltiki* di Costantinopoli, la seconda era caratterizzata dall'introduzione di elementi melodici e armonici di origine colta nel tradizionale 'stile cretese', la terza invece, quella affermata definitivamente a partire dalla metà del XIX secolo, prevedeva e prevede tutt'oggi, una confluenza fra le prime due, realizzata tramite la continua alternanza fra trame monodiche e polifoniche.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music in the Ionian Islands*, cit., p. 363.

<sup>130</sup> Cfr. Ivi p. 364.

<sup>131</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>132</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music in the Ionian Islands*, cit., p. 364.

Il primo caso noto in Grecia della composizione di musica sacra per il rito ortodosso fatta da un compositore di stile eurocolto, è dato dalla già citata messa scritta da Mantzaros nel 1834 in occasione della consacrazione dell'arcivescovo di Corfù Chrysanthos Masselos. Questa composizione, nella stesura della quale il maestro corfiota è stato assistito da Iōannēs Aristeidēs (1786–1828) e da Eleutherios Palatianos (n. ?- m. ?), rappresenta un punto di svolta per la pratica tradizionale del canto liturgico ionico. Inserendo elementi propri del linguaggio polifonico colto all'interno di una partitura basata fundamentalmente sullo stile polivocale tradizionale delle Isole, Mantzaros ha aperto la strada ad una graduale assimilazione fra linguaggio colto e popolare nella musica sacra dell'Eptaneso (così come avvenne per la musica secolare).<sup>133</sup> L'esempio di Mantzaros venne seguito dai successivi compositori della Scuola Ionica i quali però, nelle loro partiture di musica sacra ortodossa, scelsero spesso di accantonare le influenze lessicali di matrice popolare in favore dell'esclusivo impiego del linguaggio corale di stampo artistico. Kardámis osserva come la massiccia presenza dei cori all'interno delle chiese a partire dalla seconda metà del XIX secolo, abbia alterato la percezione delle categorie di 'tradizionale' e 'artistico' all'interno della stessa popolazione ionica, che, al giorno d'oggi, confonde delle volte la polifonia liturgica corale scritta con il tradizionale 'stile cretese' eseguito 'ad orecchio'.<sup>134</sup>

Anche se le evidenze documentali e le ricerche in questo campo scarseggiano, si può verosimilmente supporre che nelle numerose chiese di rito cattolico presenti nelle isole, risuonassero un tempo anche le melodie dei canti gregoriani e ambrosiani. La presenza di questi ultimi nelle cerimonie liturgiche di rito romano sembra essersi protratta fino al principio del XIX secolo.<sup>135</sup> La presenza di organi nelle chiese cattoliche durante il periodo veneziano è invece attestata con certezza. Questi strumenti riscosero probabilmente un notevole favore popolare tanto che organi di piccole dimensioni apparvero anche all'interno di alcune chiese di rito ortodosso.<sup>136</sup> In occasione delle importanti cerimonie cattoliche che hanno avuto luogo durante il XVIII e il XIX secolo, come frequentemente avveniva in quel periodo nelle chiese delle città italiane, si esibivano anche *ensemble* corali, orchestre e cantanti solisti provenienti dal mondo del teatro d'opera.

Corfù durante il XV e il XVI secolo fu meta di una consistente migrazione ebraica sefardita proveniente dalla Puglia che finì per inglobare la più antica comunità giudaica

---

<sup>133</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>134</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>135</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>136</sup> Nelle chiese ortodosse greche l'utilizzo di strumenti musicali, così come il canto polifonico, è ancora oggi fortemente osteggiato e condannato dalla maggior parte delle autorità ecclesiastiche e delle comunità di fedeli.

romaniota, la cui presenza sull'isola è attestata a partire dal XII secolo.<sup>137</sup> Alcuni canti della comunità ebraica di Corfù sono stati registrati su nastro nel secondo dopoguerra dal musicologo italiano Leo Levi (1912-1982) e oggi le bobine sono conservate a Roma presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (ex Discoteca di Stato).<sup>138</sup> Leo Levi riguardo ai canti della comunità ebraica di Corfù da lui ascoltati scrive:

[...] dello stile bizantino romaniota è rimasto qualche *piut* di Kippur e di Pessach e qualche recitazione assai popolare e perciò stabilmente ancorata alle abitudini, quale il *veshamerù* del venerdì sera, cantato lento e senza melismi, su un tono che ricorda assai da vicino quello delle recitazioni evangeliche greche nelle recitazioni bibliche, prevale oggi la tradizione evidentemente imposta dai rabbini sefarditi. Peraltro, le *haftarot* festive sono cantate con i *te'amim* del rito italiano, [...] infiorati alla maniera del canto greco moderno [...]. In generale, i canti sinagogali e, ovviamente ancor più quelli domestici – di origine greco-bizantina, italo-veneta, sefardita o apulica – sono eseguiti alla maniera del canto greco moderno, con ritmi di preferenza ternari e a più voci. Su questo punto il canto giudeo-corfiota si discosta decisamente dal canto sinagogale tradizionale italiano, tutto rigidamente monodico. La polifonia popolare greco-adriatica e basata da un lato su un «bordone» o nota bassa tenuta, che ricorda da vicino il sistema ecclesiastico bizantino dell'*ison*; dall'altro su accompagnamento di terze e seste che tutti sanno intonare in sinagoga e a casa con la più grande naturalezza. Non mi consta che un tale sistema, popolare per eccellenza e di straordinario dolcissimo effetto, sia seguito da alcuna altra Comunità ebraica; né dagli italiani, che cantano all'unisono, né dai sefarditi, che intonano, talora in quinte parallele su diversi registri, né dagli aschkenaziti che raggiungono effetti polifonici attraverso il loro vocio indipendente e disordinato, talvolta a canone.

Uno degli effetti più appariscenti, in questo canto a terze e a seste, più o meno parallele, è che assai spesso, prevalendo la voce più alta, si ha l'impressione che le melodie si concludano sul Mi anziché sul Do, e sul Do anziché sul La; cosicché melodie in tono maggiore ti appaiono come modali frigie, e melodie in minore ti appaiono come maggiori (o piuttosto modali misolidie). In molti canti popolari italiani succede lo stesso; e il fatto è stato constatato anche nell'esecuzione dei canti greco-bizantini, del tutto paralleli a quelli corfioti, delle colonie greche dell'Italia Meridionale.

Però in questo nostro caso il carattere modale dei canti, di ambito ristretto, forse di origine tetracordale, è qualcosa più che un effetto acustico della polifonia: è forse un residuo di antiche clausole o cadenze effettivamente modali, di origine greca o ebraica.<sup>139</sup>

Le forme di polifonia che caratterizzano alcuni questi canti sono state classificate dalla musicologa Edith Gerson-Kiwi (1908-1992) all'interno di due categorie stilistiche: il primo stile, che coincide con quello individuato da Leo Levi, definito dalla Gerson-Kiwi

---

<sup>137</sup> Vedi: Fabrizio Lelli, *Liturgia, lingue e manifestazioni letterarie e artistiche degli ebrei di Corfù*, in *Evraiki: una diaspora mediterranea da Corfù a Trieste*, a cura di Tullia Catalan, Annalisa Di Fant, Fabrizio Lelli e Mauro Tabor, Trieste, La Mongolfiera, 2012, pp. 17-45.

<sup>138</sup> Raccolte *AELM 24 M Musica tradizionale liturgica (riti ebraici)* e *AELM 72 M Musica tradizionale liturgica (riti ebraici)*. *AELM 24*: <http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS000003433900000>, *AELM 27 M*: <http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS000003446300000>. Link consultati in data 10/07/2018.

<sup>139</sup> Leo Levi, *Tradizioni liturgiche, musicali e dialettali a Corfù*, «La Rassegna Mensile di Israel», vol. 27, n. 1, gennaio 1961, pp. 20-31: 27-29.

*Bourdonized Third Parallels*, consiste in un'armonizzazione della melodia per terze e seste parallele, quindi simile al linguaggio polifonico che si ritrova anche nei repertori popolari urbani e nel canto liturgico ortodosso dell'Eptaneso, sostenuta da un bordone che ricorda invece l'*ison* dell'idioma liturgico bizantino di Costantinopoli. La seconda categoria, definita come '*Tenor-Motet*' Style è caratterizzata da un movimento simile a quello dell'*organum* medievale per quinte, terze e anche seconde, con l'introduzione di lievi ornamentazioni nei ritornelli.<sup>140</sup>

## 2.5 Il mondo rurale e la musica da ballo

Nelle zone rurali delle Isole Ionie sono presenti anche generi musicali di natura monodica con una struttura antifonale basata sull'alternanza fra interventi vocali e strumentali caratterizzati da una pulsazione ritmica funzionale alla danza.<sup>141</sup> Gli organici strumentali che risuonano attualmente nelle campagne ioniche e nelle città in occasione delle feste popolari (*panigýria*) sono le chitarre e i violini insieme alle fisarmoniche. Fino agli Venti del Novecento però, l'*ensemble* strumentale più diffuso nelle aree rurali, è stato il *tambourloniakaro*,<sup>142</sup> formato da due strumentisti che suonavano rispettivamente un aerofono ad ancia doppia dalla tessitura acuta chiamato *aniákara* e da un tamburo tubolare cilindrico a doppia membrana, legato a tracolla e percosso su entrambi i lati con bacchette di legno, chiamato *tamboúrlo* o *ntavouli*.<sup>143</sup> Questa coppia di strumenti ricorda molto da vicino quella formata dall'aerofono *zurna* e dal tamburo *davûl* molto diffusa nei Balcani, in Medioriente e in Asia centrale. Il *tambourloniakaro*, probabilmente importato dal vicino Epiro, oltre ad aver accompagnato le danze nei villaggi delle Isole Ionie a partire dal XV secolo, nel XVIII e XIX secolo diventò l'emblema sonoro delle milizie popolari ioniche. Nel 1867 il *tambourloniakaro* fu 'introdotto' da Spyridon Xyndas all'interno della sua

---

<sup>140</sup> Cfr. International Research Center for Traditional Polyphony, *Polyphony in Jewish music*, In *Vocal Polyphony in the Middle East*, 2016. <http://polyphony.ge/en/vocal-polyphony-in-the-middle-east/#>. Consultato in data 14/07/2018.

<sup>141</sup> Una descrizione delle principali danze delle diverse isole dell'Eptaneso si trova in: Gerásimos Sot. Galanós (a cura di), *ΕΠΙΤΑΝΗΣΑ ΛΕΥΚΩΜΑ με παραδοσιακά χορευτικά σχήματα και την ιστορία των Παραδοσιακών χορών* (*Album dell'Eptaneso con le forme coreutiche tradizionali e la storia dei balli tradizionali*), Argostoli, Δήμος Αργοστολίου (Comune di Argostoli), 2008. <http://www.openbook.gr/eptanisa-leykwma-me-paradosiaka-xoreytika-sximata-kai-tin-istoria-twn-paradosiakwn-xorwn/>. Consultato in data 12/07/2018.

<sup>142</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music Migration and Creative Assimilations. The Ionian Islands*, cit., pp. 61-62.

<sup>143</sup> Cfr. Nikos Arvanitakis, *Το ζακυνθινό ταμπούρλονιακάρο, από το χθες στο αύριο* (il *tambourloniakaro* di Zante, da ieri a domani), 2011, [http://www.parathemata.com/2011/09/blog-post\\_21.html](http://www.parathemata.com/2011/09/blog-post_21.html). Consultato in data 12/07/2018. Un esempio di *tambourloniakaro* di Zante si trova in questo video: <https://www.youtube.com/watch?v=1BI4c7XeL6s>. Consultato in data 12/07/2018.

opera *O ypopsifios vouleftis* ('Il candidato al parlamento'), ambientata in un villaggio della campagna di Corfù. Il compositore oltre a inserire all'interno della partitura delle melodie popolari tratte dal repertorio eseguito all'epoca da questo *ensemble*, cercò anche di riprodurlo timbricamente utilizzando l'oboe e i timpani orchestrali.<sup>144</sup>

## 2.6 Alcune riflessioni relative all'attuale stato degli studi

C'è un importante aspetto che a mio avviso vale la pena sottolineare in relazione all'approccio storico-musicologico che caratterizza la maggior parte dell'attuale *corpus* di studi sulle diverse tipologie di espressione musicale delle Isole Ionie. Si nota come quasi tutti i saggi scritti sull'argomento, si focalizzino sull'arco cronologico che va dagli ultimi decenni del XVIII secolo fino alla fine del XIX, esattamente il periodo storico che coincide con la nascita, lo sviluppo e l'affermazione della Scuola di Musica Ionica. Stupisce infatti che la musica di un'area che si ritiene sia stata fortemente influenzata dalla cultura occidentale, soprattutto italiana, venga indagata a partire dal periodo in cui la presenza di tale influenza ha iniziato a venire progressivamente e inesorabilmente meno, ossia dalla fine del dominio veneziano sull'Eptaneso (1797). Kardámis, in un suo intervento dedicato alla musica colta ionica del tardo XVIII secolo, a questo proposito osserva che:

The musical development of Ionian Islands was until recently associated exclusively with 19th century and the Ionian composers' involvement with patriotic anthems and melodramas as part of their contribution to the national self-determination of the era. [...]. Despite its vivid, multifarious and original contribution the musical development of the 19th-century Ionian Islands met since early 20th century the stereotypical negation of its value since it was considered light-heartedly as an alleged imitation of the Italian prototypes.

The same stereotypes prevented for decades the scholars from seeing the musical development of the Ionian Islands during 18th century, as well as their importance within the cultural and social context of the Enlightenment.<sup>145</sup>

Quasi tutti gli studiosi greci che si sono avvicinati alla 'questione' ionica si dimostrano, o si sono dimostrati, interessati a mettere in luce la nascita di un peculiare ed originale elemento nazionale greco all'interno della storia della musica classica occidentale, che viene considerato a tutti gli effetti il più importante contributo che le Isole Ionie abbiano mai fornito allo sviluppo del mondo musicale ellenico. Questo tipo di approccio ha prodotto

---

<sup>144</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music Migration and Creative Assimilations. The Ionian Islands*, cit., p. 62.

<sup>145</sup> Kostas Kardamis, *A consideration on the power of Music. Ionian Islands and music during late 18th century*, in *13th International Congress for Eighteenth Century Studies*, Graz, Austria, 25-29 July 2011, p. 1.



due principali conseguenze: la prima consiste nella quasi totale assenza di studi relativi alla realtà musicale, colta e popolare, sacra e profana dell'Eptaneso precedente al 1770. La seconda invece è rappresentata dalla disparità di interesse nei confronti delle forme musicali colte rispetto a quelle di matrice tradizionale e popolare delle Isole Ionie, studiate molto meno e molto più superficialmente rispetto a quelle che caratterizzano altre isole o aree della Grecia. La sensazione è che l'interesse per la produzione colta dell'Eptaneso, che indubbiamente rappresenta un caso unico e del tutto particolare nel panorama musicale ellenico, abbia 'monopolizzato' l'attenzione del mondo accademico greco, a discapito delle altre forme di espressione musicale, ugualmente interessanti, tipiche delle Isole Ionie. Riguardo ai generi popolari urbani ad esempio, la grandissima parte della bibliografia esistente si basa ancora su articoli piuttosto datati e per lo più di carattere divulgativo, pubblicati fra il 1899 e gli anni Sessanta del Novecento, di cui si continuano a riproporre certe idee e certe affermazioni non supportate, confutate o approfondite tramite vere e proprie attività di ricerca.

Gli studiosi non-greci sembrano invece ignorare quasi completamente la realtà musicale dell'Eptaneso, o quantomeno a non interessarsene minimamente. Innumerevoli pagine sono state scritte sul dominio veneziano delle Isole Ionie, sulle diverse cariche politiche e sulle forme di governo, sull'amministrazione della giustizia, sull'economia dell'area, sulle guerre combattute nello Ionio, ma quasi niente che riguardi la vita culturale delle isole e le forme di espressione dei suoi abitanti.

Infine, l'interesse per la musica ionica sembra essere venuto meno da molto tempo presso la maggior parte della popolazione greca,<sup>146</sup> subendo la stessa sorte dei nomi dei suoi più importanti compositori, finiti nell'oblio all'inizio del XX secolo.

---

<sup>146</sup> Chiaramente abitanti dell'Eptaneso esclusi.



### 3. I canti popolari urbani delle Isole Ionie: *ariettes, arekies e kantádes*

Dopo aver introdotto nel capitolo precedente i repertori popolari urbani dell'Eptaneso descrivendo sinteticamente le loro principali caratteristiche stilistiche, gli elementi lessicali che stanno alla base della loro classificazione e dopo aver accennato al rapporto fra linguaggi 'colti' e 'popolare' che li caratterizza, ritengo ora utile aprire questo capitolo, interamente dedicato ai canti popolari delle Isole Ionie, ripercorrendo alcune iniziali fasi del lavoro di ricerca bibliografica da me svolta per chiarire a chi legge qual è stata la metodologia da me adottata e quali possono essere le principali difficoltà in cui è possibile imbattersi nel tentativo di approcciarsi allo studio della poco studiata musica popolare dell'Eptaneso.

Ho scelto di dedicare questo mio lavoro di tesi magistrale sulla realtà musicale eptanesiaca dopo essere venuto a conoscenza, principalmente attraverso la lettura dei saggi *Music in the Ionian Islands* di Kóstas Kardámis<sup>147</sup> e *The Ionian Islands* di Katy Romanoú,<sup>148</sup> del fatto che i canti popolari coltivati nelle isole di Corfù, Zante e Cefalonia sono caratterizzati dalla presenza di un linguaggio polifonico accordale che non si ritrova, al giorno d'oggi, in nessun'altra area del territorio greco. L'esistenza di questa peculiarità all'interno del ricchissimo paesaggio sonoro ellenico, da qualche anno al centro dei miei interessi musicali, mi ha spinto quindi a cercare di comprendere quali fossero le caratteristiche di questi tipici canti popolari polifonici dell'Eptaneso, come essi si inserissero all'interno della cultura e della società ionica, a quale periodo fosse possibile ricondurre le loro origini e se esistesse un legame storico fra queste tradizioni musicali e la realtà veneziana ascrivibile alla secolare dominazione della Serenissima sull'arcipelago.

Durante le prime fasi di ricerca bibliografica mi sono scontrato con la totale mancanza di studi specifici sui generi popolari urbani dell'Eptaneso pubblicati in lingua italiana o inglese. Ho, invece, notato che la maggior parte dei saggi musicologi sulla realtà musicale delle Isole Ionie è stata dedicata ai compositori della 'Scuola Ionica', pionieri della musica eurocolta greca e alla diffusione del melodramma, soprattutto a Corfù, fra XVIII e XIX

---

<sup>147</sup> Kóstas Kardámis, *Music in the Ionian Islands*, in *Íονιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósis Pylarínós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 357-365

<sup>148</sup> Katy Romanoú, *The Ionian Islands*, in *Serbian & Greek Art Music, a Patch to Western Music History*, a cura di Katy Romanoú, Chicago, University of Chicago Press, 2009, pp. 99-124: 107.

secolo. All'interno di tali studi i canti tradizionali polifonici urbani delle Isole Ionie vengono nominati raramente e spesso in relazione alle composizioni eurocolte dei compositori eptanesiaci<sup>149</sup> senza venire mai descritti con precisione. Anche all'interno delle voci relative alle Isole Ionie di autorevoli enciclopedie musicologiche, quali ad esempio il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), si ritrovano solamente dei brevissimi accenni al canto polifonico nell'Eptaneso.

Ho allora provato a ricavare attraverso il web il maggior numero di informazioni possibili riguardo a questi repertori e a cercare di risalire all'eventuale esistenza di una bibliografia in lingua greca sull'argomento. Dopo aver condotto molteplici ricerche ho constatato che anche le informazioni relative a questi generi musicali rintracciabili su internet sono decisamente poche, imprecise e alquanto deludenti. Lo stesso autorevole sito greco *musicportal.gr*, creato dall'ente ellenico *Institoútou Érevnas Mousikís & Akoustikís* (IEMA) (Istituto per la ricerca sulla musica e sull'acustica)<sup>150</sup>, nella sua sezione dedicata alle *kantádes* dell'Eptaneso, dopo aver fornito alcune generiche informazioni riguardo alla natura polifonica di queste serenate popolari accompagnate da chitarra e mandolino, dopo aver accennato ai loro possibili legami con il mondo occidentale e al fatto che da queste si siano successivamente sviluppate dopo il 1863 delle omonime 'serenate' ateniesi, afferma:

Unfortunately, there are no websites exclusively or even satisfactorily concerned with serenade ('kantáda' in Greek). Most are sites with tourist information from Greece or abroad, which refer to the beauties of the Ionian Islands and simply mention serenade as one of its old/colorful customs, with no reference to its history, lyrics or form, in a way that could provide a complete view to someone seeking information without having heard one. However, even in more specified websites, the serenade appears only in connection with other modern kinds of music.<sup>151</sup>

Effettivamente, come viene sottolineato dal sito *musicportal.gr*, la maggior parte degli accenni relativi alle *kantádes*, alle *ariettes* e alle *arekies* delle Isole Ionie si trovano

---

<sup>149</sup> Vedi capitolo 2, sottocapitolo 2.2.

<sup>150</sup> Sul suo sito ufficiale si legge: «The Institute for Research on Music and Acoustics (IEMA) - Greek Music Information and Documentation Centre is a non-profit, non-government organization aiming to develop and support research in the field of music and acoustics, support contemporary music creation and provide systematic information, documentation and education in these domains. Founded in 1989, the Institute is the result of a common initiative from musicians and musicologists who created this organization according to those found abroad. During the last years, IEMA has established a permanent cooperative relationship with the Greek ministries of Culture, Education and Research. It is currently the most active organization involved in music research, information and documentation within Greece. A continuous strand in IEMA's vision is the use of new research methods and advanced new technology for the Institute's realization of objectives». <https://www.iema.gr/aboutus/?lang=en>. Consultato in data 27/08/2018.

<sup>151</sup> *The Serenade in Ionian Islands and Athens*, [https://www.musicportal.gr/cantada\\_music/?lang=en](https://www.musicportal.gr/cantada_music/?lang=en). Consultato in data 27/08/2018.

all'interno di siti dedicati alla promozione turistica dell'arcipelago ionico. Fra questi, quello che forse offre ai suoi visitatori il maggior numero di informazioni riguardo a questi generi musicali, è il sito ufficiale del turismo in Grecia *Visitgreece.gr*, che fa riferimento all'ente *Ellinikós Organismós Tourismou* (Ente nazionale ellenico per il turismo), istituzione alle dirette dipendenze del Ministero del Turismo di Grecia (*Ypourgeiou Tourismou*).<sup>152</sup>

Durante questa fase della ricerca ho constatato che molti di questi brevi scritti divulgativi sull'argomento sono spesso accomunati dalla ricorrenza al loro interno di intere frasi che si ritrovano espresse in forma quasi identica: ho avuto quindi l'impressione che fossero stati costruiti tramite un'estesa quanto acritica operazioni di 'collage', condotta da un testo all'altro, o a partire da qualche mai citata fonte comune. I concetti espressi e i contenuti rilevabili al loro interno sono sempre infatti più o meno gli stessi: una sintetica descrizione delle caratteristiche *arekies*, *ariettes*, *kantádes* e delle loro differenze con riferimento all'etimologia italiana del loro nome, il riferimento mai supportato da qualche esempio concreto all'influenza di alcuni generi europei su questi repertori (es. melodramma, il canto corale italiano e tedesco, canzoni da battello veneziane) e qualche accenno al rapporto fra *kantádes* dell'Eptaneso e *kantádes* ateniesi. Riporto a titolo di esempio alcuni passaggi tratti dall'articolo *Love and strife* di Eirene Ragousi pubblicato nel sopracitato sito *Visitgreece.gr*:

Scents of jasmine on Zakynthos, of iris on Corfu, of night-flower on Kefalonia under a full moon and street singing of romantic lyrics of serenades, accompanied by guitars and mandolins on the Ionian alleyways or the sound of traditional love songs in taverns compose the usual dreamy musical landscape of the Ionian islands. [...] Most people, judging from the later Athenian serenades, primarily associate the Ionian music with the four-voice choirs of loving songs of *kantádes* and serenades. Yet the Ionian songs reveal also multiple scenes of everyday toil, of immigration and social struggle, disguised in lyrics of satirical smirk. Sprang both from the cultural tradition of Western Europe and its long-recorded cultural history, the Ionian music is the fruit of a long cultural diffusion between East and West. [...] The traditional Ionian songs are called *ariettes*, *arekies* and *kantádes* or serenades. *Arietta* is a traditional song of Lixouri, with roots in the everyday toil and hardships or the rural life of the poor, dated back to the 16th century. It's defined as a short song (aria = song), and it's considered to be the ancestor of *arekia*, *kantáda* and *serenade*. Its major traits are polyphony, where every voice is performed by several singers, as well as elements of Byzantine chanting and Western music.

*Arekia*, is a folk song native to Zakynthos, but it is also encountered on other Ionian Islands. Its name comes from the Italian phrase *orecchio* (i.e. by ear), suggesting a song sung 'by ear' without reading a musical score of any kind. Its harmony is different from that of *arietta*. *Arekia* starts as a solo, and, then, more singers join its singing, while sometimes musical instruments accompany the performers. Its lyrics usually reveal inner thoughts of men about women. [...] *Kantáda* is the most popular type of

---

<sup>152</sup> [http://www.visitgreece.gr/en/culture/love\\_and\\_strife](http://www.visitgreece.gr/en/culture/love_and_strife). Consultato in data 27/08/2018.

Ionian traditional music with origins in Italian and German choral songs. It's named after the Italian verb *cantare* (i.e. to sing). When it's sung in the evening or at night in the open air, it's also called serenade. *Kantáda* is usually a nostalgic polyphonic song, sung in harmony, with lyrics that reveal everyday scenes of toil and hard work of commoners but also more often in later years of passionate love. Usually a *kantáda* or a serenade is accompanied by mandolins. Although this type of song gave form and shape to the 'scholarly Athenian serenade,' on the Ionian Islands *kantádes* maintained the folk element to its fullest. On Corfu, *kantáda* is a particularly simple and jolly song of Italian style, sung with 4 voices (canto, seconde, tertsa, bass) that greatly resembles the Venetian *barcarole* (i.e. the gondolier's song). On Zakynthos, *Kantáda* is also a 4-voice song as on Corfu, but on this island one could also encounter sad or even pessimistic *kantádes* adapted from the music and lyrics of Italian melodrama. [...] On Zakynthos, serenades are also very popular, sung in tenor-baritone duets with instrumental accompaniment. [...] On Kefalonia, *kantádes* reveal a supreme originality and artistry, while one enjoys a greater variety, complexity and technique in singing.<sup>153</sup>

Di là dai siti web e dalla bibliografia sull'argomento, le informazioni desumibili dalla discografia sono state ancora più insoddisfacenti: sulla base di alcuni ascolti online e dischi di *kantádes* dell'Eptaneso da me reperiti, non riesco a venire a capo delle classificazioni dei repertori popolari urbani nei generi di *kantáda*, *arekia* e *arietta* che venivano riportate nei testi fino a quel momento esaminati, e non era chiaro, e in parte non lo è ancora per le scarse se non nulle informazioni riportate all'interno di tali pubblicazioni discografiche greche, quali brani venissero considerati tradizionali e quali 'd'autore', a quale isola fossero legati e a quale epoca venissero fatti risalire.<sup>154</sup> A complicare ulteriormente il quadro si è aggiunto il fatto che mi sono accorto che all'interno di molti di questi dischi il cui titolo rimanda al generico termine '*kantáda*' si ritrovano sia brani riconducibili all'Eptaneso sia serenate ateniesi.

Di fronte ad una simile mescolanza di brani (anonimi, d'autore, canzoni ioniche e ateniesi) tutti indistintamente caratterizzati dal medesimo stile esecutivo corale maschile d'impostazione 'belcantistica' (*chorodía*), tutti sostenuti dal caratteristico timbro dell'orchestra a plettro (*mantolináta*), tutti accompagnati da pochissime informazioni discografiche,<sup>155</sup> mi sono reso conto che tracciare dei confini fra i diversi repertori solamente sulla base delle informazioni contenute nei dischi e reperibili in rete si sarebbe rivelata un'impresa impossibile. Da notare inoltre la totale assenza in questo genere di pubblicazioni di brani cantati 'a cappella', caratteristica questa, che stando alle

---

<sup>153</sup> [http://www.visitgreece.gr/en/culture/love\\_and\\_strife](http://www.visitgreece.gr/en/culture/love_and_strife). Consultato in data 27/08/2018.

<sup>154</sup> Vedi ad esempio *Chorodia Mantolinata Apostolatou, κεφαλονιτικες κανταδες (Kantades di Cefalonia)*, [CD-Audio], Lira, 2008 e *Chorodia Kai Mantolinata Nikou Tsilifi, Αν παρήλθον οι χρόνοι (Se ne sono andati i tempi)*, [CD-Audio], Lira, 2008.

<sup>155</sup> Vedi capitolo 2. Nella maggior parte dei casi mancano addirittura i testi dei brani.

informazioni in quel momento in mio possesso, sarebbe stata alla base della distinzione fra i generi delle *ariettes* e delle *arekies*, cantate senza accompagnamento strumentale, e quello delle *kantádes* accompagnate da chitarra e mandolino.

Un'altra questione di cui non riuscivo a venire capo era quella relativa al rapporto fra le esecuzioni di stampo concertistico di *chorodíes* e *mantolinátes*, formate da numerosi elementi e guidate da un direttore d'orchestra, reperibili sul web e testimoniate dalle registrazioni discografiche,<sup>156</sup> e quelle dei piccoli gruppi itineranti che suonavano la sera per le strade di cui spesso veniva fatta una generica menzione.<sup>157</sup>

Di fronte alla difficoltà di reperire informazioni di un certo spessore musicologico che potessero fare chiarezza riguardo a questi interrogativi e confermare, o confutare, alcune ricorrenti e ben poco motivate affermazioni, ho preso la decisione di partire per Cefalonia nella speranza di raccogliere presso musicisti e studiosi informazioni di prima mano riguardo ai canti polifonici dell'Eptaneso e di recuperare del materiale nelle biblioteche dell'isola fra cui alcune fonti bibliografiche greche da me precedentemente individuate ma introvabili tanto nelle biblioteche italiane quanto in rete. Nell'impossibilità di trascorrere un periodo di ricerca in tutte e tre le principali isole dell'arcipelago caratterizzate dalla presenza della polifonia, la decisione di circoscrivere il mio viaggio alla sola Cefalonia è stata dettata dal fatto che essa venisse spesso indicata come l'isola in cui avrebbe avuto origine la polifonia popolare dell'Eptaneso e a partire da cui tale idioma musicale sarebbe stato successivamente diffuso anche a Zante e a Corfù; inoltre, a Cefalonia, avrei potuto contare sull'appoggio linguistico e logistico della Professoressa di lingua neogreca dell'Università Ca' Foscari di Venezia e correlatrice di questa tesi, Evgenía Liosátou, originaria dell'isola.

Proseguendo nella ricerca sono venuto a conoscenza, tramite la lettura di una tesi di dottorato della ricercatrice Anastasia Eleni Katavati del T.E.I. (*Technologikó Ekpaideftikó Ídryma Íónion Níson*, "Istituto di educazione tecnologica delle Isole Ionie"), dell'esistenza di un progetto di ricerca etnomusicologica relativo alla registrazione sul campo delle diverse espressioni musicali dell'Eptaneso e alla successiva creazione di un archivio digitale consultabile online.<sup>158</sup> Dopo aver constatato l'esistenza di tale archivio musicale

---

<sup>156</sup> Vedi ad esempio: <https://www.youtube.com/watch?v=xRgTylqFuR8>. Consultato in data 28/08/2018.

<sup>157</sup> Vedi ad esempio: <https://www.youtube.com/watch?v=BtRibgq-PiU&t=260s>. Consultato in data 28/08/2018.

<sup>158</sup> Vedi Anastasia Eleni Katavati, *Íónio μουσικό αρχείο: ένα ολοκληρωμένο πλαίσιο προβολής και εμπλουτισμού (Archivio musicale Ionico: un progetto integrato di promozione e arricchimento)*, Tesi di dottorato, TEI (Istituto educativo tecnologico delle Isole Ionie), Scuola di tecnologia musicale, Dipartimento di tecnologia dei suoni e degli strumenti musicali, 2015.

sul sito dell'istituzione insieme alla sua 'inaccessibilità',<sup>159</sup> ho deciso di contattare direttamente il Professore Gi6rgos Ili6dis, responsabile del progetto,<sup>160</sup> il quale si 6 gentilmente dimostrato disponibile ad incontrarmi durante il mio soggiorno a Cefalonia in modo da potergli rivolgere direttamente alcune domande relative a tale ricerca.

### 3.1 Analisi critica della letteratura esistente

Prima di riportare le informazioni raccolte durante le interviste realizzate a Cefalonia, mi sembra fondamentale un'analisi contenutistica della letteratura musicologica relativa ai generi popolari urbani delle Isole Ionie che sono riuscito a reperire presso la biblioteca *Korgial6neios* di Argostoli e grazie al prezioso aiuto di Ger6simos Galan6s, L'analisi verr6 accompagnata da alcune considerazioni relative ai problematici approcci, spesso dall'impronta pi6 divulgativa che scientifica e altrettanto spesso fortemente connotati sul piano ideologico, rilevabili all'interno dell'esiguo numero di studi esistenti sull'argomento, che, a mio avviso, risentono di un generale disinteresse delle discipline musicologiche, sia greche che straniere, nei confronti della tradizione musicale delle Isole Ionie.

Gran parte di tale *corpus* bibliografico, sia musicologico sia divulgativo,<sup>161</sup> sembra fondarsi principalmente su alcuni articoli alquanto datati che sono stati pubblicati sulle pagine di alcune riviste elleniche fra i primi anni del Novecento fino agli anni Sessanta del secolo scorso. Fra questi, quelli che vengono citati pi6 spesso o da cui, come ho potuto rilevare dopo esserne entrato in possesso, viene attinto il maggior numero di informazioni, sono l'articolo *I eptanisiak6 kant6da*<sup>162</sup> scritto da Dion6sios Lavr6ngas (1860-1941) e pubblicato sulla rivista greca *Poik6li Sto6* nel 1899 e l'articolo *Ari6tta kai kant6da*<sup>163</sup> di Sp6yros Skiadar6sis (1904-1967) pubblicato nel periodico *H6ws* nel 1962.

---

<sup>159</sup> Il collegamento a tale archivio digitale si trova nella seguente pagina web. Fino a qualche mese fa (aprile 2018) la pagina web si apriva regolarmente e l'accesso al materiale era regolato tramite la creazione di un *account* associato ad un sistema di credenziali, l'attivazione del quale, di fatto mai avvenuta, sarebbe stata notificata via posta elettronica dall'istituzione. Recentemente invece (almeno da luglio 2018) il server dell'istituzione sembra essere *offline* e la pagina non si carica. <http://www.teiion.gr/index.php/el/action4/311-2011-11-01-11-16-08.html>. Consultato in data 28/08/2018.

<sup>160</sup> Le linee guida del progetto sono riportate in questo documento. [http://www.teiion.gr/images/stories/polinisiotiko/plaisio\\_anaforas\\_ethnom\\_proseggisis.pdf](http://www.teiion.gr/images/stories/polinisiotiko/plaisio_anaforas_ethnom_proseggisis.pdf). Consultato in data 28/08/2018.

<sup>161</sup> Mi riferisco soprattutto a quei brevi articoli rintracciabili all'interno di siti web ellenici e internazionali a cui ho fatto riferimento poco sopra.

<sup>162</sup> Dion6sios Lavr6ngas, *H eptanisiak6 kant6da* (*La kantada eptanesiaca*), in «Ποικ6λη Στο6», n. [?], 1899, pp. 243-244.

<sup>163</sup> Sp6yros Skiadar6sis, *Ari6tta kai Kant6da* (*Arietta e kantada*), «H6ws», n. 58-60, 1962, pp. 146-147. Ripubblicato in: Gi6rgos E. Raft6poulos, *H armonik6 polufων6ia sta Ept6nhsa* (*La polifonia armonica nell'Eptaneso*), cit., pp. 126-132.



Nel breve articolo scritto Dionýsios Lavrángas, illustre compositore della ‘Scuola Ionica’ nato ad Argostoli,<sup>164</sup> quello della *kantáda* (altrove lei scrive *kantáda*: deve uniformare) (il cui nome viene ricondotto alla parola italiana ‘canto’) viene definito come un genere polifonico cantato a tre o quattro voci. L’autore afferma che tale musica polifonica assomiglia ad altri non meglio specificati generi corali coltivati in Toscana e nel Sud della Francia. Lavrángas traccia inoltre un rapido paragone fra le diverse sfumature stilistiche che caratterizzano l’intonazione di questi canti nelle diverse isole dell’Eptaneso:

Se a Corfù [la *kantáda*] ha una espressione semplice, aggraziata, caratterizzata da un’armonia elementare ed è molto somigliante alle barcarole veneziane, a Cefalonia presenta una maggiore varietà nei movimenti delle voci, una più elevata complessità nella costruzione melodica da cui deriva una maggiore originalità. A Zacinto assume un carattere serio, malinconico, manifestazione del sentimento religioso e un delicato misticismo la pervade.<sup>165</sup>

Questo breve passaggio è forse quello che più in assoluto si ritrova riportato in forma quasi identica in altri testi ben più recenti, molto spesso senza citarne la fonte.<sup>166</sup> Viene avanzato quindi da Lavrángas un ulteriore parallelo fra *kantádes* e generi musicali occidentali, in questo caso con la barcarola veneziana. Il compositore però, non si spinge oltre nel cercare di metter in luce la natura delle analogie a suo parere esistenti fra tale repertorio e quello della *kantáda* dell’Eptaneso.

Forse, per quanto riguarda il rapporto fra canzoni dell’Eptaneso e musica europea, l’affermazione più significativa di Lavrángas è quella relativa al rapporto fra *kantádes* e opera lirica: «Melodie del melodramma italiano [...] erano utilizzate di solito come base di questi cori popolari, ma anche ispirazioni popolari originali si sentono spesso cantare con grande tecnica e colore».<sup>167</sup> Anche se pure in questo caso l’affermazione non viene accompagnata e rafforzata tramite un esempio concreto relativo all’impiego di tale prassi, il rapporto melodico fra opera e *kantáda* sembra assumere dei connotati ben più definiti di quelli di una generica influenza.<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Vedi capitolo 2.

<sup>165</sup> Dionýsios Lavrángas, *Η επτανησιακή καντάδα (La kantada eptanesiaca)*, cit., p. 243. [Trad. Angelo Vecchi].

<sup>166</sup> Vedi ad esempio Eirene Ragousi, *Love and strife* [http://www.visitgreece.gr/en/culture/love\\_and\\_strife](http://www.visitgreece.gr/en/culture/love_and_strife). Consultato in data 27/08/2018. E Anastasia Eleni Katavati, *Ιόνιο μουσικό αρχείο: ένα ολοκληρωμένο πλαίσιο προβολής και εμπλουτισμού (Archivio musicale Ionico: un progetto integrato di promozione e arricchimento)*, cit., p. 26.

<sup>167</sup> Dionýsios Lavrángas, *Η επτανησιακή καντάδα (La kantada eptanesiaca)*, cit., p. 244. [Trad. libera Angelo Vecchi].

<sup>168</sup> Vedi capitolo 2.

Una testimonianza diretta di questi prestiti melodici fra serenate/*kantádes* delle Isole Ionie e canzoni o arie d'opera italiane a cui fa riferimento Lavrángas si ritrova nel libro *Historical and Topographical Essay Upon the Islands of Corfu, Leucadia, Cephalonia, Ithaca, and Zante*<sup>169</sup> (1822) scritto da William Goodisson, chirurgo dell'esercito britannico che ha soggiornato nelle Isole Ionie dal 1817 al 1821. Goodisson scrive:

The taste of the Greeks for music, is not less remarkable than their fondness for dancing. In the larger towns the Italian music is preferred to the native, and it is a custom, as common as it is in Italy, for parties to parade the streets at night, serenading, and singing in concert with the guitar and violin parts out of the finest Italian operas. The plaintive Greek airs too, have a pathos which, in the stillness of the serene nights of this soft climate, produce an effect that is indescribably delightful. Many of the Italian songs are put into Greek version with the original music: of these *Anima Mia*, in Greek *ψυχη μου* (*Psiche moo*), is one of the most remarkable and the most beautiful.<sup>170</sup>

Lavrángas si dimostra invece più preciso nel fornire informazioni di tipo tecnico-musicologico relative alla prassi esecutiva della *kantáda* e alla sua caratterizzazione stilistica:

La tonalità la sceglievano i componenti del coro stessi con l'aiuto del diapason [...] [e spesso cantano] nel modo di Sol bemolle maggiore o Si bemolle maggiore. Il modo minore è del tutto escluso dalla musica popolare, forse perché meno si presta ad armonizzazioni improvvisate e contrappunti.

Il coro della *kantáda* consiste, per lo più, in un tenore che canta la melodia principale, un altro che l'accompagna una terza sotto e quattro o cinque bassi che cantano all'unisono. Di rado o mai, la prima e la seconda voce vengono rinforzate con l'aggiunta di altre. Se ci sono altri tenori, questi si alternano ai precedenti all'interno dello stesso brano o in quello successive [ovvero eseguono quello successivo], però, le due voci principali cantano sempre da sole (*a solo*), indipendentemente da quanti siano i bassi che le accompagnano.

Il ritmo della *kantáda* è lento, ricco di corone, di 'a piacere', 'rallentando' ecc. L'accordo finale viene tenuto il più a lungo possibile e alla fine gradualmente si spegne mentre la voce che tiene la quinta continua a cantare eseguendo alcune variazioni ritmiche sulla medesima nota.

Queste composizioni sono solitamente basate su testi lirici, appassionati, spesso improvvisati dai cantori. Più raramente hanno un tema nazionalistico e mai politico.

---

<sup>169</sup> William Goodisson, *Historical and Topographical Essay Upon the Islands of Corfu, Leucadia, Cephalonia, Ithaca, and Zante*, London, Thomas and George Underwood, 1822.

<sup>170</sup> Ivi. pp. 211-213. Durante il mio viaggio a Cefalonia ho provato a chiedere a Gerásimos Galanós se conoscesse una canzone ionica intitolata *ψυχη μου* o che avesse queste parole nel testo. Mi ha risposto che solamente sulla base di queste due parole non gli veniva in mente nessun brano e mi ha chiesto se ne conoscessi altre che però, sfortunatamente, Goodisson non fornisce. William Goodisson in appendice del suo libro a pagina 265, fornisce anche un esempio monodico di «*Aria greca*».

[Esprimono] sentimenti di malinconia, manifestazioni di passione o disperazione amorosa [...].<sup>171</sup>

Tali osservazioni di Lavrángas risultano a mio avviso particolarmente interessanti in quanto molte di esse non le ho rilevate in nessun'altra fonte da me esaminata, in modo particolare una menzione riguardo al rapporto esistente fra 'linee fisiche' (esecutori presenti) e 'linee strutturali' (le diverse 'parti', tre o quattro nel caso della *kantáda*, su cui si fonda un determinato idioma polifonico, che costituiscono cioè parte essenziale del suo lessico)<sup>172</sup> nella polifonia dei repertori urbani dell'Eptaneso non si ritrova negli scritti di nessun'altro autore.

Di particolare interesse risulta inoltre, soprattutto se si considera che questo articolo è stato pubblicato nel 1899, il periodo con cui si chiude il breve scritto di Lavrángas, in cui viene fatto riferimento ai cambiamenti idiomatici in atto al tempo nel genere della *kantáda* popolare: «Il progresso e lo sviluppo musicale di oggi esercitano una grande influenza sulla *kantáda* e il loro peso sull'esecuzione e sulla tecnica ha condotto alla trasformazione di questa forma musicale. L'originale composizione pura e popolare sembra quindi scomparire. [...]».<sup>173</sup> Viene individuato quindi dal compositore un processo di trasformazione in direzione 'colta' del genere della *kantáda* già in atto alle soglie del XX secolo.

Di ben più ampio respiro e di tutt'altro stampo è invece l'articolo *Ariétta kai kantáda* (1962) di Spýros Skiadarésis. Il musicologo e musicista greco apre il suo scritto partendo proprio da quei processi di trasformazione del linguaggio musicale della *kantáda* a cui aveva fatto riferimento Dionýsios Lavrángas (fra l'altro suo maestro) ed esprime a riguardo un severo quanto interessante giudizio:

C'è un malinteso radicato da molti anni nella coscienza di coloro che si interessano sia come esecutori che come ascoltatori al canto popolare polifonico di Cefalonia, che si chiama *kantáda*. Tale malinteso ha portato danni concreti alla creazione autentica del cantore popolare di Cefalonia, poiché a causa di esso [,] non solo rimane pressoché sconosciuta alla maggioranza del pubblico greco, ma addirittura rischia di scomparire anche dalla sua madrepatria, Cefalonia, soppiantato al giorno d'oggi, se non addirittura disprezzato, dai suoi stessi creatori, i cantori popolari di Cefalonia.

---

<sup>171</sup> Dionýsios Lavrángas, *Η επτανησιακή καντάδα (La kantada eptanesiaca)*, cit., p. 244. [Trad. libera Angelo Vecchi].

<sup>172</sup> Cfr. Maurizio Agamennone, *Le polifonie viventi. Storia di una scoperta, procedimenti e tassonomie*, in *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione «a più voci»*, a cura di Maurizio Agamennone, Venezia, Il Cardo, 1996, p. 64.

<sup>173</sup> Dionýsios Lavrángas, *Η επτανησιακή καντάδα (La kantada eptanesiaca)*, cit., p. 244. [Trad. libera Angelo Vecchi].

Qual è dunque questo malinteso? È la percezione errata secondo la quale vengono considerate come autentiche *kantádes* popolari i canti polifonici, illegittimamente concepiti come tali, i quali sono stati composti e imposti al popolo, con i loro appariscenti effetti, da diversi ‘disinteressati’ musicisti professionisti o dilettanti di Cefalonia che appartenevano alle classi sociali più alte di Lixouri o Argostoli. Tali musicisti dilettanti erano soliti andare in Italia per studio o come semplici viaggiatori. Lì venivano subito colpiti dal fascino invincibile della musica italiana, in particolar modo dell’opera. Tornavano quindi a Cefalonia con le orecchie colme di arie e canzonette italiane, che avevano assimilato a tal punto da giungere a considerare queste melodie come proprie; adattandole “a mo’ di *kantáda*”, le presentavano poi, sempre in buona fede, come loro originale ispirazione musicale. A queste loro *kantádes*, così venivano chiamate queste canzoni secondo la terminologia popolare, che tutto erano fuorché popolari, adattavano versi sia loro sia di altri creatori di versi o poeti riconosciuti, come Aristotélis Valaorítis;<sup>174</sup> di quest’ultimo adattarono la nota poesia simbolica “*I agrábeli*”<sup>175</sup> alla musica di una *kantáda*, la quale è un miscuglio tra un’aria italiana ed un pomposo finale corale d’opera italiana.<sup>176 177</sup>

Skiadarésis marca quindi una netta distinzione stilistica e storica fra un più arcaico genere popolare polifonico di *kantáda* e le sue più recenti, più ‘dotte’ e ‘imborghesite’ ma omonime espressioni, influenzate dall’opera e dalle canzoni italiane, il cui stile, sulla spinta delle composizioni di musicisti con alle spalle una formazione eurocolta, sarebbe stato assimilato dai cantanti popolari fino a sostituirsi quasi completamente al precedente idioma che caratterizzava questi repertori. In un successivo passaggio Skiadarésis fornisce informazioni più precise riguardo alle concrete dinamiche educative e sociali che sono state alla base di queste trasformazioni piuttosto radicali:

Le *kantádes* in questione, dopo essere state scritte sul pentagramma, venivano insegnate con molti sforzi dai compositori a gruppi corali, che di solito venivano formati dai compositori stessi. L’apprendimento di questa tipologia di *kantáda* era realmente faticoso, poiché i diversi effetti vocali, dei quali era sovraccarica la sua struttura, non erano semplici da interpretare per i cantori popolari, che non sapevano leggere le note e provavano ad imparare la loro parte basandosi unicamente sull’ascolto e sulla loro percezione musicale. Una chitarra, accompagnata a volte da un mandolino o da un flauto, o da entrambi, accompagnava obbligatoriamente questa *kantáda* ‘artistica’ [*éntechni*] – chiamiamola così - che costituì l’acerrimo nemico dell’autentica *kantáda* popolare. Perché con le sue grandi dimensioni, la difficoltà che presentava nell’esecuzione, gli impressionanti effetti vocali e il grande coro che la

<sup>174</sup> Aristotélis Valaorítis (1824-1879), originario di Leucade, è stato un poeta, patriota e politico greco propugnatore dell’annessione delle Isole Ionie allo stato greco.

<sup>175</sup> ‘*La clematide*’: pianta rampicante dai fiori violacei o candidi.

<sup>176</sup> Spýros Skiadarésis, *Αριέττα και Καντάδα (Arietta e kantada)*, «*Ηώς*», n. 58-60, 1962, pp. 146-147. Ripubblicato in: Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica nell’Eptaneso)*, cit., pp. 126-132: 126-127. [Trad. Eliana Mescalchin].

<sup>177</sup> Un’esecuzione moderna di questo brano ad opera della *Chorodía kai Mantolináta* di Fótis Aléporos (1926-2004) si può ascoltare a questo link: [https://www.youtube.com/watch?v=BtwCGw\\_STU](https://www.youtube.com/watch?v=BtwCGw_STU). Consultato in data 29/08/2018. Si possono facilmente ritrovare in questa esecuzione le caratteristiche ‘operistiche’ di cui parla Skiadarésis. Se il testo è certamente attribuibile ad Aristotélis Valaorítis è invece ancora dibattuta la paternità musicale di tale brano.

cantava, riuscì a imporsi come genere musicale ricco e significativo e ad offuscare la sobria bellezza e la semplicità pittoresca dell'autentica *kantáda* popolare, guadagnando con i suoi vistosi ornamenti l'ammirazione del pubblico di qualsiasi classe sociale, a discapito della sua 'sorella umile', la *kantáda* popolare, la cui forma più caratteristica è l'*arietta*.<sup>178</sup>

Stando a quanto affermato da Skiadarésis, bisognerebbe quindi ricondurre ai compositori eurocolti della 'Scuola Ionica' il processo di creazione, di sviluppo e diffusione, di quegli affollati gruppi corali maschili (*chorodíes*) che al giorno d'oggi, rappresentano la principale tipologia di *ensemble* rilevabile sul suolo eptanesiaco e il cui repertorio viene comunemente associato al termine *kantáda*. Tale processo di trasformazione stilistica è imputabile quindi alla diffusione sempre più capillare e sempre meno elitaria dell'educazione musicale occidentale offerta dalle società filarmoniche o trasmessa attraverso l'attività didattica dei compositori colti originari dell'Eptaneso nel corso del XIX secolo.<sup>179</sup> Il giudizio di Skiadarésis nei confronti di tale fenomeno risulta alquanto critico, in quanto tale cambiamento avrebbe portato alla scomparsa di una forma di espressione e di un linguaggio musicale da lui percepito come più spontaneo e più autenticamente eptanesiaco. Dalle parole del musicologo sembrerebbe che tale cambiamento non venga da lui avvertito come un processo fluido, di progressiva trasformazione stilistica e lessicale, ma piuttosto come una netta sovrapposizione fra due oggetti musicali, entrambi polifonici, ma in qualche modo stilisticamente 'autonomi' e nettamente diversi per natura.

Riassumendo, esisterebbero quindi due distinti generi e repertori di *kantáda* polifonica: uno più arcaico, classificato come 'popolare', diffuso in origine presso gli strati più bassi della società e uno più recente, classificato come 'artistico', influenzato dal primo ma maggiormente legato al linguaggio musicale eurocolto ottocentesco, che avrebbe soppiantato, quantomeno dall'inizio del XX secolo (stando a quanto affermato da Lavrángas), il precedente fino a farlo scomparire quasi del tutto. Alla base della totale sovrapposizione fra questi due generi musicali in qualche modo legati, ma stilisticamente e idiomatically differenti, ci sarebbe l'utilizzo stesso del termine *kantáda*, il quale è stato indiscriminatamente impiegato, i *primis* dagli stessi abitanti dell'Eptaneso, per definirli entrambi.

---

<sup>178</sup> Spýros Skiadarésis, *Αριέττα και Καντάδα (Arietta e kantada)*, 1962, ripubblicato in Giórgos E. Raftóropoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica nell'Eptaneso)*, cit., p. 127. [Trad. Eliana Mescalchin].

<sup>179</sup> Vedi capitolo 2.

Skiadarésis prosegue la sua trattazione descrivendo con enfasi le caratteristiche della *kantáda* popolare e soprattutto dell'*arietta* di Lixouri. Farò però riferimento a tali informazioni da lui fornite più avanti nel corso di questo capitolo, all'interno di una sezione interamente dedicata all'*arietta* e alla *kantáda* popolare di Cefalonia. Riporto in questa sede invece le riflessioni del musicologo intorno alla spinosa questione dei rapporti fra polifonia dell'Eptaneso e influenze straniere:

Fino ad oggi si è spesso ripresentata la seguente questione: l'*arietta* e più in generale la *kantáda* popolare di Cefalonia sono una creazione originale degli abitanti di Cefalonia e in particolar modo dei cantori popolari di Lixouri, oppure rappresentano un residuo della lunga occupazione veneziana sulla nostra isola, che è stato conservato dal popolo tramite la tradizione orale? Non era stata data nessuna risposta certa a tale quesito, poiché nessun musicologo che si fosse occupato di cultura popolare aveva mai effettuato uno studio comparativo tra la *kantáda* di Cefalonia e il canto polifonico veneziano e più in generale italiano. Lo scorso anno tuttavia, in modo del tutto casuale, mi è stata data una risposta definitiva dall'ascolto di una serie di queste canzoni registrate su nastro magnetico, che furono mandate da un canale radiofonico italiano di Roma al nostro Istituto Nazionale di Radiofonia.

Queste canzoni erano cantate da autentici cantori popolari italiani e classificate sul nastro magnetico a seconda delle zone, con un metodo etnologico di natura scientifica.<sup>180</sup> Ho prestato attenzione in particolare alle canzoni veneziane, per vedere se potessi rilevare qualche parentela con la *kantáda* di Cefalonia. Ho constatato con piacevole sorpresa che non c'era nessuna somiglianza tra la canzone veneziana e quella cefalonita e ho iniziato ad avere la certezza che la nostra *kantáda* fosse totalmente originale. All'improvviso però, mentre si srotolava il nastro magnetico, sentii...un'*arietta* con versi italiani! Erano i cantori popolari della zona di Genova che la cantavano. L'ascolto di queste canzoni mi illuminò del tutto; perché la forma di queste canzoni era simile a quella dell'*arietta*. Una veloce ricerca che ho fatto dopo questa constatazione mi ha rivelato che nei dintorni di Genova (Bobbio, Chiavari, Busalla, Crocefieschi e soprattutto Torriglia) viene coltivato con passione questo tipo di canzone. Ci sono piccole compagnie stabili di tre, quattro o cinque cantori popolari i quali la domenica scendono e si ritrovano al centro della piazza del paese. Poi si prendono per le spalle a mo' di abbraccio, avvicinano le bocche le une di fronte alle altre e iniziano con profondo raccoglimento a cantare, esattamente come avviene anche per l'*arietta* di Cefalonia, con l'unica differenza che quest'ultima si canta preferibilmente dentro alle taverne. [...]

A questo punto sorge però un altro interrogativo: com'è possibile che la *kantáda* di Cefalonia non sia stata per nulla influenzata dal canto popolare polifonico veneziano, dal momento che Cefalonia rimase per quasi tre secoli sotto il dominio veneziano, ed è stata influenzata da quello genovese, quando Genova a causa dell'inimicizia con Venezia non ebbe mai nessun rapporto con le Isole Ionie? A questa domanda possiamo dare una risposta che appaia ragionevole soltanto facendo un'ipotesi. Ovvero che marinai di Cefalonia sentirono la *kantáda* genovese a Genova o altrove da marinai genovesi, la sua forma incontrò il loro gusto e assimilarono con la loro straordinaria percezione musicale il modo in cui si cantava e lo portarono a Cefalonia, ove la diffusero con la tradizione orale.

---

<sup>180</sup> Con ogni probabilità si tratta delle registrazioni realizzate da Alan Lomax e Diego Carpitella durante la loro campagna di ricerca etnomusicologica in Italia del 1953-1954.

Tuttavia, la robusta indole musicale dei cantori cefaloniti non si sottomise alla cieca all'influenza di questa forma straniera, nonostante gli stessi cantori trovassero che fosse adatta per esprimere con il canto i loro sentimenti. Perciò, una volta fatti propri tutti gli elementi che caratterizzavano questa forma, la plasmarono secondo la loro estetica e crearono il loro canto popolare polifonico, l'*arietta* e la *kantáda*, come essi stessi la chiamavano utilizzando un termine italiano. In tal modo i cantori cefaloniti, anonimi come lo sono tutti i cantori popolari, utilizzarono certamente la forma popolare genovese per creare il loro canto locale; conferirono tuttavia un'originalità tale alla sua linea melodica e al suo intreccio armonico che non somiglia nello stile e nel carattere né al suo originale genovese né a nessun'altra canzone italiana e più in generale europea.<sup>181</sup>

Prima di entrare nel merito del contenuto delle problematiche e, a mio avviso, decisamente affrettate conclusioni di Skiadarésis riguardo ai legami fra canzone polifonica dell'Eptaneso e musica tradizionale italiana, questione alla quale ho scelto di dedicare, data la sua complessità, un intero sottocapitolo di questa tesi,<sup>182</sup> mi sembra interessante rilevare il fatto che Skiadarésis percepisca l'esistenza, vera o presunta, di tali influenze straniere sulle tradizioni musicali della sua isola come un fattore decisamente negativo, in qualche modo 'disonorevole' per gli abitanti dell'isola tanto da definirsi 'piacevolmente sorpreso' di non avere rilevato un legame fra *kantádes* e canzoni veneziane durante la sua operazione di comparazione fra repertori, insieme a nessuna «sottomissione cieca» nei confronti di qualche forma musicale straniera.

Tali posizioni si ritrovano espresse in forma ben più esplicita e radicale all'interno di altri due scritti più recenti sulle tradizioni musicali dell'Eptaneso: la monografia intitolata *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα* (*La polifonia armonica nell'Eptaneso*, 1997)<sup>183</sup> e il saggio *Το επτανησιακό λαϊκό τραγούδι* (*La canzone popolare dell'Eptaneso*, 2000)<sup>184</sup> del musicologo di Cefalonia Giórgos E. Raftópoulos (1912-[?]).

Raftópoulos apre infatti il capitolo della sua monografia dedicato ai generi popolari urbani dell'Eptaneso respingendo immediatamente qualsiasi ipotesi di influenza occidentale sui generi dell'*arietta* e della *kantáda* popolare:

---

<sup>181</sup> Spýros Skiadarésis, *Αριέττα και Καντάδα* (*Arietta e kantada*), 1962, ripubblicato in Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα* (*La polifonia armonica nell'Eptaneso*), cit., pp. 130-132. [Trad. Eliana Mescalchin].

<sup>182</sup> Vedi oltre 3.

<sup>183</sup> Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα* (*La polifonia armonica nell'Eptaneso*), s.l., ΑΛΚΥΩΝ, 1997.

<sup>184</sup> Giórgos E. Raftópoulos, *Το επτανησιακό λαϊκό τραγούδι* (*La canzone popolare dell'Eptaneso*), in *Συμβολή στην ιστορία της Επτανησιακής Μουσικής. Τα πρακτικά του συνεδρίου της ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής* (Αργοστόλι - Ληξούρι 14 - 18 Οκτωβρίου 1995) (*Contributo alla storia della musica eptanesiaca. Atti del convegno sulla storia della musica dell'Eptaneso* (Argostoli - Lixouri 14-18 Ottobre 1995)), a cura di Geórgios N. Moschópoulos, Αργοστόλι, ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ, 2000, pp. 167-186.

La *kantáda* e l'*arekia/arietta*, queste due forme della canzone popolare nelle Isole Ionie non hanno il minimo rapporto con la polifonia artistica dell'occidente e dovrebbero essere considerate un'autentica forma musicale di canzone popolare nel nostro musicale folklore greco.

L'opposto è ignoranza storica nel campo dello studio delle correnti musicali. Inoltre, la formazione della musica popolare (di ogni musica popolare) è frutto di uno sviluppo continuo che va dai tempi antichi fino ai nostri giorni.

In questo sviluppo ininterrotto, erano coinvolte, dell'odierna Grecia, solo le Isole Ionie in quanto libere dal giogo turco. [...]

Le nostre isole, isole di desideri e sogni, fatte della schiuma del mare, come cantava il poeta [...] e libere da conquistatori barbarici, hanno dato al nostro popolo il dono di cantare inconsciamente sulla scala naturale e collettivamente la sua canzone armonica. Una canzone ispirata dalla luce brillante, l'atmosfera idilliaca, la bellezza pittoresca delle nostre spiagge sabbiose, dal senso di semplicità e tranquillità.

In questa delizia climatica non era possibile per l'abitante delle Isole Ionie piagnucolare attraverso una canzone monofonica come quella della Nazione schiavizzata.<sup>185</sup>

L'autore, oltre a rigettare qualsiasi influenza straniera, esprime un giudizio molto forte e critico nei confronti della musica monodica del restante territorio ellenico che ritiene essere stata influenzata e 'corrotta' dalla musica dei 'barbari' dominatori ottomani. A suo parere le Isole Ionie, in quanto mai annesse all'impero ottomano, rappresenterebbero il luogo in cui la cultura greca si sarebbe sviluppata nella sua forma più 'pura' e 'incontaminata'. Questo testo, come si evince da questo breve passaggio, appare permeato in ogni sua parte da una retorica nazionalista, che, unita all'impronta molto poco scientifica e fortemente connotata sul piano ideologico che lo contraddistingue, ne rende alquanto problematico l'approccio da parte di chi sia interessato a ricercare al suo interno informazioni che siano il più possibile oggettive e documentate riguardo ai generi popolari urbani delle Isole Ionie. Il contenuto di tale scritto risulta quindi forse più interessante se analizzato in quanto testimonianza di un certo tipo di approccio emico nei confronti della musica tradizionale dell'Eptaneso, sicuramente esasperato nel caso di Raftópoulos, ma parzialmente rilevabile anche all'interno di scritti di altri autori, piuttosto che come fonte di informazioni di prima mano sulla musica delle Isole Ionie. Sono presenti infatti in questo testo più o meno le stesse descrizioni e classificazioni dei generi che si ritrovano negli scritti di Lavrángas e Skiadarásis, come la stessa posizione critica nei confronti della *kantáda* 'artistica' che caratterizza l'articolo di quest'ultimo.

---

<sup>185</sup> Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica nell'Eptaneso)*, cit., p. 36. [Trad. María Koutelidáki].



Leggendo le pagine di Raftópoulos, sembra che l'interesse principale dell'autore sia quello di affermare ad ogni costo una 'purezza' tutta ellenica della musica dell'Eptaneso attraverso il rifiuto di ogni influenza e il costante riferimento al mondo della Grecia classica o a quello bizantino. L'autore riconduce l'origine degli strumenti musicali che più caratterizzano il paesaggio sonoro moderno delle Isole Ionie, ovvero la chitarra nata dall'antica cetra (*kithára*) e il mandolino dall'antico *Lyrofoínikas*,<sup>186</sup> ai loro antenati ellenici sostenendo che essi sono presenti fin dall'antichità sul suolo eptanesiaco, sorvolando in questo modo qualche millennio di storia del mediterraneo e di sviluppo organologico.<sup>187</sup> Emerge quindi da dietro queste pagine, una posizione ideologica dai tratti alquanto ottocenteschi nei confronti della presunta 'incorruttibilità' e 'autenticità' della tradizione popolare, percepita come 'anima della nazione', che non tiene minimamente conto delle più o meno recenti conquiste metodologiche ed epistemologiche della moderna etnomusicologia e antropologia.

Forse, però, le posizioni assunte da Raftópoulos nei confronti della «piagnucolante» monodia delle tradizioni musicali del resto della Grecia, come il suo categorico rifiuto di qualsiasi forma di 'importazione' occidentale, potrebbero essere interpretate come una veemente reazione nei confronti delle accuse, dalla connotazione altrettanto nazionalistica, mosse da una parte della musicologia greca nei confronti della musica popolare dell'Eptaneso.

Un riferimento a tale *querelle* si ritrova all'interno del saggio intitolato *Κανταδόροι - Οι τροβαδούροι του Αργοστολίου* (*Kantadóri - I trovadouri*<sup>188</sup> di Argostoli, 2000)<sup>189</sup> scritto dal musicologo, anch'egli di Cefalonia, Angelo-Dionýsis Debónos (1922-). Debónos afferma:

Riguardo all'*arietta* e alla sua forma perfezionata, la *kantáda* popolare di Cefalonia, molto è stato detto... Ma non tutto quello che sarebbe opportuno [dire] nei confronti di una canzone popolare. Questo perché tale creazione popolare di Cefalonia, esclusa

---

<sup>186</sup> Strumento cordofono antico, probabilmente della famiglia della lira, su cui non sono riuscito a reperire maggiori informazioni.

<sup>187</sup> Non ho notato negli strumenti suonati nelle Isole Ionie delle caratteristiche organologiche peculiari che potrebbero far ipotizzare un percorso di sviluppo costruttivo autonomo nell'area ionica. Le chitarre che attualmente si suonano nell'Eptaneso sono la moderna chitarra 'classica' e la moderna chitarra 'acustica', il mandolino invece ha l'aspetto di quello che viene classificato come mandolino 'napoletano/romano' con la cassa piriforme, le corde in metallo e la tavola armonica piegata all'altezza del ponte.

<sup>188</sup> Termine con cui vengono chiamati nelle Isole Ionie i compositori di canti e i poeti popolari.

<sup>189</sup> Angelo-Dionýsis Debónos, *Κανταδόροι - Οι τροβαδούροι του Αργοστολίου* (*Kantadóri - I trovadouri* di Argostoli), in *Συμβολή στην ιστορία της Επτανησιακής Μουσικής. Τα πρακτικά του συνεδρίου της ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής (Αργοστόλι - Αιζούρι 14 - 18 Οκτωβρίου 1995)* (*Contributo alla storia della musica eptanesiaca. Atti del convegno sulla storia della musica dell'Eptaneso (Argostoli - Lixouri 14-18 Ottobre 1995)*), a cura di Geórgios N. Moschópoulos, Argostoli, ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ, 2000, pp. 119-133.

dagli interessi di quei musicologi ammiratori della cultura bizantina, molto calunniata e rigettata come prestito dall'estero, non è stata studiata con la responsabilità necessaria, ma invece è stata acriticamente, espulsa come un'erbaccia destinata a inquinare la purezza della orientaleggiante musica popolare (*dimotika*) greca, rispetto alla quale presenta molte differenze e praticamente nessuna somiglianza. [...]  
Il fatto che nelle nostre regioni, le Isole Ionie, i prestiti sono stati occidentali, non è nemmeno riprovevole né accusatorio. Eppure, questo elemento ha condannato la canzone popolare di Cefalonia alla soppressione, causando non solo il disinteresse, ma anche l'avversione combinata con la sua diffamazione come copia scadente dell'educazione musicale straniera.<sup>190</sup>

Stando a questa affermazione di Debónos si comprenderebbero quindi le ragioni della carenza di studi musicologici relativi alla musica popolare dell'Eptaneso fino ad ora pubblicati con la quale ho avuto modo di scontrarmi durante la mia ricerca. Sembra quindi che gran parte della musicologia e dell'etnomusicologia ellenica non abbia avuto interesse nell'approcciarsi alla musica dell'Eptaneso in quanto percepita come estranea alla propria cultura a causa del suo lessico musicale e dei suoi contenuti poetici che, come ha sottolineato Lavrángas, sono fondamentalmente di natura lirico-amorosa, satirici e, a differenza di quelli della canzone *dimotika*, mai politici. Alla base di tale contrapposizione si rileva una generale percezione, sia dal lato eptanesiaco sia dal lato 'greco-continentale', della musica tradizionale quale elemento fondante e imprescindibile del processo di costruzione della propria idea di identità ellenica, esente da qualsiasi prestito straniero. Questo approccio fortemente 'identitario' nei confronti della musica, che è stato anche alla base della svalutazione primonovecentesca delle opere e della musica strumentale dei compositori colti della 'Scuola Ionica' di cui si è parlato nel precedente capitolo in quanto percepita come troppo 'italiana', sembra rappresentare una costante nella realtà ellenica. Ancor più che nella musica popolare profana, la sua influenza si manifesta in modo evidente in relazione alla musica liturgica, tema centrale dell'ultimo capitolo di questo elaborato; rimando quindi alla successiva trattazione relativa al canto bizantino una riflessione più approfondita riguardo a questa, tanto problematica quanto interessante, questione.

Angelo-Dionýsis Debónos è l'autore anche dell'unica monografia esistente dedicata in modo specifico alla *kantáda* popolare: *Καντάδα -το λαϊκό τραγούδι της Κεφαλονιάς-* (La *kantáda* -la canzone popolare di Cefalonia-, 1989).<sup>191</sup> Se nella descrizione del genere della *kantáda* popolare e la sua differenziazione da quella 'artistica' questo testo dice poco altro

---

<sup>190</sup> Ivi. pp. 119-120. [Trad. María Koutelidáki].

<sup>191</sup> Angelo-Dionýsis Debónos, *Καντάδα -το λαϊκό τραγούδι της Κεφαλονιάς-* (La *kantada* -la canzone popolare di Cefalonia-), ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΗΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΟΣ ΑΘΗΝΩΝ, Atene, 1989.

in più rispetto a scritti più datati, fornisce invece molte più informazioni riguardo alle prassi esecutive, al contesto sociale all'interno del quale veniva coltivato questo genere musicale e ai problemi di ordine pubblico provocati dai cantori popolari che intonavano le loro canzoni per le strade durante le tarde ore notturne. Questi dati vengono presentati dall'autore sulla base di una ricerca da lui condotta sui testi dei verbali ottocenteschi delle forze dell'ordine locali, i quali vengono riportati in appendice del suo scritto.

Si sente la mancanza però, all'interno del *corpus* di studi sulla musica popolare dell'Eptaneso, di uno studio sistematico sulla tradizione musicale ionica che da un lato cerchi di reperire nuove fonti e documenti relativi alla nascita e allo sviluppo di questi generi musicali, soprattutto per quanto riguarda i secoli precedenti al XVIII e XIX quasi totalmente inesplorati e rispetto ai quali, dal punto di vista musicale, non si conosce praticamente nulla, e dall'altro di una campagna di ricerca etnomusicologica finalizzata a documentare e a indagare la contemporanea realtà musicale delle isole ionie e a comprendere le dinamiche e la natura dei processi di trasformazione che attualmente la caratterizzano.<sup>192</sup>

Per quanto riguarda il genere della *kantáda* 'artistica' invece, molti più sforzi sono stati compiuti e hanno portato alla pubblicazione in edizione moderna delle partiture di molte canzoni, *kantádes* e romanze da camera per pianoforte scritte dai diversi compositori della 'Scuola Ionica'.

### **3.2 La canzone urbana di Cefalonia: *arietta* e *kantáda* 'popolare'**

In questa sede cercherò di descrivere le principali caratteristiche dei tre tipi di canti urbani di Cefalonia che caratterizzano, o caratterizzavano, quantomeno a partire dal XVIII secolo, il paesaggio sonoro dell'Isola, incrociando tra loro le informazioni reperibili all'interno della letteratura esistente e i dati raccolti nel corso della mia breve ricerca sul campo ad Argostoli e a Lixouri. Non parlerò invece in modo approfondito dell'*arekia* di Zante, genere che viene coltivato unicamente su quell'isola, a causa delle poche informazioni che sono riuscito a reperire a riguardo e non avendone mai avuto esperienza diretta. Va però notato, anche se di sfuggita, come il genere dell'*arekia*, benché venga considerato formalmente affine a quello dell'*arietta* di Cefalonia, sembra essere caratterizzato da un suo peculiare lessico armonico e stilistico.

---

<sup>192</sup> Quest'ultima in tempi recenti è stata in parte intrapresa, vedi oltre.

### 3.2.1 L'arietta di Lixouri

Tutti gli scritti relativi sulla musica popolare urbane delle Isole Ionie da me esaminati sono concordi nell'individuare nell'arietta di Cefalonia il genere antesignano della polifonia profana di tradizione orale dell'Eptaneso, che a partire dalla cittadina di Lixouri si sarebbe prima diffusa presso gli altri maggiori centri urbani dell'isola e in seguito nelle vicine isole di Zante e Corfù. Noto però che, per quanto tutti gli autori condividano tale assunto, non sono mai rese esplicite le riflessioni e i dati su cui si poggerebbe tale affermazione. Le origini dell'arietta vengono fatte risalire al XVII-XVIII, ed individuate a Cefalonia, all'interno delle taverne di Lixouri; la prima attestazione del termine *arietta* in area ionica sembra essere quella che compare nel 1720 nel dramma *Ifigéneia* scritto dal poeta di Cefalonia Pétros Katsaítis (1660?-1742?).<sup>193</sup> I testi che forniscono il maggior numero di informazioni sul canto delle *ariettes* e che risultano piuttosto rappresentativi anche delle considerazioni che si ritrovano in altri scritti sull'argomento (es. Spýros Skiadarésis, *Αριέττα και Καντάδα*)<sup>194</sup>, sono due brevi studi di Gerásimos Galanós contenuti nei rispettivi *booklet* di due dischi che riportano alcune registrazioni di *ariettes* e *kantádes* popolari realizzate a Lixouri fra gli anni Sessanta e Settanta, raccolte e pubblicate dallo stesso Galanós: *Η αριέττα και η καντάδα στο Αηζούρι (l'arietta e la kantáda di Lixouri, 1997)*<sup>195</sup> e *Αηζουριώτικες Αριέττες και Καντάδες (Ariettes e Kantade Lixouriotiche, 2001)*.<sup>196</sup>

Il canto dell'arietta, a quanto affermano Galanós<sup>197</sup> e Skiadarésis<sup>198</sup>, sarebbe stato originariamente coltivato dagli uomini appartenenti alle classi sociali più umili di Lixouri, soprattutto dai *tratoloí*, termine con cui vengono chiamati sull'isola i pescatori che pescano utilizzando reti a strascico. Questi pescatori, cantori, compositori e poeti anonimi, sempre

---

<sup>193</sup> Cfr. Gerásimos Sot. Galanós, *Η αριέττα (Απόσπασμα από μεγαλύτερη μελέτη), [L'arietta (estratto da uno studio più ampio)]*, 17/05/2014, [https://www.kefalonitis.com/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=27206:i-arrieta-apospasma-apo-megalvteri-meleti&Itemid=228](https://www.kefalonitis.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=27206:i-arrieta-apospasma-apo-megalvteri-meleti&Itemid=228). Consultato in data 30/08/2018.

<sup>194</sup> Vedi sopra.

<sup>195</sup> Gerásimos Sot. Galanós (a cura di), *Η αριέττα και η καντάδα στο Αηζούρι (l'arietta e la kantada di Lixouri)*, [CD-Audio], ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ (Società comunale per lo sviluppo socioculturale), 1997.

<sup>196</sup> Gerásimos Sot. Galanós (a cura di), *Αηζουριώτικες Αριέττες και Καντάδες (Ariettes e Kantade Lixouriotiche)*, [CD-Audio], ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ (Società comunale per lo sviluppo socioculturale), 2001.

<sup>197</sup> Cfr. *booklet* del disco: Gerásimos Sot. Galanós (a cura di), *Η αριέττα και η καντάδα στο Αηζούρι (l'arietta e la kantada di Lixouri)*, cit., p. 5.

<sup>198</sup> Cfr. Spýros Skiadarésis, *Αριέττα και Καντάδα (Arietta e kantada)*, 1962, ripubblicato in Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica nell'Eptaneso)*, cit., p. 128.

stando a queste due fonti, si riunivano abitualmente la sera nelle taverne della cittadina e dopo aver parlato di lavoro, scherzato, bevuto e mangiato a sufficienza iniziavano ad intonare disposti, attorno ad un tavolo questi brevi canti polivocali. Riporto a riguardo l'altisonante e appassionata descrizione di Skiadarésis relativa alla prassi performativa dell'*arietta*:

La compagnia si siede attorno al *ταβολίτι* [*tavolíni* = tavolino di zinco] o al *μάγκο* [*mánko* = grande tavolo di legno] della taverna, sorseggiando la *ρομπόλα* (*robóla* = vino dolce tipico della zona), avendo come stuzzichino qualche oliva o la *πρέτζα* (*prétza* una varietà di feta di Cefalonia) [...]. Prima di tutto dividono i soldi litigando, com'è naturale che sia, e in seguito iniziano a scherzare stuzzicandosi l'un l'altro con il loro umorismo caratteristico, finché non viene loro voglia di cantare. Allora si interrompe qualsiasi discorso e il 'capo' della compagnia, che solitamente è il *πρίμος* [*prímos*], cioè il tenore, inizia a cantare da solo, nella tessitura acuta della sua voce, la flessuosa melodia dell'*arietta* che ha scelto[...] [...]

Gli altri cantori della compagnia stanno in silenzio e ascoltano attentamente per prendere l'intonazione e in un momento preciso della canzone, entrano, interpretando con sicurezza l'accompagnamento armonico, che riveste con il suo peplo polifonico, tessuto a regola d'arte, l'affascinante nudità della melodia del tenore. Da qui in poi continuano a cantare tutti insieme l'*arietta* fino alla fine, immersi in un raccoglimento musicale colmo di passione. Nessuno strumento accompagna il loro canto; perciò sono ancora più degni di ammirazione questi *kantadori* popolari, che riescono, senza l'aiuto dell'accompagnamento della chitarra, non solo a trovare le voci giuste del loro accompagnamento armonico, ma anche a restare stabili sulla tonalità iniziale della canzone.<sup>199</sup>

L'*arietta* è un brano polivocale maschile 'a cappella' che può essere intonato a tre o a quattro voci (intese come linee 'strutturali', non fisiche)<sup>200</sup>, in tonalità maggiore. L'intonazione a tre voci sembrerebbe essere quella più arcaica. I nomi delle diverse voci sono facilmente riconducibili ad aggettivi numerali o a termini italiani; in ordine dalla più acuta alla più grave sono: *prímos* (primo tenore), *sekóntos* o *segóntos* (secondo tenore), il *tértos* o *varýtonos* e, se a quattro voci, anche il *básos* o *abásos*.<sup>201</sup>

Il tipo di rapporto fra le voci nell'intonazione dell'*arietta* a tre e a quattro voci mi è stato descritto dai tre *ariettadori* a cui mi ha introdotto Gerásimos Galanós e che ho avuto modo di ascoltare e intervistare in un in un *kafenío* (caffetteria) di Lixouri durante il mio soggiorno a Cefalonia. L'intonazione a tre voci sarebbe caratterizzata fondamentalmente da una sovrapposizione di seste parallele in un accordo in secondo rivolto, ad esempio, in un accordo di Do maggiore: Sol (*tértos*), Mi (*sekóntos*), Do (*prímos*). La parte del *tértos*,

<sup>199</sup> Ivi. p. 128-129. [Trad. Eliana Mescalchin].

<sup>200</sup> Vedi sopra

<sup>201</sup> Cfr. *booklet* del disco: Gerásimos Sot. Galanós (a cura di), *Αηζουριώτικες Αριέττες και Καντάδες (Ariettes e Kantade Lixouriotiche)*, cit. p. 17.

a differenza di quelle delle due voci più acute, non sarebbe però vincolata ad un rigoroso moto parallelo ma da un movimento più libero, caratterizzato da alcuni salti di quinta verso il registro grave in modo da toccare, al basso, la tonica dell'accordo. Galanós a questo proposito scrive:

Secondo quanto afferma il tenore Tanasis Spathatos, «mentre il *primos* ha il compito di tenere il tempo della canzone, il *térsos* realizza degli abbellimenti e dei complicati movimenti melodici».

L'esecuzione della terza voce è difficile, il cantante deve conoscerla bene per riuscire a trovarla. La voce del *térsos* deve muoversi liberamente in modo da creare un effetto musicale piacevole in relazione alle altre voci.<sup>202</sup>

Curioso il fatto che la parte caratterizzata dall'andamento più fiorito e virtuosistico si trovi all'estremità grave dell'impalcatura polifonica e non invece all'acuto come spesso accade in molteplici forme e generi, occidentali e non. Nel caso dell'*arietta* e della *kantáda* popolare si può parlare quindi di andamento polivocale omoritmico o omofonico ma non di rigido parallelismo.

Un'altra caratteristica peculiare dell'idioma polifonico dell'*arietta* è rappresentata da un cambiamento dei rapporti fra le parti che riguarda alcuni episodi all'interno di certi brani o l'intonazione di intere canzoni. In tale configurazione delle voci il *sekóntos* abbandona la sua parte e prende il posto del *primos* nell'intonazione della melodia principale, il *primos* invece sale di una terza ed esegue una parte che viene chiamata *apános sekónto* (*sekónto* superiore/acuto) in quanto si trova un'ottava sopra alla 'linea strutturale' del *sekóntos*. Riprendendo l'esempio in Do maggiore: Sol (*térsos*), Do (*sekóntos* diventato *primos*), Mi (*primos* diventato *apános sekónto*). Gli intervalli che caratterizzano tale disposizione delle voci diventano quindi: un'undicesima (una quarta + un'ottava) fra le due parti più gravi e una terza fra le due più acute. La configurazione di base della polifonia a quattro voci sarebbe la stessa dell'*arietta* a tre voci, con l'aggiunta della tonica dell'accordo al basso: Do (*básos*), Sol (*térsos*), Mi (*sekóntos*), Do (*primos*). Riguardo ai movimenti delle voci nella polifonia a quattro parti non mi sono state però fornite ulteriori informazioni.<sup>203</sup>

Dal punto di vista formale l'intonazione musicale dell'*arietta* è costruita su un distico a rima baciata di versi decapentasilabi (formati da quindici sillabe), dal contenuto lirico

---

<sup>202</sup> Cfr. *booklet* del disco: Gerásimos Sot. Galanós (a cura di), *Η αριέττα και η καντάδα στο Αηζούρι* (l'*arietta* e la *kantada* di Lixouri), cit., pp. 10-11.

<sup>203</sup> La qualità audio delle registrazioni 'sul campo' contenute nei dischi pubblicati da Galanós rende difficile inoltre distinguere i movimenti melodici delle singole parti.

amoroso, ironico e satirico. Si ritrovano anche dei testi che parlano della realtà quotidiana dei loro creatori fra cui quella della taverna. Entrambi i versi vengono associati alla medesima frase musicale che in totale viene ripetuta per tre volte all'interno del brano. L'*arietta* è caratterizzata quindi, dal punto di vista testuale, da una struttura tripartita che Galanós descrive in questo modo:

La struttura formale dell'*arietta* è: A-B-B<sup>I</sup>. Ci sono ariette in cui il primo verso, anche se succedeva raramente, veniva ripetuto al posto del secondo (A-B-A<sup>I</sup>), ma ci sono anche dei casi in cui, durante la ripetizione della seconda parte dell'*arietta* (B<sup>I</sup>), veniva operata un'estensione verbale [venivano aggiunte parole] o l'inversione di alcune parole senza che la relativa frase musicale venisse alterata.<sup>204</sup>

Una caratteristica peculiare del lessico dell'*arietta* di Cefalonia (e anche dell'*arekia* di Zante) è rappresentata dall'ordine di entrata delle voci. Ognuno dei tre episodi in cui si suddivide la struttura dell'*arietta* viene introdotto dalla voce del *prímos* che intona da solo la prima parte di ogni verso mentre le altre voci si aggiungono tutte insieme su una sillaba del testo e accompagnano la voce principale fino alla fine della frase.

Episodi musicali	I		II		III	
Testo (versi)	A		B		B <sup>I</sup> (o A <sup>I</sup> )	
Voci	<i>Prímos</i>	<i>Prímos</i> <i>Sekóntos</i> <i>Tértzos</i> ( <i>Básos</i> )	<i>Prímos</i>	<i>Prímos</i> <i>Sekóntos</i> <i>Tértzos</i> ( <i>Básos</i> )	<i>Prímos</i>	<i>Prímos</i> <i>Sekóntos</i> <i>Tértzos</i> ( <i>Básos</i> )

### 3.2.2 La *kantáda* popolare di Cefalonia

Il lessico armonico e stilistico della *kantáda* popolare viene considerato analogo a quello dell'*arietta*. Gli elementi che starebbero alla base della loro diversa classificazione sarebbero principalmente di natura formale. La *kantáda* popolare a Cefalonia viene considerata come una forma più 'recente', più estesa e più complessa dell'*arietta* di Lixouri. Sul piano musicale le principali differenze sarebbero rappresentate dal fatto che le

<sup>204</sup> booklet del disco: Gerásimos Sot. Galanós (a cura di), *Αηζουριώτικες Αριέττες και Καντάδες (Ariettes e Kantade Lixouriotiche)*, cit. p. 17. [Trad. mia].

diverse voci (tre o quattro) iniziano a cantare tutte insieme fin dall'inizio del brano e concludono sempre tutte assieme. L'intonazione polifonica può essere però inframezzata ad alcuni episodi solistici cantati dal *primos* o dal *varýtonos*.<sup>205</sup>

Un altro tratto peculiare della *kantáda* è rappresentato dalla presenza della chitarra che introduce la canzone e accompagna il canto polivocale durante tutta la durata dell'esecuzione. Skiadarésis scrive:

[...] Nella *kantáda* popolare, che differisce dall'*arietta* in quanto il tenore non inizia a cantare da solo la melodia ma lo fa assieme a tutta la compagnia, la chitarra accompagna necessariamente la canzone, suonando prima da sola un accompagnamento per indicare la tonalità e il ritmo ai cantori. Il chitarrista popolare è anch'egli privo di qualsiasi istruzione musicale e improvvisa un accompagnamento rudimentale, il quale presenta inventiva armonica ed effetti ritmici degni di nota. Il più impressionante di questi effetti è arpeggio (*arpégkio*), cioè l'arpeggio dell'accordo [eseguito] con un movimento veloce. Dall'arpeggio si può giudicare il valore del chitarrista come virtuoso.<sup>206</sup>

Sul piano poetico invece il testo della *kantáda* presenta una maggiore varietà formale rispetto a quello dell'*arietta* e, da quanto posso dedurre sulla base dei testi riportati da Galanós all'interno dei *booklet* dei due dischi da lui pubblicati,<sup>207</sup> si articola in due o più strofe formate ciascuna da due o quattro versi.

Galanós fa notare però che operare una distinzione fra *kantáda* e *arietta* basandosi unicamente sul criterio relativo all'entrata delle voci e sulla presenza o meno dell'accompagnamento chitarristico, risulta spesso problematico. Sulla base dei brani ascoltati all'interno dei due dischi da lui pubblicati posso rilevare le ragioni di tale constatazione. Mentre in alcuni canti sono individuabili tutti i tratti fondamentali che definiscono la forma dell'*arietta*, in altri riconducibili invece (quantomeno per esclusione) alla classificazione di *kantáda* manca ad esempio l'accompagnamento chitarristico o è presente l'esordio solistico tipico dell'*arietta*. Secondo Galanós quindi il criterio principale a cui bisogna attenersi se si intende tracciare una linea di demarcazione fra *arietta* e *kantáda* popolare è quello testuale: un semplice distico nel caso dell'*arietta* e una forma strofica più estesa nel caso della *kantáda*.

---

<sup>205</sup> Cfr. *booklet* del disco: Gerásimos Sot. Galanós (a cura di), *Ληξουριώτικες Αριέττες και Καντάδες (Ariettes e Kantade Lixouriotiche)*, cit. p. 17.

<sup>206</sup> Spýros Skiadarésis, *Αριέττα και Καντάδα (Arietta e kantada)*, 1962, ripubblicato in Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica nell'Eptaneso)*, cit., p. 129. [Trad. Eliana Mescalchin].

<sup>207</sup> Vedi sopra.



### 3.2.3 *Arietta* e *kantáda* popolare: caratterizzazione stilistica, registrazioni e trascrizioni

Risulta alquanto problematico fornire una descrizione stilistica relativa a dei generi musicali di tradizione orale il cui irreversibile processo di scomparsa è già attestato agli albori del secolo scorso e si è praticamente del tutto compiuto ai giorni nostri. Le più datate registrazioni al momento reperibili di questi repertori sono quelle contenute nei due sopracitati dischi *Η αριέττα και η καντάδα στο Ληξούρι* (*l'arietta e la kantáda di Lixouri*, 1997)<sup>208</sup> e *Ληξουριώτικες Αριέττες και Καντάδες* (*Ariettes e Kantade Lixouriotiche*, 2001)<sup>209</sup> pubblicati da Gerásimos Galanós. Tali registrazioni, di cui non viene indicato l'autore, sono tutte riconducibili al gruppo di cantanti (*paréa*) che faceva capo al cantore di Lixouri Athanasios Stathatos (1918-[?]). Queste testimonianze sonore coprono un arco cronologico che va dal 1960 al 1979, e risalgono quindi ad un periodo in cui la vitalità di tali repertori sembra fosse già ampiamente nella sua fase calante e in cui si era già saldamente radicato nell'isola il genere della *kantáda* 'artistica'. Tali esecuzioni di *ariettes* e *kantádes* popolari anonime, inframezzate da alcune canzoni 'd'autore' scritte dal compositore di Lixouri Tzórtzis Dellapórtas (1867-1919), sono state registrate amatorialmente, quindi né con finalità commerciali né di natura scientifica, all'interno delle taverne della cittadina in cui si riuniva la *paréa* di Athanasios Stathatos, il quale, stando a quanto scrive Galanós, era sia coinvolto come cantante all'interno di alcune fra le più note *chorodíes* dell'isola, sia nella frequentazione degli anziani cantori di Lixouri dai quali avrebbe appreso l'arte di cantare le *ariettes*.<sup>210</sup>

La mia descrizione dello stile esecutivo dell'*arietta* e della *kantáda* popolare si baserà quindi sull'impatto sonoro di queste registrazioni e sull'ascolto diretto di quelli che mi sono stati presentati come gli 'ultimi' *ariettadori* di Lixouri che ho avuto la fortuna di incontrare durante il mio viaggio a Cefalonia. Non saprei dire però, a causa dell'attuale impossibilità di operare delle comparazioni con altre registrazioni o esempi viventi, in che misura lo stile di canto con cui sono entrato in contatto possa essere, o possa essere stato, rappresentativo

---

<sup>208</sup> Gerásimos Sot. Galanós (a cura di), *Η αριέττα και η καντάδα στο Ληξούρι* (*l'arietta e la kantada di Lixouri*), [CD-Audio], ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ (Società comunale per lo sviluppo socioculturale), 1997.

<sup>209</sup> Gerásimos Sot. Galanós (a cura di), *Ληξουριώτικες Αριέττες και Καντάδες* (*Ariettes e Kantade Lixouriotiche*), [CD-Audio], ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ (Società comunale per lo sviluppo socioculturale), 2001.

<sup>210</sup> Gerásimos Sot. Galanós (a cura di), *Ληξουριώτικες Αριέττες και Καντάδες* (*Ariettes e Kantade Lixouriotiche*), [CD-Audio], ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ (Società comunale per lo sviluppo socioculturale), 2001. pp. 24-25.

delle prassi esecutive delle *ariettes* e delle *kantádes* popolari. Un elemento che mi ha subito colpito dopo aver vissuto tale esperienza di ascolto, è rappresentato però dalla marcata difformità stilistica rilevabile fra i brani contenuti nei dischi pubblicati da Galanós e le diverse *kantádes* ‘artistiche’ eseguite da *chorodíes* e *mantolináta*, che, prima di intraprendere il viaggio per Cefalonia, avevano rappresentato gli unici esempi di musica popolare urbana dell’Eptaneso con cui ero riuscito ad entrare in contatto.<sup>211</sup>

La prima evidente differenza che si nota comparando *kantádes* popolari e ‘artistiche’ è quella relativa al tempo dei brani: mentre molte *kantádes* artistiche sono caratterizzate da un tempo ‘incalzante’ (ca. 100 bpm alla semiminima), scandito dalla chitarra, tutte le *kantádes* popolari e *ariettes* che ho avuto modo di ascoltare sono caratterizzate invece da un tempo molto più lento e libero, e risulta evidente che la concordanza armonica fra le voci e la precisione nei passaggi fra un accordo e il successivo sono gli elementi che vengono posti maggiormente al centro dell’attenzione degli esecutori. Gli accordi finali degli episodi vengono tenuti a lungo e fatti lentamente sfumare nel silenzio. Credo di poter confermare quindi quanto scritto a riguardo da Lavrángas nel suo articolo.<sup>212</sup> Si nota inoltre il ruolo fondamentale della voce principale (*prímos*) nel guidare i movimenti delle altre enfatizzando i passaggi principali della melodia per segnalare alle altre voci i cambi di accordo. Altra grande differenza rilevabile al primo ascolto fra i due generi è relativa all’impostazione vocale dei cantanti. Mentre la vocalità della *kantáda* ‘artistica’ è caratterizzata da un’impostazione e da una caratterizzazione timbrica chiaramente riconducibile ad un’estetica di stampo operistico, quella della *kantáda* popolare invece mi è sembrata molto meno impostata, più nasale ed ‘urlata’ soprattutto nelle parti acute dell’intreccio polifonico. Ho notato inoltre in alcuni degli ascendenti incipit ‘monodici’ cantati dal *prímos* nelle *ariettes* contenute nei due dischi, l’utilizzo di ‘glissati’ per spostarsi da una nota della melodia all’altra. Per quanto riguarda le *ariette* è da notare la presenza di ampie pause (cinque-sei secondi) fra l’intonazione di un episodio e il successivo.

Sembra che il compositore greco Argyris Kounadis (1924-2011), nato ad Istanbul da una famiglia originaria di Cefalonia, abbia trascritto e registrato parte del repertorio di

---

<sup>211</sup> Fra queste annovero soprattutto quelle contenute nei dischi: Chorodia Mantolinata Apostolatou, *κεφαλοντικες κανταδες (Kantades di Cefalonia)*, [CD-Audio], Lira, 2008 e Chorodía Kai Mantolináta Níkou Tsilífi, *Αν παρήλθον οι χρόνοι (Se ne sono andati i tempi)*, [CD-Audio], Lira, 2008.

<sup>212</sup> «Il ritmo della *kantada* è lento, ricco di corone, di ‘a piacere’, ‘rallentando’ ecc. L’accordo finale viene tenuto il più a lungo possibile e alla fine gradualmente si spegne [...]». Dionýsios Lavrángas, *Η επτανησιακή καντάδα (La kantada eptanesiaca)*, cit., p. 244. [Trad. libera Angelo Vecchi].

*ariettes* e *kantádes* popolari durante un suo soggiorno sull'isola precedente agli anni Sessanta. Una testimonianza di tale fatto viene riportata da Spýros Skiadarésis:

Nessuno dei nostri musicisti o studiosi di musica popolare si era finora interessato allo studio e alla registrazione della nostra *kantáda* popolare. Ultimamente però, il giovane compositore cefalonita Argyris Kounadis, riconoscendo l'interesse musicale che presenta questa canzone, ha registrato con assoluta fedeltà le ariette e *kantádes* che ha selezionato, ascoltandole da cantori popolari di Lixouri, i quali conservano fedelmente la tradizione dell'antica *kantáda*, e le ha registrate su dischi fonografici. In tal modo queste canzoni possono essere conosciute non solo dalle giovani generazioni di Cefalonia, che non le conoscono, ma anche da un pubblico più ampio, greco e straniero. Ma il più grande servizio che ha offerto al canto popolare di Cefalonia Argyris Kounadis con questo suo lavoro è stato quello di salvare definitivamente i suoi esempi più caratteristici dall'inevitabile pericolo di ogni manifestazione artistica non scritta, quello di essere dimenticati.<sup>213</sup>

Mentre delle registrazioni realizzate da Kounadis non sono riuscito a ricavare nessun'altra notizia, sembra che le sue trascrizioni rappresentino invece il principale riferimento dei direttori di *chorodía* che vogliono inserire tali brani nel repertorio del loro *ensemble*. Ho cercato di procurarmi senza successo queste trascrizioni nella biblioteca di Argostoli e attraverso Galanós.<sup>214</sup>

Kounadis ha inoltre pubblicato un disco, uscito per la prima volta in formato LP nel 1971 e successivamente ripubblicato in formato CD nel 1994, intitolato *Κεφαλονίτικες Αριέτες (Ariete cefalonite)*<sup>215</sup>, in cui ha proposto una sua personale interpretazione e arrangiamento di alcune *ariettes* di Cefalonia. Queste registrazioni di *ariettes*, oltre ad essere caratterizzate da una vocalità 'limpida', che mi ha ricordato in parte quella dei moderni *ensemble* che eseguono polifonia rinascimentale occidentale, non riconducibile quindi né allo stile della *kantáda* 'artistica' né a quello dell'*arietta* popolare, sono accompagnate da dai 'morbidi' arpeggi di chitarra classica completamente estranei al lessico dell'*arietta* di Lixouri. Stando a quanto ho potuto rilevare e stando a quanto comunicatomi personalmente da Gerásimos Galanós, questo disco, per quanto interessante e molto piacevole da ascoltare, non è da considerarsi assolutamente rappresentativo di alcuna prassi esecutiva esistente a Cefalonia ma il frutto di una libera interpretazione artistica della musica tradizionale dell'isola da parte di un compositore colto.

---

<sup>213</sup> Spýros Skiadarésis, *Αριέττα και Καντάδα (Arietta e kantada)*, 1962, ripubblicato in Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica nell'Eptaneso)*, cit., p. 132. [Trad. Eliana Mescalchin].

<sup>214</sup> Due di queste trascrizioni sono state però ripubblicate da Giórgos E. Raftópoulos nel suo libro *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica nell'Eptaneso)*, cit., pp. 86,89.

<sup>215</sup> Argyris Kounadis, *Κεφαλονίτικες Αριέτες (Ariete cefalonite)*, [CD-Audio], Philips, 1994.

### 3.2.4 I contesti performativi dell'*arietta* e della *kantáda* popolare

Fino ad ora si è parlato di canzoni polifoniche eseguite intorno ad un tavolo all'interno delle taverne di Cefalonia, ma forse la dimensione performativa che maggiormente caratterizza, o meglio caratterizzava, il canto delle *ariettes* e delle *kantádes* era quella notturna per le strade di Lixouri, di Argostoli e dei centri urbani di Zante e Corfù. Angelo-Dionýsis Debónos, a riguardo, scrive con enfasi:

[...] Di solito, [la *kantáda*] veniva composta nella taverna, che in quegli anni era, almeno per Cefalonia, il luogo di ritrovo delle classi popolari, ma contemporaneamente anche un conservatorio improvvisato.[...] Lì, in questo luogo, si ritrovava la compagnia dei cantanti che più tardi, quando cadeva il silenzio sulle strade e la pace del sonno copriva le case, senza rumore, come congiurati, si avviavano per i quartieri, le strade strette e tortuose, ottimi palcoscenici per l'esecuzione e eccellenti casse acustiche. Quasi sempre c'era un obiettivo programmato! La casa dove viveva “la ragazza dei sogni” [...] inaccessibile [soprattutto] a causa della distanza sociale. Sotto alla finestra “dell'eletta” scoppiava il desiderio insieme alla canzone. La risposta, se giungeva, aveva la forma di un leggero sussurro da dietro l'imposta buia, dove si trovava la “fanciulla” appena svegliata dalle dolci melodie, o arrivava tramite l'improvvisa e istantanea illuminazione della camera, indicazione che il segnale del desiderio amoroso era stato ricevuto ed anche gradito!<sup>216</sup>

Il canto dell'*arietta* e della *kantáda* a Cefalonia, era caratterizzato quindi, oltre che da una dimensione conviviale, classificabile all'interno delle categorie teorizzate da Alan P. Merriam<sup>217</sup> (1923-1980) di ‘funzione del godimento estetico’ e di ‘funzione di intrattenimento’, anche da una dimensione di espressione e comunicazione di sentimenti (‘funzione comunicativa’), soprattutto fra membri di classi sociali diverse, che altrimenti non avrebbero potute entrare in contatto diretto senza infrangere le barriere della società in cui vivevano.

La *kantáda* però veniva anche suonata e cantata per le strade in occasioni di festa o come spontaneo strumento di svago e divertimento.<sup>218</sup> Alcune testimonianze ottocentesche di questa dimensione performativa notturna all'aria aperta, si possono ritrovare all'interno di alcuni diari e resoconti di viaggiatori o funzionari inglesi che hanno soggiornato nelle isole

---

<sup>216</sup> Angelo-Dionýsis Debónos, *Καντάδα -το λαϊκό τραγούδι της Κεφαλονιάς-* (La *kantada* -la canzone popolare di Cefalonia-), ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΗΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΟΣ ΑΘΗΝΩΝ, Atene, 1989, pp. 19-21. [Trad. Angelo Vecchi].

<sup>217</sup> Cfr. Alan P. Merriam, *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 225-226.

<sup>218</sup> Cfr. Angelo-Dionýsis Debónos, *Καντάδα -το λαϊκό τραγούδι της Κεφαλονιάς-* (La *kantada* -la canzone popolare di Cefalonia-), ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΗΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΟΣ ΑΘΗΝΩΝ, Atene, 1989, pp. 25-31.

durante i decenni del protettorato britannico.<sup>219</sup> Ad esempio, il dottore e chimico dilettante inglese John Davy (1790-1868), nel suo libro *Notes and Observations on the Ionian Islands and Malta* (1843) descrive in questo modo il paesaggio sonoro serale delle città di Zante e Cefalonia:

In Zante and in Cephalonia the wine-shop is more frequented, and boisterous conviviality practiced; 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.<sup>220</sup>

È documentato che tali concerti improvvisati condotti a tarda sera sotto le finestre, in certi casi creassero problemi di ordine pubblico, tanto che, nel 1859, venne emessa un'ingiunzione con la quale veniva ufficialmente vietato il canto per le strade dopo le undici di sera. Fino a quell'ora invece era permesso cantare e suonare solamente muovendosi continuamente lungo le strade senza sostare sotto le finestre di qualche abitazione.<sup>221</sup>

Una testimonianza diretta della prassi esecutiva itinerante delle *kantádes* successiva all'entrata in vigore di tale provvedimento e un riferimento relativo alla sua 'inefficacia', si ritrovano nello scritto *Four Years in the Ionian Islands* (1864) di George William Hamilton FitzMaurice, Visconte di Kirkwall (1827-1889), il quale non esprime un giudizio per nulla positivo nei confronti dei 'concerti' improvvisati che avevano luogo la sera sotto le finestre della sua residenza di Corfù:

The whole Greek race are heaven-born songsters. But the nasal tone of their performances, as well as the melancholy monotony of their favourite airs, are not calculated at first to charm strangers. Monsieur About complained of this nuisance in continental Greece. But during my brief stay in Athens, I heard nothing that could rival the Dutch concerts of Corfu. Countless small parties perambulated the town nightly, affrighting "Nature's soft nurse" with intolerable twang. The police only interfered so far, as to insist that the parties should "keep moving." They were not allowed to stand singing before a house. But nothing was gained by this regulation. On the contrary, if one must hear singing, it had better be something like a tune. Whereas the medley of

---

<sup>219</sup> Alcune di queste testimonianze dirette relative al canto notturno all'aria aperta dei generi popolari urbani sono già state riportate nel capitolo precedente (Tertius T. C. Kendrick), all'interno di questo capitolo (William Goodisson) e altre verranno riportate in quello successivo, in quanto relazionate anche alle prassi esecutive del canto liturgico polifonico dell'Eptaneso (Charles Burney/Abate Cirillo Martini).

<sup>220</sup> John Davy, *Notes and Observations on the Ionian Islands and Malta*, London, Smith Elder & Co, 1843, II, pp. 140-141.

<sup>221</sup> Cfr. Angelo-Dionýsis Debónos, *Καντάδα -το λαϊκό τραγούδι της Κεφαλονιάς-* (*La kantada -la canzone popolare di Cefalonia-*), ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΗΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΟΣ ΑΘΗΝΩΝ, Atene, 1989, pp. 25-26.

sounds, caused by the voices of the peripatetic songsters, was positively excruciating.<sup>222</sup>

Stando a quanto scritto da Angelo-Dionýsis Debónos, sembra che le misure restrittive nei confronti della *kantáda*, divennero ancora più rigide dopo l'annessione delle Isole Ionie al Regno di Grecia (1863). Fu stabilito infatti che una compagnia (*paréa*) di cantanti e strumentisti dovesse richiedere un permesso preventivo alla polizia per poter cantare e suonare per le strade della città. Debónos individua nell'entrata in vigore di tale provvedimento, una delle principali cause del declino della 'funzione comunicativa' e della prassi performativa itinerante del genere della *kantáda* popolare, in quanto fortemente limitativo nei confronti di quella spontaneità che costituiva uno degli elementi fondanti di tale evento musicale.<sup>223</sup>

Secondo Debónos la *kantáda* popolare, soprattutto nella sua dimensione funzionale di 'serenata', scomparve quasi completamente all'inizio degli anni Trenta, per essere poi oggetto di un breve *revival* nel secondo dopoguerra, che non riuscì però a radicare nuovamente tale costume presso la popolazione; questo anche a causa dei mutamenti sociali nel frattempo avvenuti nelle relazioni fra uomini e donne, molto più a stretto contatto nella vita quotidiana rispetto al passato e quindi molto più agevolati nella comunicazione. Successivamente si consolidò sempre di più una dimensione performativa di stampo 'concertistico' della *kantáda*, soprattutto nella sua forma 'artistica', all'interno di luoghi chiusi (es. taverne) o luoghi deputati allo spettacolo.<sup>224</sup>

### 3.2.5 Le canzoni di Cefalonia nelle raccolte poetiche ottocentesche di canti greci

Durante il mio soggiorno a Cefalonia ho domandato a Gerásimos Galanós quale fossero le più antiche raccolte o antologie in cui venissero riportati i testi e le trascrizioni dei repertori popolari di Cefalonia di cui lui fosse a conoscenza. Per quanto riguarda le intonazioni musicali mi sono state indicate quelle trascrizioni di Argyris Kounadis, citate poco sopra, delle quali però, purtroppo, non sono ancora riuscito ad entrare in possesso. Per quanto riguarda invece i testi delle *ariettes* e delle *kantádes* popolari di Cefalonia, Galanós mi ha indicato due raccolte: una raccolta attribuita al poeta di Zante Dionýsios Solomós

---

<sup>222</sup> Viscount Kirkwall, *Four Years in the Ionian Islands*, London, Chapman and Hall, 1864, II, pp. 4-5.

<sup>223</sup> Cfr. Angelo-Dionýsis Debónos, *Καντάδα -το λαϊκό τραγούδι της Κεφαλονιάς-* (*La kantada -la canzone popolare di Cefalonia-*), ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΗΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΟΣ ΑΘΗΝΩΝ, Atene, 1989, p. 30.

<sup>224</sup> Cfr. Ivi. pp. 33-35.

(1798-1857), tramite le a quale, a suo parere il genere dell'*arietta* di Cefalonia sarebbero stato importato nella vicina Zacinto e avrebbe stimolato la nascita dell'affine repertorio delle *arekies*,<sup>225</sup> e una attribuita al poeta satirico di Lixouri, Andréas Laskarátos (1811-1901).

Ho cercato di reperire quindi maggiori informazioni riguardo a queste preziose fonti bibliografiche sui generi popolari urbani dell'Eptaneso e riporto in seguito i risultati di tale breve ricerca bibliografica condotta in questa direzione.

Nel 1966 i ricercatori greci Geórgios Metallinós e Varvára Kalogeropóulou-Metallinoú, nel corso di un progetto di riordino dell'archivio privato della famiglia Tipaldou-Iakovatos a Lixouri, hanno portato alla luce un manoscritto (154α) contenente numerosi testi di canti popolari di Lixouri raccolti da Gheorghios Iakovatos (1813-1882) per conto del poeta Dionýsios Solomós.<sup>226</sup> Secondo i due studiosi, tale raccolta manoscritta, formata da settecentosette distici decapentasilabi rimati, dal contenuto per lo più amoroso, e da ottantanove canti popolari (demotici) più estesi, oltre che aver rappresentato un'importante fonte di ispirazione per le liriche di Solomós sarebbe giunta, tramite il poeta di Zante, nelle mani di del linguista e poeta italo-dalmata Niccolò Tommaseo che l'avrebbe usata come fonte per la redazione del terzo volume, dedicato ai canti greci, della sua opera *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*<sup>227</sup> (1841-1842).<sup>228</sup> I rapporti diretti di amicizia fra Tommaseo e Solomós sono ampiamente attestati e il nome del poeta di Zante viene anche citato dal Tommaseo nell'introduzione del terzo volume della sua raccolta di canti popolari.

Niccolò Tommaseo, come altri letterati europei a lui contemporanei, fu un grande sostenitore della causa ellenica. Si appassionò alla storia dell'indipendenza greca e fu un amante della cultura e della lingua greca, idioma che iniziò a studiare all'età di trentotto presso la comunità ellenica di Venezia sotto la guida del suo amico e maestro, padre Antimos Mazarakis (1800-1868), originario di Cefalonia.<sup>229</sup> Intrattenne numerosi rapporti con poeti e letterati greci, soprattutto dell'Eptaneso e a partire dal 1838, anno del suo rientro in Italia dalla Francia, iniziò a progettare la sua raccolta di canti influenzato del contemporaneo culto romantico per la poesia popolare. Tali posizioni si ritrovano espresse

---

<sup>225</sup> Ipotesi questa, a mio avviso, ancora tutta da verificare.

<sup>226</sup> Cfr. Caterina Carpinato, *Niccolò Tommaseo, le Scintille greche e la raccolta dei canti popolari. Contributo per una storia delle relazioni fra la cultura italiana e cultura greca a metà Ottocento*, in *Stefanos. Tribute to Walter Puchner*, a cura di Iossif Vivilakis, Atene, Ergo, 2007, pp. 251-268: 260.

<sup>227</sup> Niccolò Tommaseo, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, III, Venezia, Girolamo Tasso, 1842.

<sup>228</sup> Cfr. Olga Tsekrelis, *Il contributo di Nicolò Tommaseo nella diffusione della tradizione greca in Italia*, tesi di laurea, Aristotéleio Panepistímio Thessaloníkis (Università 'Aristotele' di Salonicco'), Facoltà di Lettere, Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana, Relatore Prof. Zosi Zografidou, 2013, p. 41.

<sup>229</sup> Cfr. Ivi. p. 28.

con chiarezza dallo stesso Tommaseo all'interno del prologo che apre il primo volume della sua raccolta:

“L’amo il volgo profano. Gli accademici non odio, ma mando lontano da me. Per questo nome intendo gli accademici dalla natività; che all’erba novella ed all’acque correnti prepongono le seggiole di velluto verde e il picchiar degli applausi. Chiunque altra poesia non conosce che quella de’ libri stampati chiunque non venera il popolo come poeta e ispirator dei poeti,  
Non ponga.  
costui l’occhio su questa raccolta, che non è fatta per lui. La con danni, la schernisca: e l’avremo a gran lode.”<sup>230</sup>

Il primo letterato europeo che si era interessato di canti popolari ellenici era stato il francese Claude Fauriel (1772-1844), che nel 1824 aveva pubblicato a Parigi una raccolta intitolata *Chants populaires de la Grèce moderne*.<sup>231</sup> La raccolta di Fauriel fu un importante punto di riferimento per il lavoro del Tommaseo, il quale attinse da essa alcuni canti e molti commenti ai testi poetici. Il Fauriel viene nominato e ringraziato dal Tommaseo nell’introduzione del volume dedicato ai canti ellenici, insieme ai letterati greci Andrèas Mustoxìdis (1785-1860), Márkos Reniérìs (1815-1897), Dionýsios Solomós (1798-1857) e Antimos Mazarakis (1800-1868) che lo aiutarono nella raccolta di materiale inedito e nella stesura di questo volume.<sup>232</sup> È stato attestato che circa la metà dei canti contenuti nella raccolta di Tommaseo, provengono dalle Isole Ionie, patria dei suoi amici letterati, e di questi, molti si ritrovano nel manoscritto 154<sup>a</sup> di Lixouri, il cui contenuto si suppone sia stato fornito a Tommaseo direttamente da Solomós. Olga Tsekrelì a questo proposito scrive:

Settantasette dei duecentoquarantuno canti che Tommaseo traduce si trovano nel manoscritto 154<sup>a</sup>. Quando il raccoglitore cita un canto della raccolta di Fauriel, non manca di citare anche la variante del manoscritto. In realtà il dalmata credeva che i canti ricevuti da Solomos provenissero da Zante, [...] [ma in cinquanta di essi, in cui viene riportata l’indicazione] “da Zante”, si trovano nel manoscritto di Lixouri e quindi sono di Cefalonia.<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> Niccolò Tommaseo, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, I, Venezia, Girolamo Tasso, 1841, p. 5.

<sup>231</sup> Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Parigi, Chez Firmin Didot, père et fils, 1824.

<sup>232</sup> Informazioni relative alla natura dell’aiuto fornito da questi letterati greci al Tommaseo per la stesura della sua raccolta si trovano in: Caterina Carpinato, *Niccolò Tommaseo, le Scintille greche e la raccolta dei canti popolari. Contributo per una storia delle relazioni fra la cultura italiana e cultura greca a metà Ottocento*, cit., 260-261.

<sup>233</sup> Olga Tsekrelì, *Il contributo di Nicolò Tommaseo nella diffusione della tradizione greca in Italia*, cit., p. 41.



I canti del manoscritto 154<sup>a</sup> di Lixouri sono stati pubblicati in edizione moderna da Varvára Kalogeropoúlou-Metallinoú nel suo libro *Lixouriotika cheirografa. Agnosti pigi tou D. Solomou kaí tou N. Tommaseo* (*Manoscritti luxourioti. Fonti sconosciute di D. Solomos e di N. Tommaseo*, 1986)<sup>234</sup>, in cui vengono riportati e numerati i testi poetici della fonte di Cefalonia e vengono indicate tutte liriche inserite da Tommaseo nella sua raccolta.

Uno studio sistematico del rapporto di tali testi con la tradizione musicale popolare di Cefalonia non è stato ancora condotto e ricade al di fuori degli obiettivi di questo lavoro di tesi soprattutto per motivi di natura linguistica e di tempistiche accademiche. Ho rilevato però, conducendo qualche rapida ricerca a campione, che alcuni dei versi delle *ariettes* contenute nei due dischi pubblicati da Gerásimos Galanós<sup>235</sup> si ritrovano sia nel manoscritto 154<sup>a</sup> di Cefalonia sia nella raccolta di Tommaseo.<sup>236</sup> Per quanto nulla venga detto in nessuna delle due fonti riguardo alla musica associata a questi esempi di poesia popolare che tanto affascinarono i letterati ottocenteschi, si può affermare che i testi di alcuni delle *ariettes* che venivano ancora eseguite nelle taverne di Lixouri fra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso risalissero quantomeno alla prima metà del XIX secolo, e che quindi fossero stati tramandati oralmente per più di un secolo. Sono sicuro che una ricerca più approfondita in questa direzione porterebbe ad ulteriori risultati.

La raccolta manoscritta di canti di Lixouri ad Andréas Laskarátos di cui mi ha parlato Galanós risale invece al 1842 ed è stata attribuita con certezza solo di recente al poeta satirico di Lixouri. Tale raccolta contiene centouno canti suddivisi in diverse categorie in base al contenuto del testo (es. erotici, satirici ecc.) e accompagnati da ampi commenti del redattore. Il contenuto di questo manoscritto è stato pubblicato in edizione moderna nel 2016 con il titolo *Dimotiká Tragoudia Ethniká Mazevména apó tous Tragoudistádes eis to Lixouri* (*Canzoni popolari nazionali raccolte dai loro cantanti a Lixouri*) da Giánnis Papakóstas e Pantelís Boukálas.<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> Varvára Kalogeropoúlou-Metallinoú, *Lixouriotika cheirografa. Agnosti pigi tou D. Solomou kaí tou N. Tommaseo* (*Manoscritti luxourioti. Fonti sconosciute di D. Solomos e di N. Tommaseo*), Atene, ΔΟΜΟΣ, 1986.

<sup>235</sup> Vedi sopra.

<sup>236</sup> Il primo verso dell'*arietta* *Για μαύρα μάτια χάνομαι, για γαλανά πεθαίνω* (traccia n. 2 del disco *Η αριέττα και η καντάδα στο Ληξούρι*, 1997) si ritrova a pagina 130 del libro di Varvára Kalogeropoúlou-Metallinoú e a pagina 244 di quello di Tommaseo. Il distico dell'*arietta* *Ποτ' από πρύμη καραβιού δεν λείπ' η πρασινάδα/ποτέ απ' τ' αχειλάκι σου η ροδοκοκκινάδα*, (traccia n. 18 del disco *Η αριέττα και η καντάδα στο Ληξούρι*, 1997) si trova invece a pagina 90 del libro di Varvára Kalogeropoúlou-Metallinoú e a pagina 269 di quello di Tommaseo.

<sup>237</sup> Andréas Laskarátos *Δημοτικά Τραγούδια Εθνικά Μαζευμένα από τους Τραγουδιστάδες εις το Ληξούρι* (*Κεφαλληνία - Επαρχία Πάλης*) του 1842 (*Canzoni popolari nazionali raccolte dai loro cantanti a Lixouri* (Cefalonia – Provincia di Palis) del 1842, a cura di Giánnis Papakóstas e Pantelís Boukálas, Atene, Άγρα, 2016.

### 3.3 La realtà musicale di Cefalonia: situazione attuale

Nel corso del mio soggiorno a Cefalonia, oltre a cercare di reperire il maggior numero possibile di scritti e dischi relativi ai generi popolari urbani dell'Eptaneso ho cercato anche di raccogliere informazioni riguardo all'attuale ambiente musicale dell'isola, alle sue dinamiche, alle prassi e ai contesti esecutivi, intervistando alcuni dei suoi principali protagonisti. Cercherò quindi di tracciare un profilo, sicuramente incompleto a causa dei limiti legati ad un soggiorno sul campo durato soltanto una decina di giorni, dell'odierna realtà musicale dell'isola.

#### 3.3.1 Incontri: Giórgos Iliádis

Il primo informatore che ho avuto modo di intervistare è stato il Professore del T.E.I.I.O.N (*Technologikó Ekpaideftikó Ídryma Íónion Níson*, "Istituto di educazione tecnologica delle Isole Ionie") Giórgos Iliádis, responsabile della parte audio-tecnica e informatica del progetto *Ionian Music Archive: music and cultural heritage diffusion through a framework of digital use*. Iliádis mi ha detto che l'obbiettivo principale che ha fatto nascere questo progetto è stato quello della conservazione del patrimonio musicale dell'Eptaneso attraverso la registrazione del maggior numero di brani possibile e in secondo luogo quello di rendere queste registrazioni fruibili attraverso il web per chiunque volesse studiare la musica locale. Il progetto è stato avviato nel 2014. Durante una prima fase di pianificazione preliminare è stata fatta un'analisi del paesaggio sonoro eptanesiaco e, sulla base di essa, è stato deciso di includere nel progetto cinque diversi repertori o generi musicali rilevabili nelle diverse Isole dell'arcipelago ionico:

1. La musica tradizionale rurale
2. La musica ecclesiastica bizantina (il particolare idioma dell'Eptaneso)
3. I repertori popolari urbani
4. La musica delle società filarmoniche (*ensemble* bandistici)
5. La musica delle feste popolari, soprattutto legata alla danza, e degli eventi all'aria aperta.

Secondo Iliádis rimaneva fuori da queste categorie solamente la musica 'eurocolta', sia lirica sia, strumentale dei compositori ionici.

Per motivi legati al *budget* è stato deciso di circoscrivere la campagna di registrazione sonora alle sole isole di Cefalonia, Zante e Leucade.

Iliádis mi ha comunicato che quando hanno iniziato a condurre questo lavoro assolutamente pionieristico per quest'area della Grecia, hanno realizzato anche che la ricchezza di musiche e informazioni disponibili era molto più ampia di quanto avessero inizialmente preventivato e che quindi si è rivelato necessario ridimensionare il lavoro e focalizzarsi solamente su alcuni dei generi musicali da loro precedentemente individuati e lasciarne fuori altri. Il criterio su cui si è basata questa scelta obbligata è stato quello di *'urgent anthropology'*, cioè quello di concentrare l'attenzione sui repertori che manifestavano segnali più evidenti del rischio di scomparire.

Fra questi, quelli che mostravano i maggiori sintomi di tale irreversibile processo, erano le musiche, sia vocali sia strumentali, delle aree rurali, in quanto gli ultimi interpreti rimasti erano tutti in età molto avanzata e le loro conoscenze musicali non erano state tramandate con successo alle generazioni più giovani. Iliádis mi ha riportato il dato che oggi, nel 2018, quattro anni dopo l'inizio della loro campagna di digitalizzazione, circa la metà dei loro informatori era mancata, e che quindi l'intervento e le tempistiche del progetto erano state, per fortuna, fondamentali per fare in modo che le loro musiche e i loro modo di cantare e suonare non andasse perduto per sempre.

L'altra principale categoria di musiche sulla quale avevano scelto di investire gran parte delle energie del progetto, sempre in relazione al criterio predetto, erano stati i canti liturgici nel particolare idioma dell'Eptaneso, argomento principale del seguente capitolo, anche al fine di testimoniare le varianti stilistiche esistenti da isola a isola.

Il nucleo attuale dell'archivio si compone quindi di canti rurali e canti liturgici, i generi popolari urbani non sono stati percepiti invece come *'in via di estinzione'* e quindi sono stati esclusi, almeno momentaneamente, dalla campagna di digitalizzazione. Ho chiesto ad Iliádis se il progetto fosse attualmente da considerarsi concluso o meno e gli ho domandato inoltre per quale motivo il database dell'archivio digitale non fosse al momento fruibile *online*. La sua risposta è stata:

La fase 'A' è completa. Quando abbiamo iniziato ci siamo accorti che l'idea originale non sarebbe stata realizzabile con i fondi a nostra disposizione, così abbiamo dovuto rivalutare la questione. Il lavoro di base è stato fatto: le tipologie di musiche sono state individuate e per ognuna di esse è stato fatto qualcosa, per alcune abbiamo registrato molto materiale per altre, in questa fase non ci siamo riusciti. Abbiamo effettuato registrazioni digitali, e abbiamo riversato tutto il materiale in degli *hard disk*. Il materiale era fruibile attraverso il web, ma l'anno scorso abbiamo avuto dei problemi tecnici, perché abbiamo cambiato la sede del dipartimento dell'Università e quindi adesso non è più consultabile, ma lo sarà presto di nuovo. Non tutto l'archivio era fruibile online, abbiamo convertito in formato mp3 circa metà del materiale e

l'abbiamo caricato sul web. Quindi una parte è disponibile solo in hard disk. L'interfaccia dell'archivio comunque è già stata creata.

Adesso ho in programma di continuare questo progetto a giugno 2018, vogliamo proporre di continuare con altre aree, forse includendo anche i generi popolari urbani, provare a migliorare anche l'interfaccia utente dell'archivio digitale, migliorare i campi di ricerca per termini/parole e creare un'architettura aperta per le istituzioni e chiunque abbia materiale inerente da caricare. Questa sarebbe la seconda fase. Al momento comunque, ahimè, si trova in una fase di stallo.<sup>238</sup>

Il professor Giórgos Iliádis mi ha introdotto a Gerásimos Galanós, che secondo lui rappresentava la persona più adatta a rispondere alle mie domande sulla musica popolare urbana dell'Eptaneso.

### 3.3.2 Incontri: Gerásimos Galanós

Gerásimos Galanós di mestiere fa l'insegnante di scuola elementare a Lixouri ma, per passione, ha dedicato quindici anni della sua vita allo studio della musica e alla cultura popolare di Cefalonia. Negli anni, attraverso le sue ricerche, ha raccolto molto materiale inedito relativo alla musica e alle tradizioni di Cefalonia, soprattutto di Lixouri, che in parte ha già pubblicato,<sup>239</sup> e in parte ha intenzione di pubblicare in futuro. In gioventù ha studiato pianoforte e canto lirico al conservatorio di Atene. Gerásimos Galanós ha collaborato anche al progetto dell'archivio musicale ionico coordinato da Giórgos Iliádis indicando all'*equipe* di ricercatori, data la sua conoscenza della realtà musicale del territorio, i principali interpreti delle musiche di tradizione orale delle campagne dell'isola e di quella del canto bizantino eptanesiaco. Galanós afferma di essere una delle poche persone sull'isola (se non l'unica) ad interessarsi alla ricerca storica relativa alle origini e alle trasformazioni delle tradizioni di Cefalonia e non solamente alla loro dimensione contemporanea.

È stato Galanós ad informarmi del fatto che fino a quel momento avevo ascoltato solamente *kantádes* 'artistiche' e che la dimensione 'autenticamente' popolare della *kantáda* e dell'*arietta* di Cefalonia di tradizione orale era ormai stata quasi completamente dimenticata e che, soprattutto le *ariettes*, venivano eseguite molto raramente. Ho avuto modo di verificare tale affermazione di persona il giorno successivo al mio primo incontro con Gerásimos Galanós nell'ufficio del Professor Iliádis nella sede di Argostoli del T.E.I, quando mi sono recato a Lixouri dove Galanós mi aveva dato appuntamento per

---

<sup>238</sup> Comunicazione orale di Giórgos Iliádis, 11/04/18.

<sup>239</sup> Vedi ad esempio i due dischi di *ariettes* e *kantades* di Lixouri di cui si è già a lungo parlato all'interno di questo capitolo.

consegnarmi alcuni libri e dischi che si sono rivelati fondamentali per la stesura di questo elaborato. Ho incontrato Galanós in una caffetteria della piazza principale di Lixouri, dove erano presenti seduti ad un tavolo tre signori sulla settantina che mi sono stati presentati da Galanós come gli ‘ultimi’ *ariettadori* di Lixouri (Dimosthénis Miniátis, Dimítris Moschópoulos e Gerásimos Liviératos).

Galanós non mi ha detto se si trovassero lì in quanto precedentemente contattati da lui o se fossero lì per caso, fatto sta che ci siamo presentati, uniti al loro tavolo e si sono dimostrati molto disponibili nel farsi intervistare e nel farmi ascoltare alcuni brani. Ho avuto subito l'impressione però che non cantassero frequentemente questo repertorio in quanto, prima di iniziare, hanno voluto fare alcune prove e ci sono voluti due o tre brani prima che ostentassero sicurezza nell'esecuzione. Mi hanno detto di aver imparato a cantare ‘ad orecchio’ le *ariettes* nelle taverne di Lixouri e che quando erano giovani era comune riunirsi nelle taverne e cantare la sera bevendo vino, ma che adesso questo non accade più. Gerásimos Liviératos mi è stato indicato dagli altri membri del gruppo come il cantore con più esperienza che avrebbe memorizzato moltissimi dei brani (mi è stato detto più di cento), che venivano eseguiti dai cantanti di Lixouri cinquant'anni fa. Mi hanno confermato inoltre che il canto delle *ariettes* era coltivato dai ceti popolari, soprattutto i pescatori.

Ho avuto modo di constatare quindi che il costume di cantare le *ariettes* e le *kantádes* popolari a Cefalonia è praticamente scomparso. I depositari della tradizione sono gli anziani, soprattutto di Lixouri, che hanno memoria di questa tradizione musicale ma che solo molto raramente si ritrovano per cantare in compagnia questi repertori.

### **3.3.3 La musica popolare urbana oggi più diffusa: la *kantáda* ‘artistica’**

Il genere musicale urbano attualmente più coltivato a Cefalonia è quello della *kantáda* ‘artistica’ e viene eseguito soprattutto dalle *chorodíes* e dalle *mantolinátes* che però propongono anche alcune *kantádes* popolari riarrangiate. Riguardo allo sviluppo dei cori maschili a quattro voci (*chorodíes*) nel XIX secolo ad opera dei compositori colti della ‘Scuola Ionica’ è già fatto riferimento all'interno di questo capitolo e all'interno del precedente. La nascita di tale tipologia di *ensemble* avrebbe plasmato i gusti degli abitanti di Cefalonia, ma prima ancora di Corfù e Zante, nella direzione delle *kantádes* ‘d'autore’, le quali possono essere definite come delle canzoni scritte dagli stessi compositori ionici in uno stile ispirato alla polifonia di tradizione orale dell'Eptaneso ma caratterizzate da un linguaggio compositivo ‘eurocolto-popolaresco’ e italianeggiante. Queste canzoni

ricalcano parzialmente, nel rapporto intervallare fra le diverse parti, il linguaggio armonico a tre o a quattro voci della polifonia di tradizione orale dell'Eptaneso in tonalità maggiore, ma presentano evidenti segni di autorialità *culta* nelle linee melodiche, nella struttura, e soprattutto nel tipo di vocalità 'belcantistica' con cui vengono intonate. Tale repertorio, ma, in particolar modo tale prassi esecutiva, cominciarono a sostituirsi, già a partire dalla fine dell'Ottocento, a quelli dei generi dell'*arietta* e della *kantáda* popolare di tradizione orale.

Nelle Isole Ionie la creazione di cori maschili guidati ed istruiti da un maestro di coro, sembra risalire quantomeno alla prima metà del XIX secolo. Sembra di qualche decennio successiva invece la comparsa nell'Eptaneso delle orchestre a plettro (*mantolinátes*), ma essa risulta più difficile da datare a causa della totale mancanza di informazioni e testimonianze a riguardo. Non è ben chiaro come tale tipologia di *ensemble* sia stata introdotta nelle Isole Ionie e sembra che anche in Italia, unica altra tradizione musicale in cui è rilevabile la presenza di tale *ensemble* strumentale, le sue radici sembrano risalire al tardo XIX secolo. Anche le origini italiane di questo fenomeno rimangono ancora alquanto oscure a causa della totale mancanza di studi sull'argomento. In ogni caso, quantomeno a partire dagli inizi del XX secolo quella della *mantolináta* rappresenta una realtà diffusa e consolidata nell'Eptaneso e il mandolino e la chitarra rappresentano gli strumenti musicali più suonati nell'arcipelago ionico.

Ritengo che, per quanto essa abbia in qualche modo soppiantato le più antiche e aurali tradizioni ioniche delle *ariettes* e delle *kantádes* popolari, quella della *kantáda* 'artistica', eseguita da *chorodíes* e *mantolinátes*, possa essere considerata a tutti gli effetti una vera e propria tradizione musicale dell'Eptaneso, trasmessa di generazione in generazione e con una storia più che secolare alle spalle, e come tale, inoltre viene percepita al giorno d'oggi dagli abitanti di Cefalonia. Indicativo di tale percezione emica del fenomeno della *kantáda* artistica è il fatto che la maggior parte dei gruppi (*chorodíes* e *mantolinátes*) che la eseguono siano legati e sovvenzionati dalle istituzioni comunali, che si interessano quindi attivamente affinché tale tradizione venga coltivata e tramandata. Attualmente a Cefalonia sono attive in tutto tre *chorodíes*, due ad Argostoli ed una a Leivathos.

### **3.3.4 Incontri: Rossétos Louízis**

A Cefalonia ho avuto modo di intervistare il presidente Rossétos Louízis della *Chorodía & Mantolináta Argostolíou*, l'unica associazione privata dell'isola. La sua istituzione è nata nel 1980 e al suo interno sono attivi, oltre al principale coro maschile e alla *mantolináta*,

anche un coro femminile che esegue soprattutto musica da camera e romanze per pianoforte (altro genere musicale a cui si sono molto dedicati i compositori ionici)<sup>240</sup>, e un coro di voci bianche. Questa associazione fornisce inoltre a bambini e ragazzi l'insegnamento del canto corale, della chitarra e degli strumenti della famiglia del mandolino.

Il repertorio eseguito dalla *Chorodía & Mantolináta Argostolíou*, come quello di molte altri gruppi analoghi, è incentrato sulla tradizione eptanesiaca della *kantáda* 'artistica' e su alcune molto note *kantádes* popolari, ma include anche brani di compositori greci moderni quali Mikīs Theodōrakīs (1925-) e Manos Hadjidakis (1925-1994), tutti arrangiati per coro maschile a quattro voci ed orchestra a plectro. La scelta di introdurre brani di famosi compositori greci mi è stata presentata come un tentativo di attirare ai concerti le nuove generazioni che non sembrano dimostrare molto interesse nei confronti delle *kantádes* dell'Eptaneso, infatti, ho potuto constatare che l'età media dei coristi di molte *chorodíes* dell'isola è piuttosto elevata. La *mantolináta* dell'associazione di Louzís è formata al momento da dodici strumentisti, di cui dieci sono donne mentre il coro maschile da circa trenta cantanti. Il suo gruppo si esibisce sull'isola principalmente in due occasioni: una estiva, in un piccolo teatro vicino al porto di Argostoli e una invernale, nel più grande teatro comunale, *Kefalos*, di Argostoli. Durante l'anno però l'*ensemble* viaggia spesso in altre città della Grecia (es. Atene, Lepanto, Patrasso) e soprattutto all'estero. Louzís, che oltre ad essere il presidente dell'associazione canta nell'*ensemble* come tenore, mi ha detto che nel corso degli anni la *Chorodía & Mantolináta Argostolíou* si è esibita più volte in Italia, in Francia, in Svezia, nei Balcani e una volta anche a New York, in una sala del *Metropolitan Museum of Art*, su invito della comunità ellenica della città.

Ognuno dei diversi gruppi dell'associazione (coro maschile, coro femminile, *mantolináta* e coro di bambini) si riunisce ogni settimana per una prova di due ore e altre prove aggiuntive vengono organizzate a ridosso delle esibizioni. I cantanti e gli strumentisti si considerano dilettanti e non vengono retribuiti, i proventi di alcuni concerti e delle tasse di iscrizione dei partecipanti vengono impiegati principalmente per pagare i maestri e finanziare le trasferte.

---

<sup>240</sup> Vedi capitolo 2.

### 3.3.5 Incontri: Vasílis Kalogerás

Ho avuto modo di intervistare anche Vasílis Kalogerás, direttore e maestro della *Chorodía Leivathoús*, il quale mi era stato precedentemente indicato da Galanós come uno dei pochi musicisti che continuava a dedicarsi alla composizione di nuove e originali *kantádes* ‘d’autore’.

Il suo gruppo è nato ufficialmente nel 1994, Kalogerás mi ha raccontato che inizialmente il nucleo della sua associazione era formato da lui e da un gruppo di suoi amici che sentivano il bisogno di trovarsi per cantare insieme, fino a quando hanno preso la decisione di fondare una *Chorodía & Mantolináta*. A partire dai sette-otto membri iniziali, nell’arco di pochi mesi, si sono aggiunti più di venti nuovi cantanti e strumentisti. Una particolarità della *chorodía* di Kalogerás, inizialmente rigorosamente maschile, in linea quindi con la tradizione corale dell’Eptaneso, è quella di essersi aperta anche alle voci femminili. Le ragioni di tale cambiamento sono state però inizialmente di natura pragmatica, legate alla difficoltà di trovare cantanti uomini dal registro tenorile. Per quanto include anche voci femminili quindi, la polifonia della *Chorodía Leivathoús* rimane pensata per coro a quattro voci ‘maschili’. La sezione strumentale del gruppo è formata invece da mandolini primi, mandolini secondi, mandole, chitarra, contrabbasso e pianoforte. Il repertorio invece include principalmente *kantádes*, alcune ‘artistiche’ altre ‘popolari’, e alcune *ariettes* (probabilmente quelle trascritte da Argyris Kounadis). Un gruppo ristretto della *chorodía*, formato da circa quindici elementi, si dedica anche all’esecuzione della polifonia liturgica eptanesiaca in occasione delle principali festività religiose dell’isola.<sup>241</sup> Ho rivolto a Kalogerás anche alcune domande relative all’utilizzo di partiture da parte sua e dei cantanti del suo *ensemble*, sia come mezzo per apprendere i brani del repertorio, sia riguardo al loro utilizzo durante le esecuzioni. La risposta è stata che durante le *performance* solo gli strumentisti leggono la loro parte dallo spartito mentre i cantanti no, vengono diretti dal maestro che è l’unico ad avere la partitura sotto gli occhi durante le esibizioni dal vivo. Solo la metà dei coristi infatti è in grado di leggere fluentemente la musica.

Ho chiesto a Kalogerás alcune informazioni relative alla sua formazione musicale e alla sua attività di compositore di cui mi aveva parlato Galanós. Mi ha raccontato di aver studiato musica bizantina a Patrasso, teoria, armonia e solfeggio presso due filarmoniche ad Argostoli e successivamente direzione di coro al conservatorio di Patrasso. Durante il

---

<sup>241</sup> Vedi capitolo 4.



suo percorso di studi al conservatorio ha appreso l'applicazione del metodo di Zoltán Kodály (1882-1967) alla direzione di coro, fra cui quello del 'soffeggio relativo', tema questo che ha suscitato particolarmente il suo interesse e lo ha spinto a partecipare a due seminari in Ungheria relativi al metodo didattico del compositore, pedagogo e musicologo ungherese. Riguardo alla sua attività di compositore si è dimostrato invece più modesto e riservato, non definendosi un compositore vero e proprio quanto piuttosto un arrangiatore. Ha detto di aver scritto alcune *kantádes* basata sui versi di qualche amico poeta, ma che si dedica soprattutto a scrivere originali armonizzazioni ispirate dal linguaggio polifonico eptanesiaco di melodie di inni liturgici bizantini.<sup>242</sup> Non ha comunque mai pubblicato le musiche da lui composte o arrangiate e le utilizza solamente come materiale da far eseguire alla sua *chorodía*.

### 3.3.6 Contesti performativi odierni

A Cefalonia, però, accanto la dimensione performativa di stampo 'concertistico' delle *chorodíes & mantolinátes* continua ad esistere una dimensione esecutiva 'itinerante' della *kantáda*. Durante le principali festività delle isole piccoli gruppi di cantanti e strumentisti, suonano la sera passeggiando per le strade della città. Ho chiesto delucidazioni a tutti i miei informatori riguardo a questi eventi cercando di capire che rapporto ci fosse fra queste due diversi contesti performativi e fra i musicisti in essi coinvolti.

Mi è stato risposto che molte volte sono le stesse *chorodíes & mantolinátes* ad organizzare tali eventi in occasione delle principali festività locali, ad esempio il Capodanno e la Pasqua, creando un gruppo ristretto di loro affiliati che si esibiscono ad esempio lungo *Lithostrato*, strada pedonale del centro di Argostoli, o lungo il ponte *Drapano* che taglia a metà la baia su cui si affaccia Argostoli. Il repertorio rimane quindi lo stesso delle relative *chorodíes & mantolinátes*, cambia solamente il numero di musicisti che lo esegue.

Tali eventi rimandano quindi in modo evidente all'antico contesto esecutivo ottocentesco e primonovecentesco della *kantáda*,<sup>243</sup> che viene quindi in parte mantenuto nella sua forma ma svuotato della sua 'funzione comunicativa' di serenata galante.

---

<sup>242</sup> Vedi capitolo 4.

<sup>243</sup> Vedi sopra.

Mi è stato detto che esistono però, oltre a queste compagnie ‘istituzionalizzate’, altri piccoli gruppi autonomi che si esibiscono, soprattutto durante la stagione estiva, lungo le strade o dentro le taverne per intrattenere ed attirare i turisti.

I due più famosi musicisti dell’isola coinvolti in queste esibizioni all’aria aperta sono i fratelli Mákis (Gerásimos) e Spýros Karavióitis, che insieme al sopracitato Kalogerás mi sono stati indicati come gli ultimi compositori di *kantádes* rimasti a Cefalonia. Sfortunatamente non sono riuscito ad intervistare i due fratelli Karavióitis durante il mio viaggio a Cefalonia perché in quel momento si trovavano ad Atene, città in cui risiedono per lunghi periodi dell’anno. Alcune *kantádes* originali scritte dai due fratelli *kantadori*, si ritrovano però nel disco *Κεφαλονιά Πατρίδα μου (Cefalonia, patria mia, 2010)*.<sup>244</sup>

### 3.4 Generi popolari urbani dell’Eptaneso e influenze straniere: alcune riflessioni

La questione relativa ai rapporti fra i generi popolari urbani dell’Eptaneso e la musica sia colta sia popolare italiana emerge spesso nella letteratura sulla tradizione musicale delle Isole Ionie. La polifonia accordale, infatti, come è stato più volte sottolineato, non si ritrova in nessun’altra area dell’odierna Grecia e viene spontaneo quindi ricondurre alla secolare dominazione veneziana dell’arcipelago lo sviluppo di tale idioma in area ionica, considerando anche il fatto che sono tuttora facilmente rilevabili influenze veneziane o alto adriatiche in alcune parole del dialetto locale e ad esempio nelle danze.<sup>245</sup> Se lo studio relativo agli influssi linguistici reciproci fra veneziano/italiano e greco rappresenta un campo del sapere piuttosto consolidato e apparentemente non segnato da importanti fratture e contrapposizioni interne al mondo accademico, altrettanto non si può dire per quello musicale. La presenza di molteplici fattori che indicherebbero l’esistenza di legami fra la musica polivocale eptanesiaca e altri repertori, soprattutto italiani, ha rappresentato, come è stato sottolineato precedentemente, il principale motivo di svalutazione della canzone ionica da parte di una grossa fetta di musicologia ellenica in quanto, a parer suo, questi

---

<sup>244</sup> Adelfoí Karavióitis & Grigóri Vlacháki, *Κεφαλονιά Πατρίδα μου (Cefalonia, patria mia)*, [CD-Audio], Μελωδίες & Ηχοχρώματα, 2010.

<sup>245</sup> Per i prestiti nella lingua, sia dal greco al veneziano, sia dal veneziano al greco, vedi ad esempio: Manlio Cortellazzo, *Greci veneti: due percorsi linguistici*, in *Greci e veneti: sulle tracce di una vicenda comune*, a cura di Clelia De Vecchi e Alberto Furlanetto, Treviso, Fondazione Cassamarca, 2008. Per quanto riguarda le influenze nelle danze vedi ad esempio: Gerásimos Sot. Galanós (a cura di), *ΕΠΤΑΝΗΣΑ ΛΕΥΚΩΜΑ με παραδοσιακά χορευτικά σχήματα και την ιστορία των Παραδοσιακών χορών* (Album dell’Eptaneso con le forme coreutiche tradizionali e la storia dei balli tradizionali), Argostoli, Δήμος Αργοστολίου (Comune di Argostoli), 2008. <http://www.openbook.gr/eptanisa-levkwma-me-paradosiaka-xorevtika-sximata-kai-tin-istoria-twn-paradosiakwn-xorwn/>. Consultato in data 12/07/2018.

canti erano da considerarsi ‘tutti italiani’ e per nulla ‘greci’. Tale posizione ha portato alcuni studiosi dell’Eptaneso ad arroccarsi su posizioni altrettanto estremiste in direzione contraria, provando a negare in tutti i modi un legame diretto della loro tradizione con quella italiana o veneziana nel nome della loro incorruttibile ‘grecità’. Uno studio approfondito che tenti di mettere alla luce la natura di questi rapporti condotto su base ‘scientifica’ e non ‘ideologica’ non è stato ancora condotto e, data le quasi nulle informazioni che al momento sono state reperite sulla realtà musicale eptanesiaca precedente al tardo XVIII secolo, riguardo alle origini e le influenze di questi repertori, sulla base dei pochi dati a disposizione, vengono avanzate molte ipotesi, che però delle volte assumono l’aspetto di vere e proprie lapidare affermazioni. Tali asserzioni sembrano voler tentare di chiudere definitivamente questa questione, percepita dal versante ellenico come spinosa ma, se esaminate da vicino, rivelano tutta la loro fragilità dovuta alla mancanza di dati storici su cui potersi appoggiare.

Non è assolutamente mia intenzione in questa sede dare una risposta definitiva a queste domande, ci tengo però a sottolineare il fatto che, fino ad ora, questa questione non è stata affrontata, probabilmente per i motivi di cui sopra, con rigore metodologico. Proverò ad avanzare alcune proposte e riflessioni che ritengo possano essere utili come punti di partenza per future indagini più approfondite sul rapporto fra musica Eptanesiaca e realtà italiana.

### **3.4.1 Alcune ‘conclusioni’ da riconsiderare**

Il fatto stesso che i nomi dei generi popolari urbani dell’Eptaneso (*kantáda*, *arietta* e *arekia*) sembrino rinviare più alla lingua italiana che a quella greca, tradirebbe l’esistenza di un qualche legame con le tradizioni musicali della penisola. Le radici italiane di queste parole non vengono mai messe in dubbio da nessuno, eppure noto che si cerca spesso di evitare di ricondurre tali parole a specifiche forme o a precisi generi musicali. Mi spiego meglio: il termine *kantáda* viene spesso associato alla parola italiana ‘canto’ o al verbo ‘cantare’ e mai invece alla parola ‘cantata’ (‘*cantada*’ in dialetto veneziano), termine più specifico che, oltre a rappresentare un ‘oggetto’ musicale concreto, presenterebbe sul piano linguistico una somiglianza decisamente più stretta con il lemma ‘*kantáda*’. Giórgos E. Raftópoulos, ancora una volta rappresenta un esempio estremo di questa tendenza, e rigetta l’origine del termine ‘*kantáda*’ dalla parola ‘cantata’ in quanto la musica della *kantáda* popolare dell’Eptaneso non avrebbe alcun legame musicale con ciò che lui intende per

‘cantata’ europea, spostando quindi i termini di confronto dal piano linguistico a quello strettamente musicale:

La *kantáda* è totalmente estranea alla cantata europea. La cantata per la musica europea è una composizione classica per solista e orchestra. La cantata europea faceva parte della Messa. È noto che Bach, ad esempio scrisse cinque cicli di cantate per tutte le domeniche e le celebrazioni. Quindi la *kantáda*, la canzone di Cefalonia, non ha nulla a che fare con la omonima cantata della musica europea.<sup>246</sup>

Per quanto riguarda invece l’etimologia delle parole *arietta* e *arekia*, generi musicali che, a differenza di altri studiosi fra cui Galanós, è propenso a far coincidere, lo stesso autore scrive:

La seconda forma della nostra canzone popolare è chiamata *arekia* o *arietta*, come erroneamente era prevalso che fosse chiamata in alcune parti delle Isole Ionie. Per la musica europea, arietta è una piccola canzone con due ripetizioni. [...]

Ma qual è il rapporto tra queste ariette europee e il canto popolare delle Isole Ionie [...]? La mia domanda è ragionevole perché la nostra *arietta* con la sua caratteristica polifonia armonica improvvisata e peculiare e la sua struttura musicale è un’autentica canzone popolare di Cefalonia e Zante. La mia opinione è che questa forma di canzone popolare non ha nulla a che fare con il nome europeo. [...]

Il nome più corretto non è *arietta* ma *arekia* dal ‘a orecchio’ italiano, che significa ‘ascoltando’, ‘con l’orecchio’. Questo perché le nostre *arekies* sono caratterizzate da un’improvvisazione sonora che è più intensa e più ricca di variazioni melodiche rispetto a quella della *kantáda*, l’altra forma della nostra canzone popolare.<sup>247</sup>

Raftópoulos forse ignora, però, che nella storia della musica italiana i termini ‘aria’, ‘arietta’, ‘cantata’, ‘canzone’, ‘serenata’ fossero dei nomi piuttosto generici e spesso interscambiabili che venivano utilizzati per identificare forme musicali molto diverse fra loro, sia colte, sia popolari, sia ‘popolaresche’. Un riferimento a tale ‘instabilità’ tassonomica si ritrova ad esempio nella voce ‘canzonetta’ del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) scritta dal musicologo Ruth I. DeFord:

In the 17th century the term ‘canzonetta’ was often interchangeable with ‘villanella’, ‘aria’, ‘arietta’, ‘scherzo’ and ‘cantata’. It was applied to pieces of relatively serious character, as well as to songs in popular styles.<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Giórgos E. Raftópoulos, *H αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica nell’Eptaneso)*, cit., p.52-53. [Trad. María Koutelidáki].

<sup>247</sup> Giórgos E. Raftópoulos, *H αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica nell’Eptaneso)*, cit., p.54-55. [Trad. María Koutelidáki].

<sup>248</sup> Ruth I. DeFord, voce «Canzonetta» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, V, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, pp. 79-82.

A mio avviso quindi, da una più attenta riflessione intorno all'etimologia di *kantáda*, *arietta* e *arekia* potrebbero emergere nuovi e interessanti indizi riguardo ad un rapporto diretto fra musica popolare italiana o veneziana del passato e quella delle Isole Ionie.

Noto, poi, che si è cercato soprattutto di rigettare l'esistenza di qualsiasi legame fra la realtà musicale eptanesiaca e quella veneziana, quantomeno a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso. Le ragioni di tale operazione penso vadano ricercate nella percezione ellenica di rifiuto di uno scambio fra culture avvenuto all'interno di un rapporto percepito, evidentemente ancora oggi, come 'squilibrato' e unidirezionale fra 'dominatori' e 'dominati', in cui essi si sentono il termine debole e passivo del binomio. Benché possa comprendere razionalmente le radici e le motivazioni che stanno alla base di tale percezione, ritengo che tale modo di approcciarsi vada rivisto, soprattutto sul piano accademico, alla luce delle riflessioni e delle conquiste metodologiche ed epistemologiche dell'attuale etnomusicologia riguardo all'osservazione distaccata e il più possibile 'neutrale' dello studioso nei confronti del suo oggetto di studio,<sup>249</sup> riguardo alla relativizzazione del concetto di 'autenticità' e alla fluidità del concetto di tradizione, come luogo in cui i prestiti e i contatti fra culture, di cui sarebbe anacronistico negare l'esistenza, vengono sempre attivamente rimodellati plasmandosi e adattandosi al contesto culturale e sociale in cui vengono inseriti. Affermare quindi che possano esistere delle influenze 'occidentali', italiane o veneziane, nella musica delle Isole Ionie non significa assolutamente dichiarare che essa sia da considerarsi come 'italiana' o 'veneziana', in quanto la realtà e la cultura di cui la musica dell'Eptaneso è espressione non è né quella 'italiana' né quella 'veneziana', ma appunto quella greco-ionica, con tutte le sue specificità e le sue dinamiche storico-sociali (fra cui rientrano anche, ma non solo, i legami con Venezia), e in rapporto ad essa e alle sue sfaccettature ritengo dunque che la sua musica debba essere considerata e studiata per provare a comprenderla e a metterne in luce le peculiarità.

L'approccio 'negazionista' a cui si è fatto riferimento poco sopra si rileva nell'articolo *Skiadarésis Αριέττα και Καντάδα (Arietta e kantáda, 1962)*, in cui l'autore racconta di aver condotto una ricerca relativa ai legami fra musica popolare eptanesiaca e veneziana sulla base di un confronto fra i canti della sua isola con alcune registrazioni di canti provenienti da Venezia inviate dalla RAI italiana all'Istituto Nazionale di Radiofonia ellenico (EPT).

---

<sup>249</sup> Cfr. Francesco Giannattasio, *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 21.

Dopo aver rilevato «con piacevole sorpresa» il fatto che non ci fosse alcuna somiglianza fra questi canti e quelli della tradizione ionica, Skiadarésis afferma che sulla base di questi dati ha potuto dare finalmente una «risposta definitiva» riguardo al fatto che non esistesse nessun rapporto fra musica popolare delle Isole Ionie e musica popolare di Venezia. Riporto nuovamente questo passaggio tratto dal suo scritto:

Fino ad oggi si è spesso ripresentata la seguente questione: l'arietta e più in generale la *kantáda* popolare di Cefalonia sono una creazione originale degli abitanti di Cefalonia e in particolar modo dei cantori popolari di Lixouri, oppure rappresentano un residuo della lunga occupazione veneziana sulla nostra isola, che è stato conservato dal popolo tramite la tradizione orale? Non era stata data nessuna risposta certa a tale quesito, poiché nessun musicologo che si fosse occupato di cultura popolare aveva mai effettuato uno studio comparativo tra la *kantáda* di Cefalonia e il canto polifonico veneziano e più in generale italiano. Lo scorso anno tuttavia, in modo del tutto casuale, mi è stata data una risposta definitiva dall'ascolto di una serie di queste canzoni registrate su nastro magnetico, che furono mandate da un canale radiofonico italiano di Roma al nostro Istituto Nazionale di Radiofonia.

Queste canzoni erano cantate da autentici cantori popolari italiani e classificate sul nastro magnetico a seconda delle zone, con un metodo etnologico di natura scientifica.<sup>250</sup> Ho prestato attenzione in particolare alle canzoni veneziane, per vedere se potessi rilevare qualche parentela con la *kantáda* di Cefalonia. Ho constatato con piacevole sorpresa che non c'era nessuna somiglianza tra la canzone veneziana e quella cefalonita e ho iniziato ad avere la certezza che la nostra *kantáda* fosse totalmente originale.<sup>251</sup>

Skiadarésis invece nota una somiglianza fra *kantáda* eptanesiaca e altri repertori polivocali maschili contenuti nel nastro magnetico da lui ascoltato, provenienti dalla Liguria e sulla base di questa constatazione prova quindi a tracciare un legame fra Isole Ionie e versante tirrenico della penisola italiana, meno diretto, più sfumato e, se non impossibile, quantomeno meno plausibile del secolare legame storico fra Isole Ionie e Serenissima. Skiadarésis scrive a riguardo:

All'improvviso però, mentre si srotolava il nastro magnetico, sentii...un'arietta con versi italiani! Erano i cantori popolari della zona di Genova che la cantavano. L'ascolto di queste canzoni mi illuminò del tutto; perché la forma di queste canzoni era simile a quella dell'arietta. Una veloce ricerca che ho fatto dopo questa constatazione mi ha rivelato che nei dintorni di Genova (Bobbio, Chiavari, Busalla, Crocefieschi e soprattutto Torriglia) viene coltivato con passione questo tipo di canzone. Ci sono piccole compagnie stabili di tre, quattro o cinque cantori popolari i quali la domenica

---

<sup>250</sup> Con ogni probabilità si tratta delle registrazioni realizzate da Alan Lomax e Diego Carpitella durante la loro campagna di ricerca etnomusicologica in Italia del 1953-1954.

<sup>251</sup> Spýros Skiadarésis, *Αριέττα και Καντάδα (Arietta e kantada)*, 1962, ripubblicato in Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica nell'Eptaneso)*, cit., p. 127. [Trad. Eliana Mescalchin].

scendono e si ritrovano al centro della piazza del paese. Poi si prendono per le spalle a mo' di abbraccio, avvicinano le bocche le une di fronte alle altre e iniziano con profondo raccoglimento a cantare, esattamente come avviene anche per l'arietta di Cefalonia, con l'unica differenza che quest'ultima si canta preferibilmente dentro alle taverne. [...]

A questo punto sorge però un altro interrogativo: com'è possibile che la *kantáda* di Cefalonia non sia stata per nulla influenzata dal canto popolare polifonico veneziano, dal momento che Cefalonia rimase per quasi tre secoli sotto il dominio veneziano, ed è stata influenzata da quello genovese, quando Genova a causa dell'inimicizia con Venezia non ebbe mai nessun rapporto con le Isole Ionie? A questa domanda possiamo dare una risposta che appaia ragionevole soltanto facendo un'ipotesi. Ovvero che marinai di Cefalonia sentirono la *kantáda* genovese a Genova o altrove da marinai genovesi, la sua forma incontrò il loro gusto e assimilarono con la loro straordinaria percezione musicale il modo in cui si cantava e lo portarono a Cefalonia, ove la diffusero con la tradizione orale.

Ho rilevato che queste conclusioni del musicologo di Cefalonia, soprattutto quelle relative alla somiglianza fra polifonie ioniche e le tradizioni viventi delle coste tirreniche (Sardegna, Corsica, Liguria), vengono condivise abbastanza diffusamente anche fra gli informatori che ho avuto modo di intervistare. Benché infatti le polifonie liguri presentino qualche tratto in comune con quelle ioniche, come ad esempio l'incipit solistico degli episodi polifonici, riguardo ad altri aspetti idiomatichi presentano invece marcate differenze, ad esempio la presenza di alcune voci gravi che tengono un bordone fisso su una nota mentre le altre, più acute, si muovono per moto parallelo (polifonie sacre e profane del ponente ligure)<sup>252</sup>, oppure ad esempio l'imitazione vocale di un accompagnamento 'strumentale' che caratterizza invece il genere del *trallallero* genovese.

Ritengo che gli elementi individuati da Skiadarésis non siano assolutamente sufficienti per trarre delle conclusioni definitive su questa questione e penso che i 'risultati' del suo lavoro comparativo siano viziati da almeno due errori metodologici:

1. Non essersi approcciato criticamente alle registrazioni dei canti italiani da lui ascoltati e di averle considerate rappresentative di un'intera tradizione musicale, presente e passata.
2. Non aver considerato minimamente lo sviluppo diacronico delle tradizioni musicali e i costanti processi di trasformazione in atto al loro interno.

Le registrazioni di cui è entrato in possesso Skiadarésis sono con molta probabilità quelle realizzate da Lomax e Carpitella fra 1953 e 1954. Uno dei risultati importanti

---

<sup>252</sup> Vedi ad esempio: Compagnia Sacco, *'Tegnu l'aimante en Fransa'*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 7 November 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=fuZodpqz2CU&index=30&list=PLfxAcSIlhgNYm86ud5bBRxZhKQZnfTQxm>. Consultato in data 06/09/2018

dell'imponente lavoro dei due ricercatori è stato quello di rendersi conto che molte delle tradizioni musicali italiane, a quell'altezza cronologica, stavano scomparendo o erano già scomparse del tutto, in particolar modo nel nord della penisola, processo questo che in gran parte dei casi, oggi, si è compiuto definitivamente. A Venezia infatti non si ritrovano al giorno d'oggi, come al tempo di Lomax e Carpitella, dei generi polifonici maschili di tradizione orale paragonabili sotto qualche aspetto ai generi popolari urbani dell'Eptaneso.<sup>253</sup> Non si può affermare con certezza, solamente sulla base degli elementi valutati da Skiadarésis, invece che tali affinità non potessero esistere nel passato. Quello che è sicuramente certo invece è che il canto accordale di tradizione orale, soprattutto maschile, fosse una pratica piuttosto diffusa in gran parte del territorio italiano quantomeno a partire dal XVI secolo.

### **3.4.2 La polivocalità italiana di tradizione orale dal XVI al XIX secolo: alcune considerazioni e alcune possibili analogie musicali fra Venezia e Eptaneso.**

Quello della polifonia di tradizione orale *del passato* è un campo della ricerca musicologica poco battuto, in parte a causa dell'intrinseca difficoltà dell'approcciarsi a generi e repertori tramandati oralmente dei quali si ha notizia ma di cui non è più possibile avere un'esperienza diretta e dei cui risulta impossibile, di conseguenza, delineare con precisione le caratteristiche stilistiche e idiomatiche, e in parte a causa di un diffuso pregiudizio musicologico nei confronti della polivocalità popolare di tradizione orale che a lungo è stata considerata come uno scadente 'casame' della polifonia colta antica.<sup>254</sup>

Un importante tentativo di portare un po' di luce in questa 'zona d'ombra' della storia della musica lo ha condotto l'etnomusicologo italiano Ignazio Macchiarella in un suo saggio intitolato *Polivocalità di tradizione orale nel Rinascimento italiano: ipotesi e prospettive di ricerca* (1996),<sup>255</sup> in cui riporta alcuni passaggi tratti da scritti cinquecenteschi e seicenteschi di diversa natura (cronache, trattati di teoria musicale, opere

---

<sup>253</sup> Qualche esempio di pratica polivocale maschile esisteva ancora a Venezia nei primi anni Cinquanta, come ad esempio il canto dei 'battipali', documentato dai due etnomusicologi, ma oggi definitivamente scomparso.

<sup>254</sup> Cfr. Ignazio Macchiarella, *Polivocalità di tradizione orale nel Rinascimento italiano: ipotesi e prospettive di ricerca*, in *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione «a più voci»*, a cura di Maurizio Agamennone, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 205-206.

<sup>255</sup> Ignazio Macchiarella, *Polivocalità di tradizione orale nel Rinascimento italiano: ipotesi e prospettive di ricerca*, in *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione «a più voci»*, a cura di Maurizio Agamennone, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 205-238.



letterarie) che testimoniano l'esistenza di pratiche polivocali, soprattutto accordali, diffuse fra i ceti sociali più bassi, sia del Nord sia del Sud della penisola.

Queste pratiche di canto polivocale omofonico (spesso a tre voci), stando alle testimonianze, riportate da Macchiarella sembra fossero diffuse sia in contesti rurali sia in contesti urbani. In alcune di queste descrizioni, in particolare in una riferita all'ambiente napoletano e una riferita a quello bolognese, si ritrovano alcuni elementi delle prassi performative *en plein air* che caratterizzavano il canto delle *ariettes* e delle *kantádes* popolari eptanesiache quantomeno fino agli anni Trenta del secolo scorso.

La testimonianza relativa a Napoli proviene da una lettera dell'ambasciatore (1536) mantovano Nicola Maffei (1487-1536), il quale riferisce:

Gruppi di musici gareggiavano l'un con l'altro nel cantare cose villanesche all'usanza di qua o cose de madrigali molto concertatamente. Giravano per le vie improvvisando versi e canzoni in onore delle belle donne che vedevano alle finestre e rendeano una suave harmonia con dilecto di quelli che le poteano udire.<sup>256</sup>

Quella riferita all'ambiente bolognese si trova invece nel trattato musicale *il desiderio overo de' concerti di varij strumenti musicali* (1549) del teorico Ercole Bottrigari (1531-1612):

Concerto di una lieta brigata [...] la quale havendo ciascuno di essa atteso tutto il giorno alle sue proprie facende, la sera si riducevano insieme, & stavano prima essercitandosi nel canto di certe loro canzoni poscia cioconcordemente uscivano di casa, & per alcune hore della note, [...] andavano per la città vagando, & salutando con esse dilettevolissime loro canzoni hor questo, hor quello, hor quell'altro amico, & amiche [...].<sup>257</sup>

Se le testimonianze sul lato letterario non mancano, sul lato strettamente musicale, di più difficile interpretazione risulta il frequente riferimento al mondo popolare che si ritrova in molte di quelle raccolte scritte di polifonia rinascimentale che tramandano generi musicali cosiddetti 'minori' quali ad esempio le frottole, le villanelle e le canzonette. Macchiarella sostiene ragionevolmente che esse non si debbano considerare delle fedeli trascrizioni da parte di musicisti colti di canti popolari; secondo l'etnomusicologo è ipotizzabile l'acquisizione di alcuni elementi caratteristici della trasmissione orale nella produzione scritta ma non un passaggio 'non filtrato' di documenti sonori dall'una all'altra. Le

---

<sup>256</sup> Ivi. p. 206.

<sup>257</sup> Ivi p. 209.

tradizioni e la cultura del popolo in questi secoli venivano infatti considerate dalle classi sociali ‘colte’ come fonte di intrattenimento ‘basso’ e ‘disimpegnato’, non come un qualcosa da prendere seriamente in considerazione e da essere degna di essere documentata.<sup>258</sup> Per una rivalutazione e addirittura una ‘glorificazione’ della cultura popolare bisognerà attendere infatti il XIX secolo. Probabile che esistesse però anche un rapporto in direzione contraria, dalla tradizione musicale scritta a quella orale, tali prestiti però risultano difficilmente documentabili per il passato, a meno che non persistano in modo evidente nell’odierna tradizione orale.<sup>259</sup>

Secondo Macchiarella il rapporto fra forme polifoniche ‘popolaresche’ rinascimentali e polifonia di tradizione orale non assumerebbe la forma di un’appropriazione di motivi popolari da parte dei compositori colti, ma si rifletterebbe piuttosto nella riproposizione, all’interno delle loro ‘canzonette’, ‘frottole’, ‘villanelle’ ecc., del ‘linguaggio’ armonico che caratterizzava tali repertori popolari ovvero quello del semplice e poco elaborato ‘falsobordone’, da intendersi come una tecnica di armonizzazione di una melodia principale attraverso una concatenazione omofonica di accordi completi in stato fondamentale.<sup>260</sup>

Per quanto riguarda la realtà veneziana, dove ormai da più di mezzo secolo sembra non sia rilevabile alcuna forma di polivocalità di tradizione orale, pare invece che in passato tale modo di fare musica fosse il più diffuso, tanto che il musicista e musicologo inglese Charles Burney (1726-1814), descrive così il paesaggio sonoro veneziano con cui è entrato in contatto nel 1770 durante il suo *tour* musicale della Penisola:

La gente del popolo usa sempre cantare mentre passeggia sottobraccio, talché sembra conversare in musica; lo stesso accade se vi è gente in una gondola sull’acqua. Qui non si sente mai cantare una semplice melodia che non sia accompagnata da una seconda parte. Anche per le vie la maggior parte delle canzoni sono cantate in duo.<sup>261</sup>

Sembra però che la polifonia di tradizione orale in Veneto, che rimane ancora oggi una delle regioni meno studiate dall’etnomusicologia, sia stata più o meno gradualmente abbandonata nel corso del XIX secolo; quello che è certo è che, a metà del XX, gli esempi di canto polivocale emersi delle diverse campagne di ricerca etnografica condotte nella regione risultano decisamente esigui (se non quasi del tutto assenti) rispetto alle testimonianze di canzoni monodiche. Di tale ‘crisi’ della polifonia in Veneto fa accenno

---

<sup>258</sup> Cfr. Ivi p. 213.

<sup>259</sup> Cfr. Ivi. pp. 214-215.

<sup>260</sup> Cfr. Ivi. pp. 215-216.

<sup>261</sup> Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT, 2013, p. 136.

Antonio Cornoldi (1902-1973), nell'introduzione del suo noto volume *Ande, bali e cante del Veneto* (1968),<sup>262</sup> studio relativo soprattutto alla tradizione musicale del Polesine. Cornoldi, descrivendo la seconda delle due macro-sezioni in cui si divide la sua opera scrive: «La seconda [parte] comprende [...] forme di canto vero e proprio, molte delle quali in origine erano eseguite da più voci in coro e oggi -non certo con frequenza- soltanto come canto a solo, quasi che il volgo sembri intimorito o soggiogato dal dilagare della musica radiotrasmessa».<sup>263</sup>

Il maggior repertorio vocale profano di tradizione orale che un tempo caratterizzava l'ambiente popolare veneziano e veneto, attestato in numerose raccolte ottocentesche e novecentesche,<sup>264</sup> sembra essere stato quello delle 'villotte', 'vilote' o 'canzonette' veneziane. Sul piano testuale, soprattutto contenutistico, non sono poche le analogie rilevabili fra tale repertorio e quelli popolari urbani dell'Eptaneso. Il repertorio delle villotte infatti, come quello delle *ariettes* e delle *kantádes*, era caratterizzato soprattutto da testi dal contenuto lirico-amoroso. Cornoldi lo descrive in questo modo:

Le *Vilote venete* o più propriamente veneziane, già così in voga fino al secolo scorso, vanno ormai scomparendo ed è stata una vera fortuna trascriverne qualcuna dalle tremule labbra di vecchi contadini e donne del popolo, gente talvolta così avanzata con l'età da riuscire a intonarne a fatica il motivo.

La zona del Polesine dove questi e altri canti hanno meglio resistito all'opera deleteria del tempo è quella del Delta [del Po], forse perché -fino alla Prima guerra mondiale- la popolazione non aveva risentito del progresso civile essendo tutta l'economia basata sull'agricoltura e sulla pesca.

La vilota veneta esaurisce in un distico, oppure in una quartina, una sestina o doppia quartina, un concetto d'amore oppure un detto sentenzioso o motteggio.<sup>265</sup>

Poche analogie sembrano esserci invece, stando almeno a quanto affermato da Cornoldi e a quanto ho potuto rilevare per quanto riguarda le *ariettes* e le *kantádes*, fra villotte venete e canti urbani dell'Eptaneso sul piano formale.<sup>266</sup> Cornoldi scrive:

Lo schema melodico comprende quattro frasi, una per ogni verso poetico, di cui le prime tre terminano con una cadenza armonica incompleta o sospesa e l'ultima

---

<sup>262</sup> Antonio Cornoldi, *Ande, bali e cante del Veneto*, Rovigo, Regione Veneto e Minelliana, 2002<sup>2</sup>.

<sup>263</sup> Ivi. pp. 19-20.

<sup>264</sup> Vedi ad esempio Angelo Dalmedico, *Canti del popolo veneziano per la prima volta raccolti ed illustrati da Angelo Dalmedico*, Venezia, Andrea Santini e figlio, 1848; Jacopo Vincenzo Foscarini (detto 'El barcariol'), *I canti del popolo veneziano*, Venezia, Tipografia Gaspari, 1844 e Antonio Cornoldi, *Ande, bali e cante del Veneto*, Rovigo, Regione Veneto e Minelliana, 2002<sup>2</sup>.

<sup>265</sup> Antonio Cornoldi, *Ande, bali e cante del Veneto*, cit., p. 167.

<sup>266</sup> Per una breve descrizione formale di *ariettes* e *kantades* vedi sopra. Uno studio più approfondito e soprattutto ad 'ampio raggio' sulla struttura dei generi popolari urbani dell'Eptaneso non è stato ancora condotto.

conchiude con una cadenza perfetta. Quando però le strofe sono articolate in distici (e questo è il caso più comune nel Polesine), il primo verso viene ripetuto tre volte e il secondo serve a completare la quadratura del periodo musicale, così da far compiutamente concordare il metro poetico con le dodici battute della melodia.<sup>267</sup>

Alcune importanti informazioni riguardo alle prassi performative di tale repertorio nel contesto veneziano le fornisce invece Angelo Dalmedico (1817-1896), autore di una raccolta di canti popolari (*Canti del popolo veneziano per la prima volta raccolti ed illustrati da Angelo Dalmedico*, 1848),<sup>268</sup> considerata dall'autore come una continuazione di quella raccolta di canti popolari, toscani, corsi, illirici e greci di Niccolò Tommaseo di cui si è precedentemente parlato. Dalmedico scrive riguardo alle *vilote*:

Da principio saranno balzate all'improvviso dall'anima commossa, e le più notabili, raccolte dalla memoria fedele dei circostanti. Sino a cinquant'anni fa gli amanti le cantavano in serenate sotto le finestre, accompagnandole col suono del colascione, del mandolino o della chitarra, o di tutti questi strumenti insieme. E l'amante non pratico del canto faceva eseguire la serenata da un qualche amico. Avvene però molte di donna; e queste non erano già (almeno negli ultimi tempi) risposte all'amoroso dalla finestra, ma si cantate con intenzione di giorno in casa, o a sedere alla porta, fingendo di farlo a proprio diletto mentre quegli passava. Il tempo spense i buoni poeti popolari e le poetesse; mandò in disuso le serenate; e le vilote che ancor sopravvivono vengono ora cantate a semplice sollazzo dalle nostre donne del popolo, massime nelle corti e ne'campieli (piccole piazze tra case) ove vivono in più comunanza e libertà. Le accompagnano al suono del cembalo a sonagli, intessendovi anco un ballo, che al pari del canto e del suono vilota si chiama. Per solito la più attempata donna della brigata è quella che canta le vilote e dà nel cembalo, mentre le altre più giovani ballano.<sup>269</sup>

Da quanto afferma Dalmedico sembra quindi che il genere della *vilota* a Venezia alla fine del XVIII secolo fosse associato ad una prassi esecutiva di serenata amorosa cantata per le strade e ad un organico strumentale (chitarre e mandolini) affini a quelli che caratterizzavano, e in parte caratterizzano tuttora, i repertori delle *ariettes* e delle *kantádes* delle Isole Ionie. Tale tipologia di *performance* sarebbe stata abbandonata a Venezia tanto da non essere più rilevabile quantomeno a partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, anni a cui risale la raccolta di Dalmedico. Il repertorio delle *vilote* sarebbe stato in seguito tramandato e probabilmente trasformato attraverso la trasmissione orale dalle donne del popolo, spogliato della sua funzione di serenata galante e investito di una nuova funzione aggregativa e coreutica tutta al femminile. Di quest'ultima prassi esecutiva delle *vilote* di

---

<sup>267</sup> *Ibidem*

<sup>268</sup> Angelo Dalmedico, *Canti del popolo veneziano per la prima volta raccolti ed illustrati da Angelo Dalmedico*, Venezia, Andrea Santini e figlio, 1848.

<sup>269</sup> *Ivi*. p. 13.

cui parla Dalmedico, un secolo dopo ne viene rilevata la quasi definitiva scomparsa dalla ricerca condotta da Cornoldi, che ha avuto modo di ascoltarne le melodie da «gente talvolta così avanzata con l'età da riuscire a intonarne a fatica il motivo».<sup>270</sup> Nulla dice sfortunatamente Dalmedico riguardo all'intonazione monodica o polivocale di questi canti popolari.

Sembra però, come dimostrato precedentemente, che quello di cantare serenate o semplicemente di girare per le strade la notte facendo musica fosse un costume piuttosto antico e piuttosto diffuso in tutta Italia e che come 'italiana' tale pratica venisse percepita anche dagli stranieri. Il già citato William Goodisson (1785-1863) infatti, di fronte al suo incontro con la musica urbana Eptanesiaca, mette subito in relazione il contesto performativo ionico con quello della Penisola:

The taste of the Greeks for music, is not less remarkable than their fondness for dancing. In the larger towns the Italian music is preferred to the native, and it is a custom, as common as it is in Italy, for parties to parade the streets at night, serenading, and singing in concert with the guitar and violin parts out of the finest Italian operas.<sup>271</sup>

Un altro collegamento possibile, ma ancora tutto da indagare, fra musica dell'Eptaneso e Venezia è quello fra *kantádes* e canzoni da battello o barcarole veneziane. Un'associazione fra i due repertori si trova nel passaggio già precedentemente riportato tratto dall'articolo *I eptanisiakí kantáda* (1899) di Dionýsios Lavrángas in cui l'autore afferma che «a Corfù [la *kantáda*] ha una espressione semplice, aggraziata, caratterizzata da un'armonia elementare e molto somigliava alle barcarole veneziane».<sup>272</sup> Quasi per caso, prima di partire per Cefalonia, sono venuto a conoscenza del fatto che in quest'isola durante l'estate, come nelle vicine Leucade e Corfù, vengono organizzate delle feste che prendono il nome di *varcaróles* o *varcarólles* (al singolare *varcaróla* o *varcarólla*) in cui sfilano lungo le affollate rive del porto, o a Leucade lungo la rive di un canale, delle barche da pesca addobbate con luci e festoni al cui interno gruppi di cantanti e strumentisti intonano e suonano lo stesso repertorio di *kantádes* che caratterizza al giorno d'oggi quelle esibizioni musicali 'itineranti' di cui si è parlato precedentemente.<sup>273</sup>

---

<sup>270</sup> Antonio Cornoldi, *Ande, bali e cante del Veneto*, cit., p. 167.

<sup>271</sup> William Goodisson, *Historical and Topographical Essay Upon the Islands of Corfu*, cit., pp. 211-213.

<sup>272</sup> Dionýsios Lavrángas, *H επτανησιακή καντάδα (La kantada eptanesiaca)*, cit., p. 243. [Trad. Angelo Vecchi].

<sup>273</sup> In questo video si può vedere la *varcaróla* di Lixouri dell'Estate appena trascorsa (2018): <https://www.youtube.com/watch?v=Kmj9pU4URD4>. Consultato in data 06/09/2018.

Ritengo abbastanza strano il fatto che di tali eventi, all'interno dei quali la musica popolare urbana sembra ricoprire un ruolo di primo piano, e che sembrano essere molto partecipati dagli abitanti delle isole, non venga fatta alcuna menzione in nessuno dei testi relativi ai generi popolari urbani dell'Eptaneso da me esaminati. Durante il mio soggiorno a Cefalonia ho provato a capire se fosse stato scritto qualcosa su questo argomento, ma tutti gli informatori a cui mi sono rivolto, fra cui le bibliotecarie della biblioteca *Korgialéneos* di Argostoli mi hanno risposto che non erano mai venuti a conoscenza dell'esistenza di qualche articolo o saggio che parlasse di queste feste popolari sull'acqua. Ho cercato di reperire quindi alcune informazioni relative alla storia e alle caratteristiche di questi eventi nel corso delle interviste realizzate sull'isola e riporto qui di seguito, in sintesi, ciò che mi è stato riferito.

Ho notato intanto che tutte le persone da me intervistate facevano difficoltà a collocare cronologicamente nel passato queste manifestazioni, Gerásimos Galanós mi ha detto che esse venivano organizzate sicuramente anche prima del disastroso terremoto del 1953 e che secondo lui risalivano agli anni Trenta del secolo scorso. Secondo Vasilis Kalogerás e Rossétos Louízis invece, esse avrebbero avuto origini più antiche e, secondo quest'ultimo, tale costume proveniva dai secoli di dominazione veneziana. Secondo Louízis queste feste sull'acqua, in origine, non facevano parte delle tradizioni popolari ma venivano organizzate dalla nobiltà locale e dai membri veneziani del Regimento e solo successivamente sarebbero entrate a far parte del folklore ionico. Tutte queste informazioni mi sono state comunicate però sotto forma di opinioni e ipotesi, nessuno degli informatori ostentava infatti una certa sicurezza nel riferirle. Louízis mi ha parlato anche di *varcarole* intese non solo come 'evento', ma come una sorta di 'sottogenere' della *kantáda*, distinguibile da essa non tanto sul piano musicale quanto piuttosto su quello testuale, attraverso un frequente rimando all'acqua, alla notte e alla luna.

Secondo Galanós la *varcarola* più antica organizzata a Cefalonia era quella di Lixouri, e quelle che attualmente si svolgono al porto di Argostoli e al porto di Assos avrebbero origini più recenti. Queste manifestazioni vengono organizzate dalle autorità comunali di questi tre centri abitati durante i mesi estivi, e, stando a quanto comunicatomi, al giorno d'oggi assumono più che altro l'aspetto di eventi indirizzati ai turisti stranieri che trascorrono numerosi le vacanze estive sull'isola, oppure ai greci originari di Cefalonia che risiedono all'estero e che ritornano nella loro isola natia per trascorrere l'estate e a cui fa piacere ricongiungersi con le proprie tradizioni.

Facile rilevare delle analogie fra queste feste sulle barche con musica e fuochi d'artificio con le diverse tipologie di feste veneziane sull'acqua (freschi, serenate pubbliche e private) ottocentesche e settecentesche di cui una descrizione e classificazione, soprattutto per quanto riguarda il XIX secolo, viene fornita dalla musicista e musicologa Alessandra di Vincenzo nel suo saggio *Serenate, barcarole, marinaresche: la Venezia musicale nell'immaginario turistico dell'Ottocento* (2015).<sup>274</sup>

L'elemento però che mette maggiormente in relazione diretta questi eventi con l'ambiente veneziano è il loro stesso nome, 'varcarola', dall'italiano 'barcarola'.

Quello della barcarola, chiamata anche canzone da battello e successivamente anche arietta o canzonetta veneziana, era un genere musicale settecentesco e ottocentesco dai tratti molto più 'popolareschi' che 'popolari', strettamente legato, almeno in origine, al paesaggio sonoro veneziano. Il musicologo Sergio Barcellona lo descrive in questo modo:

La canzone da battello, in quanto genere vocale specifico, (con caratteristiche linguistico-formali che la definiscono in modo preciso ed inequivocabile) è un'entità molto vaga, individuabile soprattutto attraverso le funzioni che essa era chiamata a disimpegnare: di semplice intrattenimento collettivo (durante i «freschi» estivi o a carnevale) oppure legate, nel caso delle serenate galanti, ad occasioni esecutive semipubbliche. Stando alle fonti settecentesche, per simili funzioni potevano essere utilizzate musiche di ogni genere e categoria, adattate alle esigenze che il luogo e gli esecutori richiedevano. Per questa ragione, sotto una medesima, vaga definizione si possono incontrare arie d'opera, minuetti o balli popolari, tutti ridotti in omogenee canzonette bipartite.<sup>275</sup>

La maggior parte delle fonti, quasi tutte manoscritte, che tramandano il repertorio settecentesco della canzone da battello risalgono al decennio 1740-1750. Tale *corpus* è stato pubblicato quasi integralmente in edizione anastatica nel doppio volume *Canzoni da battello, 1740-1750* (1990) curato da Sergio Barcellona e Galliano Titton.<sup>276</sup> Tale produzione è totalmente avvolta dall'anonimato ed è caratterizzata da brani originali come da plagi più o meno evidenti della contemporanea produzione operistica. Per quanto riguarda la canzone da battello settecentesca, operare una distinzione fra composizioni colte

---

<sup>274</sup> Alessandra di Vincenzo, *Serenate, barcarole, marinaresche: la Venezia musicale nell'immaginario turistico dell'Ottocento*, in *Barcarola: il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, a cura di Sabine Meine, Roma, Viella, Venezia: Centro tedesco di studi veneziani, 2015.

<sup>275</sup> Sergio Barcellona, Galliano Titton (a cura di), Manlio Cortellazzo, Giovanni Morelli (introduzioni), *Canzoni da battello, 1740-1750*, 2 vol., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, Regione del Veneto, 1990, p. 7.

<sup>276</sup> Sergio Barcellona, Galliano Titton (a cura di), Manlio Cortellazzo, Giovanni Morelli (introduzioni), *Canzoni da battello, 1740-1750*, 2 vol., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, Regione del Veneto, 1990.

e popolari, sia sul piano musicale, sia su quello testuale, non risulta per nulla agevole.<sup>277</sup> È appurato che la diffusione della canzone da battello, già dalla metà del XVIII, travalicasse i confini della Serenissima principalmente attraverso le tre raccolte a stampa di *Vanetian Ballads* pubblicate a Londra dall'editore Walsh rispettivamente nel 1742, 1744 e 1748 (le uniche fonti a stampa esistenti per questo repertorio), che sono state rinvenute in numerose biblioteche d'Europa.<sup>278</sup>

La produzione di barcarole sembra aver avuto un brusco calo dopo gli anni Cinquanta del Settecento, poche raccolte ad oggi conosciute risalgono infatti alla seconda metà del secolo. La barcarola tornò però di moda nel corso del secolo successivo in veste marcatamente colta all'interno dell'opera lirica e soprattutto all'interno dell'eterogeneo repertorio della romanza da camera, entrando quindi nei salotti borghesi e aristocratici e attirando l'attenzione di alcuni fra i maggiori musicisti colti europei fra cui Beethoven (1770-1827), Rossini (1792-1868), Mayr (1763-1845) e Liszt (1811-1886).<sup>279</sup> Barcellona, riguardo alla barcarola ottocentesca, scrive:

Le barcarole ottocentesche -scritte da compositori locali su commissione di quelle compagnie di cantori che le eseguivano lungo il canal grande in versioni corali- si diffusero ulteriormente e, complice la mercificazione turistica cui erano soggette, divennero punto di riferimento obbligato per tutti i musicisti che, in qualche modo, avevano a che fare con Venezia. Trasformata in un unico modello poetico-musicale da parte della cultura istituzionale (attraverso un processo di assimilazione riduttiva), la «barcarola» finì col sopravvivere a se stessa solo come *topos* musicale, indissolubilmente legato ad oleografiche immagini di una Venezia scomparsa.<sup>280</sup>

Oltre al sopracitato studio di Sergio Barcellona e Galliano Titton, un altro importante contributo per la storia e la comprensione di questo sfaccettato genere musicale è rappresentato dalla raccolta di saggi intitolata *Barcarola: il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica* (2015), a cura di Sabine Meine.

Per quanto riguarda l'ipotetico, e, ripeto, ancora tutto da indagare, rapporto diretto fra repertori urbani dell'Eptaneso e barcarola veneziana, in questa sede mi limito a riportare il fatto che la mia attenzione è stata attirata da una *kantáda* contenuta nel disco *Eklektés*

---

<sup>277</sup> Cfr. Ivi. pp. 8-9.

<sup>278</sup> Cfr. Ivi. p. 12.

<sup>279</sup> Pietro Brunello, *La barcarola a Venezia nella prima metà dell'Ottocento*, in *Barcarola: il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, a cura di Sabine Meine, Roma, Viella, Venezia: Centro tedesco di studi veneziani, 2015, pp.13-19:18.

<sup>280</sup> Sergio Barcellona, Galliano Titton (a cura di), Manlio Cortellazzo, Giovanni Morelli (introduzioni), *Canzoni da battello, 1740-1750*, 2 vol., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, Regione del Veneto, 1990, p. 12.



*Chorodiakés Synthéseis* (1971)<sup>281</sup> della *chorodía & mantolináta* di Fotis Aleporos (1926-2004), uno dei più importanti direttori di coro di Cefalonia, intitolato *Nína*, nome dell'onnipresente 'musa' dei testi delle canzoni da battello veneziane. Il titolo del brano nel disco è accompagnato dalla parola '*lemvodía*' scritta fra parentesi, sinonimo di 'barcarola' (la parola '*lémvos*' in greco significa 'barca'). Questo brano l'ho rinvenuto solamente in questa pubblicazione discografica e sembra essere anonimo. Ho chiesto qualche informazione a riguardo a Galanós, il quale non è riuscito a dirmi molto, se non che tale canzone non è di Cefalonia e che secondo lui proviene da Corfù. Un'analisi comparativa fra il testo e la musica della *Nína* 'ionica' e quello delle innumerevoli '*Nine*' veneziane, per il momento, non ho avuto ancora modo di condurla.

Un ultimo esempio che propongo di possibile accostamento fra realtà musicale veneta e ionica, riguarda invece il paesaggio sonoro della città di Chioggia, sul quale è stata condotta fra 1983 e 1984 una ricerca etnomusicologica svolta da Francesco Giannattasio, Elisabetta Zuanelli Sonino e Diego Carpitella e finanziata dall'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISMC) della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, finalizzata alla documentazione sonora delle diverse 'anime' musicali del folklore della città lagunare e alla raccolta di materiale per la realizzazione di un relativo documentario etnografico intitolato *Canta canta el pescator*. I risultati della ricerca, così come il documentario non sono mai stati pubblicati e sono conservati, insieme a tutta la documentazione raccolta sul campo, presso l'archivio dell'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati sull'isola di San Giorgio maggiore a Venezia.<sup>282</sup>

Questa ricerca ha rilevato la presenza di canti polivocali maschili coltivati nei contesti aggregativi (taverne e osterie) della comunità di pescatori della città, riuniti in 'compagnie di canto'. In tale modo di fare musica si ritrovano, sia nel contesto esecutivo, sia per la professione e la classe sociale dei cantori coinvolti, ovvero la stessa dei pescatori (*tratoloí*) di Cefalonia considerati come i maggiori interpreti di *ariettes* e *kantádes* popolari, sia nelle prassi esecutive, alcune analogie con la realtà musicale ionica.<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> Fotis Aleporos, *Εκλεκτές Χορωδιακές Συνθέσεις*, [LP], Columbia Gramophone Company Greece Ltd., 1971.

<sup>282</sup> Archivio dell'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISMC), Fondazione Giorgio Cini, Venezia, *Raccolta 1 - Francesco Giannattasio, Elisabetta Zuanelli Sonino, Diego Carpitella - Chioggia 1983-84*. <http://archivi.cini.it/cini-web/musicacomparata/archive/IT-IMC-GUI001-000006/raccolta-1-francesco-giannattasio-elisabetta-zuanelli-sonino-diego-carpitella-chioggia-1983-84.html>. Consultato in data 08/09/2018.

<sup>283</sup> Vedi sopra.

Francesco Giannattasio, nella relazione finale della ricerca, riporta alcune riflessioni sul paesaggio sonoro clodiense dei primi anni Ottanta con cui il gruppo di ricerca ha avuto modo di entrare in contatto, ponendo particolare attenzione al processo di trasformazione in chiave ‘colta’ che sembra aver caratterizzato la musica popolare della città lagunare. In tale scritto vengono evidenziate delle dinamiche di trasformazione simili a quelle descritte da Dionýsios Lavrángas e Spýros Skiadarésis nei loro articoli, per quanto riguarda il passaggio da *kantáda* ‘popolare’ a *kantáda* ‘artistica’ nella realtà eptanesiaca ottocentesca e primonovecentesca. Giannattasio scrive:

Sotto il profilo della quantità e della varietà dei repertori raccolti i due sopralluoghi possono [...] considerarsi soddisfacenti.

La questione si presenta invece in modo più problematico quando si passa a valutare la rappresentatività dei materiali reperiti in rapporto ai caratteri formali-espressivi ed alle modalità esecutive di una originaria ed originale tradizione musicale che certamente doveva contrassegnare, fino a tempi non remoti, anche il folklore di Chioggia. [...]

Per quel che riguarda la struttura musicale, tutti i brani registrati [...] risultano “normalizzati”, nel senso che s’iscrivono, senza eccezioni, in un ambito armonico-tonale di chiara matrice colta, e che sono improntati ad uno stile “belcantistico” (cui corrisponde quello, per così dire, “nazional-popolare” della musica strumentale. Questa “normalizzazione” risulta anche dai testi verbali dei canti, per la maggior parte in italiano standard o regionale. [...]

[...] Un dato sembra essere incontrovertibile; i documenti registrati [...] sono ciò che, attualmente, la maggioranza della popolazione considera essere il folklore musicale chioggiotto.<sup>284</sup>

Nonostante questi profondi processi di trasformazione rilevabili nella musica popolare chioggiotta, Giannattasio nota che essa presenta, nonostante tutto, una ‘vitalità’ assolutamente non più riscontrabile, a quell’altezza cronologica, in molte altre aree della regione Veneto:

[...] Quel che colpisce nell’attuale dinamica musicale di Chioggia -ed è questo il dato forse più significativo emerso dal rilevamento- è che non vi è affatto un decadere delle pratiche di canto, che anzi sembrano mantenere una vitalità ed una diffusione straordinarie se rapportate ad altre realtà dell’Italia settentrionale ad analogo tasso di trasformazione socio-economica.<sup>285</sup>

---

<sup>284</sup> Archivio dell’Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISM), Fondazione Giorgio Cini, Venezia, *Raccolta 1 - Francesco Giannattasio, Elisabetta Zuanelli Sonino, Diego Carpitella - Chioggia 1983-84, Prodotti della ricerca, Relazione di Francesco Giannattasio e documentazione allegata, Relazione di Francesco Giannattasio*1984 [dattiloscritto], pp. 2-3.

<sup>285</sup> Archivio dell’Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISM), Fondazione Giorgio Cini, Venezia, *Raccolta 1 - Francesco Giannattasio, Elisabetta Zuanelli Sonino, Diego Carpitella - Chioggia 1983-84, Prodotti della ricerca, Relazione di Francesco Giannattasio e documentazione allegata, Relazione di Francesco Giannattasio*1984 [dattiloscritto], p. 4.

Riguardo invece al rapporto fra musica popolare chioggiotta, soprattutto i canti polivocali dei pescatori, e i generi colti della romanza da camera e dell'opera lirica Giannattasio scrive:

Se pure è noto come la romanza abbia costituito, nel panorama musicale italiano degli inizi del secolo, un *trait d'union* fra musica “d'arte” e musica popolare, ponendosi alle basi della canzonetta nazional-popolare, quel che colpisce nella situazione di Chioggia è che, in un modo che forse trova qualche analogia con gli sviluppi della “canzone” napoletana, i meccanismi della tradizione orale si mantengono, senza scomparire, grazie all'asservimento, non banale ma “creativo”, ad un linguaggio colto ottocentesco [...].

Ad esempio, i pescatori di Chioggia sono ancora organizzati in “compagnie di canto”, anche se (o forse grazie al fatto che) i loro repertori veicolano un linguaggio musicale estraneo alla loro cultura originaria.<sup>286</sup>

Mi sembra di ritrovare in queste considerazioni di Gianattasio molte analogie con le ben più polemiche descrizioni dei musicologi ionici del fenomeno della *kantáda* ‘artistica’, la quale presenta ancora oggi evidenti segni di influenza dello stile canoro ‘colto’ ottocentesco, ma è in parte inserita all'interno di dinamiche di trasmissione che conservano parzialmente alcune tracce di oralità.<sup>287</sup>

Sembra quindi che nella pratica di canto maschile polivocale rilevata a Chioggia e probabilmente diffusa in passato in contesti musicali e sociali affini del Nord Est italiano, fra cui presumibilmente, data la prossimità geografica e l'analogo ambiente marittimo-lagunare, anche quello veneziano<sup>288</sup>, fossero rilevabili dei tratti musicali molto simili a quelli della realtà musicale dell'Eptaneso sia per contesto esecutivo, sia per tipologia di *ensemble* vocale, sia per appartenenza sociale dei cantori coinvolti, sia addirittura per dinamiche di trasformazione e rapporto fra ‘colto’ e ‘popolare’, fra cui ad esempio quello fra musica di tradizione orale, teatro d'opera e romanza da camera fra XIX e XX secolo.

Ritengo quindi, alla luce di queste considerazioni, che, dato il secolare rapporto diretto fra Serenissima e Isole Ionie, se si intende tentare di individuare un legame fra musica popolare ionica e italiana, prima di avanzare tortuose ipotesi di influenze provenienti dal versante tirrenico della penisola, bisognerebbe innanzitutto valutare adeguatamente e senza pregiudizi per prima l'ipotesi ‘più semplice’ e più ‘logica’, vale a dire quella del rapporto

---

<sup>286</sup> Ivi. p. 6.

<sup>287</sup> Vedi sopra.

<sup>288</sup> Ambiente veneziano inteso in senso lato includendo anche le vicine isole e insediamenti costieri della terraferma lagunare e del litorale.

culturale e musicale fra realtà ionica e realtà nord adriatica in senso lato e lagunare in senso stretto.

### 3.4.3 Polifonie ioniche, polifonie dalmate e polifonie dell'Italia del Nord: alcune analogie ionico-adriatiche

Altri importanti indizi riguardo ai legami fra musica greco-ionica e musica nord adriatica provengono dalla Dalmazia. Un genere polivocale affine sotto molti aspetti ai generi popolari urbani dell'Eptaneso è infatti quello della *klapa* dalmata. Anch'essa, come la *kantáda* ionica, può essere classificata nella categoria dei generi popolari urbani ed è caratterizzata, o almeno lo era in origine, da un lessico polivocale omofonico a tre o quattro voci maschili in tonalità maggiore, da testi dal contenuto lirico amoroso e dalle medesime prassi performative della *kantáda* e dell'*arietta*, sia nella loro funzione di serenata cantata sotto le finestre, sia in quella conviviale e aggregativa del 'canto da taverna/osteria'. Anche l'organico strumentale composto da chitarre e mandolini che caratterizza in parte questo repertorio si ritrova tale e quale nell'odierna e passata realtà ionica. Come per i diversi repertori della canzone urbana eptanesiaca ('popolare' e 'artistica'), anche in quello dalmata si possono riconoscere due diverse 'anime' in qualche modo 'sovrapposte' e spesso non facili da separare nettamente: una più arcaica 'popolare/folklorica' a cui si aggiunge però, a differenza della realtà ionica, una seconda dimensione, più recente, definibile come 'popular', caratterizzata quindi da tutte quelle dinamiche che si ritrovano in quelle musiche inserite nei circuiti di diffusione dei massmedia. Definire con precisione la natura della *klapa* croata, risulta quindi forse oggi ancora più problematico rispetto a tentare di descrivere la sfaccettata musica urbana ionica.

La parola '*klapa*' viene fatta comunemente risalire alla parola del dialetto triestino '*capulata*' che significa 'compagnia di amici' e le sue prime apparizioni in Dalmazia vengono individuate nel XIX secolo.<sup>289</sup> L'etnomusicologo croato Joško Čaleta (1964-) riguardo alle diverse definizioni di *klapa* formulate nel corso del XIX e XX secolo e riguardo alla sua doppia natura '*folk*' e '*popular*' scrive:<sup>290</sup>

---

<sup>289</sup> Joško Čaleta, *Klapa singing: A Traditional Folk Phenomenon of Dalmatia*, «Narodna umjetnost. Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research», n. 34, vol. I, 1997, pp. 127-145: 130.

<sup>290</sup> Le date che compaiono vicino al nome degli autori citati Joško Čaleta in questo passaggio sono riferite alla data di pubblicazione dei loro scritti a cui l'etnomusicologo croato fa riferimento.

The term "Dalmatian klapa song" was introduced by the Croatian ethnomusicologist Jerko Bezić [che è stato il primo ricercatore a registrare e a documentare sul campo questo genere di canto nel 1965]. Before the work of Bezić, klapa songs were recognized by various descriptive titles. At the end of the last century, the Croatian musicologist, Franjo Kuhač (1892), classified klapa songs as *gradske melodije* ("town melodies"). At the same time, the Czech painter and musicologist Ljudevit Kuba (1898) described those songs as *napjevi koje narod pjeva u gradskim zborovima* ("tunes that people sang in town choirs"). Božidar Sirola (1942) named those tunes *lagašne i priproste pjesmice* ("simple and indigenous short songs") and categorized this song style as *dalmatinske popievke u duru* ("Dalmatian songs in a major key") (1955). Antun Dobronić (1947) described the same repertoire as *melodije varoške* ("urban melodies") or *melodije koje se odvijaju u paralelnim tercama... gdje gdje dublji glasovi zastaju uz toniku i dominantu* ("melodies in parallel thirds...where deeper voices follow the tonic and dominant"). Vinko Zganec (1962) and Jerko Bezić (1962) recorded the term *napjevi u terenom duru* ("songs in major scale thirds"). Finally, Silvije Bombardelli (1970), termed all coastal and island Dalmatian folk songs *dalmatinska folklorna urbana pjesma* ("Dalmatian urban folk songs"). The present term, *dalmatinska klapska pjesma* ("Dalmatian klapa song") incorporates both the musical and the social aspects of this folk musical phenomenon, accenting the association between klapa singing and the particular songs sung exclusively by the klapa group.

Bezić was the first one to perceive notable differences between Dalmatian klapa songs and Dalmatian urban songs. The latter type embodies an extensive and more diverse repertoire than Dalmatian klapa songs. Dalmatian urban songs could be performed by a variety of organized, as well as spontaneous, singing groups and individuals with or without instrumental accompaniment. Today most of the Dalmatian urban songs are based on pop festival songs and old popular hits. This type of song is very selective; just a small amount of the songs survive more than one season. Klapa songs, on the other hand, are performed almost exclusively without instrumental accompaniment. Although klapa groups have mainly klapa songs in their repertoires, they occasionally venture into different styles of folk and classical vocal music. When a klapa attempts to sing in a different singing style, other than the klapa singing style, it is not recognized as klapa singing.<sup>291</sup>

All'interno di questo passaggio, oltre ad emergere il fatto che della musica popolare dalmata precedente al XIX secolo, così come di quella eptanesiaca, si conosce ben poco, si ritrovano ulteriori analogie fra la realtà ionica e quella dalmata sul piano idiomático e riguardo alla 'narrazione' che di esse viene comunemente fatta, della quale fa parte anche la spesso poco chiara distinzione fra repertori operata sulla base della classificazione in prassi esecutive esclusivamente 'a cappella', percepite come più antiche, e prassi esecutive percepite come più 'recenti' che prevedono invece l'accompagnamento strumentale. Quello che emerge chiaramente è che sotto l'etichetta di *klapa*, forse ancor più che sotto l'etichetta di *kantáda*, rientrano diversi oggetti sonori e repertori spesso molto diversi fra loro.

---

<sup>291</sup> Joško Čaleta, *Klapa singing: A Traditional Folk Phenomenon of Dalmatia*, cit., pp. 131-132.

Nel 1967 infatti, due anni dopo rispetto alla registrazione delle prime documentazioni sonore di polifonie maschili dalmate realizzate dall'etnomusicologo Jerko Bezić (1929-2010), è stato istituito nella città marinara di Omiš (Almissa) un Festival annuale di *klapa* dalmata, nato come *revival* della tradizione, che prevede una competizione fra gruppi corali. Tale evento istituzionalizzato ha trasformato, anno dopo anno la *klapa* da genere folklorico a vero e proprio genere musicale *popular*, molto amato e seguito dai giovani croati, incentivando la produzione di nuovi brani e inserendo il canto polifonico all'interno di un circuito professionistico. Tale cambiamento, anno dopo anno, ha portato alla trasformazione dello stile esecutivo della *klapa*, sempre più orientato nella direzione del tecnicismo esecutivo e alla ricerca della 'perfezione' nelle consonanze armoniche. Sembra quindi che nella storia della musica popolare dalmata possa essere tracciata una netta linea di demarcazione fra *klapa* 'pre' istituzione del Festival Omiš e *klapa* 'post' creazione di tale evento.<sup>292</sup> La polifonia vocale in Croazia oltre ad essere stata inclusa nel 2012 nella lista dei beni culturali immateriali dell'UNESCO (*Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*) come '*Klapa multipart singing of Dalmatia, southern Croatia*', è stata ben più studiata di quella della Grecia ionica.

Joško Čaleta afferma che per lungo tempo il principale interesse degli studiosi croati è stato quello di provare a definire le diverse influenze musicali che avrebbero plasmato il canto della *klapa* ed è quindi stata condotta un'imponente opera di trascrizione e sistematizzazione dei brani che erano stati eseguiti durante le prime dieci edizioni del Festival di Omiš. Durante questa classificazione sistematica del repertorio sono state individuate nove diverse categorie rappresentative di altrettante differenti 'anime' del gran contenitore musicale chiamato '*klapa*':

The influences on *klapa* singing style were, for a long time, the topic of discussion among Croatian scholars. The Omiš festival, a mainstream force in *klapa* singing (over the last three decades) organized a group of prominent scholars and *klapa* leaders who transcribed and systematized all the songs sung at the first ten Omiš festivals. The classification was published in *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama* (Vol 1, 1979):

1. Dalmatian (traditional) *klapa* song
2. The Gregorian chant [testi profani cantati su melodie liturgiche]
3. Italian, broader Mediterranean melody
4. Marching and arousing song melodies
5. Composed Dalmatian *klapa* song
6. Songs from interior regions of Croatia

---

<sup>292</sup> Jakša Primorac, *The Sailors' Chord Comparative Research on Traditional Singing in the Quattro Province, the Ionian Islands, and Dalmatia*, in *Musicians' Migratory Patterns: The Adriatic Coasts*, a cura di Franco Sciannoneo, New York, Routledge, 2018, pp. 75-101: 82-83.

7. Songs from the older stratum of North Dalmatian folk tradition
8. Ceremonial, narrative, or other songs which are performed by *klapa*, and sung like *klapa* songs
9. The songs taken from old and contemporary pop hits<sup>293</sup>

Più della metà di questo repertorio (centoventidue brani su duecentodiciassette totali) rientrano nella prima categoria che può essere definita come quella della vera e propria canzone tradizionale polivocale dalmata. Una parte del repertorio invece, quella afferente alla terza categoria, è costituita invece da melodie straniere, soprattutto italiane, rivestite di testi croati che testimoniano quindi l'esistenza di scambi e contatti musicali fra le due sponde dell'Adriatico. Su tale argomento, un recente e importante contributo è rappresentato dal saggio intitolato *The Sailors' Chord Comparative Research on Traditional Singing in the Quattro Province, the Ionian Islands and Dalmatia* (2018),<sup>294</sup> del musicologo croato Jakša Primorac, il quale oltre a rilevare l'esistenza di cinque esempi di melodie di canzoni Nord Italiane, travestite con testo croato all'interno del repertorio della *klapa* dalmata (*Nina mia son barcherolo/Milko moja, ja sam mornar—Podno Klisa tvrda grada, Me compare Giacometo/Sve su koke poludile, La mula del Parenzo/Mlada Dubrovčanka, Dove sei stato mio bel Alpino/Ja san majko cura fina, Amor dammi quel fazzolettino/Sinoć sam ti kod majke bio*),<sup>295</sup> ha tentato forse per primo di mettere in diretta relazione il paesaggio sonoro della realtà musicale italiana con quella dalmata e greco-ionica, trovando delle evidenti somiglianze fra il repertorio della *klapa* dalmata, quello della *kantáda* eptanesiaca e quello dei 'cori da osteria' della zona appenninica delle Quattro Province. Primorac scrive:

In musical (sound) structure and aesthetics, these types of musical expressions are quite similar, almost identical in many respects. Also, they are mutually akin in various social and cultural elements, even though their verses are set in different languages and there are no significant sociocultural connections among the three areas nowadays. However, the fact that parts of Italy, Greece, and Croatia were much more connected in the distant past than they are today makes one assume that these types of music could have shared the same origins.<sup>296</sup>

Primorac individua sei principali tratti caratteristici condivisi da tutti e tre questi repertori:

---

<sup>293</sup> Joško Čaleta, *Klapa singing: A Traditional Folk Phenomenon of Dalmatia*, cit., pp. 132.

<sup>294</sup> Jakša Primorac, *The Sailors' Chord Comparative Research on Traditional Singing in the Quattro Province, the Ionian Islands, and Dalmatia*, in *Musicians' Migratory Patterns: The Adriatic Coasts*, a cura di Franco Sciannameo, New York, Routledge, 2018, pp. 75-101.

<sup>295</sup> Cfr. Ivi. p. 97-98.

<sup>296</sup> Ivi. p. 76.

1. Melodic structure (particularly, the descending endings from seventh to third degree in the major mode)
2. Harmonic structure (chordal homophony, singing in thirds in the upper voices; bass accentuating the basic harmonic functions; baritone filling the chord in four-part style)
3. Lyric love songs (originating mostly in the Middle Ages, Renaissance, and Baroque) [non viene specificato su base di quali dati l'autore fornisca queste datazioni dei testi]
4. Performance context (basically historical serenades and mattinate performed to court and entertain young women)
5. Performance style (open emotionality, legato phrasing, accentuation on the vowels, emphasis on chordal fusion, distinctive ornamenting of melody)
6. Unidirectional musical influence (from Italy to Greece and Croatia, as no information is available about the reverse course).

Riguardo all'unidirezionalità dell'influenza musicale Primorac sottolinea che il comune denominatore che lega la realtà dalmata a quella ionica, oltre la loro relativa vicinanza geografica, è infatti la secolare presenza veneziana in queste due aree e rileva il fatto che, sia nei termini legati ai generi urbani dell'Eptaneso (di cui si è parlato precedentemente), sia in quelli dalmati sono presenti venezianismi e italianismi:

The musical domination of northern Italy over the Ionian Islands and Dalmatia is also apparent in folk music terminology used in the Croatian and Greek dialects, which derives from the Italian. A singer is sometimes called *kantadur* in Dalmatia or *kantadoros* (κανταδόρος) in the Ionian Islands, similar to the Venetian word *cantador*. On the Ionian Islands, a love serenade is called *kantáda* (καντάδα, from the Venetian term *cantada*) and, especially on the island of Cephalonia, *arieta* (αριέτα or αριέττα, from the Italian word *arietta*). [...]

Dalmatians often say *kantanje* (from the Italian verb *cantare*) when referring to singing. [...]

These examples should not surprise us if we keep in mind that the Italian language was the lingua franca aboard ships and in ports.<sup>297</sup>

Dopo aver fatto queste generali constatazioni preliminari, il musicologo croato procede comparando alcuni esempi di brani tratti dai tre distinti repertori mettendone in luce alcune forti analogie lessicali. Un limite del lavoro di Primorac, che lui stesso sottolinea, è quello

---

<sup>297</sup> Ivi. p. 76.



di aver condotto questo raffronto unicamente sulla base del materiale sonoro reperito in rete, soprattutto sul sito YouTube. Almeno per quanto riguarda la realtà eptanesiaca, che, a differenza delle altre due ho avuto modo di indagare in modo approfondito, posso affermare che l'immagine che il web offre della musica popolare delle Isole Ionie è assai limitata, non si trova infatti praticamente alcuna testimonianza dell'esecuzioni delle *ariettes* e delle *kantádes* popolari, che ad oggi, come è stato già sottolineato sono state quasi del tutto abbandonate. Meglio testimoniate sono invece le *kantádes* 'artistiche' o alcune *kantádes* popolari eseguite alla maniera di quelle 'artistiche', vale a dire il moderno repertorio di *chorodíes & mantolinátes*.<sup>298</sup>

Primorac si interroga sulle modalità di trasmissione di questi canti dall'Italia alla Dalmazia e all'Eptaneso, e, nonostante abbia trovato delle analogie fra i due repertori dalmati e greci con la musica delle Quattro Province si rende conto che l'esistenza di un legame diretto e intenso fra questa area montuosa del ponente italiano e le due aree marittime del levante adriatico e ionico è alquanto inverosimile e scrive:

In the future, it will be important to research thoroughly when and how this musical exchange among Greeks, Croats, and Italians occurred and whether the main intersection of this musical encounter took place on ships and/or in Venetian, Triestine, or other streets, squares, or taverns. My assumption is that it is possible that this three- or four-part chordal type of singing took hold as an urban folk vocal expression on the Italian shores of the northern Adriatic, especially in Venice and Trieste, but this hypothesis should be better examined, as well as the question of whether the chordal singing started in the eighteenth or at the very beginning of the nineteenth centuries. My research did not solve the question of geographic discontinuity, because the area of the Quattro Province, near the Ligurian Sea, is at quite a distance from Dalmatia and the Ionian Islands, which in the eighteenth and nineteenth centuries were primarily oriented toward Venice and Trieste. Since I do not believe that there was a direct, strong music-historical connection between the Quattro Province and Dalmatia or the Ionian Islands, I presume that the type of singing that is currently practiced in the Quattro Province was spread in the nineteenth and the first half of the twentieth centuries as a popular vocal expression in the large area of northern Italy, especially in the Po Valley, which is between the Ligurian and the Adriatic Seas, and in surrounding hilly and mountainous regions. Also, I suppose that Venice and Trieste were the focal points of this singing, maybe even from the eighteenth to the first half of the twentieth century. It is possible that folk chordal singing in these two cities had a soft and refined sound under the influence of art music, and possibly it was accompanied by mandolins and guitars. All my presumptions derive from the fact that former and contemporary singing in the Ionian Islands and Dalmatia are similar. Yet, in history, there was not any significant and documented cultural and musical exchange between these two regions.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> Vedi sopra.

<sup>299</sup> Jakša Primorac, *The Sailors' Chord Comparative Research on Traditional Singing in the Quattro Province, the Ionian Islands, and Dalmatia*, cit., pp. 93-94.

È evidente quindi che Primorac individui come fulcro più ‘logico’ di tale diffusione musicale Venezia e le coste italiane nord adriatiche, ma non trova gli elementi, non esistendo attualmente rilevabili in quest’area espressioni musicali affini a quelle ioniche e dalmate, per tracciare delle linee dirette di discendenza. Come ho cercato di sottolineare in precedenza, questi elementi in realtà esistono, o meglio esistevano, solo che la polifonia maschile di tradizione orale così come il canto delle serenate sembrano essere scomparsi quasi totalmente in Veneto (con eccezione del sopracitato canto dei pescatori chioggiotti) più di un secolo e mezzo fa. Non è quindi tanto l’etnomusicologia ‘sul campo’, a poter dare nuove risposte riguardo a questa questione e a fornire nuove informazioni relative a questi repertori italiani non più ‘viventi’. Delle risposte più precise riguardo alle influenze della musica popolare italiana su quella dalmata e eptanesiaca possono provenire, ormai, a mio avviso, soltanto dalla ricerca storica e filologica, con tutti i limiti intrinseci alle indagini sulla musica di tradizione orale del passato. A queste considerazioni si aggiunge il fatto che la musica di tradizione orale in Veneto è stata, e continua ad essere, come ha sottolineato anche Francesco Giannattasio nella relazione relativa alla sopracitata ricerca sulla musica folklorica clodiense, una delle meno studiate e conosciute della Penisola.<sup>300</sup>

#### **3.4.4 Un’ipotesi**

Sulla base di tutte queste considerazioni e le informazioni al momento a me note ipotizzo che la polifonia maschile di tradizione orale, probabilmente diffusa a Venezia e sulla costa adriatica così come in molte altre aree italiane quantomeno dal XVI secolo, sia stata introdotta nelle città portuali dell’Eptaneso, della Dalmazia e forse anche cretesi, insieme ad alcune prassi performative, sia profane sia liturgiche, ad essa legate, durante i secoli di dominazione veneziana delle rispettive aree. Nelle Isole Ionie, così come probabilmente anche in Dalmazia, l’idioma polivocale e la sensibilità tonale, più che essere legati indissolubilmente ad un singolo repertorio di canti, sono stati profondamente assimilati dalla popolazione locale e associati a diverse tipologie di repertori, anche legati a contesti e funzioni diverse.

---

<sup>300</sup> Archivio dell’Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISM), Fondazione Giorgio Cini, Venezia, *Raccolta 1 - Francesco Giannattasio, Elisabetta Zuanelli Sonino, Diego Carpitella - Chioggia 1983-84, Prodotti della ricerca, Relazione di Francesco Giannattasio e documentazione allegata, Relazione di Francesco Giannattasio*1984 [dattiloscritto], pp. 1-2.

Una prova di questa interiorizzazione profonda di tale lessico musicale polivocale, per quanto riguarda l'Eptaneso, è a mio avviso rappresentata dal fatto che esso si ritrovi sia nei generi popolari urbani profani, sia nel canto liturgico (tema centrale del prossimo capitolo), sia nei canti della comunità ebraica di Corfù; in ognuno di questi tre casi, inoltre, l'impiego del canto polivocale rappresenta una spiccata peculiarità se confrontato con le tradizioni musicali caratteristiche delle aree geografiche confinanti. Tale linguaggio musicale, oltre a costituire le fondamenta dei diversi e originali repertori locali, avrebbe permesso agli abitanti dell'Eptaneso, di 'assorbire' con facilità e fare proprie le diverse melodie 'occidentali', date le congiunture storiche, soprattutto italiane, con cui la realtà ionica è entrata in contatto fino al XX secolo.

Si spiegherebbe in questo modo l'esistenza di quei travestimenti di arie d'opera, a cui fanno accenno sia Dionýsios Lavrángas sia William Goodisson, che avrebbero caratterizzato il repertorio della *kantáda* successivo alla diffusione del teatro lirico nell'Eptaneso (fine XVIII secolo). Un'altra piccola conferma di questa ipotesi di facile assimilazione di melodie sulla base di un lessico musicale condiviso, è rappresentata dall'unico legame diretto attualmente noto e confermato fra una canzone ionica e una canzone italiana, ovvero quello fra la goliardica canzone italiana *osterie*, conosciuta nell'Eptaneso con il titolo *Parapótzzi*, la cui melodia è stata armonizzata e 'kantadizzata' nelle Isole Ionie sostituendo parzialmente il testo italiano con uno greco.<sup>301</sup> Questo brano che viene eseguito spesso ed è entrato ormai a far parte del repertorio della *kantáda* viene ancora percepito a Cefalonia come italiano e non greco. Tutti i miei informatori di Cefalonia mi hanno infatti confermato che esso è stato introdotto dai militari italiani di stanza sull'isola durante la Seconda Guerra mondiale. Ipotizzo quindi che analoghi fenomeni di assimilazione di brani 'stranieri', fenomeno questo già ampiamente attestato per quanto riguarda la simile realtà dalmata, possano essere avvenuti anche in passato soprattutto nei confronti dell'aria d'opera e forse anche delle canzoni da battello veneziane citate da Lavrángas.<sup>302</sup>

Un punto di svolta radicale nella storia della polifonia ionica sarebbe invece rappresentato, come sostenuto da Spýros Skiadarésis,<sup>303</sup> dall'intervento diretto dei compositori colti della Scuola Ionica sulla musica di tradizione orale. Con la loro

---

<sup>301</sup> Un esempio di questa canzone si trova in questo video tratto da una trasmissione della televisione nazionale greca EPT, dove viene erroneamente classificato come un'arietta di Cefalonia: <https://www.youtube.com/watch?v=JnWUplkGNr4&t=25s>. Consultato in data 09/09/2018.

<sup>302</sup> Vedi sopra.

<sup>303</sup> Vedi sopra.

produzione ‘popolaresca’ e soprattutto con i loro sforzi nella diffusione dell’educazione musicale eurocolta avrebbero creato un nuovo modo di cantare e di fare musica nelle Isole Ionie che conserva delle caratteristiche sia performative (es. cantare per le strade) sia contenutistiche (es. testi lirico amorosi) della preesistente tradizione, modificandone però in modo piuttosto netto il lessico e lo stile in chiave eurocolta. Questa ‘nuova’ tradizione ‘fondata’ nel XIX secolo, avrebbe convogliato sempre di più al suo interno l’interesse e la sensibilità musicale dei greci ionici, che abbandonarono, più o meno gradualmente, il precedente modo di cantare. Verosimilmente le due tradizioni, quella ‘popolare’ e quella ‘artistica’, hanno convissuto a partire dalla seconda metà del XIX fino quasi alle porte del XXI secolo, in un rapporto man mano sempre più squilibrato a vantaggio della più recente *kantáda* artistica, che ha iniziato sempre più ad essere percepita dalla maggioranza della popolazione, a discapito della più antica polifonia trasmessa oralmente, come una vera e propria tradizione locale da tramandare e in cui riconoscersi identitariamente.

Questo modo di fare musica dalle origini ottocentesche è quindi quello che attualmente si può considerare come la tradizione musicale vivente dell’Eptaneso. A differenza di quanto è avvenuto per la *klapa* dalmata, la musica urbana delle Isole Ionie non è mai entrata in un circuito di diffusione di massa e non si è mai trasformata in un genere ‘*popular*’, inserito quindi in dinamiche di commercializzazione e di rapida e incessante trasformazione stilistica. La sensazione è che la musica urbana delle isole ionie sia ancora in qualche modo ‘cristallizzata’ nella sua forma ‘belcantistica’ ottocentesca-primonovecentesca e che in tale forma continui ad essere tramandata.

Il quesito a cui al momento risulta più difficile dare una risposta è quello relativo alle dinamiche e al contesto sociale attraverso cui la polifonia popolare, dal nord Italia, si sarebbe radicata e diffusa nell’Eptaneso. Penso che una risposta a questa domanda, se mai potrà essere data, possa giungere solamente attraverso una ricerca storica sui costumi, la società e la cultura del passato ionico prima e durante la ‘venetocrazia’

#### 4. Il canto bizantino dell'Eptaneso: controversie e riflessioni

Inizialmente, durante le prime fasi di progettazione di questa mia tesi avevo intenzione di circoscrivere il perimetro della mia trattazione ai soli generi popolari urbani dell'Eptaneso (*arietta*, *arekia* e *kantada*) che avevano attirato la mia attenzione in quanto rappresentano un *unicum* all'interno del paesaggio sonoro ellenico. Durante le successive fasi di ricerca bibliografica, ma soprattutto durante il breve periodo di ricerca sul campo da me trascorso sull'isola di Cefalonia, ho potuto constatare come la dimensione polifonica alla quale avevo iniziato ad avvicinarmi non caratterizzava solamente i repertori popolari profani ma si ritrovava anche nel peculiare modo in cui vengono intonati in quest'area della Grecia i canti liturgici della chiesa ortodossa.

Sono rimasto colpito dalla naturalezza e dalla facilità con cui i cantanti del luogo si destreggiano tra canzoni profane dal contenuto amoroso e inni religiosi e di come loro stessi considerino i linguaggi musicali polifonici di questi due repertori profondamente affini, se non addirittura identici. Ad esempio, il gruppo di *ariettadori* (cantanti di ariette) che ho avuto l'occasione di ascoltare e intervistare in un *kafenío* (locale frequentato prevalentemente da uomini) della piazza principale di Lixouri, fra l'intonazione di un'*arietta* e l'altra ha eseguito anche un inno religioso che viene solitamente cantato sull'isola durante le cerimonie funebri. Ho avuto modo di rilevare questo repentino passaggio fra repertorio secolare e repertorio religioso anche presso la chiesa di *Agía Ánna* (Sant'Anna) nel villaggio di Lakíthra, dove sono stato invitato dal maestro Vasilis Kalogerás direttore della *Chorodía Leivathoús* ad assistere alla funzione serale del giovedì della Settimana Santa, in occasione della quale si è esibita una formazione ridotta della *chorodía* da lui diretta. Alla fine della funzione i cantanti e alcune delle persone presenti in chiesa si sono spostate per un piccolo rinfresco in una sala attigua alla chiesa e lì hanno gentilmente cantato per me alcune *kantades* intramezzate da qualche canto religioso polifonico fra cui l'inno dedicato ad *Ágios Gerásimos* (San Gerasimo di Cefalonia), patrono dell'isola.

Dopo essere entrato in diretto contatto con questa realtà musicale ho avuto la netta sensazione che i generi popolari urbani e il peculiare canto bizantino delle Isole Ionie fossero strettamente correlati all'interno della quotidianità sonora degli abitanti dell'Eptaneso e che costituissero due parti assolutamente complementari dello stesso fenomeno polifonico. Questa osservazione mi ha portato in contatto con l'estetica

tradizionale del mondo greco/bizantino, secondo la quale in realtà non esiste una vera distinzione sacro/profano: tutto è sacro, toccato com'è dalla presenza del divino e sarebbe, quindi, più corretto usare le antiche e ricorrenti categorie emiche di *esoterikó* (interiore, esoterico) e *exoterikó* (esteriore, essoterico), per le tradizioni, rispettivamente, liturgico/religiose e secolari.

Mi sono poi reso conto che uno studio sulle polifonie dell'area ionica non avrebbe potuto essere condotto lasciando al di fuori dai confini dell'indagine una delle due dimensioni sonore di cui sopra. Ho deciso, di conseguenza, di allargare il perimetro del mio lavoro fino ad includere una riflessione sul canto bizantino (*psaltikí*) dell'Eptaneso, tema delle prossime pagine.

Se nel contesto delle musiche di ambito 'secolare', il linguaggio polivocale tipico dell'Eptaneso può non stupire; lo stesso linguaggio polivocale costituisce, invece, un caso unico, un'eccezione stilistica estremamente marcata, nel panorama delle musiche per la liturgia. Se, infatti, la polifonia delle *kantades*, delle *ariettes* e delle *arekies* viene percepita all'interno del monodico mondo musicale greco come un semplice e 'innocuo' tratto stilistico tipico e caratterizzante di questa regione del paese, la presenza di pratiche polifoniche all'interno della liturgia della Chiesa ortodossa greca e la difformità stilistica della tradizione musicale sacra dell'Eptaneso rispetto a quella 'ufficiale' della chiesa ellenica, sono state e sono tutt'oggi al centro di aspre polemiche che hanno prodotto in alcuni casi delle vere e proprie fratture fra gli abitanti delle Isole Ionie e le autorità ecclesiastiche della chiesa autocefala di Grecia.

Come già accennato nel secondo capitolo,<sup>304</sup> il dibattito storico e musicologico sviluppatosi attorno al particolare stile di canto liturgico diffuso in area ionica, si inserisce all'interno di una più ampia discussione tuttora aperta, ma che ha vissuto la sua fase più accesa fra la seconda metà del XIX secolo e gli anni Cinquanta del secolo scorso. Il nodo centrale della contesa è rappresentato dall'esigenza, spesso ben più identitaria che musicologica, di determinare e risalire alla forma più 'autentica' e 'pura' dell'antico canto liturgico bizantino, elevato a specchio sonoro dell'anima del popolo ellenico oppresso e della sua incorruttibile fede. Queste questioni si inseriscono a loro volta all'interno dell'ancor più vasta e profonda discussione relativa alla natura dei prestiti e delle influenze fra le culture e le tradizioni musicali dei popoli che hanno abitato il *melting pot* mediorientale e balcanico nel corso dei secoli e all'interno delle complesse dinamiche che

---

<sup>304</sup> Vedi capitolo 2, sottocapitolo 2.4.

hanno caratterizzato nel corso della storia i rapporti fra mondo occidentale e mondo orientale, fra cristianità latina e cristianità ortodossa.

Alla luce di queste considerazioni e al fine di arrivare ad una comprensione più profonda del canto liturgico praticato nelle Isole Ionie e delle ragioni che stanno alla base dei diversi approcci ideologici e musicologici attualmente rilevabili in relazione a questa peculiare tradizione musicale, ho ritenuto necessario affrontare la questione partendo da 'lontano', riportando quindi in questa sede i principali nodi e le principali fasi di questo grande dibattito sulla musica liturgica bizantina.

Si cercherà quindi inizialmente di dare una definizione di ciò che oggi viene chiamato 'canto bizantino' e di ripercorrere brevemente le principali tappe della sua storia. Verranno presentate in seguito le diverse e contrastanti posizioni rilevabili all'interno del dibattito sviluppatosi intorno alla definizione di 'autenticità' della *psaltiki* bizantina e verrà analizzato il complesso e tormentato rapporto fra chiesa ortodossa greca e polifonia. Si cercherà infine di riflettere riguardo alla posizione occupata dall' 'idioma cretese' delle Isole Ionie all'interno di queste dinamiche, di mettere in luce i tratti peculiari del suo lessico musicale, i suoi problematici rapporti con la musica cretese e i suoi legami con le tradizioni musicali profane dell'Eptaneso.

#### **4.1 Il 'rito bizantino' e la nascita di una 'liturgia cantata'**

Il termine 'rito bizantino', è stato coniato in tempi moderni dagli studiosi occidentali per riferirsi alla forma di culto adottata dal gruppo di chiese di cui fanno parte gli autonomi Patriarcati di Costantinopoli, Alessandria, Antiochia e Gerusalemme e le moderne chiese nazionali autocefale di Grecia, Russia, Serbia, Bulgaria, Georgia, Romania e Cipro, le quali si riconoscono reciprocamente fra loro e sono legate dalla pratica dell'intercomunione.<sup>305</sup> Il 'rito bizantino' viene praticato anche in alcune chiese cattoliche che sono entrate in diversi periodi in comunione con Roma senza adottare però il rito latino. Per questo motivo l'utilizzo del termine 'rito bizantino' come sinonimo di 'rito ortodosso' non risulta sempre appropriato.

Questo forma di rituale cristiano viene, invece, definito 'bizantino' perché rappresenta la sintesi di eterogenei usi locali, sia monastici sia urbani, avvenuta nel corso dei secoli

---

<sup>305</sup> Chiamata anche 'comunione aperta' o 'ospitalità eucaristica', è una pratica adotta da alcune chiese cristiane che consiste nel permettere a fedeli membri di una chiesa diversa dalla propria di ricevere l'Eucarestia all'interno dei propri luoghi di culto.

principalmente all'interno dei confini dell'Impero bizantino, o Impero Romano d'Oriente, area dal quale si è in seguito diffuso in molteplici regioni del globo, soprattutto nei Balcani e nell'odierna Russia.<sup>306</sup>

In seguito all'editto di Milano, promulgato nel 313 d.C. dall'Imperatore Costantino (274 d.C.-337 d.C.), che sancì la libertà di culto per tutti i cittadini dell'Impero, fra cui i cristiani, il processo di codificazione dei costumi locali già in atto presso le diverse comunità cristiane dell'Impero subì un'accelerazione. Si vennero quindi a formare, intorno ai maggiori centri spirituali e politici del tempo (Gerusalemme, Alessandria, Antiochia, Roma e Milano), diversi 'riti', vale a dire diversi modi di intendere e praticare la liturgia cristiana. In questo contesto, nei deserti fra Siria ed Egitto nacque il monachesimo cristiano. Il rituale in uso presso i monaci riuniti in comunità, ma anche presso gli asceti e gli eremiti, consisteva nella cantillazione ordinata dei salmi, intervallata da qualche preghiera e lettura. A partire dagli isolati deserti nordafricani e mediorientali l'intonazione dei salmi si diffuse presso le comunità cristiane delle città mediterranee, fra cui Bisanzio, dove venne in parte trasformata e adattata al nuovo ambiente urbano.

Il musicologo bizantinista Alexander Lingas, nel 2004, a questo proposito ha scritto:

Gli elementi melodici e di proiezione pubblica della salmodia venivano significativamente esaltati nel nuovo contesto urbano. Anziché la semplice cantillazione da parte di un solista, la salmodia episcopale prevedeva una divisione gerarchica del lavoro musicale: i versetti erano affidati a solisti o a cori composti di chierici, mentre la partecipazione dell'assemblea veniva facilitata mediante l'introduzione di ritornelli. Al tutto si assicurava una certa varietà dispiegando questi organici in moduli che andavano dal semplice alternarsi di proposta e risposta nella salmodia responsoriale sino a forme più complesse di salmodia antifonale, dove versetti e ritornelli venivano rimpallati fra gruppi multipli di cantori. Quantunque per il IV e il V secolo non ci siano pervenuti esempi di salmi in notazione, gli scritti patristici dell'epoca testimoniano come il successo della salmodia urbana fosse determinato in gran parte dalla sua bellezza melodica.<sup>307</sup>

Quando l'Imperatore Costantino rifondò nel 328 d.C. la città di Bisanzio, dandole il nome di Costantinopoli ed elevandola a propria capitale, la città non assunse inizialmente un'importanza spirituale paragonabile degli antichi centri urbani sopraelencati. La situazione cambiò radicalmente però nel 381 d.C., quando il primo concilio ecumenico di Costantinopoli promosse il vescovo della città all'autorità di Patriarca, ed esso divenne

---

<sup>306</sup> Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, in *Enciclopedia della musica*, IV, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2004, pp. 68-93: 68-69.

<sup>307</sup> Ivi. p. 70.



nelle gerarchie ecclesiastiche secondo solo al vescovo di Roma. In seguito al concilio di Calcedonia del 451 d.C., il Patriarca di Costantinopoli estese la sua giurisdizione anche su tutta l'Asia Minore e la Tracia. Soprattutto in seguito alla caduta dell'Impero Romano d'Occidente (476 d.C.) e l'ascesa al predominio politico e spirituale di Costantinopoli nel Mediterraneo, nella città si consolidarono e presero forma due riti liturgici dal carattere marcatamente locale: l'Ufficio dei Monaci Insonni (scomparso poco dopo l'anno 1000) e il rito episcopale della grande basilica di Santa Sofia, praticato ininterrottamente fino al 1204, anno in cui la città cadde in mano latina in seguito agli sviluppi della quarta crociata.<sup>308</sup>

La liturgia di Santa Sofia fu caldamente sostenuta dall'istituzione imperiale che investì il suo rito di gloriosa magnificenza attraverso le grandiose decorazioni della chiesa, la preziosità degli arredi sacri e incrementando il numero di chierici e cantori al servizio della sede patriarcale. Questa sontuosa epoca (V-VI d.C.) di sviluppo e di arricchimento dell'apparato cerimoniale della chiesa di Costantinopoli, coincise, forse non a caso, con la prima vera e propria fioritura dell'innografia bizantina.<sup>309</sup> Lingas scrive:

Mentre il sospetto verso forme di “salmodia privata” aveva in precedenza limitato le componenti non scritte [non tratte dalle sacre scritture] a ritornelli e brevi inni chiamati *troparia*, alcuni compositori presero spunto da inni e sermoni strofici isosillabici su testi di Efrem e di altri autori siriaci per creare forme più complesse in lingua greca. Gli inni isosillabici bizantini del tipo *kata stichon* furono tuttavia completamente eclissati dai raffinati sermoni strofici conosciuti oggi come *kontakia* (il termine *kontakion* si riferiva in origine ai rotoli di pergamena su cui erano scritti). Un *kontakion* consisteva almeno di una breve introduzione (*proimion* o *koukoulion*), seguita da una serie di strofe metricamente e melodicamente identiche, fino a quaranta, dette *oikoi* e tenute assieme da un acrostico. Gli *oikoi* hanno in comune col *koukoulion* un ritornello, il cui scopo originale era probabilmente di incoraggiare l'assemblea delle chiese urbane a partecipare al canto durante la celebrazione di una veglia protratta per tutta la notte (*pannychis*).<sup>310</sup>

Romano il Melode (ca. 490 - ca. 556) viene considerato come il più grande compositore di *kontakia* (plurale di *kontakion*, si veda oltre) di quest'epoca primigenia e viene venerato come patrono della musica dalla chiesa ortodossa. A lui veniva infatti attribuita la composizione di oltre mille inni, dato che è stato drasticamente ridimensionato dagli studi più recenti.<sup>311</sup>

---

<sup>308</sup> Cfr. Ivi. pp. 71.

<sup>309</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 72.

<sup>310</sup> *Ibidem*

<sup>311</sup> Ivi. p. 73

La celebrazione del rito eucaristico di Santa Sofia si arrestò in seguito alla caduta della città in mano latina nel 1204, ma continuò ad essere praticato all'incirca per altri due secoli, in differenti centri periferici fra cui l'omonima cattedrale di Santa Sofia di Tessalonica (Salonico). La pratica costantinopolitana dell'Ufficio delle Ore scomparve invece in seguito alla definitiva conquista della città da parte degli ottomani (1453).<sup>312</sup>

La liturgia di Costantinopoli venne influenzata a più riprese dal rito palestinese di Gerusalemme che a sua volta aveva assimilato nel corso del VII secolo la liturgia ortodossa del monastero di Mar Saba fondato da Saba Archimandrita (439-532) nei pressi di Betlemme nel 483. In Palestina si sviluppò nel VII secolo un nuovo tipo di inni (*troparia*) i cui testi poetici, così come le loro melodie, venivano composti *ex novo*, senza essere tratti cioè dalle preesistenti Sacre Scritture.

I *troparia* venivano organizzati in cicli e interpolati all'intonazione dei salmi e dei cantici eseguiti durante le feste solenni. Una parte del rito palestinese e i suoi canti entrarono a far parte della liturgia costantinopolitana sin dal 799, quando l'Ufficio delle Ore di tradizione sabaitica venne adottato dai monaci del monastero di *Studion* (o *Studios*) a Costantinopoli. Si venne così a creare una 'sintesi' fra la Divina Liturgia (liturgia eucaristica) di Santa Sofia e la Liturgia delle Ore del monachesimo palestinese che fu definita 'studita' ('studiti' erano chiamati i monaci del monastero di *Studion*) o 'neo-sabaitica' (da San Saba). Nei secoli successivi, grazie alla diffusione del monachesimo studita e l'opera dei suoi innografi, vennero composti cicli di inni che, all'altezza dell'XI secolo, arrivarono a coprire tutte le ricorrenze del *proprium* dell'anno liturgico ancora oggi in uso presso la Chiesa Ortodossa. L'intonazione degli inni assunse in questo periodo grande importanza nella liturgia e aumentò considerevolmente lo spazio dedicato all'innodia all'interno delle funzioni, forse anche per l'effetto di stupore e coinvolgimento esercitato sui fedeli.<sup>313</sup>

In seguito alla caduta di Costantinopoli e alla trasformazione della basilica di Santa Sofia in moschea il canto degli inni cessò di essere praticato così massicciamente: la sede del Patriarcato di Costantinopoli venne trasferita nella chiesa dei Santi Apostoli e i sultani ottomani si arrogarono il diritto di nominare direttamente i patriarchi ortodossi.

Durante la dominazione ottomana le comunità monastiche del Monte Athos assunsero un ruolo guida per le genti ortodosse, diffondendo in tutte le terre la sintesi 'neo-sabaitica'

---

<sup>312</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 74.

<sup>313</sup> Ivi. pp. 77-78.

di cui sopra. Lungi da presunti purismi, il cosiddetto ‘rito bizantino’ moderno rappresenta quindi una sintesi fra le pratiche in uso presso la Costantinopoli medievale e i rituali di provenienza palestinese.

La Chiesa autocefala di Grecia nacque invece in tempi recenti, nel 1833, in seguito alla Guerra di Indipendenza e fu ufficialmente riconosciuta dal Patriarcato di Costantinopoli nel 1850. Il Patriarcato di Costantinopoli mantenne però la sua giurisdizione sulle isole del Dodecaneso, sulla Repubblica monastica del Monte Athos e sull’isola di Creta.

#### 4.1.1 Note sul canto bizantino

Con il termine ‘canto bizantino’ gli studiosi fanno riferimento in senso lato ai diversi repertori liturgici che vengono intonati durante le funzioni di ‘rito bizantino’; il termine greco emicamente corretto per indicare il canto liturgico eseguito durante simili funzioni è però *psaltiki*.<sup>314</sup>

Va notato l’uso sottile di altri termini e concetti: alcuni studiosi adoperano il termine ‘canto bizantino’ in senso restrittivo per indicare solamente le musiche composte *prima* della caduta dell’Impero d’Oriente (1453). Allo stesso modo, si impiega l’aggettivo ‘post-bizantino’ per indicare i canti composti nei secoli *successivi* alla conquista ottomana di Costantinopoli, produzione questa che viene anche definita ‘neo-bizantina’ o ‘neo-greca’ da quegli studiosi occidentali che, così facendo, intendono implicitamente mettere in discussione l’‘autenticità’ dei legami stilistici e performativi di tale *corpus* con i repertori liturgici medievali, composti prima del 1453.<sup>315</sup> Il tema verrà sviluppato nel seguente sottocapitolo.

Sia come sia, su di un piano più musicologico, va notato come tutte le melodie della *psaltiki* bizantina, almeno a partire dall’VIII, sono state composte secondo il/inserite nel sistema modale dell’*octoechos* (*októichos*). L’*octoechos* è formato da otto modi, quattro definiti ‘autentici’ e quattro definiti ‘plagali’, le cui note ‘finali’ sono ricavate dai successivi gradi di un tetracordo fondamentale caratterizzato dalla configurazione intervallare ‘Tono-Semitono-Tono’, che corrisponde a quella del moderno e occidentale tetracordo Re-Sol (Re, Mi, Fa, Sol).<sup>316</sup>

---

<sup>314</sup> Nelle lingue europee, fra cui l’italiano, il termine viene spesso reso con ‘*salmodia*’.

<sup>315</sup> Ivi. p. 81.

<sup>316</sup> Il diatonismo degli intervalli che caratterizzano questo sistema modale è oggi tema di aspra discussione e rappresenta uno dei ‘fronti’ più caldi su cui si combatte la ‘battaglia’ musicologico-identitaria

I modi *dell'octoechos* non si differenziano fra loro solamente in funzione della configurazione intervallare del modello scalare a loro associato, ma anche per l'impiego di formule melodiche fortemente tipizzate, di schemi fraseologici caratteristici e propri di ognuno dei modi che compongono il sistema.<sup>317</sup> Probabilmente, in origine, questo sistema nacque come criterio di classificazione di melodie già esistenti, e solo in seguito assunse una dimensione 'prescrittiva' nei confronti della creazione di nuovo materiale melodico.<sup>318</sup>

#### 4.1.2 Forme e generi

Nel corso della storia del canto liturgico bizantino si sono sviluppati differenti repertori di inni sulla base di diverse forme poetico-musicali, caratterizzati da diversi stili compositivi.

La più antica forma poetica è quella del *troparion* che consiste in una composizione poetica monostrofica non scritturale che veniva interpolata ai versetti dei salmi ed era caratterizzata da un'intonazione di tipo sillabico, melodicamente poco fiorita.

All'inizio del VI secolo emerse invece la forma del *kontakion*, un'estesa omelia poetica dalla struttura strofica che poteva arrivare a comprendere fino a quaranta stanze, chiamate *oikoi*, intonate tutte sulla medesima melodia. Lo stile vocale relativo alle più antiche intonazioni dei *kontakia* era in origine di natura sillabica, affine a quello che caratterizzava il precedente repertorio dei *troparia*, ma è in relazione a questa forma poetico-musicale che sono stati rinvenuti i primi esempi notati, risalenti al IX-X secolo, di melodie 'fiorite'.<sup>319</sup>

Quella del *kanon* rappresenta invece una forma più recente di innografia bizantina, che, sorta alla fine del VII secolo, con il tempo andò a sostituire in gran parte i più antichi *kontakia*. Ogni *kanon* è formato da nove odi (*ōdai*) ognuna delle quali rappresenta una 'parafrasi' poetica di uno dei nove Cantici biblici. Ogni ode è composta da diverse 'strofe' chiamate *troparia* e l'intonazione della prima 'strofa' (*troparion*) di ogni ode, che viene definita *heirmos*, assume un'importanza particolare in quanto il suo ritmo e la sua melodia definiscono il modello musicale per tutti i successivi *troparia* dell'ode. All'interno del *kanon* vengono utilizzati nove diversi *heirmos*, uno per ogni ode, che corrispondono quindi

---

sull' 'autenticità' della prassi esecutiva moderna e contemporanea del repertorio bizantino. Ritorniamo sull'argomento.

<sup>317</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 72.

<sup>318</sup> Peter Jeffery, voce «*Oktōēchos*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, XVIII, Londra, Macmillan, 20012, pp. 370-373.

<sup>319</sup> Kenneth Levy, Christian Troelsgård, voce «*Byzantine chant*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, IV, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, pp. 735-756.

a nove differenti intonazioni musicali caratterizzate da un linguaggio melodico, semplice, principalmente sillabico e basato su repertorio limitato di formule caratteristiche per ogni modo. Caratterizzati da un impiego più ampio di ornamenti melodici sono invece gli inni monostrofici corali chiamati *stichēra*, che in quanto a forma e a funzione possono essere considerati una versione più moderna, apparsa probabilmente intorno all’VIII secolo, degli antichi *troparia* che venivano intonati fra un versetto salmodico e l’altro.<sup>320</sup>

#### 4.1.3 Lo stile ‘*kalofonico*’

Dal XII secolo emersero nuove tecniche di abbellimento melodico che lasciavano maggiore spazio al gusto e all’inventiva del singolo compositore. Verso la fine del secolo successivo la sedimentazione di tali innovazioni andò a definire un nuovo stile compositivo definito ‘*kalofoniko*’ (dal suono bello, abbellito), che faceva ampio uso di melismatici vocalizzi, di passaggi melodici costruiti su sillabe asemantiche chiamate *teretismata* (*terétisma* al singolare) interpolate al testo degli inni. Molti precedenti repertori furono rimusicati, utilizzando le più antiche melodie sillabiche a loro associate come base di partenza su cui intervenire attraverso l’introduzione di ripetizioni di singole parole o brevi frasi, aggiungendo fioriture, *teretismata* e nuovi passaggi melismatici. Le nuove intonazioni in stile *kalofoniko* dei più antichi repertori innodici, furono annotate con precisione in nuove categorie di manoscritti liturgico-musicali connotati appunto dall’aggettivo ‘*kalofoniko*’ (Es. *stichirárion kalofonikón*). In relazione a questo nuovo linguaggio si svilupparono nuove prassi compositive che lasciavano più ampi spazi di libertà ai singoli musicisti, i quali iniziarono a coltivare un proprio stile personale e a firmare molto più frequentemente le loro composizioni.<sup>321</sup>

Nei secoli successivi alla conquista ottomana di Costantinopoli, quella dello stile *kalofoniko* rappresentò la tendenza dominante e di pari passo rispetto alla fioritura delle complesse composizioni scritte in questo idioma si sviluppò il virtuosismo vocale di cantori professionisti altamente preparati ad eseguire tali repertori. Iniziò ad emergere quindi, sempre di più, una nuova concezione ‘estetizzante’ del canto liturgico bizantino.<sup>322</sup> A

---

<sup>320</sup> Gerda Wolfram, voce «*Stichēron*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, XXIV, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, p. 386.

<sup>321</sup> Kenneth Levy, Christian Troelsgård, voce «*Byzantine chant*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, IV, Londra, Macmillan, 20012, pp. 735-756.

<sup>322</sup> Cfr. Dimitri E. Conomos, *A Brief Survey of the History of Byzantine and Post-Byzantine Chant*. <https://www.stanthonysonastery.org/music/History.htm>. Consultato in data 27/07/2018.

riprova di questo fatto è noto che nelle regioni dell'ex impero bizantino passate sotto la sfera di influenza ottomana, fra XVII e XIX secolo, alcuni virtuosi cantori e musicisti greci si dedicarono sia alla composizione di inni liturgici sia alla composizione di brani vocali e strumentali di natura profana ascrivibili ai diversi generi della musica classica ottomana (*maqâm* ottomano). Questi musicisti, ad Istanbul, si esibivano nelle chiese del Patriarcato ortodosso, negli ambienti della corte ottomana ma anche nelle raffinate taverne (*meyhâne*) della città, precluse ai musulmani, dove veniva servito vino e le esibizioni di cantanti e strumentisti di alto livello venivano ascoltate in rigoroso silenzio.<sup>323</sup>

Fra questi compositori che si distinsero tanto nella musica bizantina quanto in quella ottomana vanno ricordati Zacharias *Chanantis*, detto anche Hanendeh Zacharia e soprannominato *Mir Cemil* ossia 'magnifico gentiluomo' (1680-1750) uno dei più noti musicisti della corte ottomana nonché cantore del Patriarcato ortodosso della capitale.

A lui seguì Petros Peloponnesios (noto anche come Petros Lampadarios, 1730-1778), considerato il più importante compositore di musica liturgica del suo tempo, ma fu anche come compositore di brani secolari di musica ottomana e suonatore di flauto *ney*, intrattenendo rapporti con i dervisci *mevlevî* di Istanbul.<sup>324</sup>

#### 4.1.4 Sistemi di notazione e loro periodizzazione storica

Nel corso della storia della *psaltikí* bizantina sono stati concepiti e sviluppati diversi sistemi di notazione musicale per registrare, in modo sempre più preciso, le melodie e le sfumature stilistiche dei canti. Come in occidente, le prime forme di notazione musicale, sono nate in funzione di semplice ausilio mnemonico per i cantori che apprendevano e si tramandavano oralmente le diverse intonazioni dei testi liturgici.

La più antica forma di notazione musicale bizantina, che viene chiamata notazione '*thetica*', si limitava a segnalare semplicemente la presenza di un melisma tramite l'apposizione della lettera '*theta*' (Θ) al di sopra della corrispondente sillaba del testo liturgico.<sup>325</sup>

Intorno al X secolo si svilupparono le più complesse notazioni dette di 'Coislin' e di 'Chartres', in riferimento alla denominazione dei manoscritti all'interno dei quali furono

---

<sup>323</sup> Cfr. Giannis Koutis, *I compositori greci del maqâm ottomano*, nel *booklet* del disco: Ensemble Bîrûn, *I compositori greci del maqâm ottomano*, [CD-Audio], direzione artistica di Kudsi Erguner, Intersezioni musicali, Nota, 2017, pp. 18-19.

<sup>324</sup> Ivi. pp.23-24.

<sup>325</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 82.

scoperte per la prima volta. Queste notazioni, basate su un sistema più complesso di neumi adiaSTEMATICI, si limitavano anch'esse ad indicare la presenza di determinate figure melodiche insieme al loro profilo, ma non l'esatta successione dei suoni da cui erano formate, che doveva essere stata precedentemente memorizzata dai cantori per essere eseguita.<sup>326</sup>

A partire dalla metà del XII secolo si affermò invece la notazione definita 'medio-bizantina' o 'rotonda', il cui sistema neumatico era in grado di rappresentare con precisione la successione intervallare delle diverse frasi melodiche, insieme al valore ritmico dei singoli suoni e alle variazioni agogiche. Le fondamenta di tale sistema si mantennero sostanzialmente inalterate fino all'inizio del XIX secolo.

Con i termini 'notazione tardo-bizantina' e 'notazione post-bizantina' si indicano delle 'varianti' della notazione 'medio bizantina', rilevabili nelle fonti liturgico-musicali risalenti ai secoli successivi al 1453, caratterizzate da un uso più ampio dei segni chiamati *megala sēmadia* ('grandi segni') utilizzati per rappresentare gli estesi e fioriti melismi tipici del virtuosistico stile *kalofoniko*.<sup>327</sup>

Nel 1814 il Patriarcato ecumenico di Costantinopoli accettò la proposta di riforma del sistema notazionale avanzata da Chrysanthos di Madytos (ca. 1770-1843) che prevedeva una consistente riduzione dei segni impiegati, soprattutto dei *megala sēmadia*, introducendo un nuovo apparato di simboli per indicare, i valori ritmici, le pause e le 'alterazioni' microtonali degli intervalli e i cromatismi che costituivano, con ogni evidenza, parte integrante del linguaggio musicale del canto liturgico bizantino così come veniva praticato al tempo dai cantori del Patriarcato. Chrysanthos introdusse anche una nuova classificazione dei modi dell'*octoechos* basata sulle antiche categorie di 'diatonico', 'cromatico' ed 'enarmonico', applicate da Aristosseno di Taranto (ca. 375 a.C. – dopo il 322 a.C.) ai tetracordi su cui si fondava la teoria musicale dell'antica Grecia. Già in questo rifarsi ad un passato remoto è possibile leggere una interpretazione politica e culturale decisamente 'ellenica' del canto bizantino. Fu introdotto inoltre un sistema di solmizzazione<sup>328</sup> basato sulle sillabe *Pa, Vou, Ga, Di, Ke, Zo* e *Ni* corrispondenti ai successivi suoni della scala eptatonica occidentale 'Re-Do'.<sup>329</sup> Utilizzando questo nuovo

---

<sup>326</sup> Kenneth Levy, Christian Troelsgård, voce «*Byzantine chant*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, IV, Londra, Macmillan, 20012, pp. 735-756.

<sup>327</sup> Kenneth Levy, Christian Troelsgård, voce «*Byzantine chant*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, IV, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, pp. 735-756.

<sup>328</sup> Rappresentazione dei suoni musicali per mezzo di sillabe.

<sup>329</sup> Kenneth Levy, Christian Troelsgård, voce «*Byzantine chant*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, IV, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, pp. 735-756.

sistema di notazione che venne definito ‘Nuovo Metodo’, Chourmouzos ‘l’Archivista’ (ca. 1770-1840) e Gregorios ‘il Protopsaltes’ (ca. 1778-1821), trascrissero quasi interamente i repertori liturgici così come venivano intonati fra XVIII e XIX secolo. Il nuovo metodo viene ancora oggi utilizzato dai Patriarcati di Costantinopoli, Alessandria, Antiochia, Bulgaria, Romania e dalle chiese autocefale di Grecia e Cipro.

È molto importante notare qui come i sistemi neumatici impiegati nella notazione ‘medio-bizantina’, a differenza delle notazioni occidentali basate sul rigo musicale, non indicano l’altezza assoluta dei suoni che compongono le linee melodiche ma solamente di quanti ‘gradi’ sale o ‘scende’ una nota rispetto a quella che la precede, esprimendo cioè la successione intervallare della melodia ma non la natura, in termini di ampiezza assoluta, di tali intervalli. Lingas a questo proposito scrive infatti:

Sebbene lo studio comparativo dei manoscritti riveli alcuni tentativi di registrare per esteso la realizzazione di singoli segni qualitativi, le istruzioni circa la loro esecuzione continuarono a venir trasmesse prevalentemente mediante l’insegnamento orale e la chironomia, l’arte oggi perduta della direzione di coro.<sup>330</sup>

#### **4.1.5 Riflessi politico culturali**

L’impossibilità di conoscere con esattezza l’antica natura intervallare che caratterizzava l’intonazione dei modi dell’*octoechos* nei secoli precedenti alla riforma ottocentesca di Chrysanthos, insieme a molti altri aspetti stilistici propri di una prassi musicale trasmessa semi-oralmente, ebbe dei riflessi politico/culturali: a partire dalla metà del XIX, forse anche in seguito all’acuirsi della contrapposizione fra mondo ellenico e mondo ottomano durante la Guerra di Indipendenza greca, venne messa in discussione l’originaria ‘autenticità’ del linguaggio della tradizione liturgica bizantina nella sua forma contemporanea, che risultava molto simile in quanto a caratterizzazione timbrica e impiego di melismi e microtoni a quello della musica degli ‘islamici dominatori turchi’.

Nei decenni successivi si crearono due opposti schieramenti definiti da Lingas come fazione ‘occidentalista’ e fazione ‘tradizionalista’ che infiammarono il dibattito intorno a quella che prese il nome di ‘Questione Musicale’ (*‘To Mousikón Zítima’*).<sup>331</sup> La prima delle due sostiene e ha sostenuto, sulla base di differenti argomentazioni, l’esistenza di una

---

<sup>330</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 82.

<sup>331</sup> Alexander Lingas, *Medieval Byzantine Chant and the Sound of Orthodoxy*, In *Byzantine Orthodoxies, Papers from the 36th Spring Symposium of Byzantine Studies*, a cura di Andrew Louth e Augustine Casiday, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 131-150: 138.



difformità stilistica e idiomatica fra la tradizione musicale liturgica successiva alla conquista ottomana di Costantinopoli, rispetto a quella precedente al 1453, considerata molto più simile alle contemporanee tradizioni musicali sacre dell'occidente europeo. I 'tradizionalisti' sostengono invece la completa 'autenticità' e continuità della tradizione musicale giunta fino a loro attraverso i secoli, e rifiutano categoricamente qualsiasi tentativo di riforma e 'arbitraria' revisione della pratica corrente.

#### **4.2 'La Questione Musicale' ('*To Mousikón Zítima*'): la fragilità del concetto di 'purezza'**

Si tende a far coincidere l'inizio di questo grande dibattito relativo all' 'autenticità' e alla 'purezza' del linguaggio musicale della *psaltikí* bizantina con l'autonomo tentativo di riforma del canto liturgico portato avanti durante gli ultimi decenni del XIX secolo dal compositore greco Ioannis Sakellaridis (ca. 1853-1938). Sakellaridis considerava la prassi esecutiva a lui contemporanea, consolidatasi attraverso la riforma di Chrysanthos di Madytos (ca. 1770-1843) degli anni Dieci del XIX secolo, come una forma degenerata del canto liturgico, frutto dell'assimilazione di influenze arabo-ottomane estranee all'autentico idioma musicale della chiesa bizantina.<sup>332</sup> Per Sakellaridis tali influenze levantine si rilevavano principalmente nell'emissione vocale di tipo 'nasale' impiegata dai cantori del tempo e attraverso le ornamentazioni melismatiche e microtonali dei canti.<sup>333</sup> Il compositore portò avanti quindi un'operazione di 'epurazione' dall'elemento straniero pubblicando, sia in notazione occidentale sia nella notazione del 'Nuovo Metodo', un repertorio rivisitato di propria invenzione caratterizzato dalla semplificazione delle linee melodiche e da una squadratura ritmica che veniva da lui idealmente ricondotta al mondo musicale della Grecia classica.<sup>334</sup> L'opera di Sakellaridis venne diffusa tramite la sua attività di insegnante e fu adottata da alcune chiese del centro di Atene, fra cui la cattedrale; le sue composizioni e revisioni continuarono ad essere eseguite in Grecia, soprattutto nella capitale, fino agli anni Settanta del secolo scorso.<sup>335</sup> Le melodie di Ioannis Sakellaridis inoltre costituiscono tuttora il pilastro su cui si fonda il repertorio liturgico in uso presso

---

<sup>332</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 85.

<sup>333</sup> Ivan Moody, *Some Aspects of the Polyphonic Treatment of Byzantine Chant in the Orthodox Church in Europe*, in *Musica se extendit ad omnia. Scritti in onore di Alberto Basso per il suo 75° compleanno*, a cura di Rosy Moffa e Sabrina Saccomani, Lucca, LIM, 2007, pp. 67-73: 69.

<sup>334</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 85.

<sup>335</sup> Cfr. *Ibidem*

l'Arcidiocesi greco-ortodossa d'America, dove sono giunte tramite gli allievi del compositore emigrati negli Stati Uniti alla fine del XIX secolo.<sup>336</sup>

Il più grande antagonista del progetto portato avanti da Sakellaridis fu Konstantinos Psachos (ca.1866–1949), che, dopo essersi formato come cantore a Costantinopoli, fu inviato ad Atene dalle autorità del Patriarcato nel 1904 per fondare una nuova scuola di canto bizantino all'interno del Conservatorio di Atene. Psachos si dimostrò un fervente 'tradizionalista' ed elaborò una sua particolare ipotesi riguardo alla vera natura della notazione bizantina. Secondo Psachos i neumi della notazione bizantina medievale utilizzati per indicare gli intervalli melodici non erano altro che una semplice 'traccia parziale' della reale melodia del brano che veniva eseguita dai cantori. Tali neumi avrebbero rappresentato solamente delle abbreviazioni 'stenografiche' impossibili da 'sciogliere' senza il fondamentale apporto di un bagaglio di conoscenze tramandate oralmente. Sulla base di tali considerazioni Psachos sosteneva l'effettiva continuità nel corso dei secoli della tradizione bizantina, libera da qualsiasi influenza turca. Secondo lui infatti tutte le differenze riscontrabili fra le melodie dei manoscritti medievali e quelle registrate attraverso il 'Nuovo Metodo' di Chrysanthos, potevano essere spiegate attraverso il fondamentale 'tassello mancante' della trasmissione orale, le cui convenzioni inizialmente non scritte avrebbero iniziato ad essere annotate, nel corso dei secoli, attraverso un sistema sempre più preciso di segni. In altre parole, Psachos sosteneva che non fosse la *psaltiki* bizantina ad essersi trasformata, ma che fossero solamente i sistemi di notazione musicale concepiti per tramandarla ad essersi evoluti nel corso del tempo, diventando sempre più precisi.<sup>337</sup>

Negli anni Trenta del Novecento un ulteriore tentativo di riforma in chiave 'occidentale' del repertorio liturgico bizantino fu portato avanti dall'allievo britannico di Sakellaridis, Julius Wetenhall Tillyard (1881-1968) che, insieme all'austriaco Egon Wellesz (1885-1974) e al danese Carsten Høeg (1896-1961), fondò nel 1931 il progetto *Monumenta Musicae Byzantinae*, nome spesso abbreviato con la sigla 'MMB'.<sup>338</sup> Obiettivo di tale progetto era quello di trascrivere il repertorio medievale del canto bizantino in notazione occidentale. Nonostante il maggiore rigore filologico che caratterizzò i lavori del

---

<sup>336</sup> Emily Laliotis, *Becoming Byzantine: Modernization and Tradition in the Liturgical Music of the Greek Orthodox Church*, «Relics, Remnants, and Religion: An Undergraduate Journal in Religious Studies» vol 3, n.1, articolo 4, pp. 1-35: 12. <https://soundideas.pugetsound.edu/relics/vol3/iss1/4>. Consultato in data 16/07/2018.

<sup>337</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant*, «Acta Musicae Byzantinae», vol. 6, 2003, pp. 56-76: 62-63.

<sup>338</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 85.

*Monumenta Musicae Byzantinae* rispetto alla riforma arbitraria e un po' naïve tentata da Sakellaridis, le fondamenta ideologiche che stavano alla base di tale operazione non erano per nulla dissimili. Egon Wellesz nella sua 'storia della musica e dell'innografia bizantina' ha affermato infatti che: «[...] Byzantine music was diatonic before the Empire came under the overwhelming influence of Arabic, and, even more, of Turkish music. Byzantine music cannot have sounded strange to Western ears».<sup>339</sup> Secondo Tillyard, Wellesz e Høeg il canto bizantino medievale doveva suonare molto simile al canto gregoriano occidentale così come era stato 'restaurato' e risistemizzato dai monaci benedettini dell'abbazia di Solesmes in Francia alla fine del XIX secolo, che, in opposizione alla prassi liturgica corrente, avevano cercato di riportare alla luce le antiche melodie gregoriane e di ricostruire le originali scansioni fraseologiche e ritmiche del canto attraverso lo studio comparato degli antichi manoscritti liturgico-musicali d'Europa.<sup>340</sup> Non solo quindi le 'occidentalizzanti' edizioni dei musicologi dell'MMB furono compilate seguendo l'assunto tipico di una certa musicologia occidentale secondo cui un brano 'così come è stato scritto, così deve essere eseguito', ma cercarono inoltre di colmare agli evidenti 'vuoti' di informazione, che, come è stato precedentemente sottolineato, caratterizzano la notazione bizantina medievale così come qualsiasi altro sistema di notazione rispetto alla reale dimensione sonora della musica suonata o cantata, non appoggiandosi alla tradizione e alle prassi esecutive viventi della *psaltiki* bizantina, ma scegliendo, sulla base di motivazioni di natura ben più 'estetica' che 'scientifica', di introdurre deliberatamente nelle loro trascrizioni alcune delle prescrizioni performative proprie della riforma del repertorio gregoriano di Solesmes.<sup>341</sup> Riguardo alla natura dell'approccio di Tillyard e colleghi, il bizantinista Richard Barrett ([?]-) scrive:

[...] The Western musicologists of MMB evaluated Byzantine manuscripts of ψαλμωδία based on the assumed supremacy of Western models, written and aural, largely removed culturally from the source of those manuscripts. To the extent that Lingas's use of the term Orientalism is appropriate to describe the approach of Tillyard and others to their project, perhaps the term subaltern is a useful term to describe the status thus ascribed to the received tradition.<sup>342</sup>

<sup>339</sup> Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Clarendon, Oxford University Press, 1961<sup>2</sup>, p. 22.

<sup>340</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Medieval Byzantine Chant and the Sound of Orthodoxy*, cit., p. 137.

<sup>341</sup> Alexander Leonidas Lingas, *Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant*, cit., p. 70.

<sup>342</sup> Richard Barrett, *Byzantine Chant, Authenticity, and Identity: Musicological Historiography through the Eyes of Folklore*, «The Greek Orthodox Theological Review», vol. 55. nn. 1-4, 2010, pp. 181-198: 185.

Molti musicologi e cantori greci si dimostrarono subito critici nei confronti delle prime edizioni del *Monumenta Musicae Byzantinae* pubblicate a metà degli anni Trenta del secolo scorso.

Fra questi, il primo ad entrare in aperta polemica con gli autori dell'MMB, fu il musicologo tedesco di origini elleniche Thrasybulos Georgiades (1907-1977) che accusò Tillyard e Wellesz di aver trascurato nel loro approccio metodologico quelli che lui considerava due principi fondanti e imprescindibili della disciplina musicologica, cioè: quello di cercare di abbandonare qualsiasi preconcetto derivante dalla formazione e dalla pratica musicale eurocolta quando ci si accosta allo studio di una tradizione musicale 'altra', e quello di non prescindere assolutamente dal prendere in considerazione le implicazioni derivanti dall'esistenza della dimensione 'aurale' della musica, componente fondamentale anche in quei repertori tramandati attraverso un sistema più o meno sviluppato di notazione musicale.<sup>343</sup> Lingas, riguardo alle critiche mosse da Georgiades agli autori dell'MMB scrive:

Georgiades' technical criticisms of the MMB stem mostly from what he sees as the failure of its editors to recognise the gap between Byzantine and contemporary Western European performance practice. From the absence of a discourse on the unwritten conventions required for the realisation of Byzantine scores and the wholesale dismissal of evidence from the living Chrysanthine tradition, he concludes that the transcriptions of Tillyard and Wellesz are to be read literally within the interpretive context of modern classical music and criticises them accordingly. Drawing on Chrysanthine and the medieval Western precedents for support, Georgiades attacks their exclusion of all "irrational" intervals within an implied system of equal-temperament tuning [...], as well as their neglect of tonal attractions ("έλλξεις", i.e. *musica ficta*). Furthermore, he finds that their decision to employ without further explanation symbols drawn from Western instrumental music to represent Byzantine qualitative neumes similarly implies the anachronistic imposition of a foreign performance style upon the chant.<sup>344</sup>

Georgiades rinunciò ad avanzare una sua originale proposta riguardo alla realizzazione sonora del canto bizantino medievale, considerando inverosimili le trascrizioni dell'MMB almeno quanto l'ipotesi 'stenografica' di Psachos. Il musicologo greco-tedesco simpatizzò sempre però per i cantori ellenici, considerandoli comunque come i veri depositari della tradizione, riconoscendo l'esistenza di un 'nucleo di verità' all'interno delle loro argomentazioni e ritenendo che qualsiasi tentativo di ricostruzione delle prassi

---

<sup>343</sup> Cfr. Alexander Leonidas Lingas, *Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant*, cit., p. 65.

<sup>344</sup> *Ibidem*

performative antiche non potesse assolutamente prescindere da un'analisi delle pratiche correnti.<sup>345</sup>

Un altro cantore-musicologo che si dimostrò profondamente critico nei confronti del lavoro del *Monumenta Musicae Byzantinae* fu il greco Simon Karas (1905–1999), fondatore della Società per la diffusione della musica nazionale (*Sýllogo pros Diádosin tis Ethnikís Mousikís*). Karas, in aperta polemica con Tillyard, pubblicò nel 1953 un saggio intitolato *La corretta interpretazione e trascrizione dei manoscritti musicali bizantini (I orthi ermineia kai metagrafi ton vyzantinon mousikon cheirografon)*, in cui, riprendendo alcune teorie di Konstantinos Psachos, affermava che la notazione bizantina medievale fosse fondamentalmente di carattere 'stenografico', e che fosse quindi impossibile da comprendere senza l'ausilio delle prassi performative moderne e le trascrizioni post-bizantine dei repertori liturgici. Karas sosteneva inoltre che la *psaltikí* bizantina, intonata e tramandata senza interruzione per più di un millennio, si fosse mantenuta 'pura' nel corso dei secoli senza aver mai assorbito alcun tipo di influenza 'straniera'.<sup>346</sup> Secondo il musicologo greco erano proprio quegli elementi della prassi esecutiva contemporanea che gli studiosi occidentali volevano eliminare in quanto da loro percepiti come arabo-turchi a rendere il canto bizantino veramente autentico. Karas riteneva che il linguaggio musicale del canto liturgico fosse fortemente legato a quello della musica tradizionale profana greca e che tutte le tradizioni musicali sorte in area mediorientale fossero fondamentalmente un prodotto della cultura bizantina; in altre parole, secondo lui, tutti quegli elementi lessicali e performativi che venivano avvertiti come 'orientaleggianti', di matrice 'arabo-turco-persiana' erano in origine di derivazione ellenica.<sup>347</sup> Karas propose inoltre un suo nuovo e personale metodo di trascrizione non basato sulle 'lunghe' esegesi primo ottocentesche di Chrysanthos di Madytos (ca. 1770-1843), Chourmouzos 'l'Archivista' (ca. 1770-1840) e Gregorios 'il Protopsaltes' (ca. 1778-1821), conosciuti anche come i 'Tre Maestri', che avevano cercato di trascrivere i canti liturgici così come venivano intonati nella loro epoca. Il metodo del musicologo greco cercava di coniugare invece la ricerca storica e lo studio paleografico dei manoscritti con il linguaggio e le convenzioni stilistiche della tradizione liturgica vivente.<sup>348</sup>

---

<sup>345</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>346</sup> Cfr. Ivi. p. 66.

<sup>347</sup> Cfr. Richard Barrett, *Byzantine Chant, Authenticity, and Identity: Musicological Historiography through the Eyes of Folklore*, cit., pp. 185-186.

<sup>348</sup> Cfr. Alexander Leonidas Lingas, *Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant*, cit., p. 67.

I risultati del suo tentativo, caratterizzati da una semplificazione melodica rispetto alle trascrizioni realizzate dai ‘Tre Maestri, non riscosero unanime successo presso i cantori ellenici, di cui una parte rimaneva legata alle versioni ‘ufficiali’ degli inni così come erano stati trascritti da Chrysanthos, Chourmouzos e Gregorios, e un’altra era rimasta affascinata dalle diatoniche e a volte armonizzate<sup>349</sup> composizioni in stile russo o della ‘scuola’ di Sakellaridis, che riflettevano una più generale moda musicale occidentalizzante che aveva investito la capitale greca durante la prima metà del secolo scorso.

Risulta evidente dalla natura delle argomentazioni sia dei membri della fazione ‘tradizionalista’ sia di quella ‘occidentalista’, e soprattutto dai toni fortemente polemici che hanno segnato questo dibattito, che il centro della disputa non fosse semplicemente rappresentato da una divergenza di pareri accademici riguardo all’aspetto di un’antica prassi musicale che per interesse musicologico si voleva riportare alla luce, ma che il vero nodo fosse quello ben più delicato, rappresentato dall’esigenza di definire, costruire ed affermare quale fosse la vera natura identitaria della nazione ellenica e, in secondo luogo, della sua musica.

La religione ortodossa con i suoi ‘canti’ è stata il più profondo fattore identitario che, insieme all’elemento linguistico, ha permesso ai greci di sentirsi parte di un unico popolo. Questo fattore identitario è stato particolarmente significativo durante i secoli successivi alla caduta dell’Impero bizantino e all’interno del crogiolo religioso/amministrativo/politico del mondo ottomano, secondo il concetto di *millet*. Più in generale, il cristianesimo ortodosso ha rappresentato per i greci un forte collante identitario e un elemento di reciproco riconoscimento anche all’interno di una dinamica di contrapposizione rispetto all’‘altro’: da un lato nei confronti degli scismatici cattolici occidentali, dall’altro nei confronti degli ‘infedeli’ dominatori ottomani. Il dominio turco-ottomano, in particolare, è stato vissuto dai greci, infatti, non solo come un duro e prolungato assoggettamento politico ma anche come una vera e propria forma di schiavitù spirituale, e le conseguenze ultime di tale fenomeno sono in gran parte rilevabili nel moderno e contemporaneo mondo mediorientale, basti pensare che il criterio di selezione su cui si è basato, nel 1923, lo scambio di popolazioni fra Grecia e Turchia è stato, appunto, quello religioso. Si comprende dunque la grande importanza attribuita dai greci al loro passato bizantino e alla loro fede ortodossa, considerate come due delle principali fondamenta su cui è stata edificata la loro identità nazionale, alle quali si è aggiunta, a

---

<sup>349</sup> Della questione ‘polifonica’ del canto liturgico ortodosso verrà dato conto in seguito.

partire dalla fine del XVIII secolo, attraverso la diffusione degli ideali del neoclassicismo e del filoellenismo europeo e in seguito ai risultati degli scavi archeologici condotti nell'Ellade, anche la riscoperta delle antiche glorie del loro passato classico.

L'indagine intorno alla forma del canto bizantino, assunto da molti a 'rappresentazione sonora' della fede e dell'identità del popolo greco, si è sviluppata inizialmente a partire da presupposti ben più identitari che musicologici. Come sottolinea Richard Barrett, nel suo saggio *Byzantine Chant, Authenticity, and Identity: Musicological Historiography through the Eyes of Folklore* (2010)<sup>350</sup>, le categorie di 'purezza' e di 'autenticità' che sono state spesso chiamate in causa nel corso delle dispute intorno alla 'Questione Musicale', sono due concetti che si ritrovano anche nella retorica di stampo nazionalista. La fragilità e la soggettività del contenuto di tali categorie è facilmente rilevabile sia nelle posizioni portate avanti dalla corrente 'tradizionalista' sia da quelle sostenute dalla corrente 'occidentalista'.

È curioso notare, a questo proposito, come partendo dallo stesso principio, ovvero l'esigenza di determinare quale fosse la forma più e 'autentica' e 'pura' della *psaltiki* bizantina, Sakellaridis e i suoi allievi da un lato e Psachos e Karas dall'altro, siano giunti a due conclusioni diametralmente opposte. L'operazione di Sakellaridis, secondo il pensiero del suo autore, trovava legittimazione nell'epurazione di tutti quegli elementi che si ritrovavano anche nelle musiche profane degli islamici dominatori ottomani, e che quindi non potevano aver nulla a che fare con le 'autentiche' musiche sacre dei cristiani ortodossi. Si cercava quindi di operare tramite la musica una separazione netta fra le due culture, le due etnie e le due religioni. L'attribuire paternità greca a questi controversi elementi idiomati, come è stato fatto da Simon Karas, implicava invece il riconoscimento della supremazia culturale ellenica, e per eredità acquisita dello stato Greco, nell'area mediorientale.<sup>351</sup> Tali teorie, portate all'esasperazione, possono rappresentare quindi le due opposte 'facce' del medesimo nazionalismo.

La posizione dell'MMB all'interno della questione assume dei tratti peculiari dato che i suoi fondatori occidentali, in quanto non greci, possono essere considerati in parte degli *outsider* rispetto alla disputa identitaria di cui sopra. Nel determinare il loro *modus operandi* un peso maggiore l'hanno sicuramente avuto considerazioni di natura 'estetica' più che ragioni di stampo 'nazionalistico', ovvero l'esigenza di rendere più 'digeribile' per

---

<sup>350</sup> Richard Barrett, *Byzantine Chant, Authenticity, and Identity: Musicological Historiography through the Eyes of Folklore*, «The Greek Orthodox Theological Review», vol. 55. nn. 1-4, 2010, pp. 181-198.

<sup>351</sup> Cfr. Richard Barrett, *Byzantine Chant, Authenticity, and Identity: Musicological Historiography through the Eyes of Folklore*, cit., p. 188.

le orecchie occidentali l' 'esotica' musica del cristianesimo orientale. Il concetto di 'autenticità' assume quindi, in questo caso delle connotazioni diverse, tipiche del rapporto dell'occidente con l'altro da sé. Barrett a questo proposito scrive:

[...] The problem remains one of Orientalism, in that the mysterious Eastern music must be sanitized for Western appreciation and consumption but informed by nationalist concerns. [...] MMB's presumption of Western intellectual supremacy fills the gap left by Greek and Turkish nationalism, leading once again to the problem of the received tradition being treated as subaltern. [...] To oversimplify, MMB appears to be arguing that the Greeks cannot legitimately identify with Byzantine culture because of their modern Hellenic identity, tainted as it is by Ottoman occupation and other foreign influences.

Nel campo della musica bizantina, così come in qualsiasi altro, ogni tentativo di ricostruire con estrema esattezza una prassi performativa del passato è destinato a naufragare, soprattutto se si opera secondo l'equazione 'notazione musicale = musica'. Lingas a questo proposito lucidamente afferma:

For the modern historian seeking to locate medieval Byzantine chant culturally, the task of creating narratives unburdened by such confessional polemics is further complicated by the very nature of music. [...] Although a specimen of musical notation may be treated as an historical text subject to the usual philological methods of textual criticism, music also remains a performative activity physically producing sounds of finite duration.

Prior to the invention of modern recording equipment, it was possible to reproduce performances only inexactly through various combinations of musical notation and oral transmission. While the advent of recordings has not only created new questions surrounding musical works' ontology (e.g. 'what is the relationship of a particular recorded performance to "the work itself"'), it has also exacerbated some of the problems surrounding the interpretation of pre-modern repertoires for which contemporary sound documents are lacking.

E come è già stato ampiamente portato alla luce dalla moderna disciplina etnomusicologia, le categorie di 'puro', 'autentico' e 'tradizionale' nel significato di 'sempre uguale a sé stesso' applicate al mondo reale, che, come è sotto gli occhi di tutti, è soggetto a continue e profonde trasformazioni, riflettono dei tentativi dell'uomo di definire una 'staticità' che di fatto non esiste. Anch'esse, in primo luogo, non si sottraggono allo scorrere del tempo, i loro contenuti infatti sono cambiati continuamente nel corso della storia e, così come dimostra il caso di Sakellaridis e Psachos, possono benissimo non coincidere anche all'interno delle menti di due individui che vivono nello stesso luogo, nella stessa epoca e che si occupano della medesima disciplina. L'etnomusicologo italiano Ignazio Macchiarella ([?]-) scrive:



Per dirla semplicemente, in Sardegna ed in Corsica, così come altrove, non rimane nessuna "autentica musica popolare/tradizionale" del passato semplicemente perché ciò non è possibile che avvenga. La musica intesa come *performance* - non può essere un retaggio del passato dal momento che, in quanto risultato di un fare, è necessariamente attuale: è qualcosa di vivo, realizzato da persone per altre persone nella realtà d'oggi.<sup>352</sup>

A partire dalla seconda metà del secolo scorso molte delle posizioni sostenute dai pionieri della musicologia bizantinista sono state riviste alla luce delle più recenti indagini, in seguito alla scoperta di nuove fonti liturgico-musicali e grazie ad una più distesa collaborazione fra musicologi ellenici e studiosi non greci.<sup>353</sup> È stata fatta molta ricerca, ad esempio, riguardo al rapporto della musica liturgica dell'oriente bizantino con quelle delle chiese d'occidente in epoca medievale. Alexander Lingas sostiene che le musiche dell'oriente greco e dell'occidente latino, per molti secoli, non siano state così dissimili fra loro, tanto da rendere possibile un minimo di scambio e di mutuo apprezzamento musicale fra le due Chiese.<sup>354</sup> Il musicologo, nel suo saggio *Medieval Byzantine Chant and the Sound of Orthodoxy* (2006), porta a sostegno di questa sua tesi, condivisa anche da altri studiosi, numerose testimonianze storiche di incontri e di scambi di giudizi sulla musica che hanno avuto luogo in periodo medievale che dimostrano che sia bizantini, sia i cristiani latini si dimostravano tolleranti, e in alcune occasioni addirittura entusiasti, nei confronti della musica degli altri. Questo fenomeno si rileva in parte anche nelle due epoche di maggior conflitto fra i due 'mondi', ovvero quella successiva al Grande Scisma del 1054, e quella segnata dalla conquista latina di Costantinopoli del 1204.<sup>355</sup> Secondo Lingas, neppure i linguaggi musicali più artificiosi adottati dalle due chiese, la polifonia da un lato e lo stile *kalofoniko* dall'altro, produssero un totale estraniamento musicale fra i due rami principali del cristianesimo.<sup>356</sup>

Se poco si sa infatti sulla dimensione sonora del canto bizantino medievale, per le stesse ragioni altrettanto poco si può conoscere con esattezza della prassi performative e dello stile vocale del canto liturgico occidentale. Alcuni studiosi, a partire dalle evidenze

---

<sup>352</sup> Ignazio Macchiarella, *Scenari e prospettive di ricerca (etno)musicologica in Sardegna e Corsica*, in *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee. Seminario internazionale di studi 2007*, a cura di Francesco Giannattasio e Serena Facci, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009. (Pubblicazione multimediale) <http://old.cini.it/it/publication/page/102>. Consultato in data 01/08/2018.

<sup>353</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Medieval Byzantine Chant and the Sound of Orthodoxy*, cit., p. 139.

<sup>354</sup> Cfr. Ivi. p. 142.

<sup>355</sup> Cfr. Ivi. pp. 143-144.

<sup>356</sup> Cfr. Ivi. p. 145.

documentali relative al fatto che in epoca medievale il canto dei latini non suonasse ‘strano’ ai greci e viceversa, ipotizzano che il canto bizantino fosse in origine diatonico, altri, al contrario, sostengono invece che in passato fosse il canto occidentale ad essere più vicino a quello mediorientale. Il musicologo nordamericano Timothy J. McGee, ad esempio, sulla base degli studi da lui condotti sulle tecniche vocali dell’occidente medievale sostiene che:

[...] Non-diatonic tones, indefinite and sliding pitches, and pulsing sounds mark the medieval vocal technique as decidedly different from that of later centuries [and consequently] the basic vocal techniques and sound repertoires used in all of the Eastern traditions have much in common with the vocal sound in medieval Europe.<sup>357</sup>

### 4.3 Ortodossia e polifonia

Insieme alla polemica relativa all’‘autentica’ natura stilistica e intervallare della *psaltikí*, uno dei fronti più caldi della grande ‘Questione Musicale’, che interessa molto da vicino il canto Eptanesiaco, è rappresentato dalla discussione sviluppatasi intorno all’impiego di pratiche polifoniche all’interno della liturgia bizantina. Il nodo centrale di questa contesa, ancora lungi dall’essere appianata, è rappresentato, anche in questo caso, dall’esigenza filologica e ideologico-prescrittiva di determinare e stabilire quale debba essere la ‘corretta’ e ‘genuina’ forma del canto bizantino e quindi, nel caso specifico, di assumere una posizione, di legittimazione da un lato o di condanna dall’altro, nei confronti della presenza di quelle armonizzazioni dei canti liturgici, che, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, iniziarono a diventare una realtà sempre più rilevante all’interno delle chiese di Grecia e soprattutto all’interno di quelle delle comunità elleniche della diaspora. Sulla base di spinte eterogenee infatti, intorno alla metà del XIX secolo, cominciarono a sorgere presso le chiese greco-ortodosse presenti in molte grandi città europee e, qualche decennio più tardi, anche in quelle del giovane stato ellenico, dei tentativi di riforma in chiave polifonica del canto liturgico più o meno sistematiche e ideologicamente connotate.

Soprattutto quando questa nuova ‘tendenza’ polifonico-corale raggiunse la madrepatria greca, intorno ad essa, iniziò a svilupparsi una contesa che si intersecò indissolubilmente con quella più ampia relativa all’affermazione della ‘purezza’ ellenica del canto bizantino e alla continuità della sua tradizione. La corrente ‘tradizionalista’, insieme alle autorità

---

<sup>357</sup> Timothy J. McGee, *The Sound of Medieval Song: Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Clarendon, Oxford University Press, 1998, pp. 119-120.

ecclesiastiche, in difesa della tradizione vivente, monodica<sup>358</sup> e microtonale, condannarono immediatamente l'impiego di tali intonazioni polifoniche, avvertite come appartenenti all'idioma liturgico-musicale degli scismatici cattolici occidentali e quindi totalmente estranee all'autentica e antica tradizione della *psaltiki* bizantina. Dall'altro lato, gli studiosi e i musicisti 'occidentalisti', sulla base delle loro convinzioni riguardanti l'antica somiglianza del canto bizantino con il canto liturgico occidentale e il suo ormai perduto diatonismo, hanno ipotizzato l'antica esistenza di intonazioni polivocali anche in seno alla tradizione bizantina che sarebbero scomparse in seguito al contatto con il monodico mondo ottomano. Alcuni compositori e direttori di coro fra cui, Sakellaridis (ca. 1853-1938), nel corso delle loro operazioni di 'deturchizzazione' dei repertori liturgici, avanzarono inoltre alcune proposte di armonizzazione a tre o quattro voci delle melodie da loro riformate, basate su personali esigenze estetiche e ideologiche piuttosto che su sistematiche riflessioni e indagini di natura filologica. Tale contrapposizione, sviluppatasi inizialmente in relazione alla diffusione e al successo di queste armonizzazioni 'd'autore' tardo ottocentesche, finì ben presto per allargarsi fino ad includere all'interno dei suoi polemici confini anche le più antiche tradizioni polifoniche della Chiesa ortodossa russa e del canto liturgico 'eptanesiaco-cretese' delle Isole Ionie.

#### **4.3.1 Le polifonie ottocentesche delle comunità greche della diaspora e la successiva diffusione del canto liturgico polifonico in territorio ellenico**

I primi<sup>359</sup> esempi di armonizzazioni eurocolte di melodie liturgiche bizantine si affermarono durante gli anni Quaranta del XIX secolo, presso le chiese di alcune fra le più importanti comunità elleniche d'Europa, che, partecipando attivamente alla vita culturale delle città in cui risiedevano, interiorizzarono il gusto musicale della realtà urbana a loro contemporanea. La comunità greca di Vienna fu la prima a sentire l'esigenza di commissionare la trascrizione in notazione occidentale del repertorio liturgico e la sua armonizzazione a quattro voci, compito questo di cui si fece carico il cantore ellenico Ioánnis Chaviáras (1802-1875), promotore dell'iniziativa, in collaborazione con il

---

<sup>358</sup> Riguardo alle riflessioni intorno all'impiego della tecnica polifonica del bordone (*ison*) che caratterizza la 'monodica' tradizione liturgica costantinopolitana verrà dato conto più avanti all'interno di questo sottocapitolo.

<sup>359</sup> 'Primi' se si escludono dal conteggio i precedenti esperimenti polifonici a metà via fra il canto di tradizione orale dell'Eptaneso e i canoni dell'armonia occidentale portati avanti da Mantzaros e dai suoi allievi a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento.

compositore austriaco Benedikt Randhartinger (1802-1893).<sup>360</sup> La prima pubblica esibizione di questa musica liturgica ‘riformata’ in chiave polifonica ebbe luogo presso la chiesa greco-ortodossa della Santissima Trinità di Vienna in occasione della celebrazione della Pasqua del 1844.<sup>361</sup> Nonostante l’immediata condanna da parte del Patriarcato ecumenico di Costantinopoli,<sup>362</sup> le intonazioni corali di Chaviáras e Randhartinger, incontrarono il gusto di molte altre nutrite comunità elleniche del Vecchio Continente e, nel corso del ventennio successivo, entrarono a far parte dei repertori eseguiti nelle chiese greco-ortodosse di Trieste, Marsiglia, Liverpool e Londra.<sup>363</sup>

La diffusione di questa nuova sensibilità polifonica stimolò la nascita di *ensemble* corali che fossero in grado di eseguire i nuovi repertori armonizzati. Molti musicisti e compositori greci decisero di specializzarsi quindi nella direzione di coro ecclesiastico e si dedicarono alla produzione di nuovi arrangiamenti corali di melodie esistenti e alla composizione *ex novo* di inni polifonici. Fra questi, il compositore greco nato a Trieste Aléxandros Katakouzinós (1824-1892) svolse un ruolo di primo piano nel consolidamento della polifonia ecclesiastica ‘d’autore’ in Europa e nella sua diffusione in Grecia. Katakouzinós dopo essersi formato come compositore ad Atene, Parigi e Vienna, diresse fra il 1844 e il 1861 i cori delle chiese di Vienna e Trieste, specializzati nell’esecuzione delle musiche scritte da Chaviáras e Randhartinger.<sup>364</sup> Nel 1861 fu invitato dalla comunità greca di Odessa (odierna Ucraina) ad introdurre la polifonia nella chiesa della Santissima Trinità della città, fondando un coro che diresse fino al 1870, anno in cui fu chiamato ad Atene dalla Regina di Grecia, la Granduchessa russa Olga Konstantinovna Romanova (1851-1926), moglie di Re Giorgio I di Grecia (1845-1913). La Regina aveva infatti manifestato il desiderio di ascoltare anche nella sua nuova patria la polifonia liturgica in stile russo a lei familiare e promosse quindi, in contrasto con la diffusa avversione ellenica, sia popolare sia ecclesiastica, nei confronti delle armonizzazioni corali dei repertori religiosi, l’istituzione di un coro ecclesiastico maschile, formato da adulti e fanciulli, per l’esecuzione della

---

<sup>360</sup> Cfr. Dionysios Apostolatos, *Η τετράφωνη μουσική στην ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησία (La musica a quattro voci della Chiesa Ortodossa greca)*, in ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΜΟΣ Α'. *Η μουσική κληρονομιά των Ιονίων Νήσων (Il patrimonio musicale delle Isole Ionie)*, Argostoli, *Ενέργειες Ανάδειξης Σύγχρονου Πολιτισμού & Ιστορικής Κληρονομιάς από το ήμο Αργοστολίου (progetti per la promozione della cultura moderna e del patrimonio storico dal Comune di Argostoli)*, 2008, pp. 63-67: 63-64.

<sup>361</sup> *Ivi.* p. 64.

<sup>362</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 85.

<sup>363</sup> Cfr. Dionysios Apostolatos, *Η τετράφωνη μουσική στην ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησία (La musica a quattro voci della Chiesa Ortodossa greca)*, cit., p. 64.

<sup>364</sup> Cfr. *Ibidem*

polifonia in stile russo all'interno della Cappella di Corte ateniese<sup>365</sup> e ne affidò la direzione ad Aléxandros Katakouzinós.<sup>366</sup>

Negli anni Settanta, Ottanta e Novanta del XIX secolo, la polifonia liturgica iniziò quindi a radicarsi in modo sempre più saldo all'interno di alcune importanti chiese della capitale greca<sup>367</sup> ad opera del sopracitato Ioannis Sakellaridis (ca. 1853-1938), il quale si fece promotore della creazione di numerosi cori a quattro voci presso le chiese ateniesi ma si dedicò solo marginalmente all'armonizzazione dei canti liturgici,<sup>368</sup> e, soprattutto, ad opera del compositore Themistoklís Polykrátis (1863-1926), allievo di Katakouzinós. Polykrátis, ad Atene, diresse il coro della chiesa di Ágios Geórgios Karýtsi dal 1879 fino al 1915, quello della chiesa di Ágios Dionýsios o Areopagítis (San Dionigi l'Areopagita) dal 1915 fino al 1920 e il grande coro a quattro voci della Cattedrale di Atene dal 1920 fino alla sua morte (1926).<sup>369</sup> Themistoklís Polykrátis compose numerosi brani di musica ecclesiastica polifonica che si diffusero presto anche in quelle comunità elleniche d'Europa che avevano precedentemente introdotto nella loro liturgia il canto polivocale e le sue musiche rappresentano tuttora uno dei pilastri su cui si fonda il repertorio ecclesiastico polifonico eseguito in Grecia ancora oggi.<sup>370</sup>

Un altro importante compositore greco di musica liturgica polifonica di quel periodo fu Spyridón Spáthis (1852-1941) che, dopo aver contribuito a diffondere la polifonia in alcune chiese di Atene, introdusse, in qualità di direttore di coro, il canto armonizzato nella nuova chiesa greco-ortodossa di Santo Stefano a Parigi inaugurata nel 1895.<sup>371</sup> A partire dalla capitale la polifonia ecclesiastica raggiunse anche le chiese di altre città ed isole greche (es. Patrasso, Kalamata, Samo, Tripoli, Tebe, Salonicco),<sup>372</sup> ma soprattutto si diffuse capillarmente presso le comunità elleniche emigrate negli Stati Uniti, le cui chiese divennero, a partire dai primi decenni del XX secolo, il principali centri di produzione di

---

<sup>365</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 85.

<sup>366</sup> Eleni Kallimopoulou, *Measuring intervals between European and 'Eastern' musics in the 1920s: The curious case of the panharmonion or 'Greek organ'*, in *Theory and Practice in the Music of the Islamic World Essays in Honour of Owen Wright*, a cura di Rachel Harris e Martin Stokes, Abingdon, Routledge, 2017, pp. 146-170: 153.

<sup>367</sup> In alcune di esse viene tuttora coltivata ed eseguita durante le funzioni.

<sup>368</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 85.

<sup>369</sup> Cfr. Dionysios Apostolatos, *Η τετράφωνη μουσική στην ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησία (La musica a quattro voci della Chiesa Ortodossa greca)*, cit., p. 64.

<sup>370</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>371</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>372</sup> Cfr. Ivi. p. 66.

brani liturgici polifonici, diventando in questo modo bersaglio di aspre critiche da parte delle autorità ecclesiastiche del Patriarcato di Costantinopoli e della Chiesa di Grecia.<sup>373</sup>

#### 4.3.2 Le polifonie dell'Arcidiocesi greco-ortodossa d'America

Le ragioni dell'ampia e solida tradizione del canto liturgico armonizzato presso le chiese greco-ortodosse d'oltreoceano vanno ricercate nelle particolari congiunture storico-culturali che hanno caratterizzato l'emigrazione ellenica negli Stati Uniti fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Il picco più alto di partenze di greci alla volta dell'America si è verificato infatti esattamente nel periodo di massima diffusione in madrepatria dell'influenza dell'occidente sulla cultura ellenica e della musica colta europea sui canti della liturgia bizantina.<sup>374</sup> Il caso volle, inoltre, che fra gli emigranti ellenici che scelsero o che furono costretti ad intraprendere il viaggio verso gli Stati Uniti in cerca di fortuna ci fossero anche alcuni allievi di Ioannis Sakellaridis. Per soddisfare l'immediato bisogno di musica all'interno delle funzioni religiose, questi musicisti, in qualità di cantori e direttori di coro, diffusero i canti armonizzati nelle chiese della loro nuova patria, ma soprattutto introdussero su base stabile le melodie bizantine 'semplificate' e riformate del loro maestro, che divennero quindi il punto di partenza per le armonizzazioni corali realizzate nei decenni seguenti dai compositori e cantori greco-statunitensi.<sup>375</sup>

Lo sviluppo del canto liturgico corale fu ulteriormente portato avanti dai musicisti greci di 'seconda generazione', nati negli Stati Uniti, che in molti casi ebbero l'opportunità di accedere al sistema di educazione superiore e di crearsi una solida formazione nel campo della musica colta occidentale. Lontani dallo sguardo inquisitorio nei confronti delle innovazioni polifoniche delle autorità ecclesiastiche di Grecia e del Patriarcato di Costantinopoli, e quindi inizialmente toccati solo parzialmente dalle nette contrapposizioni nazionalistico-identitarie della 'Questione Musicale', i greci ortodossi d'America, intorno

---

<sup>373</sup> Cfr. Ivan Moody, *Some Aspects of the Polyphonic Treatment of Byzantine Chant in the Orthodox Church in Europe*, in *Musica se extendit ad omnia. Scritti in onore di Alberto Basso per il suo 75° compleanno*, a cura di Rosy Moffa e Sabrina Saccomani, Lucca, LIM, 2007, pp. 67-73. Consultato in data 17/08/2018 nella versione digitale messa a disposizione dall'autore stesso al seguente link, pp. 7-8:

[https://www.researchgate.net/publication/233986751\\_Some\\_Aspects\\_of\\_the\\_Polyphonic\\_Treatment\\_of\\_Byzantine\\_Chant\\_in\\_the\\_Orthodox\\_Church\\_in\\_Europe\\_1](https://www.researchgate.net/publication/233986751_Some_Aspects_of_the_Polyphonic_Treatment_of_Byzantine_Chant_in_the_Orthodox_Church_in_Europe_1).

<sup>374</sup> Cfr. Ivi. p. 8.

<sup>375</sup> Cfr. Emily Laliotis, *Becoming Byzantine: Modernization and Tradition in the Liturgical Music of the Greek Orthodox Church*, «Relics, Remnants, and Religion: An Undergraduate Journal in Religious Studies» vol 3, n.1, articolo 4, 2018, pp. 1-35: p. 12. <https://soundideas.pugetsound.edu/relics/vol3/iss1/4>. Consultato in data 16/07/2018.

agli anni Venti del Novecento, consolidarono definitivamente l'impiego del canto polifonico all'interno delle loro chiese.<sup>376</sup> La polifonia liturgica fu inoltre promossa, durante il decennio successivo, direttamente dall'Arcivescovo d'America Athenagoras (1886-1972), al secolo Aristoklís Matthaíou Spýrou, in carica dal 1931, ex Metropolita di Corfù (dal 1922 al 1931) e futuro Patriarca ecumenico di Costantinopoli (dal 1948 fino al 1972), nonché grande amante e sostenitore del canto liturgico armonizzato. Le successive generazioni di greco-americani crebbero quindi con le orecchie piene di armonizzazioni corali e una familiarità quasi nulla nei confronti della *psaltikí* bizantina di 'scuola' costantinopolitana.<sup>377</sup> La pratica musicale dell'Arcidiocesi greco-ortodossa d'America sviluppò pertanto, sulla spinta dei brani scritti dai suoi compositori ecclesiastici, delle influenze stilistiche del paesaggio sonoro statunitense e delle musiche delle altre confessioni religiose del territorio, delle sue caratteristiche peculiari, quali l'impiego dell'accompagnamento organistico durante le funzioni liturgiche e la presenza di cori misti (composti anche da voci femminili) all'interno delle chiese.<sup>378</sup>

Le quasi totale estraneità dei greci d'oltreoceano nei confronti delle sonorità del monodico canto bizantino della madrepatria si rivelò problematica nel momento in cui furono portati avanti dei tentativi di *revival* dello stile greco-costantinopolitano nelle chiese d'America a partire dagli anni Sessanta. Si verificarono e si verificano ancora oggi tensioni e contrapposizioni fra 'coristi' e 'cantori' riguardo allo spazio da dedicare ai due stili musicali all'interno del servizio liturgico.<sup>379</sup> Alcune istituzioni, come il *National Forum of Greek Orthodox Church Musicians* (fondato nel 1976) hanno tentato e tentano tuttora di appianare questi attriti, cercando di fornire una valida educazione musicale in relazione ad entrambi i repertori e mettendo a disposizione le risorse per entrambi i tipi di musica sul loro sito e all'interno dei *workshop* da loro organizzati.<sup>380</sup>

È da notare inoltre che l'Arcidiocesi greco-ortodossa d'America, sulla spinta delle dinamiche storiche e socioculturali che caratterizzano il paese in cui si trova, ha scelto di portare avanti una più generale opera di 'modernizzazione' della liturgia per venire incontro alle esigenze dei nuovi fedeli che si avvicinano alla fede ortodossa, ormai culturalmente sempre più 'statunitensi' e sempre meno 'ellenici'. Se inizialmente infatti le chiese greco-

---

<sup>376</sup> Ivi. p. 13.

<sup>377</sup> Ivi. p. 14.

<sup>378</sup> Cfr. Ivan Moody, *Some Aspects of the Polyphonic Treatment of Byzantine Chant in the Orthodox Church in Europe*, cit., p. 8.

<sup>379</sup> Cfr. Emily Laliotis, *Becoming Byzantine: Modernization and Tradition in the Liturgical Music of the Greek Orthodox Church*, cit., p. 14.

<sup>380</sup> Ivi. p. 15.

ortodosse d'America rappresentarono, per gli immigrati che le avevano fondate, forse ancor prima che un luogo di culto, uno spazio al cui interno riconoscersi etnicamente e culturalmente fra loro, con il trascorrere degli anni e delle generazioni e attraverso i sempre più frequenti matrimoni misti fra greci e non-greci, l'originario elemento identitario ellenico si perse di fronte all'emergere di un'identità sempre più marcatamente americana. l'Arcidiocesi d'America, di conseguenza, decise di adeguarsi a queste trasformazioni e di investire sulla propria vocazione missionaria, promuovendo, ad esempio, la 'costruzione' di un'identità musicale facilmente godibile e accessibile da parte del fedele americano convertito. Tale politica di apertura e modernizzazione si rileva in modo ancor più evidente nell'operazione di traduzione degli antichi testi liturgici greci in lingua inglese, l'intonazione dei quali interessa al giorno d'oggi il cinquanta per cento delle pubbliche celebrazioni.

#### **4.3.3 Le polifonie della Chiesa ortodossa di Russia**

Il canto liturgico polifonico in Russia rappresentava già da secoli una realtà ampiamente consolidata quando, nella seconda metà del XIX secolo, la polifonia aveva iniziato a diffondersi nelle chiese di Grecia e delle comunità elleniche delle maggiori città d'Europa e degli USA.

Il Patriarcato di Mosca, la cui autonomia venne riconosciuta ufficialmente dal Patriarca di Costantinopoli nel 1589, fa risalire la sua data di nascita alla conversione al cristianesimo del Gran Principe di Vladimir I di Kiev (ca. 958-1015) avvenuta nel 988. Secondo la *Cronaca degli anni passati (Pověsti vremēnnykh lēt* in slavo ecclesiastico), testo redatto intorno al 1116 che narra la storia della Rus'di Kiev dal 850 al 1110, la decisione di Vladimir I di convertirsi al cristianesimo bizantino venne presa dopo aver ascoltato la testimonianza di alcuni ambasciatori da lui inviati a Costantinopoli che gli riferirono che di fronte alla bellezza del rito della cattedrale di Santa Sofia ebbero la sensazione di trovarsi in cielo piuttosto che in terra.<sup>381</sup> Molto probabilmente il reale e ben più pragmatico motivo della conversione fu legato all'istituzione di solidi rapporti di alleanza militare fra il Principe e l'Impero d'Oriente. I russi adottarono il rito monastico del monastero di *Studios* insieme alla liturgia di Santa Sofia, e nel 1037 venne consacrata una cattedrale omonima a

---

<sup>381</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 86.



Kiev, città che divenne sede di una provincia ecclesiastica dipendente dal Patriarcato di Costantinopoli.<sup>382</sup>

Gli slavi orientali, inizialmente in stretto contatto con il mondo bizantino e la sua musica, in seguito all'invasione e la dominazione mongola della Russia (1237-1480), intrattennero sempre meno rapporti con Costantinopoli e di conseguenza i repertori liturgici delle due chiese, insieme ai sistemi di notazione musicale utilizzati per tramandarli, iniziarono a divergere e ad intraprendere un autonomo percorso evolutivo.<sup>383</sup> Quando ad esempio i bizantini avevano già pienamente sviluppato il sistema di notazione 'rotonda', nei territori occidentali dell'odierna Russia si continuarono a trascrivere i canti utilizzando neumi adiaستمatici. I russi elaborarono notazioni in grado di registrare l'esatta successione intervallare delle melodie intorno ai primi anni del 1600, periodo a cui risale anche la prima raccolta di canti trascritti per mezzo della notazione occidentale su rigo.<sup>384</sup>

La discrepante realtà, non solo musicale ma anche testuale della liturgia russa rispetto a quella delle altre chiese ortodosse, emerse in tutta la sua evidenza a metà del XVII secolo, periodo in cui il clero greco, accorgendosi di tale divario, bollò come 'eretici' parte dei testi sacri russi. Il Patriarca di Mosca Nikon (1605-1681) promosse quindi una riforma per riportare le traduzioni russe dei testi sacri entro i binari dell'ortodossia greca, iniziativa questa a cui si oppose una parte del clero in quello che viene conosciuto come lo scisma dei 'Vecchi Credenti', i quali continuarono ad adottare le pratiche della chiesa russa antecedenti alla riforma.

Il XVII fu però anche il secolo in cui in Russia, soprattutto in seguito all'insediamento (1689) dello Zar Pietro il Grande (1672-1721), fu portata avanti in modo sempre più deciso una politica di occidentalizzazione del paese su molteplici fronti, fra cui anche quello musicale.<sup>385</sup> Nella musica sacra tale processo di avvicinamento al mondo occidentale si manifestò, fra Sei e Settecento, attraverso la decisa proliferazione del canto polifonico *partesnyj* ('letto a parti staccate') importato attraverso la Polonia e l'Ucraina, all'interno della liturgia russa. Gli stili polifonici occidentali convissero inizialmente con le intonazioni in canto piano e con le 'dissonanti' trascrizioni delle autoctone polifonie di tradizione orale, stilisticamente simili a quelle della moderna polifonia georgiana.<sup>386</sup>

---

<sup>382</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 86.

<sup>383</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>384</sup> Cfr. Ivi. pp. 86-87.

<sup>385</sup> Cfr. Ivi. pp. 87-88.

<sup>386</sup> Cfr. Ivi. p. 88.

Riguardo allo sviluppo e alla diffusione in Russia delle armonizzazioni dei canti in stile occidentale Alexander Lingas scrive:

La forma più elementare di polifonia *partesnyj* è il *kant*, canto devozionale strofico, di solito a tre parti. Alcuni esempi di *kant* sono adattamenti di originali polacchi derivanti dal repertorio stilisticamente analogo dei [cattolici] *kantyczki*, ma più spesso si tratta di composizioni originali. Alquanto più complesse sono le armonizzazioni di canti liturgici annotate su rigo, dove una melodia in canto fermo affidata alla voce superiore è sostenuta da un numero di parti aggiuntive (fino a undici) che generano un'armonia triadica caratterizzata da moti paralleli e occasionalmente punteggiata dalle figurazioni cadenzali tipiche della polifonia in *stile antico*. I lavori in stile *partesnyj* più integralmente assimilabili ai prototipi del Barocco occidentale sono i cosiddetti *koncertij*, ovvero “concerti sacri”, che con le loro frequenti variazioni di spessore sonoro dimostrano spesso un'acuta sensibilità alle istanze della retorica musicale. In aggiunta a singole intonazioni di innografie festive o di testi paraliturgici destinati alla distribuzione dell'Eucarestia, il repertorio superstite dei *koncertij* barocchi comprende un certo numero di *službij* o “servizi divini”, antologie che allineano inni per l'*ordinarium*, salmi e responsori della Divina Liturgia. Fra i primi esponenti di questo genere spicca l'ucraino Nikolaj Dileckij (ca.1650-1680) [...]. Tra i suoi lavori conosciuti figurano un'intonazione parziale dell'*orthros* di Pasqua e alcuni *službij* a quattro e otto parti, come pure un trattato che non si limita a enunciare i fondamenti della teoria musicale occidentale (compreso il più antico accenno in assoluto al circolo delle quinte), ma fornisce altresì istruzioni particolareggiate per musicare il testo dei *koncertij*. Il cantore e compositore moscovita Vasilij Titov (ca.1650-1715) spinse oltre il processo di naturalizzazione dello stile *partesnyj* nella Russia settentrionale scrivendo circa duecento lavori vocali che vanno da un'intonazione in stile *kant* [...] a grandiosi *koncertij* per dodici voci.<sup>387</sup>

Dopo il trasferimento della capitale da Mosca a San Pietroburgo, il Coro della Cappella di Corte dello Zar, che si esibiva in occasione delle cerimonie di stato, assunse un ruolo guida nella diffusione del canto polifonico in Russia, arrivando a comprendere fra le sue fila un centinaio di cantori intorno al 1750. Durante il regno (1762-1796) di Caterina II di Russia (1729-1796) l'*ensemble* ampliò il suo repertorio fino ad includere il genere dell'oratorio e il genere profano dell'opera lirica. Caterina la Grande portò a compimento il processo di occidentalizzazione della musica liturgica, avviato durante il secolo precedente, ingaggiando come direttori del Coro della cappella di corte affermati operisti e maestri di cappella europei fra cui gli italiani Baldassarre Galuppi (1706-1785) e Giuseppe Sarti (1729-1802), i quali si dedicarono entrambi alla composizione di brani corali negli ormai consolidati stili della polifonia ecclesiastica russa. L'eredità più importante dei maestri italiani fu la formazione di una successiva generazione di compositori locali con una solida formazione musicale eurocolta, fra cui l'ucraino Dmytro Stepanovyč Bortnjans'kyj (1751-

---

<sup>387</sup> Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., pp. 88-89.

1825), allievo di Galuppi, che, dopo aver intrapreso per undici anni la carriera di operista in Italia, fu nominato direttore della Cappella Imperiale nel 1801 e si spese per diffondere e ‘imporre’ lo stile di San Pietroburgo nelle altre regioni della Russia, anche per mezzo del potere di censura nei confronti di tutte le edizioni di musica ecclesiastica pubblicate nel paese conferitogli direttamente dallo Zar.<sup>388</sup>

Negli ultimi decenni del XIX secolo un gruppo di illustri compositori, sulla spinta degli ideali del nazionalismo russo, cercarono di riformare la musica liturgica con l'intenzione di riportare alla luce le sue ‘autentiche’ origini ‘slave’, ‘non occidentali’, inizialmente in aperta polemica con le restrizioni creative imposte dai maestri del Coro Imperiale di San Pietroburgo.<sup>389</sup> Lingas scrive:

Pëtr I. Cajkovskij (1840-1893) mise a segno in questo campo una serie di interventi decisivi, a partire dalla sua *Divina Liturgia di San Giovanni Crisostomo* op. 41 (1878). Un'azione legale intrapresa da Bakhmetev [l'allora direttore del Coro della Cappella Imperiale] per impedirne la pubblicazione produsse l'effetto opposto, poiché il diritto di censura della Cappella Imperiale fu di fatto abrogato quando nel 1880 l'editore di Cajkovskij vinse la causa grazie a un cavillo, inaugurando così una nuova epoca di creatività musicale. Sempre nel 1880 Aleksandr Arkhangel'skij (1846-1924) fondò a Pietroburgo il primo coro professionistico indipendente specializzato nell'esecuzione di musica sacra. Solo tre anni più tardi Milij Balakirev (1836-1910) e Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908) furono nominati condirettori della Cappella Imperiale, il cui repertorio italianizzante essi cominciarono a sostituire con armonizzazioni modali del canto fermo e con proprie composizioni stilisticamente omogenee. Le tendenze riformiste vennero ulteriormente rinvigorite nel 1886 dalla riorganizzazione della Scuola Sinodale di canto ecclesiastico a Mosca. Inizialmente guidata dal musicologo e compositore Stepan Smolenskij (1848-1909), la rinnovata Scuola Sinodale e il suo famoso coro maschile diretto da Vasilij Orlov (1856-1907) coltivarono una “scuola” moscovita di compositori liturgici. Tra i suoi rappresentanti più illustri figurano: Aleksandr Kastal'skij (1856-1926), che ereditò la direzione della Scuola Sinodale dopo la morte di Smolenskij, Pavel Cesnokov (1877-1944) e Sergej Rachmaninov (1873-1943), il cui famoso *Vespro in memoria di Stepan Smolenskij* op. 37 (1915) ebbe la sua prima esecuzione a opera del Coro Sinodale.<sup>390</sup>

Le politiche antireligiose portate avanti durante il comunismo portarono allo scioglimento dei cori ecclesiastici, molti dei quali vennero rifondati, come il Coro Sinodale, durante gli anni Novanta del secolo scorso.

È da notare che la polifonia liturgica in stile russo, prima ancora di venire introdotta a corte attraverso la fondazione nel 1870 del Coro della Cappella di Corte ateniese promossa

---

<sup>388</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, cit., p. 89.

<sup>389</sup> Cfr. Ivi. p. 90.

<sup>390</sup> *Ibidem*

dalla Regina Olga, iniziò a risuonare nella capitale ellenica a partire dalla metà del XIX secolo all'interno della chiesa russo-ortodossa di Agios Nikodimos.<sup>391</sup>

#### **4.3.4 Gli inni polifonici rinvenuti nei manoscritti greci risalenti al XV e XVI secolo: caratteristiche e 'significati'**

All'inizio degli anni Settanta del secolo scorso sono stati rinvenuti per la prima volta dal compositore e musicologo bizantinista Michael Adamis (1929-2013), all'interno di un manoscritto del XV secolo (MS 2401), conservato ad Atene presso la Biblioteca Nazionale di Grecia (*Ethnikí Vivliothíki*), due esempi di antifonie alla comunione armonizzate a due voci scritte in notazione 'medio-bizantina' attribuite al compositore Manuel Gazēs 'Lampadarios' (date sconosciute, XV secolo). Tali intonazioni risultarono stilisticamente affini ad altre due antifone alla comunione 'a due voci' contenute in un manoscritto miscelaneo seicentesco (MS Docheiariou 315) conservato nel monastero di *Docheiariou* del Monte Athos e associate al nome del teorico e compositore Ioannes Plousiadenos (ca.1429-1500).<sup>392</sup>

Ognuna di queste quattro composizioni è formata da due parti melodiche separate i cui neumi sono stati annotati sopra il testo tramite l'impiego di due inchiostri di colore diverso: nero per la voce superiore (indicata come '*to tenórei*' = 'il tenore', nella fonte del Monte Athos) e rosso per quella inferiore (chiamata '*to kéimeno*' = 'il testo', nel medesimo manoscritto).<sup>393</sup> Sia nei brani composti da Ioannes Plousiadenos sia in quelli attribuiti a Manuel Gazēs la voce superiore è indicata come appartenente al IV modo autentico, mentre quella inferiore invece al IV modo plagale. In entrambe le fonti il testo liturgico notato è seguito da una glossa in cui viene indicato esplicitamente che tali brani dovevano essere eseguiti da due cantori che dovevano intonare contemporaneamente le due distinte linee melodiche.<sup>394</sup> Questi esempi di polifonia a due voci sono caratterizzati da una condotta di tipo omofonico piuttosto rigorosa, che viene abbandonata solamente in corrispondenza di alcune brevi e poco frequenti 'diminuzioni' realizzate dalla voce superiore. Nel rapporto

---

<sup>391</sup> Cfr. Dionysios Apostolatos, *Η τετράφωνη μουσική στην ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησία (La musica a quattro voci della Chiesa Ortodossa greca)*, cit., p. 65.

<sup>392</sup> Cfr. Dimitri Conomos, *Experimental Polyphony, 'According to the... Latins'*, in *Late Byzantine Psalmody*, «Early Music History», vol. 2, 1982, pp. 1-16: 4-8.

<sup>393</sup> Cfr. Ivi. pp. 4-7.

<sup>394</sup> Tale postilla nel manoscritto MS Docheiariou 315 assume questa forma: 'Questo versetto è cantato da due *domestikoi* [precentori del coro bizantino] insieme: un canta 'il testo' mentre l'altro 'il tenore'. ('*Ο αύτός στίχος ψαλλεται υπό δύο δομειστικών όμοϋ· και λέγει ό εις τó κείμενον και ό άλλος τó τενώρει*'). Cfr. Ivi. p. 6.

fra la voce inferiore e quella superiore l'intervallo che appare il maggior numero di volte è quello di quinta, seguito in ordine di frequenza dall'intervallo di quarta e da quello di unisono. Meno esteso invece è l'utilizzo di terze e seconde, utilizzate principalmente come intervalli di passaggio; ancora più raro risulta l'impiego degli intervalli di sesta e di settima (quest'ultimo appare una sola volta in uno solo dei quattro brani). Le due linee melodiche sono caratterizzate inoltre da frequenti movimenti per moto obliquo che producono in alcuni casi l'incrocio fra le due parti.<sup>395</sup>

Il fatto che le due linee siano state concepite per essere cantate contemporaneamente rende problematico stabilire, soprattutto di fronte alle indicazioni modali redatte dei copisti, a quale modo dell'*octoechos* (*októichos*) appartengano queste intonazioni nella loro dimensione polifonica. Il musicologo bizantinista australiano Dimitri Conomos (1947-) a questo proposito scrive:

The first important question to be answered concerning the four pieces by Plousiadenos and Gazēs is what mode they are in. The rubrics suggest, and Adamis believes, that they are in both mode 4 authentic and mode 4 plagal. But this is surely not the case since all four pieces, though polyphonic, are not contrapuntal but homophonic and homorhythmic. Except for some very isolated instances of contrary motion, the two melodic lines in each piece travel along identical paths and are, for all practical purposes, the same. And from what is known of Byzantine modal theory it is clear that it is not pitch that determines the deployment of a particular and characteristic set of melodic formulae. Therefore, when the scribes indicated mode 4 authentic and mode 4 plagal, they were merely informing the two singers that their starting notes were a fifth apart. My belief is that all the compositions are essentially in the fourth authentic [...].

Questi quattro brani polifonici sono stati inizialmente interpretati dagli studiosi come degli 'sperimentali' e isolati tentativi di introdurre il canto polivocale nella liturgia bizantina da parte di compositori bizantini legati in qualche modo al mondo occidentale e alla sua musica.<sup>396</sup> Tali considerazioni sono state avanzate basandosi principalmente sul contenuto della nota testuale anteposta ai due brani conservati nel manoscritto del Monte Athos (che riporta la frase 'una doppia melodia secondo il canto dei latini')<sup>397</sup> e sulla base delle informazioni biografiche relative ai due 'latinofili' compositori Ioannes Plousiadenos e Manuel Gazēs ai quali questi brani sono attribuiti.

---

<sup>395</sup> Cfr. Dimitri Conomos, *Experimental Polyphony, 'According to the... Latins', in Late Byzantine Psalmody*, cit., p. 11.

<sup>396</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Medieval Byzantine Chant and the Sound of Orthodoxy*, cit., pp. 146-147.

<sup>397</sup> 'Διπλουν μέλος κατὰ τὴν τῶν ἐλατίνων ψαλτικὴν'. Dimitri Conomos, *Experimental Polyphony, 'According to the... Latins', in Late Byzantine Psalmody*, cit., p. 4.

Il cantore, teorico e compositore Ioannes Plousiadenos nacque a Creta intorno al 1429, in un periodo di dibattito interno al mondo bizantino intorno ai tentativi di riunificazione fra chiesa cattolica e chiese ortodosse promossi dai concili di Basilea, Firenze e Ferrara fra 1431 e 1445. Plousiadenos, inizialmente contrario all'unione fra i due principali rami del cristianesimo, tornò radicalmente sulle sue posizioni durante il periodo di formazione da lui trascorso a Costantinopoli diventando, dopo il 1454, uno dei dodici prelati che supportavano ufficialmente la riconciliazione. Trascorse il periodo fra il 1472 e il 1492 in Italia, soprattutto a Venezia copiando manoscritti, prima di essere richiamato in Grecia e venir nominato vescovo di *Methóni* (Modone) nel Peloponneso prendendo il nome di 'Joseph'. Nel 1497 la sua presenza è attestata nuovamente a Venezia, e l'anno seguente a Roma, dove cantò inni in lingua greca durante la celebrazione di una messa papale. Plousiadenos perse la vita per mano degli ottomani durante l'assedio e la presa della città di *Methóni* nel 1500.<sup>398</sup>

Riguardo alla vita del compositore quattrocentesco Manuel Gazēs si conoscono attualmente molte meno informazioni. Nei manoscritti il suo nome è accostato al titolo onorifico di '*lampadarios*' (direttore del coro di sinistra della chiesa), ma non viene specificato in quale chiesa egli fosse legato a questo incarico. Alcune ipotesi relative ai suoi legami con il mondo occidentale possono essere avanzate sulla base di alcuni dati provenienti da due fonti liturgico-musicali manoscritte. All'interno di un'antologia musicale cinquecentesca (MS 244) conservata nel monastero di *Leimonos* sull'isola di Lesbo, è contenuta una dossologia di Manuel Gazēs che, a quanto riporta il copista, è stata commissionata da Leonardo, signore di Santa Maura (nome veneziano dell'isola di Leucade nel Mar Ionio). Tale 'Leonardo di Santa Maura' corrisponde, secondo l'opinione Adamis e Conomos, alla figura di Leonardo II Tocco,<sup>399</sup> Conte Palatino di Cefalonia e Zante dal (1414-1415).<sup>400</sup>

La seconda fonte musicale che metterebbe in diretta relazione Manuel Gazēs con l'occidente cattolico e la sua liturgia è rappresentata da un manoscritto tardo settecentesco conservato nel monastero della *Grande Lavra* (*Megístis Lávras*) sul Monte Athos (MS Θ 162) che contiene due intonazioni musicali monodiche (una completa e una parziale) del

---

<sup>398</sup> Cfr. Dimitri Conomos, *Experimental Polyphony, 'According to the... Latins'*, in *Late Byzantine Psalmody*, cit., pp. 2-3.

<sup>399</sup> I membri della famiglia Tocco, di antica origine longobarda, acquisirono il titolo di Conti di Cefalonia, precedentemente detenuto dalla famiglia Orsini, a partire dal 1358. Vedi il primo capitolo di questo elaborato.

<sup>400</sup> Cfr. Dimitri Conomos, *Experimental Polyphony, 'According to the... Latins'*, in *Late Byzantine Psalmody*, cit., pp. 9-10.

Credo della Messa attribuite a Gazēs. Queste due composizioni musicali rappresentano un *unicum* nel panorama liturgico del cristianesimo orientale in quanto l'esecuzione cantata del testo del Credo sarebbe stata abbandonata dai greci intorno al IX secolo, e si presuppone che durante i secoli successivi, fino al giorno d'oggi, tale formula sia stata semplicemente recitata dall'assemblea a differenza di quanto avveniva e avviene tuttora nelle chiese cattoliche che non hanno mai abbandonato l'intonazione musicale di tale testo liturgico. Si ipotizza quindi che Gazēs abbia composto questi brani sotto l'influenza musicale del rito latino.<sup>401</sup>

In seguito a successivi passi avanti nella ricerca relativa a questi quattro rari esempi scritti di polifonia bizantina, si è affermata sempre di più l'opinione che essi non rappresentino degli 'stravaganti' e arbitrari esperimenti creativi concepiti da Gazēs e Plousiadenos, quanto piuttosto che essi ricalchino in modo fedele la pratica polifonica del *biscantum* o *cantus planus binatim*, ancora in uso nelle chiese cattoliche dell'Italia del tempo.<sup>402</sup> Dimitri Conomos scrive:

One is often inclined to think that polyphony of a much more sophisticated and artistic style was the norm in Italy, but several scholars have provided evidence of the widespread application of *biscantare* treatment to the traditional monody, and have emphasised that 'old-fashioned', two-voice writing (*cantus planus binatim*) was maintained in Italy throughout the Quattrocento. 'As recent research has shown', writes Kurt von Fischer, 'certain peripheral areas, even in Italy, also maintained old-fashioned organal elements until late in the fifteenth century.' More specifically, Nino Pirrotta states: 'The kind of polyphony often called "archaic" or "peripheral" (although found in relatively recent and central sources) belongs to the normal practice of polyphony in most churches, large and small, of the Western world. On the other hand, the kind of artistic polyphony we have become used to considering standard for fourteenth- and fifteenth-century sacred music is but the valuable expression of a special elite. These remarks are not meant to deny the existence of artistic polyphony in Italian towns, nor do they contend against the possibility that it was even performed fairly frequently. [...] The more primitive style was rarely written down precisely because it was common, improvised and orally transmitted.'<sup>403</sup>

Secondo Dimitri Conomos, le composizioni Ioannes Plousiadenos potrebbero riflettere quindi uno stile di musica sacra da lui ascoltato durante il suo ventennio veneziano, nel corso del quale divenne il *leader* spirituale della comunità ellenica della città.<sup>404</sup>

---

<sup>401</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>402</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Medieval Byzantine Chant and the Sound of Orthodoxy*, cit., pp. 146-147.

<sup>403</sup> Dimitri Conomos, *Experimental Polyphony, 'According to the... Latins'*, in *Late Byzantine Psalmody*, cit., p. 12.

<sup>404</sup> Cfr. Ivi. P. 13.

I brani di Gazēs e Plousiadenos rappresenterebbero pertanto le versioni ‘bizantine’ manoscritte di un ‘genere’ liturgico cattolico che veniva principalmente trasmesso oralmente ed eseguito ad ‘orecchio’. L’ipotesi di una più ampia e radicata diffusione orale di tali polifonie a due voci in territorio ellenico è stata avanzata in seguito alla scoperta di ulteriori esempi notati di tali ‘biscanti’ attribuiti ad altri importanti musicisti quattrocenteschi fra cui Manuel Chrysaphes (ca. 1415-ca.1480), forse il più grande musicista del suo tempo, che furono tutti in qualche modo legati, almeno per un periodo della loro vita, all’ambiente veneziano-cretese dell’epoca.<sup>405</sup>

Queste polifonie del XV secolo vengono pertanto interpretate da alcuni studiosi come l’‘anello mancante’ fra la tradizione del canto bizantino medievale e quella dello stile ‘cretese-eptanesiaco’ ancora praticato nelle Isole Ionie.<sup>406</sup>

#### **4.3.5 La posizione delle autorità greco-ortodosse nei confronti della polifonia**

Nei secoli successivi al ‘Grande Scisma’ del 1054, le critiche degli ortodossi nei confronti del mondo cattolico molto spesso non si sono limitate alle sole dispute dottrinali (es. dogma trinitario) o ai contrasti relativi ai rapporti di ‘potere’ fra le più alte cariche del cristianesimo (autorità di giurisdizione del Papa sugli altri Patriarchi), ovvero le cause principali della separazione fra le due chiese, ma interessarono anche quelle differenze di usi e pratiche che i cattolici d’oriente percepivano come dei veri e propri ‘allontanamenti’ da parte dei latini dalle antiche fondamenta del cristianesimo di cui essi si sentivano depositari. Gli ortodossi criticarono ad esempio l’utilizzo cattolico del pane non lievitato per l’eucarestia, la rasatura della barba dei prelati e il costume dei vescovi di indossare gli anelli.<sup>407</sup>

Come emerge dalle testimonianze portate alla luce da Lingas,<sup>408</sup> le diverse pratiche liturgico-musicali adottate dalle due chiese rimasero invece, per lungo tempo, al di fuori delle polemiche fra cattolici e ortodossi. La situazione in ambito liturgico-musicale iniziò ad inaspriarsi probabilmente durante la prima metà del XV secolo, in occasioni dei concili di Ferrara e Firenze, che, nel tentativo di riunificare le due chiese riportarono alla luce le

---

<sup>405</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Medieval Byzantine Chant and the Sound of Orthodoxy*, cit., p. 147.

<sup>406</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>407</sup> Cfr. Ivi. p. 131.

<sup>408</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Medieval Byzantine Chant and the Sound of Orthodoxy*, In *Byzantine Orthodoxies, Papers from the 36th Spring Symposium of Byzantine Studies*, a cura di Andrew Louth e Augustine Casiday, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 131-150.



principali differenze fra i due rami del cristianesimo nel tentativo di appianarle. L'esistenza però di tali divergenze dottrinali e rituali, da alcuni avvertite come inconciliabili, portò ad una nuova ondata di condanna nei confronti dei costumi cattolici da parte del 'partito' anti-unionista ortodosso. Risale a questo periodo la testimonianza scritta di un religioso anti-unionista russo, riportata da Dimitri Conomos nel suo saggio *Experimental Polyphony, 'According to the... Latins', in Late Byzantine Psalmody* (1982), che aveva preso parte al Concilio di Ferrara e Firenze (1438-39) e aveva avuto l'occasione di assistere ad una solenne celebrazione all'interno di una chiesa fiorentina:

What have you seen of worth among the Latins? They do not even know how to venerate the Church of God. They raise their voices as the fools, and their singing is a discordant wail. They have no idea of beauty and reverence in worship, for they strike trombones, blow horns, use organs, wave their hands, trample with their feet and do many other irreverent and disorderly things which bring joy to the devil.<sup>409</sup>

In seguito a tale periodo di confronto, lo sconvolgimento e la frammentazione che la conquista ottomana portò, da lì a pochi anni, all'interno del mondo ortodosso e i sempre meno frequenti scambi fra l'occidente e le coste orientali del Mediterraneo, fecero sì che il dibattito sistematico intorno alle divergenze, tra cui quelle musicali, fra i rituali delle due chiese passasse in secondo piano.

Fu soltanto in tempi molto più recenti che il Patriarcato ecumenico, di fronte allo sviluppo del canto armonizzato a Vienna nei primi anni Quaranta del XIX secolo, condannò ufficialmente nel 1846 l'impiego della polifonia all'interno della liturgia greco-ortodossa tramite un'enciclica del Santo Sinodo indirizzata direttamente alla comunità ellenica viennese.<sup>410</sup> Il sinodo accusava i greci di Vienna di essere caduti nell'errore peccaminoso di aver rinnegato nella loro santa chiesa l'antica musica ecclesiastica tramandata dai Padri e di averla sostituita con una musica straniera a quattro parti.<sup>411</sup> Secondo i sacerdoti, tale sovvertimento di una santa tradizione doveva essere giudicato ancora più grave, in quanto avvenuto 'di nascosto', senza aver richiesto preventivamente alcun permesso alle autorità ecclesiastiche. Tale arbitraria 'riforma' liturgica venne giudicata pericolosa in quanto facilmente riconducibile all'influenza straniera (cattolica) e la polifonia a quattro parti

---

<sup>409</sup> Dimitri Conomos, *Experimental Polyphony, 'According to the... Latins', in Late Byzantine Psalmody*, cit., pp. 1-2.

<sup>410</sup> Santo Sinodo del Patriarcato Ecumenico, *An Official Condemnation of Four-part Harmony. An Encyclical of the Holy Synod of the Ecumenical Patriarchate*, pp. 1-4. [Traduzione anonima del testo]: *Ἐπίσημος Καταδίκη τῆς Τετραφωνίας*, «Κιβωτός», 1952, pp. 302-303. <http://www.stanthonysonastery.org/music/encyclical.pdf> consultato in data 21/08/2018.

<sup>411</sup> Cfr. Ivi. p.1.

venne condannata all'unanimità del Santo Sinodo, sollecitando la reintroduzione delle monodiche «odi spirituali e [degli] umili e decorosi inni alla maniera di quelli composti dai Santi Padri della nostra antica musica ecclesiastica che sono così salvifici e benvenuti da Dio». <sup>412</sup>

Quando qualche decennio più tardi la polifonia iniziò a diffondersi anche nella capitale ellenica, tali posizioni si consolidarono ulteriormente presso il clero greco, i cantori, gli studiosi 'tradizionalisti' e la popolazione comune, tanto che dalla metà dell'Ottocento fino al giorno d'oggi gran parte del mondo greco-ortodosso condanna severamente il costume 'occidentale' di introdurre strumenti musicali all'interno delle chiese e l'impiego del canto polifonico in ogni sua forma durante le celebrazioni liturgiche. <sup>413</sup>

Viene considerata assolutamente 'canonica' invece dalle autorità ecclesiastiche la pratica polivocale dell'*ison*: lungo bordone intonato sulla nota cardine del modo da uno o più cantori mentre altri eseguono la melodia del canto. L'appartenenza dell'*ison* alla categoria di 'polifonia' viene negata dalla maggior parte dei 'puristi' della tradizione che lo considerano semplicemente una tecnica volta a rinforzare l'ossatura modale del canto monodico che non interferisce assolutamente con esso. Anche se quella del bordone viene percepita come una tecnica antica e pienamente in linea con la tradizione della *psaltiki* bizantina, sembra che essa si sia sviluppata solamente in tempi relativamente 'recenti', non essendo documentata nelle fonti precedenti al XVI secolo. Alcuni studiosi, fra cui Conomos, sostengono che essa sia entrata a far parte del linguaggio musicale liturgico bizantino attraverso il contatto con il mondo ottomano e che sia stata introdotta al fine di fornire un più solido punto di riferimento modale ai cantori durante le esecuzioni dei complicati, virtuosistici e 'modalmente ambigui' canti *kalofonici* ampiamente diffusi a quell'epoca. <sup>414</sup>

#### 4.4 Il canto liturgico polifonico dell'Eptaneso

Una parte dei canti polifonici ecclesiastici tuttora intonati nelle Isole Ionie di Zante, Corfù e Cefalonia, rispetto agli altri esempi scritti, più o meno recenti, di musica bizantina armonizzata di cui sopra, sembrano affondare le loro radici in un linguaggio polivocale

---

<sup>412</sup> Cfr. Ivi. p. 2. [Trad. mia].

<sup>413</sup> Cfr. Alexander Lingas, *Medieval Byzantine Chant and the Sound of Orthodoxy*, cit., p. 147.

<sup>414</sup> Dimitri Conomos, *Experimental Polyphony, 'According to the... Latins'*, in *Late Byzantine Psalmody*, cit., p.1.

maschile trasmesso oralmente che non si ritrova al giorno d'oggi in nessun'altra area del mondo greco-ortodosso. L'idioma dell'Eptaneso, sebbene presenti sul piano melodico delle evidenti somiglianze con altre tradizioni della *psaltikí* bizantina (su tutte quella del Monte Athos) e risponda quindi ai canoni del sistema modale dell'*octoechos* (*októichos*), è caratterizzato da un peculiare tipo di omofonia a tre o a quattro voci eseguita 'ad orecchio' che spesso si discosta dalle 'regole' della moderna armonia accordale occidentale eurocolta.

#### 4.4.1 Lo stile 'cretese' delle Isole Ionie e i legami con Creta

Le origini di questo stile di canto vengono comunemente ricondotte all'arrivo dei profughi cretesi che, dopo il 1669, lasciarono la loro patria in seguito alla conquista ottomana dell'isola. Sebbene l'effettiva esistenza di tale ondata migratoria cretese sia storicamente attestata, non esiste alcuna evidenza documentale coeva che faccia riferimento all'introduzione del canto bizantino, in forma monodica o polifonica, praticato dai cretesi all'interno della realtà ionica.<sup>415</sup> L'esistenza di un'effettiva influenza cretese sulla musica delle Isole Ionie non viene però messa in dubbio in alcun modo dagli abitanti dell'Eptaneso, i quali, quantomeno a partire dal XIX secolo,<sup>416</sup> fanno riferimento al particolare stile di musica ecclesiastica che viene cantata nelle loro isole con il nome di 'musica cretese', 'salmodia cretese' o 'stile cretese'. Il fatto che al giorno d'oggi sull'isola di Creta non esista una tradizione liturgica vivente in qualche modo paragonabile con quella delle Isole Ionie, rende particolarmente arduo il tentativo di far luce riguardo alla natura, vera o presunta, dell'influenza cretese sul canto dell'Eptaneso. Inoltre, l'esiguo numero di fonti scritte (tre manoscritti, e un 'manoscritto dipinto')<sup>417</sup> conservate nelle biblioteche delle Isole Ionie, che metterebbero in diretta relazione il canto ionico con quello cretese, sono tutte

---

<sup>415</sup> Cfr. Giánnis Arvanítis, *Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση στη μεταβυζαντινή Κέρκυρα (La tradizione di musica sacra bizantina nella Corfù post-bizantina)*, in *Συμβολή στην ιστορία της Επτανησιακής Μουσικής. Τα πρακτικά του συνεδρίου της ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής (Αργοστόλι - Αηζούρι 14 - 18 Οκτωβρίου 1995)* (Contributo alla storia della musica eptanesiaca. Atti del convegno sulla storia della musica dell'Eptaneso (Argostoli - Lixouri 14-18 Ottobre 1995)), a cura di Geórgios N. Moschópoulos, Argostoli, ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ, 2000, pp. 57-65: 57.

<sup>416</sup> Cfr. Katy Romanoú, *The Ionian Islands*, in *Serbian & Greek Art Music, a Patch to Western Music History*, a cura di Katy Romanoú, Chicago, University of Chicago Press, 2009, pp. 99-124: 106.

<sup>417</sup> Si tratta di un ritratto dipinto del sacerdote e cantore Theodoros Kigalas (date sconosciute, XIX secolo), attivo a Corfù, che nella raffigurazione tiene in mano un manoscritto liturgico-musicale aperto, il quale presenta alcuni tratti (es. inchiostro, carattere grafico) tipici dei manoscritti musicali cretesi del XVIII e XIX secolo. Cfr. Giánnis Arvanítis, *Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση στη μεταβυζαντινή Κέρκυρα (La tradizione di musica sacra bizantina nella Corfù post-bizantina)*, cit., pp. 58-63.

relativamente tarde (fine XVIII-XIX secolo). Fra questi manoscritti forse il più interessante, per quanto riguarda i legami della realtà ionica con la polifonia, è il manoscritto MS 31 (dato seconda metà del XVIII secolo) del monastero Platytera di Corfù che contiene inni sia in lingua greca sia in lingua latina (accompagnati dalla relativa traduzione in greco). È curioso il fatto che alcuni testi contenuti nel manoscritto non erano in uso al tempo né nei rituali della chiesa ortodossa né in quelli cattolici. Le sue intonazioni musicali in notazione bizantina sono inoltre state scritte per essere eseguite da un coro a quattro voci, indicate come: ‘basso’, ‘tenore’, ‘alto’, ‘sovrano’. Sopra i testi sono stati riportati solamente i neumi relativi alla melodia del ‘tenore’, ma, all’inizio del manoscritto, vengono fornite le indicazioni per realizzare le armonizzazioni polifoniche valide per tutti gli inni. Il legame del manoscritto con il mondo cretese viene ipotizzato sulla base della presenza dei versi del *Lamento della Vergine (Thlípsi tis Panagías* o ‘*Paristameni*’), testo diffuso solamente sull’isola di Creta.<sup>418</sup>

La prima fonte greca in cui viene fatto diretto riferimento al canto liturgico dell’Eptaneso con l’appellativo di ‘musica cretese’, è il testo intitolato *Sulla musica ecclesiastica delle Isole Ionie (Perí tis ton Ioníon níson ekklesiastikís mousikís)*, scritto dal cantore ecclesiastico originario di Zante Panagiōtēs Gritsanēs (1835–1896).<sup>419</sup> Gritsanēs descrive lo ‘stile cretese’ polifonico praticato dai suoi contemporanei come una successione per moto parallelo di accordi in secondo rivolto.<sup>420</sup> Allo stesso musicista di Zante fu inoltre commissionata, nel 1867, una ricerca sul canto delle Isole Ionie da parte dell’*Associazione per la musica ecclesiastica di Costantinopoli (Mousikós Sýllogos Konstantinoupóleos)*, fondata nel 1863, con il fine di verificare quanto esso si discostasse o meno dalla tradizione di Costantinopoli. Gritsanēs condusse questo lavoro di comparazione fra le due tradizioni, dimostrando l’effettiva esistenza di legami fra le due musiche, mettendo però a confronto solamente le melodie trascritte dei canti, trascurando quindi il fatto che esse, nella prassi dell’Eptaneso, venissero armonizzate a più voci.

La musicologa greca Katy Romanoú (1939-) ritiene che questa mancata considerazione da parte di Gritsanēs della dimensione polifonica del canto, rappresenti un chiaro segnale del fatto che nelle Isole Ionie l’armonia fosse stata assimilata ad un livello tanto profondo da venire percepita come un elemento naturale e ‘scontato’ della musica in ogni sua forma,

---

<sup>418</sup> Cfr. Spyros Karydis, Panagiota Tzivara, *Tò «τενόρε τῆς ψαλμουδίας» Τὸ μουσικὸ χειρόγραφο ἀρ. 31 τῆς μονῆς Πλατυτέρας Κέρκυρας (The «psalmody in tenor voice». The musical manuscript no. 31 of the Platytera monastery in Corfu)*, Atene, 2011.

<sup>419</sup> Cfr. Katy Romanoú, *The Ionian Islands*, cit., p. 106.

<sup>420</sup> Cfr. *Ibidem*

ed ipotizza quindi, che non sia stata la polifonia ad essere introdotta nell'Eptaneso dai profughi cretesi, quanto piuttosto quelle melodie provenienti da Costantinopoli che erano state importate a loro volta a Creta da importanti musicisti della capitale imperiale (fra cui Manuel Chrysaphes (ca. 1415-ca.1480), insediatisi sull'isola nel corso del XV secolo.<sup>421</sup>

Anche se la reale presenza del canto bizantino polifonico presso i cretesi è ancora oggetto di discussione, è noto però che la polifonia veniva praticata all'interno delle chiese latine dell'isola. La testimonianza più antica che indicherebbe la presenza del canto polivocale a Creta presso i cattolici, proviene dal poeta cretese Stephanos Sachlikis (1330-1391), che in uno dei suoi poemi ha utilizzato il verbo 'biscantare' ('μπισκαντάρω') con riferimento ad un canto eseguito in lingua latina.<sup>422</sup> Sembra inoltre che, in caso di bisogno, i preti ortodossi partecipassero ai servizi liturgici del clero cattolico e viceversa.<sup>423</sup> Della realtà cretese è nota anche la diffusa presenza di organi nelle chiese cattoliche, strumento che venne introdotto pure fra le mura di alcune chiese ortodosse della capitale Candia, odierna Heraklion, quantomeno a partire dagli inizi del XVII secolo.<sup>424</sup> Tale presenza di organi di piccole dimensioni all'interno delle chiese greco-ortodosse sembra caratterizzasse anche il paesaggio sonoro ionico durante la dominazione veneziana.<sup>425</sup>

Anche la realtà musicale secolare della Creta durante la 'venetocrazia' ('*venetokratía*') presenta delle analogie con quella dell'Eptaneso per quanto riguardo la diffusione quattrocentesca di strumenti a fiato (*piffari*) nell'isola, dei quali i greci pare fossero eccellenti esecutori,<sup>426</sup> e dell'usanza di cantare e suonare per le strade durante le notti d'estate.<sup>427</sup>

Le maggiori evidenze documentali, relative alla presenza del canto bizantino polifonico in ambiente cretese, sono rappresentate però da quelle antifonie quattrocentesche armonizzate a due voci di cui si è precedentemente parlato in questo capitolo,<sup>428</sup> i cui autori sono quasi tutti in qualche modo legati all'ambiente della Creta del XV secolo. È da notare che la presenza di intonazioni polifoniche stilisticamente paragonabile a quelle di tali

---

<sup>421</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>422</sup> Cfr. Nicolae Gheorghită, *Musical Crossroads: Church Chants and Brass Bands at the Gates of the Orient*, Bucarest, Editura Muzicală, 2015, p. 11.

<sup>423</sup> Cfr. *Ivi.* pp. 18-19.

<sup>424</sup> Cfr. *Ivi.* pp. 3-4.

<sup>425</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music in the Ionian Islands*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósis Pylarínos, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 357-365: 354-365.

<sup>426</sup> Per quanto riguarda la diffusione degli strumenti a fiato nelle Isole Ionie vedi capitolo 2.

<sup>427</sup> Cfr. Nicolae Gheorghită, *Musical Crossroads: Church Chants and Brass Bands at the Gates of the Orient*, Bucarest, Editura Muzicală, 2015, pp. 7-14.

<sup>428</sup> Vedi sopra, sottocapitolo 4.3.4.

‘biscanti cretesi’ venne rilevata, intorno alla metà del XVI secolo, dal grande teorico e musicista Gioseffo Zarlino (1517-1590) presso la chiesa greco-ortodossa della comunità ellenica di Venezia.<sup>429</sup>

Zarlino, nella terza parte del suo grande trattato *Le Institutioni harmoniche* (1558), argomentando contro quei ‘prattici’ che consideravano l’intervallo di quarta come dissonante, offre una preziosa testimonianza relativa alla presenza del canto liturgico bizantino polifonico nella realtà veneziana a lui contemporanea:

E se pure alcuno vorrà dire ch’ella [la quarta] sia dissonante, questo averrà perché seguirà l’uso dei prattici, i quali non sapendo addur ragione alcuna a gran torto così la chiamano e la separano dal numero delle consonanze, ponendola tra le dissonanze; ma in fatto non è così, perciocché quando si riducono ad udirla sopra alcun istrumento, che sia accordato perfettamente, s’acchetano. E se fusse veramente dissonante come dicono, non la userebbono nelle composizioni; e similmente i moderni Greci non la porrebbero nei lor canti a più voci, i quali si odono qui in Vinegia ogni giorno solenne nella lor chiesa, nei lor canti ecclesiastici, nei quali cantano essa diatessaron nella parte grave, senza porre per sua base (dirò così) alcun’altra consonanza.<sup>430</sup>

Benché non venga indicato da Zarlino a quante voci venisse cantata tale polifonia, è da notare che il diffuso impiego dell’intervallo di quarta nella chiesa greca di Venezia di cui parla il teorico è una caratteristica che si ritrova anche nelle antifone a due voci composte durante il secolo precedente da Manuel Gazēs e da Ioannes Plousiadenos.<sup>431</sup> È interessante sottolineare inoltre che quest’ultimo compositore ricoprì un ruolo di vertice all’interno delle gerarchie della comunità ellenica di Venezia durante il suo primo ventennale soggiorno italiano (1472-ca. 1492) e che potrebbe essere quindi coinvolto con l’introduzione di tale polifonia nella chiesa greco-ortodossa della Serenissima.<sup>432</sup>

Il contenuto della testimonianza di Zarlino entrerebbe in relazione con il linguaggio musicale polifonico delle Isole Ionie tramite un’affermazione del musicista e musicologo britannico Charles Burney (1726-1814),<sup>433</sup> il quale, nel secondo volume della sua *General History of Music* (1782), riferendosi a quanto riportatogli personalmente dall’Abate Cirillo Martini (date sconosciute, XVIII secolo) da lui incontrato durante la tappa veneziana del suo *Grand Tour* italiano (1770), scrive:

---

<sup>429</sup> Cfr. Katy Romanoú, *The Ionian Islands*, cit., p. 105.

<sup>430</sup> Gioseffo Zarlino, *L’istituzioni armoniche*, a cura di Silvia Urbani, Dosson di Casier, Diastema, 2011, p. 320.

<sup>431</sup> Vedi sopra, sottocapitolo 4.3.4.

<sup>432</sup> Vedi sopra, sottocapitolo 4.3.4

<sup>433</sup> Cfr. Katy Romanoú, *The Ionian Islands*, cit., p. 105.

The Abate Martini<sup>434</sup> heard the Greeks, in Passion Week, sing several tropes or modes, which they now term *ήχοι*, in four parts, in the style of Palestrina<sup>435</sup>; and this kind of music they call *Cretan*, but why, is not easy to divine, unless they learned counterpoint while the Venetians were masters of the island.

The Abate says, that he often heard the common people of Greece sing in concert, and observed that they made frequent use of the *fourth; della consonanza che noi chiamiamo oggi quarta*. By this he must mean that he used it as a concord in two parts, or if there were more than two parts, in positions where our harmony forbids the use of it; otherwise it would not have affected his ear as a singularity.

The fact is curious; and I find it confirmed by Zarlino, who observed the same practice in the Greek church at Venice. [...]

As many travellers assert that the modern Greeks have no music in parts, we may suppose, that in those places where it was heard by the Abate Martini, it had been brought thither by the Venetians, during the time that they had possessions in the Archipelago.<sup>436</sup>

L'Abate Cirillo Martini, dopo la visita di Burney a Venezia, invio del materiale relativo al suo incontro con la musica dei greci contemporanei anche a Padre Giovanni Battista Martini di Bologna (1706-1784) per la stesura (mai portata a termine) del quarto volume della sua *Storia della musica*. La testimonianza di Cirillo Martini, insieme al restante materiale preparatorio del volume, fu inserita da Gaetano Gaspari (1807–1881)<sup>437</sup> in un libro intitolato *Materiali validati dal P. Martini per la continuazione della Storia della musica in occidente dai primi tempi della chiesa fino a Guido Aretino. Posti nel miglior ordine possibile da G. Gaspari*, conservato al *Museo internazionale e biblioteca della musica* di Bologna (MS I.36).<sup>438</sup> La musicologa Katy Romanoú ha pubblicato in traduzione inglese il paragrafo di Padre Martini relativo al canto polifonico nel suo saggio *The Ionian Islands* (2009).

He [the Abate Martini] remembers having heard that non-ecclesiastical Greeks singing in choir at night in the city use in their harmonies the diatessaron. He also remembers [...] that he had heard certain troparia in Greek, and among others the *Velum Templi*

---

<sup>434</sup> Quella dell'Abate grecista e studioso di musica Cirillo Martini è una figura di cui al giorno d'oggi si sa veramente poco e che spesso, a causa del suo cognome, è stata confusa con quella ben più nota di Padre Martini di Bologna. Attraverso quanto scritto dal Burney si viene a conoscenza del fatto che Cirillo Martini intraprese un viaggio in Grecia per compiere una ricerca sulla musica dei greci moderni, nella speranza di poter in questo modo far luce su quella dei greci antichi. Burney scrive inoltre che in occasione del suo soggiorno veneziano l'Abate gli donò i manoscritti relativi alle sue ricerche elleniche. Vedi Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT, 2013, pp. 137-138.

<sup>435</sup> Forse Burney con l'espressione '*style of Palestrina*' potrebbe riferirsi all'andamento omoritmico della polifonia (ipotesi mia).

<sup>436</sup> Charles Burney, *A general history of music from the earliest ages to the present period*, a cura di Frank Mercer, New York, Harcourt, s. d. (1935), pp. 445-446.

<sup>437</sup> Direttore dal 1855 al 1881 della biblioteca dell'allora Liceo musicale di Bologna, oggi Conservatorio Giovanni Battista Martini.

<sup>438</sup> Cfr. Katy Romanoú, *The Ionian Islands*, cit., pp. 105-106.

*scisus est*, composed in four parts according to the tradition of Cretan music, that was apparently established in the 15th and 16th centuries, when harmonic music flourished in Flanders and Italy, and were written in the style of Palestrina or Marco da Gagliano [...].<sup>439</sup>

Tali testimonianze di Zarlino e dell'Abate Cirillo Martini relative al frequente utilizzo dell'intervallo di *diatesseron* da parte dei cantori ellenici nelle loro armonie potrebbero trovare corrispondenza con quella Ottocentesca di Panagiōtēs Gritsanēs che definì lo 'stile cretese' delle Isole Ionie a lui contemporaneo come una successione di accordi paralleli in secondo rivolto,<sup>440</sup> caratterizzato quindi dalla presenza dell'intervallo di quarta fra la dominante dell'accordo, eseguita al basso, e la tonica ad essa sovrapposta (es. Sol-Do-Mi: Sol-Do, quarta ascendente, Do-Mi terza ascendente). È da notare che l'utilizzo dell'intervallo di quarta (o meglio di undicesima) caratterizza ancora oggi il rapporto fra la voce più grave e quella immediatamente superiore nell'armonia a tre voci delle *ariettes* popolari di Lixouri, negli episodi in cui la voce del '*primos*' si sposta nella posizione di '*apáno sekónto*'.<sup>441</sup>

Nella più antica testimonianza diretta che riguarda il canto liturgico dell'Eptaneso a cui sono riuscito a risalire, non viene fatto però alcun accenno alla polifonia. Nella seconda metà del XVI secolo, il compositore Spagnolo Francisco Guerrero (1523-1599), durante il suo viaggio di pellegrinaggio verso la Terrasanta ebbe l'occasione di assistere ad una messa bizantina cantata monodicamente, che non incontrò decisamente il suo gusto. Guerrero scrive:

[En Zakynthos] hay un convento pequeño de frailes franciscos, donde decimos misa los latinos. Aquí oímos una misa a los griegos, y la oficiaron de canto llano algunos eclesiásticos, y legos. Su canto es muy simple, e ignorante.<sup>442</sup>

Chiaramente, il fatto che Guerrero sia entrato in contatto con un'intonazione liturgica monofonica durante la tappa ionica del suo viaggio, non rappresenta una prova sufficiente per affermare che nell'Eptaneso, a quell'altezza cronologica, non venisse praticata anche la polifonia e che i due stili, quello monodico e quello polifonico non potessero coesistere, come di fatto avviene al giorno d'oggi.

---

<sup>439</sup> Ivi. p. 106.

<sup>440</sup> Vedi sopra.

<sup>441</sup> Vedi capitolo 3.

<sup>442</sup> Francisco Guerrero, *El Viaje de Jerusalem*, [https://www.uma.es/victoria/guerrero/Francisco Guerrero - Viaje de Jerusalem.pdf](https://www.uma.es/victoria/guerrero/Francisco_Guerrero_-_Viaje_de_Jerusalem.pdf), p. 50. Consultato in data 22/08/2018.



#### 4.4.2 La percezione emica della polifonia liturgica delle Isole Ionie: teorie, polemiche e legami fra musica sacra e profana

Ho scelto di riportare e commentare in questa sede alcuni passaggi tratti dal testo *I armonikí polyfonía sta Eptánisa (La polifonia armonica nell'Eptaneso, 1997)*<sup>443</sup> del musicologo di Cefalonia Giórgos E. Raftópoulos (1912-[?]), in quanto da me considerati, sulla base della mia esperienza sul campo e delle mie letture sull'argomento, piuttosto rappresentativi della percezione emica degli abitanti delle Isole Ionie e soprattutto degli approcci dei moderni studiosi dell'Eptaneso, nei confronti del peculiare idioma musicale che caratterizza le intonazioni dei canti liturgici bizantini nelle loro isole, oltre a rappresentare uno dei contributi più recenti scritti sull'argomento. Raftópoulos scrive:

La particolare salmodia dell'Eptaneso rappresenta il frutto della convergenza di tre fattori: alla base, 1) la diffusione della musica bizantina così come è stata trasferita a Costantinopoli dal Monte Athos [...], 2) la canzone popolare dell'Eptaneso, la cui culla era Cefalonia e fu tradizione [...] della cultura musicale ionica, 3) la cosiddetta salmodia cretese che giunse da noi nell'Eptaneso attraverso il grande flusso migratorio proveniente da Creta, in seguito alla conquista turca di Creta del 1669.

[Il primo di questi fattori è quindi rappresentato dalla diffusione della] musica bizantina pura e incontaminata, così come [si] è conservata nel Monte Athos, in tutto l'Impero bizantino fino alla Caduta [di Costantinopoli].

Questo autentico canto bizantino dominava l'Eptaneso e costituiva la matrice della particolare salmodia eptanesiaca. Prima della Caduta, la Musica Bizantina, era sia 'melodica', quindi monodica, sia 'armonica', quindi polifonica, nel classico accordo a tre voci e, inoltre, in modo maggiore.

Il fatto che nell'Eptaneso si sia conservata più a lungo la musica bizantina armonica, caratterizzata dai due parametri citati, in modo distinto in ciascuna delle nostre isole, ha fornito un pretesto a quanti sostengono che la musica bizantina è solo monodica, per lanciare offese e scomuniche contro il canto eptanesiaco e accusandolo di essere occidentale e 'un embrione marcio nel ventre della tradizione musicale Bizantina'. Quei critici hanno anche negato la cittadinanza greca ai grandi salmisti e innografi ecclesiastici dell'Eptaneso, che etichettavano con profondo disprezzo come 'franchi' [= 'cattolici', 'occidentali']. Ma questi mentori della musica bizantina ignorano che in quell'oscura epoca di schiavitù, seguente alla caduta dell'impero bizantino, era naturale che si arrestasse qualsiasi sviluppo musicale nella Grecia occupata dai turchi. [...] Nei quattrocento anni di schiavitù la musica bizantina, nelle gole asservite dei cantori, ha assimilato varie influenze e abbellimenti anatolici. Il ritmo svanì, le melodie bizantine furono alterate e coltivate da quei cantori che crearono le più paradossali composizioni musicali. Ci sono molte testimonianze, che i Bizantini in quegli anni neri di schiavitù dopo la Caduta, avevano molti legami con i *chanentédes* [χανεντέδες, cantanti e strumentisti arabo-persiani e turchi] e infatti, molti cantori di Costantinopoli, avevano per insegnanti questi *chanentédes*. Così il sincretismo dei cantori bizantini con essi ha provocato l'alterazione della musica bizantina dopo la Caduta. Di conseguenza rimangono sconosciuti un gran numero di melodie e testi musicali, che

---

<sup>443</sup> Giórgos E. Raftópoulos, *H armonikí polyfonía sta Eptánhssa (La polifonia armonica nell'Eptaneso)*, [?], ΑΛΚΥΩΝ, 1997.

quando sarà possibile leggere, potrebbero rovesciare la nostra conoscenza odierna e a considerare autentici i testi bizantini e le composizioni ecclesiastiche dei cantori dell'Eptaneso.<sup>444</sup>

Da questo passo di Raftópoulos emerge innanzitutto il fatto che le sue posizioni in merito alla dibattuta questione della 'autenticità' della musica bizantina siano perfettamente in linea con quelle dei più convinti fautori della fazione 'occidentalista',<sup>445</sup> che sostengono che le intonazioni e le melodie bizantine precedenti alla conquista ottomana di Costantinopoli differissero significativamente rispetto a quelle composte e cantate durante la dominazione turca, 'deformate' in seguito all'incontro con la musica dei dominatori. La tradizione del canto liturgico dell'Eptaneso poggerebbe quindi, a suo parere, sulle fondamenta del linguaggio musicale bizantino 'pre-ottomano', non essendo mai entrata significativamente in contatto, a differenza di quelle delle altre regioni dell'odierna Grecia, con la cultura e la musica levantina. Grande importanza viene attribuita da Raftópoulos ai monasteri del Monte Athos, considerati come i centri in cui la *psaltikí* bizantina è stata conservata 'pura' e 'autentica' durante i torbidi secoli di dominazione. Il musicologo ionico si spinge anche oltre, affermando con sicurezza<sup>446</sup> che la musica bizantina precedente alla conquista ottomana fosse caratterizzata, oltre che da quella monodica, anche da una dimensione armonico-accordale a tre voci in modo maggiore (categoria questa assolutamente occidentale), preservatasi unicamente in area ionica. Da questo testo si evince inoltre che la dura condanna delle autorità ecclesiastiche e dei 'tradizionalisti' nei confronti della polifonia abbia colpito duramente anche la musica dell'Eptaneso attraverso velenose critiche e pesanti accuse di scismatico. In un passaggio successivo Raftópoulos, fornisce informazioni più precise riguardo alla figura di uno dei principali 'detrattori' del canto delle Isole Ionie:

Questa armonizzazione dell'innografia bizantina è stata considerata dall'illustre uomo spirituale e grande agiografo ma terribile nemico e persecutore della polifonia

---

<sup>444</sup> Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα* (La polifonia armonica nell'Eptaneso), [?], ΑΛΚΥΩΝ, 1997, pp. 12-13 [Trad. mia e di Eliana Mescalchin]

<sup>445</sup> Vedi sopra.

<sup>446</sup> Le fonti su cui si basa tale importante affermazione di Raftópoulos vengono da lui indicate in un passo successivo e sono: Konstantínos Sáthas (1842-1914), *Ιστορικών δοκίμιον περί του θεάτρον και της μουσικής των Βυζαντινών* (Saggio storico sul teatro e la musica dei Bizantini), Venezia, 1878 e Spyρίdon De Viázis (1849-1927), *Κρητική ψαλμωδία εν Επτανήσω* (Salmodia cretese nell'Eptaneso), «Πινakoθήκη», n. 9, 1909-1910. Fino ad ora non sono riuscito a procurarmi questi testi e di conseguenza non sono in grado di fornire informazioni e di esprimere un giudizio riguardo alle argomentazioni portate a supporto di tale tesi da parte di questi due autori. In questa sede mi limito a sottolineare il fatto che i due scritti in questione sono piuttosto datati e che non ho trovato altri riferimenti che rimandassero a questi due autori in altri studi sulla polifonia liturgica bizantina da me esaminati.

armonica ecclesiastica Fótis Kóntoglou,<sup>447</sup> come una sventura portata dagli abitanti di Cefalonia e Zante con la loro salmodia “kantadóriki” [‘kantadeggiante’, da ‘kantadori’ (cantanti di kantades)”. Da Fótis Kóntoglou e dai molti suoi più giovani seguaci deriva la tiritera: “che la genuina musica bizantina è di natura melodica e ha un meccanismo opposto all'europea”.<sup>448</sup>

In un altro suo scritto sull’argomento, Giórgos E. Raftópoulos, riporta anche il giudizio del cantore e teorico ‘tradizionalista’ Konstantinos Psachos (ca.1866–1949)<sup>449</sup> riguardo al canto liturgico dell’Eptaneso:

Konstantinos Psachos, il quale sostenne fortemente l’impossibilità di armonizzare la musica bizantina e si dimostrò un persecutore spietato della polifonia ecclesiastica, sostenne che l’idioma cretese con le sue consonanze improvvisate e non scritte, il quale fu tanto amato nelle Isole Ionie ed in particolar modo a Zante, rappresentasse una corruzione occidentale della musica bizantina [e non] avesse la minima relazione con essa.<sup>450</sup>

È da sottolineare inoltre che Raftópoulos rifiuta categoricamente qualsiasi teoria secondo cui l’armonia sarebbe stata introdotta nell’Eptaneso tramite i suoi rapporti con la cultura occidentale, facendosi portavoce, in questo caso, di posizioni molto più radicali rispetto a quelle che si ritrovano negli scritti di altri musicologi ionici,<sup>451</sup> i quali però, comunque, non prendono quasi mai in considerazione l’eventualità che la polifonia possa aver fatto la sua comparsa nell’Eptaneso attraverso il suo secolare contatto diretto con la realtà veneziana. Raftópoulos afferma che la polifonia, molti secoli prima che apparisse e venisse teorizzata in occidente, fosse già conosciuta e impiegata nel mondo bizantino e ancor prima in quello della Grecia classica:

Per quanto riguarda l’esistenza della polifonia armonica anche presso i bizantini nel periodo precedente alla Caduta di Costantinopoli, faremo riferimento a ciò che è già

---

<sup>447</sup> Fótis Kóntoglou (1895-1965), fu un’importate saggista e pittore di icone greco. Kóntoglou fu fortemente critico nei confronti dell’ecumenismo portato avanti dall’allora Patriarca Athenagoras I (Vedi sopra).

<sup>448</sup> Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα* (La polifonia armonica nell’Eptaneso), cit., p. 20. [Trad. mia].

<sup>449</sup> Vedi sopra.

<sup>450</sup> Giórgos E. Raftópoulos, *Η επτανησιακή αρμονική ψαλτική* (La ‘psaltiki’ armonica dell’Eptaneso), in *Συμβολή στην ιστορία της Επτανησιακής Μουσικής. Τα πρακτικά του συνεδρίου της ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής* (Αργοστόλι - Ληξούρι 14 - 18 Οκτωβρίου 1995) (*Contributo alla storia della musica eptanesiaca. Atti del convegno sulla storia della musica dell’Eptaneso* (Argostoli - Lixouri 14-18 Ottobre 1995), a cura di Geórgios N. Moschópoulos, Argostoli, ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ, 2000, pp. 97-118: 100. [Trad. Eliana Mescalchin].

<sup>451</sup> Vedi ad esempio Spýros Gerasíμος Theotokátos, *Η Εκκλησιαστική μουσική της Κεφαλονιάς* (La musica ecclesiastica a Cefalonia), in *ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΜΟΣ Α'. Η μουσική κληρονομιά των Ιονίων Νήσων* (Il patrimonio musicale delle Isole Ionie), Argostoli, *Ενέργειες Ανάδειξης Σύγχρονου Πολιτισμού & Ιστορικής Κληρονομιάς από το ήμο Αργοστολίου* (progetti per la promozione della cultura moderna e del patrimonio storico dal Comune di Argostoli), 2008, pp. 51-55.

stato scritto. Il greco-americano Archimandritis Kallímachos<sup>452</sup> [Archimandrita = Superiore di un monastero di rito greco ortodosso] nel suo meraviglioso libro “*Ai váseis tis proódou*”<sup>453</sup> [*le basi del progresso*] dove afferma che i bizantini non solo conoscessero l’armonia nel significato attuale, ma anche l’applicassero anche a tre voci.

Tale armonia a tre voci caratterizzò in quegli anni il grande coro di Santa Sofia che era formato da cinquecentoventicinque coristi. Come prova della sua affermazione riguardo alla conoscenza dell’armonia presso i bizantini, Kallímachos menziona i russi, che insieme alla religione cristiana adottarono l’imponente modo corale di cantare il canto ecclesiastico, il quale è stato preservato, come sappiamo, fino ai giorni nostri. Cristianesimo e cori, scrive Kallímachos, li hanno portati in Russia gli ambasciatori inviati a Costantinopoli dallo Zar Vladimir.

Il fatto che il cristianesimo abbia raggiunto la Russia alla fine del IX secolo è un’ulteriore prova del fatto che la polifonia fosse nota presso i bizantini molto prima che facesse la sua comparsa la ruvida polifonia del Medioevo [cattolico].<sup>454</sup>

È evidente che tali opinioni riportate e sostenute da Raftópoulos, in particolare quelle che riguardano lo sviluppo della polifonia nella liturgia russa, siano in netto contrasto con quelle di molti altri moderni studiosi bizantinisti che si sono occupati del rapporto fra polifonia e canto bizantino, fra cui Alexander Lingas, che propendono ad individuare le ragioni della diffusione del canto corale in Russia nelle politiche di ‘occidentalizzazione’ del paese promosse e imposte dallo Zar Pietro il Grande a cavallo fra il XVII e il XVIII secolo.<sup>455</sup>

Un altro elemento che caratterizza la posizione di Raftópoulos e di altri studiosi delle Isole Ionie è rappresentato dall’aver un approccio a mio avviso acritico, nel loro riferirsi con costanza e sicurezza alle origini cretesi del canto liturgico polifonico dell’Eptaneso. Come ho tentato di mettere in luce in precedenza, benché esistano alcune attestazioni documentali che indicherebbero l’avvenuto contatto, più o meno diretto, fra le due realtà musicali,<sup>456</sup> il tentativo di risalire alla reale natura dei legami polifonici fra Creta e l’Eptaneso risulta particolarmente complesso soprattutto per il fatto che la musica Cretese odierna non presenta alcuna traccia di quei linguaggi polifonici vocali che invece rappresentano l’elemento maggiormente caratterizzante dell’odierna musica delle Isole Ionie. Per quanto ritenga che esistano le basi storiche per avanzare delle ipotesi riguardo all’esistenza di analogie fra l’ambiente musicale e culturale cretese e quello ionico durante

---

<sup>452</sup> Figura riguardo alla quale non sono riuscito a reperire ulteriori informazioni.

<sup>453</sup> Questo testo è stato pubblicato sul quotidiano greco d’America *Εθνικός Κήρυκας* nel 1927, non sono ancora riuscito a reperirlo. Archimandritis Kallímachos, *Αι βάσεις της προόδου*, «Εθνικός Κήρυκας», New York, 1927.

<sup>454</sup> Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα* (La polifonia armonica nell’Eptaneso), cit., pp. 22-23. [Trad. mia e di Eliana Mescalchin].

<sup>455</sup> Vedi sopra, 4.3.3.

<sup>456</sup> Vedi sopra.

i rispettivi secoli di dominazione veneziana, penso che gli elementi che ad oggi si conoscono riguardo a queste due realtà musicali, soprattutto quelli relativi alla realtà ionica fra XIV e XVII di cui si sa poco o niente, non siano assolutamente sufficienti per affermare con certezza che la tradizione del canto bizantino polifonico sia giunta nell'Eptaneso attraverso l'arrivo dei profughi cretesi alla fine del XVII secolo. Sembra essere di questa opinione anche il musicologo e musicista greco Giánnis Arvanítis (1961-) che scrive:

L'esistenza di relazioni tra la musica delle Isole Ionie e quella cretese è qualcosa che ci è stato trasmesso dalla tradizione. È indubbiamente testimoniato l'arrivo dei Cretesi nelle Isole Ionie e si ipotizza il trasporto della loro musica fino ad esse e la creazione di un nuovo idioma musicale, che presenta in ogni isola una sua peculiarità, creato dal mescolarsi di elementi musicali cretesi con elementi locali. Mancano però le fonti musicali dirette che da una parte attesterebbero la diretta presenza della musica cretese nelle isole ionie, e dall'altra permetterebbero il suo confronto con il corrispondente eptanesiaco.<sup>457</sup>

Per quanto riguarda invece i legami fra la polifonia ecclesiastica e la polifonia profana delle Isole Ionie, Raftópoulos, annoverando la canzone tradizionale di Cefalonia (*arietta* e *kantada* popolare) fra i tre 'generi' musicali<sup>458</sup> dai quali avrebbe avuto origine il canto liturgico polifonico dell'Eptaneso, sembra considerare lo sviluppo della polifonia nei generi profani come antecedente rispetto all'introduzione di armonizzazioni nei canti liturgici. La somiglianza se non addirittura l'esatta corrispondenza dello 'stile cretese' con lo stile polifonico delle *ariettes* di Cefalonia e le *arekies* di Zante è un dato universalmente riconosciuto all'interno della realtà ionica. Tuttavia risulta impossibile, allo stato attuale degli studi, non essendo ancora riusciti a risalire alle origini di nessuna delle due dimensioni della polifonia dell'Eptaneso, stabilire quale delle due sia venuta prima e quale sia venuta dopo. Ritengo però interessante sottolineare il fatto che negli studi relativi ai generi polifonici profani non vengano mai avanzate delle ipotesi riguardo ad eventuali debiti dell'idioma polifonico del canto secolare nei confronti di quello ecclesiastico come avviene invece, vedi Raftópoulos, in senso inverso. Penso che, data la evidente somiglianza fra polifonia secolare ed ecclesiastica, abbia più senso parlare dell'esistenza di un unico linguaggio polifonico di tradizione orale tipico delle Isole Ionie, idioma che sarebbe stato profondamente interiorizzato dagli abitanti dell'Eptaneso e declinato, nelle sue varianti

---

<sup>457</sup> Giánnis Arvanítis, *Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση στη μεταβυζαντινή Κέρκυρα (La tradizione di musica sacra bizantina nella Corfù post-bizantina)*, cit. p. 57. [Trad. di Eliana Mescalchin].

<sup>458</sup> insieme al canto bizantino del Monte Athos e alla *psaltiki* 'cretese'.

locali, alle musiche di entrambe le dimensioni che caratterizzavano la loro vita e scandivano la loro giornata: quella sacra e quella profana.

Noto quindi la tendenza di molti studiosi ionici ad adottare un approccio profondamente connotato sul piano ideologico-identitario nei confronti della musica delle loro isole. Tale inclinazione emerge chiaramente di fronte ad alcune loro conclusioni che non vengono avanzate sotto forma di ipotesi ma assumono invece la forma di sentenziose e lapidarie affermazioni, che a mio avviso non vengono adeguatamente sostenute e supportate da un numero sufficiente di prove documentali che siano il più possibile oggettive. Il saggio di Raftópoulos in questo senso rappresenta forse un esempio ‘estremo’ di tale tendenza, ma posizioni analoghe relative alle origini e agli sviluppi della polifonia ionica si ritrovano, espresse in forma più o meno esplicita, anche all’interno dei saggi di altri studiosi e musicologi dell’Eptaneso.<sup>459</sup> La mia impressione è che gran parte della musicologia ionica sia caratterizzata dallo stesso approccio nazionalistico-identitario (anche se in questo caso sarebbe forse più appropriato utilizzare l’aggettivo ‘campanilistico’ al posto di ‘nazionalistico’) nei confronti della musica, precedentemente individuato anche in relazione alle diatribe fra ‘tradizionalisti’ e ‘occidentalisti’ intorno alla ‘purezza’ e l’‘autenticità’ della *psaltikí* bizantina. Mi sembra che tali studiosi ionici si impegnino in una loro personale ‘battaglia’ identitaria e culturale combattuta fondamentalmente su due fronti: uno ‘occidentale’ e uno ‘orientale’.

Sul fronte ‘orientale’ essi sembrano volersi difendere dalle pesanti accuse mosse contro il loro idioma musicale liturgico dalle autorità ecclesiastiche e dagli studiosi ‘tradizionalisti’, che bollano il loro canto polifonico come una pratica ‘cattolica’ e non assolutamente fedele alla tradizione ‘bizantina’. Essi contrattaccano altrettanto veementemente sostenendo che la loro tradizione invece poggerrebbe sulle solide radici nel canto bizantino medievale, linguaggio musicale questo che non sarebbe stato ‘corrotto’, a differenza di quello costantinopolitano, dalla musica profana dei crudeli dominatori turchi.

Sul fronte occidentale, essi cercano invece di rigettare o quantomeno non considerano, a mio avviso, con sufficiente attenzione qualsiasi ipotesi che legherebbe il loro canto alla polifonia colta o popolare della musica europea, ipotesi questa che potrebbe essere avanzata di fronte alle analogie esistenti fra le tradizioni viventi di alcune aree della penisola italiana e delle vicine coste adriatiche dei Balcani e sulla base di alcune notizie documentali relative

---

<sup>459</sup> Vedi ad esempio Spýros Skiadarésis, *Αριέττα και Καντάδα (Arietta e kantada)*, «*Ηώς*», n. 58-60, 1962, pp. 146-147. Ripubblicato in: Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica nell’Eptaneso)*, cit., pp. 126-132.

a pratiche musicali del passato; dati questi che ho cercato di mettere in luce nel capitolo precedente di questo elaborato. Si cercano invece di ricondurre molto più spesso gli sviluppi della polifonia nell'Eptaneso alle ben più remote e molto più dubbie influenze polifoniche del mondo bizantino se non addirittura a quelle della Grecia classica. Raftópoulos sembra inoltre considerare il linguaggio polifonico greco, nelle sue declinazioni eptanesiache, come un elemento di 'progresso' rispetto al sistema musicale monodico del canto greco del continente e delle isole egee:

L'opera di armonizzazione dei nostri canti popolari, come sostengono molti musicologi, è tanto importante quanto indispensabile. Lo rende ancora più indispensabile oltre alla deliberata ostilità nei confronti delle creazioni della musica delle Isole Ionie, l'opinione errata che questa scuola sia importata dall'estero, che essa non sia greca[.] [...] Con la nostra persistenza sulla monofonia siamo rimasti indietro rispetto ad altri popoli i quali non hanno nella loro cultura musicale popolare la ricchezza artistica e di teoria musicale che ha la nostra. Siamo rimasti indietro poiché non abbiamo sfruttato la ricchezza espressiva della canzone popolare e della musica d'arte (*έντεχνη*) dell'Eptaneso e ci siamo attaccati al dogma della tradizione monodica.<sup>460</sup>

In sintesi, ritengo che tali posizioni e affermazioni siano riconducibili fondamentalmente ai seguenti assunti ben più ideologici che musicologici:

- Il rifiuto di stampo nazionalistico dell'esistenza, vera o presunta, di qualsiasi influenza musicale 'straniera', mediorientale da un lato e occidentale dall'altro, percepita in senso fortemente negativo in relazione ad una presunta 'purezza' ellenica della musica greca in generale e di quella ionica nello specifico.
- Affermazione della 'superiorità' culturale e tecnica della musica dell'Eptaneso, tradizione questa rigettata e scarsamente considerata da gran parte del mondo greco, rispetto alle tradizioni monodiche ampiamente diffuse presso le isole e le coste del Mar Egeo.

Di fronte a queste considerazioni noto come il nodo centrale che si cela dietro a queste trattazioni sulla musica sia ancora una volta quello profondo, complesso e, quanto pare, percepito come piuttosto 'urgente', dell'affermazione e costruzione identitaria del moderno popolo greco.

---

<sup>460</sup> Giórgos E. Raftópoulos, *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα* (La polifonia armonica nell'Eptaneso), cit., p. 30 [Trad. di Eliana Mescalchin].

#### 4.4.3 Il canto liturgico a Zante e Corfù: caratteristiche e peculiarità

Per quanto la presenza della polifonia ‘cretese’ nelle intonazioni liturgiche sia rilevabile in tutte e tre le maggiori isole dell’arcipelago ionico, Zante, Cefalonia e Corfù, in ognuna di esse, il canto polifonico ha sviluppato, quantomeno a partire dal XIX, delle peculiari caratteristiche che lo differenziano parzialmente da quello che viene coltivato nelle isole vicine. Un’analisi comparativa approfondita di tali differenze stilistiche ricade attualmente al di fuori dagli obbiettivi di questo lavoro di tesi, in quanto richiederebbe un prolungato periodo di ricerca sul campo in tutte e tre le isole in questione. Mi limiterò in questa sede a sottolineare il fatto che queste differenze di stile vengono comunemente percepite dagli abitanti di Cefalonia sia in relazione al canto secolare<sup>461</sup> sia in relazione a quello ecclesiastico. Il presidente della *Chorodía Argostoliou* di Cefalonia Rossétos Louízis, ad esempio, nel corso della nostra conversazione, ha affermato che in occasione della festa di San Gerasimos, patrono di Cefalonia, dell’anno precedente (20 ottobre 2017), la sua associazione ha invitato ad esibirsi sull’isola un coro di Zante e che la differenza di stile fra questa *chorodía* e quella del suo *ensemble* gli è apparsa subito evidente all’ascolto.

Sembrirebbe che la realtà di Zante sia, al giorno d’oggi, quella in cui la polifonia di tradizione orale eseguita ‘ad orecchio’ viene praticata con maggior frequenza.<sup>462</sup> Le melodie dei canti liturgici di Zacinto, ma non le loro armonizzazioni, sono state trascritte nel corso del XIX dal sopracitato cantore locale Panagiōtēs Gritsanēs (1835-1896) e da Theodoros Kourkoumelis Kothris (date non reperite, XVIII-XIX secolo) nella notazione del ‘Nuovo Metodo’. Le loro trascrizioni sono attualmente conservate presso la Scuola di musica ecclesiastica di Zante (*Scholí ekklesiastikís mousikís tis Zakýnthou*), fondata nel 1907.<sup>463</sup> Riguardo all’isola di Zante è da notare inoltre l’esistenza di una singolare tradizione segnalatami dal Professor Giórgos Iliádis: il ventiquattro agosto, in occasione della festa di *Ágios Dionýsios*, patrono dell’isola, la banda della società filarmonica accompagna suonando per le strade della città la reliquia del santo che viene portata fuori dalla cattedrale a lui dedicata e condotta in processione.<sup>464</sup>

---

<sup>461</sup> Vedi capitolo 3.

<sup>462</sup> Cfr. Kóstas Kardámis, *Music in the Ionian Islands*, cit., p. 364.

<sup>463</sup> Cfr. Giórgos E. Raftópoulos, *Η επτανησιακή αρμονική ψαλτική (La ‘psaltiki’ armonica dell’Eptaneso)*, cit., p. 100.

<sup>464</sup> Vedi ad esempio questo video: <https://www.youtube.com/watch?v=XS7PIBwuwLs>. Consultato in data 24/08/2018.



Raftópoulos considera lo stile del canto ecclesiastico di Corfù molto simile a quello di Zante.<sup>465</sup> A Corfù le prime sistematiche trascrizioni del canto bizantino dell'isola vennero commissionate dall'allora (1922-1931) Arcivescovo di Corfù Athenagoras (1886-1972),<sup>466</sup> al compositore corfiota di musica ecclesiastica Arístos Monastiriótis (1876-1949), il quale, appoggiato dal 'progressista' Athenagoras, promosse inoltre l'introduzione dell'organo all'interno delle chiese dell'isola, misura questa, che riscosse la violenta reazione di molti altri vescovi greci.<sup>467</sup> La presenza degli organi nelle chiese ortodosse di Corfù rappresenta ancora oggi un elemento che differenzia il paesaggio sonoro ecclesiastico dell'isola rispetto a quello delle vicine Cefalonia e Zante.<sup>468</sup> La musica ecclesiastica corfiota è stata inoltre la prima ad entrare in contatto con il linguaggio musicale eurocolto dei compositori della Scuola Ionica.<sup>469</sup> È da ricordare anche il fatto che nei primi decenni del XIX secolo venne istituita una cattedra di musica ecclesiastica all'interno della *Ionian Academy*, voluta dal suo fondatore Frederick North Conte di Guilford (1766-1827), e da lui affidata al diacono Iōannēs Aristeidēs (1786-1828).<sup>470</sup> Il materiale musicale scritto in notazione occidentale utilizzato da Aristeidēs durante le sue lezioni è oggi conservato presso la biblioteca della Società Filarmonica di Corfù (*Filarmonikí Etaireía Kérkyras*), fondata nel 1840. La musicologa Katy Romanou riguardo all'aspetto di tali fonti musicali e al rapporto fra i brani polifonici trascritti o arrangiati da Aristeidēs e l'idioma polifonico popolare dell'isola scrive:

To what extent Aristeidēs' work is connected to the local popular tradition is not easy to decide. For instance, one cannot say whether Aristeidēs wrote down what he had heard by local chanters or if he applied the music theory he had studied in Naples to harmonise melodies of the Constantinopolitan tradition that he already knew from the time he was a chanter. Titles on some manuscripts such as "On the style of the people of Corfú", "On the style of Holy Mount" or "On Eastern style" suggest that he might have done both. What is evident however is that, before leaving for Naples he had certainly been trained in the New Method. Another established fact is that subsequent local musicians and members of the clergy used his manuscripts for teaching and public performances, and that his teaching got assimilated in local culture.

The manuscripts [in the Philharmonic Society] are all in staff notation on Greek ecclesiastic texts. The modes (*echoi*) of the chants are usually indicated on the front pages. Iōannēs Aristeidēs' name appears on a great number of them, while the names

<sup>465</sup> Cfr. Giórgos E. Raftópoulos, *Η επτανησιακή αρμονική ψαλτική (La 'psaltiki' armonica dell'Eptaneso)*, cit., p. 102.

<sup>466</sup> Vedi Sopra

<sup>467</sup> Cfr. Giórgos E. Raftópoulos, *Η επτανησιακή αρμονική ψαλτική (La 'psaltiki' armonica dell'Eptaneso)*, cit., p. 102.

<sup>468</sup> Testimonianza orale di Rossétos Louízis.

<sup>469</sup> Vedi capitolo 2.

<sup>470</sup> Vedi capitolo 2.

of subsequent musicians (El. Palatianos, Teoph. Karydēs, Cypriōtēs and Nicolò Chalikiopoulo Manzaro) appear on manuscripts written from the 1830s onwards. Older manuscripts, written by Aristeidēs, are almost all on a double stave; on the upper one the chant's melody is written in the soprano C clef while on the lower stave there is a harmonic bass (at times, figured) in F clef. Later manuscripts have from four to six staves where all clefs are being used and all parts are written out. Many have a piano or organ accompaniment. The layout clearly shows the way in which Aristeidēs' adaptation of the chants to Italian *partimenti* practice was further developed by the Philharmonic Society's musicians in a mode that was gradually minimising improvisation.<sup>471</sup>

#### 4.4.4 Il canto liturgico a Cefalonia: cenni storici, testimonianze dirette e situazione attuale

Rispetto a quella delle altre due Isole Ionie, la musica ecclesiastica di Cefalonia, durante il XIX secolo, è entrata in contatto in modo più diretto con la coeva tradizione di Costantinopoli. È attestato infatti che i cantori e compositori ecclesiastici di Cefalonia Spyridon Defaránas (1766-1845), Gerásimos Mantzavínos (1885-1891) e Geórgios Solomós (1828-1913), dopo essersi formati a Costantinopoli, introdussero nell'isola il canto monodico patriarcale, nel rispetto però della preesistente tradizione locale.<sup>472</sup> Si tenderebbe quindi a ricondurre all'insegnamento di questi tre musicisti il fatto che al giorno d'oggi a Cefalonia vengono eseguiti più frequentemente canti liturgici monodici rispetto a quanto avviene a Zante e a Corfù. La monodia di Cefalonia però presenta delle differenze rispetto a quella di Costantinopoli per quanto riguarda l'ampiezza di alcuni intervalli e la tecnica di emissione vocale priva del caratteristico timbro 'nasale' costantinopolitano, che, come è già stato sottolineato precedentemente, è stato spesso accusato di essere un prestito ottomano estraneo alla tradizione bizantina.<sup>473</sup> Non tutti i canti quindi a Cefalonia vengono intonati polifonicamente: alcuni vengono cantati solamente in forma monodica, alcuni vengono armonizzati soltanto in alcune sezioni e altri invece sono totalmente polifonici.<sup>474</sup> Raftópoulos individua nel Seminario *Rizáreio* di Atene (*Rizáreios Ekklisiastikí Scholí*), fondato nel 1841, uno dei principali centri di formazione dei prelati e dei cantori di Cefalonia e delle altre Isole Ionie durante il XIX secolo. Fu attivo infatti all'interno di questa istituzione in qualità di professore di musica il cantore e compositore di Cefalonia

<sup>471</sup> Katy Romanoú, *The Ionian Islands*, cit., pp. 102-105.

<sup>472</sup>Cfr. Spýros Gerasímos Theotokátos, *H Èκκλησιαστική μουσική της Κεφαλονιάς* (La musica ecclesiastica a Cefalonia), cit., pp. 51-52.

<sup>473</sup> Cfr. Ivi. p.52.

<sup>474</sup> Cfr. *Ibidem*

Gerásimos Mantzavínos che insegnò ai suoi studenti lo stile del coevo canto di Cefalonia che lui stesso aveva contribuito a plasmare.<sup>475</sup>

Molte di queste informazioni mi sono state confermate personalmente dal pope (prete ortodosso) di Cefalonia Ioánnis Mesolorás,<sup>476</sup> da me intervistato nel suo ufficio presso la chiesa di *Ágios Spyρίdonas* al centro di Argostoli. Mesolorás riguardo al fatto che a Cefalonia attualmente solo alcuni canti vengono eseguiti polifonicamente mi ha comunicato che non tutti i modi dell'*octoechos* possiedono una struttura intervallare tale da poter essere armonizzati, fra questi però il *trítos* 'autentico' e il *tétartos* 'plagale', che sono caratterizzati da una successione di intervalli simile a quella della scala maggiore occidentale, vengono spesso cantati polifonicamente. A Cefalonia la presenza della polifonia sarebbe quindi legata strettamente all'assetto modale dell'inno e interesserebbe quindi solamente una ristretta percentuale (venti per cento) delle intonazioni di musica bizantina. Mesolorás mi ha confermato anche che lo stile monodico di Cefalonia è caratterizzato da un generale temperamento degli intervalli, da una vocalità priva dell'timbro 'nasale' e da una emissione limpida 'di petto'.

Durante il periodo da me trascorso ad Argostoli, ho rivolto alcune domande sul canto liturgico dell'isola anche al direttore della *Chorodía Leivathoús* Vasilis Kalogerás e al presidente della *Chorodía Argostolíou* Rossétos Louzís. Riguardo al rapporto stilistico fra generi profani e polifonia ecclesiastica, entrambi mi hanno confermato che il tipo di armonizzazione che caratterizza i due repertori è fondamentalmente lo stesso e che i brani che vengono cantati polifonicamente sono sempre in tonalità maggiore.<sup>477</sup> Questa stretta relazione fra musica secolare ed ecclesiastica è confermata dal fatto che i musicisti coinvolti nell'esecuzione di entrambi i generi siano in molti casi i medesimi. Sia la *chorodía* di Kalogerás sia quella di Louzís infatti, oltre a dedicarsi principalmente al repertorio profano, in occasione delle maggiori festività del calendario liturgico e delle più importanti ricorrenze civili, eseguono anche la polifonia sacra nelle chiese. Mi hanno informato inoltre del fatto che le chiese dell'isola non possiedono un coro stabile e che quindi, per l'esecuzione della polifonia nelle celebrazioni più solenni, si appoggiano alle diverse *chorodíes* attive sull'isola, esterne all'istituzione ecclesiastica.<sup>478</sup> Ho chiesto inoltre

---

<sup>475</sup> Cfr. Giórgos E. Raftópoulos, *Η επτανησιακή αρμονική ψαλτική (La 'psaltiki' armonica dell'Eptaneso)*, cit., p. 105.

<sup>476</sup> Ioánnis Mesolorás ha studiato musica ecclesiastica ed europea al Conservatorio di Atene e successivamente ha conseguito un dottorato in Teologia.

<sup>477</sup> Le caratteristiche stilistiche e armoniche della polifonia tradizionale di Cefalonia sono state descritte nel precedente capitolo.

<sup>478</sup> Dato che mi è stato confermato anche da Ioánnis Mesolorás.

informazioni riguardo alla tipologia di notazione impiegata nella musica liturgica e se i coristi leggessero o meno dallo spartito durante le intonazioni polifoniche. Vasílis Kalogerás mi ha risposto che le melodie bizantine monodiche sono scritte in notazione bizantina (suppongo quella del ‘Nuovo Metodo’), mentre i brani polifonici, spesso riportati sul pentagramma, vengono letti durante le esecuzioni solo dal direttore e mi ha comunicato inoltre che all’interno del suo coro solo la metà dei cantanti è in grado di leggere la musica, mentre l’altra metà dei coristi impara la propria parte ‘ad orecchio’.

Sia Louízis sia Kalogerás mi hanno invitato ad assistere all’esecuzione polifonica degli inni del tropario dell’innografa bizantina Kassianí (810-865), cantati dei loro rispettivi *ensemble* la sera del giovedì della Settimana Santa. La *chorodía* di Louízis si è esibita nell’arco della stessa serata in tre diverse chiese del centro di Argostoli, fra cui la cattedrale. Quella di Kalogerás invece ha cantato presso la chiesa di *Agía Ánna* nel piccolo paese di Lakíthra, a sud di Argostoli. Vasílis Kalogerás mi ha comunicato di essere lui stesso l’autore delle armonizzazioni ‘nello stile di Cefalonia’ degli inni del tropario che sono stati eseguiti in quell’occasione.<sup>479</sup> Il direttore della *Chorodía Leivathoús* mi ha detto inoltre che quella sera, oltre alle suddette intonazioni degli inni di Kassianí, il suo gruppo avrebbe eseguito anche canti bizantini monodici e alcuni ‘più contemporanei’ brani polifonici ortodossi in stile russo.

La sera del Giovedì Santo, dopo aver tentato invano di entrare nella sovraffollata cattedrale di Argostoli per ascoltare la *Chorodía Argostolíou* di Rossétos Louízis, mi sono diretto verso Lakíthra per sentir cantare la *chorodía* diretta da Vasílis Kalogerás. Premetto che la mia familiarità quasi nulla nei confronti della liturgia ortodossa non mi ha permesso di seguire e di penetrare il significato di tutti i diversi momenti del rito. D’altronde ero partito per Cefalonia con l’idea di dovermi approcciare con delle serenate intonate per le strade o nelle taverne delle città, sottovalutando decisamente l’eventualità che potessi ritrovarmi ad ascoltare della musica sacra in una chiesa durante una funzione della Settimana Santa.

Durante la celebrazione della chiesa di *Agía Ánna* ho avuto l’impressione che la presenza della musica all’interno della funzione fosse articolata in due momenti differenti. Durante la prima parte (che mi è sembrata corrispondere alla funzione vera e propria) un ristretto gruppo di cinque o sei cantori maschi (fra cui Kalogerás), era disposto intorno ad un grande

---

<sup>479</sup> Non mi è ancora chiaro però sulla base di quali fonti liturgico-musicali o trascrizioni moderne delle melodie bizantine Kalogerás e altri maestri di coro dell’isola scrivano le loro armonizzazioni.

leggio posizionato sul lato destro dell'iconostasi e dialogava attraverso brevi interventi musicali (a volte monodici, altre volte polifonici) con i testi cantati o recitati da parte dell'officiante. In una seconda fase, dall'aspetto più 'concertistico', si sono aggiunti al gruppo altri cantanti (fra cui alcune donne),<sup>480</sup> andando in questo modo a formare un coro di una quindicina di elementi. Il direttore si è spostato al centro della chiesa e i coristi gli si sono disposti intorno fino a circondarlo completamente. Il coro ha eseguito senza alcuna interruzione alcuni brani polifonici e alcuni inni bizantini monodici dall'evidente carattere modale, cantati da Kalogerás e sostenuti dall'*ison* intonato dal coro. Fra i brani polifonici mi è sembrato di riconoscere anche alcune armonizzazioni in tonalità minore (elemento lessicale questo, estraneo al linguaggio della tradizione dell'Eptaneso).<sup>481</sup> Ho notato che spesso inoltre, in corrispondenza delle intonazioni polifoniche, il maestro suggeriva rapidamente e sottovoce la nota d'attacco delle diverse voci ai suoi cantori.

Qualche accenno al complicato rapporto fra la *psaltikí* dell'Eptaneso e le autorità ecclesiastiche greco-ortodosse mi è stato fatto da Rossétos Louzís, il quale mi ha raccontato che in occasione di un'esibizione della sua *chorodía* a Ioannina, in Epiro, gli sono state rivolte delle velate critiche direttamente dal vescovo riguardo allo stile della loro musica. Louzís si è dimostrato anche alquanto drastico nell'affermare che lo stile del loro canto «non è assolutamente bizantino» ma piuttosto «belcantistico».

Ero già entrato in contatto con questa curiosa relazione fra 'belcanto' e *psaltikí* dell'Eptaneso, anche durante il mio precedente incontro con il gruppo di *ariettadori* di Lixouri, i quali, fra l'intonazione di un'*arietta* e l'altra, mi hanno fatto ascoltare anche un canto religioso (*Thrinó kai odýromai = Piango e mi dispero*) che nell'isola viene eseguito durante le cerimonie funebri. Dopo avermi fatto notare che i canti funebri di Lixouri, paradossalmente, hanno un carattere 'allegro' e sono spesso in 'tonalità' maggiore, mi hanno detto che all'interno del canto che avevano appena eseguito erano riconoscibili tre stili o linguaggi musicali differenti: quello 'operistico/belcantistico', quello polifonico tradizionale di Cefalonia a tre voci, e quello modale del canto bizantino.

---

<sup>480</sup> Kalogerás mi aveva precedentemente informato che all'interno del suo coro le voci femminili sono state inserite nella sezione dei 'tenori', a causa dell'esiguo numero di cantanti maschi dalla tessitura tenorile a sua disposizione.

<sup>481</sup> Molto probabilmente si trattava dei brani in stile russo di cui si è detto sopra.



## Conclusioni

Con il presente lavoro di tesi si è cercato di offrire una ricognizione il più possibile dettagliata e ‘ragionata’ sul poco studiato canto polivocale di tradizione orale, sia profano sia liturgico, che caratterizza il paesaggio sonoro delle tre maggiori isole dell’arcipelago ionico (Cefalonia, Corfù e Zante), il quale rappresenta un elemento profondamente peculiare e tipicizzante della cultura musicale di quest’area della Grecia.

Una descrizione degli aspetti strettamente musicologici, tecnico formali, lessicali e stilistici della polifonia vocale eptanesiaca, soprattutto nella sua declinazione caratteristica dell’isola di Cefalonia, è stata affiancata da un’indagine intorno alle origini, alla storia, ai processi di trasformazione e ai contesti performativi, presenti e passati, dei repertori popolari urbani delle *ariettes* e delle *kantádes* e del particolare canto bizantino polifonico delle Isole Ionie.

Una parte della ricerca è stata condotta attraverso un attento esame critico della letteratura musicologica, quasi unicamente ellenica, esistente sull’argomento, sistematizzando e problematizzando le informazioni e le conclusioni in essa contenute, ovvero cercando di capire quanto effettivamente attualmente si conosce riguardo a questo tipo di musica e quanto invece non si conosce e di conseguenza si suppone. Da questo esame è emerso che la storia della musica greco-ionica, sia colta sia popolare, precedente al XVIII non è stata, praticamente, ancora studiata in modo sistematico e di conseguenza le origini del peculiare canto polivocale, sia secolare sia ecclesiastico, delle Isole Ionie, argomento centrale di questo elaborato, rimangono ancora molto poco chiare.

All’interno di questa ‘zona d’ombra’, in mancanza di solidi dati documentali, sono state avanzate numerose supposizioni che, tramandate acriticamente nel corso del tempo, hanno preso la forma di vere e proprie asserzioni, andando ad alimentare e a cristallizzare una ‘narrazione’ storico-musicologica, sia specialistica sia divulgativa, sulla musica tradizionale dell’Eptaneso piuttosto superficiale e ridondante nei contenuti. Le principali ragioni di tale fenomeno risiedono, come si è avuto modo di mettere in evidenza in più occasioni, nell’approccio ideologico-identitario dei musicologi ellenici che si sono occupati dell’argomento.

Gli studiosi ionici indicano nella svalutazione della musica dell’Eptaneso, percepita da una consistente parte del mondo greco come troppo ‘occidentale’, troppo ‘italiana’ e troppo poco ‘greca’, la causa principale della mancanza di studi relativi alla loro realtà musicale.

Essi, dal canto loro, reagiscono a simili svalutazioni rivendicando la ‘grecità’ della propria musica, soprattutto per quanto riguarda i generi popolari urbani e il canto bizantino polifonico dell’Eptaneso, entrambi ‘liberi’ da ogni influenza straniera, e quindi in antitesi con la musica della Grecia egea la quale, invece, avrebbe assorbito l’influsso della musica dei dominatori ottomani.

Da un accostamento anche sommario alla tradizione musicale greca emerge, insomma, una percezione della musica come elemento fondante della propria identità declinata in termini etnico-nazionali, con tutti i problemi e le contraddizioni legate al fatto di considerare come ‘assoluto’ e ‘oggettivo’ un concetto come quello identitario che le discipline demo-etno-antropologiche, fra cui l’etnomusicologia, considerano come ‘relativo’ e soprattutto soggetto a continue e incessanti trasformazioni.<sup>482</sup>

Gran parte della letteratura esistente sulla tradizione musicale delle Isole Ionie si sviluppa quasi esclusivamente intorno a tali questioni identitarie, evidentemente percepite come essenziali. Si sente la mancanza di contributi originali di ricerca, sia storica sia ‘sul campo’, capaci di far emergere dati inediti sui diversi aspetti (es. prassi performative, caratteristiche idiomatiche, classificazione e sistematizzazione dei repertori ecc.), della tradizione musicale di quest’area della Grecia.

Preso atto di questa situazione, si è cercato di mettere in atto un approccio che fosse il più possibile ‘neutro’ e distaccato, che si spera possa essere utile come nuovo ‘punto di partenza’ per chi deciderà di avvicinarsi in futuro allo studio di questa interessante realtà musicale.

Più difficile da spiegare invece il disinteresse dei musicologi e degli etnomusicologi non ellenici, soprattutto di quelli che si occupano di polifonia di tradizione orale, nei confronti di questa cultura musicale mediterranea. Probabilmente le ragioni di tale disinteresse dipendono dalla poca conoscenza di questi repertori, alla quale si aggiunge, forse, la considerazione di cui godono all’interno della stessa Grecia. Certo, la fama della loro particolarità ha faticato a giungere all’attenzione delle discipline musicologiche ‘estere’.

Per quanto riguarda i generi popolari urbani dell’Eptaneso, incrociando i dati desumibili dalla letteratura esistente con quelli raccolti sul campo, si è notato come la dimensione più arcaica e aurale del canto polivocale ionico sia stata interessata, intorno alla metà del XIX secolo, da un processo di trasformazione in chiave ‘colta’ mediato e promosso dai

---

<sup>482</sup> Cfr. Marcello Sorce Keller, *Musica come rappresentazione e affermazione di identità*, in *Universi sonori. Introduzione all’etnomusicologia*, a cura di Tullia Magrini, Torino, Einaudi, pp. 187-210.



compositori della 'Scuola Ionica'. Questa dinamica ha interessato il repertorio, il lessico e lo stile esecutivo del canto popolare così come i suoi contesti performativi. Nonostante ciò, entrambe le dimensioni della polifonia eptanesiaca, definibili come 'popolare' e 'popolaresca', hanno convissuto per più di un secolo in un rapporto sempre più 'sbilanciato' nei confronti della seconda: allo stato attuale, la dimensione 'popolaresca' risulta molto più diffusa, praticata e percepita dalla popolazione come 'autentica'.

Si è cercato inoltre di fornire nuovi contributi riguardo alla questione piuttosto spinosa, ma onnipresente all'interno della letteratura sull'argomento, del rapporto fra musica popolare ionica e musica italiana, in particolar modo veneziana e nord adriatica. Nonostante tali rapporti di influenza fra diverse realtà musicali tendano ad essere negati, o quantomeno non trattati con sufficiente attenzione, dalla musicologia ellenica, si ritiene di aver dimostrato come esistano gli elementi per poter mettere in relazione tra loro queste tradizioni, non tanto nella loro dimensione attuale, quanto piuttosto in quella dei secoli passati.

Nel corso di questo nostro lavoro, la musica polivocale profana delle Isole Ionie è stata messa in relazione con quella liturgica caratteristica di quest'area. Di là dall'apparente invasione di campo, si ritiene che questi due 'generi' musicali, spesso trattati separatamente, siano da considerarsi come due parti complementari dello stesso 'sistema' e della stessa 'cultura' musicale, in quanto caratterizzate dalla medesima tipologia di idioma musicale polivocale e, almeno al giorno d'oggi, coltivate ed eseguite spesso dagli stessi musicisti.

Dopo questa esperienza di lavoro, mi sembra che siano possibili ulteriori ricerche sul contesto musicale ionico sia in relazione al suo presente che al suo passato; approfondimenti futuri potrebbero essere condotti seguendo due principali approcci, storico-filologico ed etnomusicologico, 'sul campo'. Con il primo si potrebbe tentare di sopperire all'attuale mancanza di informazioni relative alla musica delle Isole Ionie precedente al XVIII secolo esaminando materiali d'archivio, fonti letterarie di diversa natura, lettere e resoconti di viaggio. Un punto di partenza in questa direzione potrebbe essere rappresentato da una lettura 'musicologica' del materiale conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia segnalato da Michela Dal Borgo (1955-), archivista e direttore coordinatore presso l'Archivio di Stato di Venezia, nel suo studio intitolato

*L'Archivio di Stato di Venezia. Fonti per la storia delle Isole Ionie: Corfù, Cefalonia, Zante e Santa Maura.*<sup>483</sup>

Una campagna di ricerca etnomusicologica potrebbe tentare invece di fornire un'immagine più completa dell'attuale paesaggio sonoro ionico. Oltre ad approfondire la ricognizione e l'analisi sui generi popolari urbani e sulla polifonia liturgica della Cefalonia contemporanea, come si è cercato di fare in questo lavoro, basato su di una troppo breve ricognizione 'sul campo' durata soltanto una decina di giorni, si potrebbe estendere la ricerca anche a Zante e a Corfù, cercando di mettere in evidenza quali sono le caratteristiche peculiari del fare musica all'interno di queste tre diverse isole 'polifoniche' della Grecia.

In generale, si è notato che i generi popolari urbani, nella loro forma più facilmente rilevabile in questo periodo, ovvero quella 'artistico-popolaresca', siano piuttosto documentati a livello discografico e vengano spesso eseguiti dal vivo nelle isole; la dimensione 'popolare' del canto, però, per quanto ormai quasi totalmente scomparsa sul piano performativo, permane ancora, insieme al suo repertorio, nella memoria dei vecchi cantori e non è stata ancora documentata in modo sistematico: sarebbe fondamentale e auspicabile una campagna di registrazione condotta sui repertori presenti nella memoria dei cantori anziani, che potrebbe salvare dall'imminente e definitiva scomparsa i testi e le musiche di quei canti che quei cantori non intonano praticamente più ormai da molto tempo.

Un importante contributo potrebbe essere rappresentato inoltre da una sistematizzazione e una classificazione dei brani al momento conosciuti, insieme a quelli che potrebbero emergere da una nuova campagna di ricerca, nelle diverse categorie di *arietta*, *arekia*, *kantáda* 'popolare' e *kantada* 'artistica', oppure in base al contenuto e alla forma dei testi, o in base ad analogie e differenze sul piano strettamente musicale, in modo tale da facilitarne lo studio e l'analisi e agevolare una comparazione fra i repertori delle tre diverse isole. Più in generale, aperto lo zoom, questo agevolerebbe anche la comparazione fra le musiche dell'Eptaneso e le altre tradizioni musicali del bacino del Mediterraneo.

---

<sup>483</sup> Michela Dal Borgo, *L'Archivio di Stato di Venezia. Fonti per la storia delle Isole Ionie: Corfù, Cefalonia, Zante e Santa Maura*, in *Levante veneziano. Aspetti di storia delle Isole Ionie al tempo della Serenissima* a cura di M. Costantini e A. Nikiforu, Quaderni di Cheiron, n. 2, 1996, pp. 177-222.

## Bibliografia

- Agamennone, Maurizio, *Le polifonie viventi. Storia di una scoperta, procedimenti e tassonomie*, in *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione «a più voci»*, a cura di Maurizio Agamennone, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 3-95.
- Apostolatos, Dionysios, *Η τετράφωνη μουσική στην ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησία (La musica a quattro voci della Chiesa Ortodossa greca)*, in *ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΜΟΣ Α'. Η μουσική κληρονομιά των Ιονίων Νήσων (Il patrimonio musicale delle Isole Ionie)*, Argostoli, Ενέργειες Ανάδειξης Σύγχρονου Πολιτισμού & Ιστορικής Κληρονομιάς από το ήμο Αργοστολίου (progetti per la promozione della cultura moderna e del patrimonio storico dal Comune di Argostoli), 2008, pp. 63-67.
- Arvanítis, Giánnis, *Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση στη μεταβυζαντινή Κέρκυρα (La tradizione di musica sacra bizantina nella Corfù post-bizantina)*, in *Συμβολή στην ιστορία της Επτανησιακής Μουσικής. Τα πρακτικά του συνεδρίου της ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής (Αργοστόλι - Ληξούρι 14 - 18 Οκτωβρίου 1995) (Contributo alla storia della musica eptanesiaca. Atti del convegno sulla storia della musica dell' Eptaneso (Argostoli - Lixouri 14-18 Ottobre 1995)*, a cura di Geórgios N. Moschópoulos, Argostoli, ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ, 2000, pp. 57-65.
- Asonítis, Spýros N., *The Ionian Islands During the Late Medieval Times*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósis Pylarinós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 297-302.
- Barcellona, Sergio, Titton, Galliano (a cura di), Cortellazzo, Manlio, Morelli, Giovanni (introduzioni), *Canzoni da battello, 1740-1750*, 2 vol., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, Regione del Veneto, 1990.
- Baroncini, Rodolfo, *Zorzi Trombetta da Modon and the Founding of the Band of Piffari and Tromboni of the Serenissima*, «Historic Brass Society Journal», 16, 2004, pp. 1-17.
- Barrett, Richard, *Byzantine Chant, Authenticity, and Identity: Musicological Historiography through the Eyes of Folklore*, «The Greek Orthodox Theological Review», vol. 55. nn. 1-4, 2010, pp. 181-198.

- Bregantin, Lisa, *L'occupazione dimenticata: gli italiani in Grecia 1941-1943*, tesi di dottorato, Università Ca'Foscari Venezia, 2010, Coordinatore del Dottorato Prof. Mario Infelise, Tutore del dottorando Prof. Giorgio Rochat.
- Brunello, Pietro, *La barcarola a Venezia nella prima metà dell'Ottocento*, in *Barcarola: il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, a cura di Sabine Meine, Roma, Viella, Venezia: Centro tedesco di studi veneziani, 2015, pp.13-19.
- Burney, Charles, *A general history of music from the earliest ages to the present period*, a cura di Frank Mercer, New York, Harcourt, s. d. (1935).
- Burney, Charles, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT, 2013
- Čaleta, Joško, *Klapa singing: A Traditional Folk Phenomenon of Dalmatia*, «Narodna umjetnost. Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research», n. 34, vol. I, 1997, pp. 127-145.
- Carpinato, Caterina, *Niccolò Tommaseo, le Scintille greche e la raccolta dei Canti popolari. Contributo per una storia delle relazioni fra la cultura italiana e cultura greca a metà Ottocento*, in *Stefanos. Tribute to Walter Puchner*, a cura di Iossif Vivilakis, Atene, Ergo, 2007, pp. 251-268.
- Clogg, Richard, *Storia della Grecia moderna dalla caduta dell'impero bizantino a oggi*, Milano, Bompiani, 1998.
- Conomos, Dimitri, *Experimental Polyphony, 'According to the... Latins'*, in *Late Byzantine Psalmody*, «Early Music History», vol. 2, 1982, pp. 1-16.
- Cornoldi, Antonio, *Ande, bali e cante del Veneto*, Rovigo, Regione Veneto e Minelliana, 2002<sup>2</sup>.
- Cortellazzo, Manlio, *Greci veneti: due percorsi linguistici*, in *Greci e veneti: sulle tracce di una vicenda comune*, a cura di Clelia De Vecchi e Alberto Furlanetto, Treviso, Fondazione Cassamarca, 2008.
- Crema, Francesca, *Le Isole Ionie dall'arcaismo all'età classica: tradizioni epiche e strutture storiche fra centralità e periferia nel mondo greco. Prospettive storiografiche*, tesi di dottorato, Università Ca'Foscari Venezia, Université Paris Ouest – Nanterre, 2014, Coordinatore del Dottorato Prof. Filippo Maria Carinci.

- Crevato-Selvaggi, Bruno, *Cefalonia veneziana: le vicende e l'amministrazione*, in *Cefalonia e Itaca al tempo della Serenissima. Documentazione e cartografia in biblioteche venete*, Collana promossa e sostenuta da Regione Veneto, "Patrimonio veneto nel Mediterraneo 7", Milano, Bibliion Edizioni, 2013, pp. 13-39.
- Dal Borgo, Michela, *L'Archivio di Stato di Venezia. Fonti per la storia delle Isole Ionie: Corfù, Cefalonia, Zante e Santa Maura*, in *Levante veneziano. Aspetti di storia delle Isole Ionie al tempo della Serenissima* a cura di M. Costantini e A. Nikiforu, Quaderni di Cheiron, n. 2, 1996, pp. 177-222.
- Dalmedico, Angelo, *Canti del popolo veneziano per la prima volta raccolti ed illustrati da Angelo Dalmedico*, Venezia, Andrea Santini e figlio, 1848.
- Davy, John, *Notes and Observations on the Ionian Islands and Malta*, I-II, London, Smith Elder & Co, 1843.
- De Paolis, Marco, Insolubile, Isabella, *Cefalonia. Il processo, la storia, i documenti*, Roma, Viella, 2017.
- De Zorzi, Giovanni, *Musiche di Turchia. Tradizioni e transiti tra Oriente e Occidente con un saggio di Kudsi Erguner*, Milano, Ricordi, 2010.
- Debónos, Angélo-Dionýsios, *Καντάδα -το λαϊκό τραγούδι της Κεφαλονιάς- (La kantada -la canzone popolare di Cefalonia-)*, Atene, ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΗΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΟΣ, 1989.
- Debónos, Angelo-Dionýsis, *Κανταδόροι - Οι τροβαδούροι του Αργοστολίου (Kantadóri - I trovadouri di Argostoli)*, in *Συμβολή στην ιστορία της Επτανησιακής Μουσικής. Τα πρακτικά του συνεδρίου της ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής (Αργοστόλι - Ληξούρι 14 - 18 Οκτωβρίου 1995) (Contributo alla storia della musica eptanesiaca. Atti del convegno sulla storia della musica dell'Eptaneso (Argostoli - Lixouri 14-18 Ottobre 1995)*, a cura di Geórgios N. Moschópoulos, Argostoli, ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ, 2000, pp. 119-133.
- DeFord, Ruth I., voce «Canzonetta» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, V, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, pp. 79-82.
- Di Vincenzo, Alessandra, *Serenate, barcarole, marinaresche: la Venezia musicale nell'immaginario turistico dell'Ottocento*, in *Barcarola: il canto del gondoliere nella vita*

- quotidiana e nell'immaginazione artistica*, a cura di Sabine Meine, Roma, Viella, Venezia: Centro tedesco di studi veneziani, 2015, pp. 21-34.
- Fauriel, Claude, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Parigi, Chez Firmin Didot, père et fils, 1824.
- Foscarini, Jacopo Vincenzo (detto 'El barcariol'), *I canti del popolo veneziano*, Venezia, Tipografia Gaspari, 1844.
- Galanós, Gerásimos Sot. (a cura di), *booklet del disco: Η αριέττα και η καντάδα στο Ληξούρι (l'arietta e la kantada di Lixouri)*, [CD-Audio], ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ (Società comunale per lo sviluppo socioculturale), 1997.
- Galanós, Gerásimos Sot. (a cura di), *booklet del disco: Ληξουριώτικες Αριέττες και Καντάδες (Ariettes e Kantade Lixouriotiche)*, [CD-Audio], ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ (Società comunale per lo sviluppo socioculturale), 2001.
- Galanós, Gerásimos Sot. (a cura di), *ΕΠΤΑΝΗΣΑ ΛΕΥΚΩΜΑ με παραδοσιακά χορευτικά σχήματα και την ιστορία των Παραδοσιακών χορών (Album dell'Éptaneso con le forme coreutiche tradizionali e la storia dei balli tradizionali)*, Argostoli, Δήμος Αργοστολίου (Comune di Argostoli), 2008.
- Gheorghită, Nicolae, *Musical Crossroads: Church Chants and Brass Bands at the Gates of the Orient*, Bucarest, Editura Muzicală, 2015.
- Giannattasio, Francesco, *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Giarénis, Ilías, *The Ionian Islands During the Byzantine Period*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósis Pylarínós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 285-288.
- Goodisson, William, *Historical and Topographical Essay Upon the Islands of Corfu, Leucadia, Cephalonia, Ithaca, and Zante*, Londra, Thomas and George Underwood, 1822.
- Guerrero, Francisco, *El Viaje de Jerusalem*, 1590<sup>1</sup>, [https://www.uma.es/victoria/guerrero/Francisco Guerrero - Viaje de Jerusalem.pdf](https://www.uma.es/victoria/guerrero/Francisco_Guerrero_-_Viaje_de_Jerusalem.pdf). Consultato in data 22/08/2018.

- Jeffery, Peter, voce « *Oktōēchos*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, XVIII, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, pp. 370-373.
- Kallimopoulou, Eleni, *Measuring intervals between European and 'Eastern' musics in the 1920s: The curious case of the panharmonion or 'Greek organ'*, in *Theory and Practice in the Music of the Islamic World Essays in Honour of Owen Wright*, a cura di Rachel Harris e Martin Stokes, Abingdon, Routledge, 2017, pp. 146-170.
- Kalogeropoulou-Metallinou, Varvára, *Αηξουριώτικα χειρόγραφα, άγνωστη πηγή του Δ. Σολωμού και του Ν. Tommaseo (Manoscritti lixourioti. Fonti sconosciute di D. Solomos e di N. Tommaseo)*, Atene, ΔΟΜΟΣ, 1986.
- Kardámis, Kóstas, "*Nobile Teatro di San Giacomo di Corfù*": *an overview of its significance for the Greek Ottocento*, paper presentato all'XI Convegno Annuale di Società Italiana di Musicologia (Lecce, 22-24/10/ 2004).
- Kardámis, Kóstas, "*Nobile Teatro di San Giacomo di Corfù*": *an overview of its significance for the Greek Ottocento*, «Donizetti Society Newsletter», n. 99, 2006, pp. 23-27.
- Kardámis, Kóstas, *Music in the Ionian Islands*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósis Pylarínós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 357-365.
- Kardamis, Kostas, *A consideration on the power of Music. Ionian Islands and music during late 18th century*, in *13th International Congress for Eighteenth Century Studies*, Graz, Austria, 25-29 July 2011.
- Kardamis, Kostas, *From Popular to Esoteric: Nikolaos Mantzaros and the Development of his Career as a Composer*, «Nineteenth-Century Music Review», vol. 1, n. 8, 2011, pp. 101-126.
- Kardámis, Kóstas, "*Aria in idioma Greco*" or *Pending the Greek-speaking singers*, in *The National Element in Music (Conference proceedings, Athens, 18-20 January 2013)*, a cura di Nikos Maliaras, Atene, University of Athens - Faculty of Music Studies, 2014, pp. 126-135.
- Kardámis, Kóstas, *Music Migration and Creative Assimilations. The Ionian Islands*, in *Musicians' Migratory Patterns: The Adriatic Coasts*, a cura di Franco Sciannameo, New York, Routledge, 2018, pp. 49-74.

- Karydis, Spyros, Tzivara, Panagiota, *Τὸ «τενόρε τῆς ψαλμοῦδίας» Τὸ μουσικὸ χειρόγραφο ἀρ. 31 τῆς μονῆς Πλατυτέρας Κέρκυρας (The «psalmody in tenor voice». The musical manuscript no. 31 of the Platytera monastery in Corfu)*, Atene, 2011.
- Katavati, Anastasia Eleni, *Ιόνιο μουσικὸ ἀρχεῖο: ἓνα ολοκληρωμένο πλαίσιο προβολῆς καὶ ἐμπλουτισμοῦ (Archivio musicale Ionico: un progetto integrato di promozione e arricchimento)*, Tesi di dottorato, TEI (Istituto educativo tecnologico delle Isole Ionie), Scuola di tecnologia musicale, Dipartimento di tecnologia dei suoni e degli strumenti musicali, 2015.
- Kendrick, Tertius T. C., *The Ionian Island: Manners and customs*, London, James Haldane, 1822.
- Koutis Giannis, *I compositori greci del maqâm ottomano*, nel *booklet* del disco: Ensemble Bîrûn, *I compositori greci del maqâm ottomano*, [CD-Audio], direzione artistica di Kudsi Erguner, Intersezioni musicali, Nota, 2017.
- Lalioῤis, Emily, *Becoming Byzantine: Modernization and Tradition in the Liturgical Music of the Greek Orthodox Church*, «Relics, Remnants, and Religion: An Undergraduate Journal in Religious Studies» vol 3, n.1, articolo 4, pp. 1-35.
- Laskarátos, Andréas *Δημοτικὰ Τραγοῦδία Ἐθνικά Μαζευμένα ἀπὸ τοὺς Τραγουδιστάδες εἰς τὸ Ἀηξούρι (Κεφαλληνία - Ἐπαρχία Πάλης) τοῦ 1842 (Canzoni popolari nazionali raccolte dai loro cantanti a Lixouri (Cefalonia – Provincia di Palis) del 1842*, a cura di Giánnis Papakóstas e Pantelís Boukálas, Atene, Ἄγρα, 2016.
- Lavrángas, Dionýsios, *Ἡ ἐπτανησιακὴ καντάδα (La kantada eptanesiaca)*, in «Ποικίλη Στοά», n. [?], 1899, pp. 243-244.
- Lelli, Fabrizio, *Liturgia, lingue e manifestazioni letterarie e artistiche degli ebrei di Corfù*, in *Evraiki: una diaspora mediterranea da Corfù a Trieste*, a cura di Tullia Catalan, Annalisa Di Fant, Fabrizio Lelli e Mauro Tabor, Trieste, La Mongolfiera, 2012, pp. 17-45.
- Leotsakos, George, voce «*Kalomiris, Manolis* » in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, XIII, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, pp. 336-337.
- Leotsakos, George, voce «*Lavrangas, Dionyssios*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, XIV, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, pp. 391-393.
- Leotsakos, George, voce «*Samaras, Spyridon*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, XXII, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, pp. 200-201.



- Levi, Leo, *Tradizioni liturgiche, musicali e dialettali a Corfù*, «La Rassegna Mensile di Israel», vol. 27, n. 1, gennaio 1961, pp. 20-31.
- Levy, Kenneth, Troelsgård, Christian, voce «*Byzantine chant*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, IV, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, pp. 735-756.
- Lingas, Alexander, *Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant*, «Acta Musicae Byzantinae», vol. 6, 2003, pp. 56-76.
- Lingas, Alexander, *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, in *Enciclopedia della musica*, IV, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2004, pp. 68-93.
- Lingas, Alexander, *Medieval Byzantine Chant and the Sound of Orthodoxy*, In *Byzantine Orthodoxies, Papers from the 36th Spring Symposium of Byzantine Studies*, a cura di Andrew Louth e Augustine Casiday, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 131-150.
- Loúntzis, Níkias, *From the French Democrats to the 21st. Century*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósis Pylarínós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 309-317.
- Macchiarella, Ignazio, *Polivocalità di tradizione orale nel Rinascimento italiano: ipotesi e prospettive di ricerca*, in *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione «a più voci»*, a cura di Maurizio Agamennone, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 205-206.
- Macchiarella, Ignazio, *Scenari e prospettive di ricerca (etno)musicologica in Sardegna e Corsica*, in *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee. Seminario internazionale di studi 2007*, a cura di Francesco Giannattasio e Serena Facci, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009. (Pubblicazione multimediale) <http://old.cini.it/it/publication/page/102>.  
[Consultato in data 01/08/2018](#).
- McGee, Timothy J., *The Sound of Medieval Song: Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Clarendon, Oxford University Press, 1998.
- Meine, Sabine (a cura di), *Barcarola: il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, Roma, Viella, Venezia: Centro tedesco di studi veneziani, 2015.
- Merriam, Alan P., *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio, 2000.

- Minas, Adamantios Dionysios, *The Suppression of the Music of Ionian Islands by the Modern Greek State: Culture that did not Fit the Political Agenda*, «Public Voices», vol. IX, n. 1, 2007, pp.125-137.
- Moody, Ivan, *Some Aspects of the Polyphonic Treatment of Byzantine Chant in the Orthodox Church in Europe*, in *Musica se extendit ad omnia. Scritti in onore di Alberto Basso per il suo 75° compleanno*, a cura di Rosy Moffa e Sabrina Saccomani, Lucca, LIM, 2007, pp. 67-73
- Móschos, Kóstas, Kandyliaki, Mariétta, Tóbler, Michalis, *Ανθολόγιο Μουσικών Κειμένων (Antologia di testi musicali)*, Α', Β', Γ' Γυμνασίου, Atene, ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ, s.d.
- Noto, Andrea Giovanni, *Oriente o Occidente? La controversa identità della Grecia contemporanea*, in «Humanities», vol. 2, n. 1, 2013, pp. 8-24.
- Pankrátis, Gerásimos D., *The Venetian Rule in the Ionian Islands*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósis Pylarínós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 303-308.
- Primorac, Jakša, *The Sailors' Chord Comparative Research on Traditional Singing in the Quattro Province, the Ionian Islands, and Dalmatia*, in *Musicians' Migratory Patterns: The Adriatic Coasts*, a cura di Franco Sciannameo, New York, Routledge, 2018, pp. 75-101.
- Pylarínós, Theodósis, *The Ionian Geographical Space*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósis Pylarínós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 275-276.
- Raftóroulos, Gíorgos E., *Η αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica nell'Eptaneso)*, s.l., ΑΛΚΥΩΝ, 1997.
- Raftóroulos, Gíorgos E., *Η επτανησιακή αρμονική ψαλτική (La 'psaltiki' armonica dell'Eptaneso)*, in *Συμβολή στην ιστορία της Επτανησιακής Μουσικής. Τα πρακτικά του συνεδρίου της ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής (Αργοστόλι - Ληξούρι 14 - 18 Οκτωβρίου 1995) (Contributo alla storia della musica eptanesiaca. Atti del convegno sulla storia della musica dell'Eptaneso (Argostoli - Lixouri 14-18 Ottobre 1995))*, a cura di Geórgios N. Moschóroulos, Argostoli, ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ, 2000, pp. 97-118.

- Raftópoulos, Giórgos E., *Το επτανησιακό λαϊκό τραγούδι (La canzone popolare dell'Eptaneso)*, in *Συμβολή στην ιστορία της Επτανησιακής Μουσικής. Τα πρακτικά του συνεδρίου της ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής (Αργοστόλι - Ληξούρι 14 - 18 Οκτωβρίου 1995) (Contributo alla storia della musica eptanesiaca. Atti del convegno sulla storia della musica dell'Eptaneso (Argostoli - Lixouri 14-18 Ottobre 1995)*, a cura di Geórgios N. Moschópoulos, Argostoli, ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΚΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ, 2000, pp. 167-186.
- Romanoú, Katy, *Italian Musicians in Greece During the Nineteenth Century*, «Muzikologija», n. 3, 2003, pp. 43-55
- Romanoú, Katy, *The Ionian Islands*, in *Serbian & Greek Art Music, a Patch to Western Music History*, a cura di Katy Romanoú, Chicago, University of Chicago Press, 2009, pp. 99-124.
- Romanoú, Katy, Barbaki, Maria, *Music Education in Nineteenth-Century Greece: Its Institutions and their Contribution to Urban Musical Life*, «Nineteenth-Century Music Review», vol. 1, n. 8, 2011, pp. 57-84.
- Saint Sauveur, André-Grasset, *Voyage historique, littéraire et pittoresque dans les isles et possessions ci-devant Venetiennes du Levant, savoir: Corfou, Paxo, Bucintro, Parga, Prevesa, Vonizza, Sainte-Maure, Thiaqui, Cephalonie, Zante, Strophades, Cerico et Cerigotte*, I-III, Parigi, Tavernier, an VIII (1800).
- Sanguinetti, Giorgio, *Il Gradus ad Parnassum di Fedele Fenaroli*, in *Fedele Fenaroli il didatta e il compositore*, a cura di Gianfranco Miscia, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 201-214.
- Santo Sinodo del Patriarcato Ecumenico, *An Official Condemnation of Four-part Harmony. An Encyclical of the Holy Synod of the Ecumenical Patriarchate*, pp. 1-4. [Traduzione anonima del testo]: *Ἐπίσημος Καταδίκη τῆς Τετραφωνίας*, «Κιβωτός», 1952, pp. 302-303. <http://www.stanthonysmonastery.org/music/encyclical.pdf> consultato in data 21/08/2018.
- Sartori, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con indici*, I-VIII, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1993.
- Siciliano, Carmelo, *Dromi. Modi e scale del Rebetiko Pireotiko*, s.l., Lulu, 2014.
- Skiadarésis, Spýros, *Αριέττα και Καντάδα (Arietta e kantada)*, «Ἡώς», n. 58-60, 1962, pp. 146-147. Ripubblicato in: Giórgos E. Raftópoulos, *Ἡ αρμονική πολυφωνία στα Επτάνησα (La polifonia armonica nell'Eptaneso)*, s.l., ΑΛΚΥΩΝ, 1997, pp. 126-132.

- Sorce Keller, Marcello, *Musica come rappresentazione e affermazione di identità*, in *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, a cura di Tullia Magrini, Torino, Einaudi, pp. 187-210.
- Tenenti, Alberto, *Le Isole Ionie: un'area di frontiera*, in *Il Mediterraneo centro-orientale tra vecchie e nuove egemonie: trasformazioni economiche, sociali e istituzionali nelle Isole Ionie dal declino della Serenissima all'avvento delle potenze atlantiche, (secc. XVII-XVIII)*, a cura di Massimo Costantini, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 11-19.
- Theotokátos, Spýros Gerasímos, *H Εκκλησιαστική μουσική της Κεφαλονιάς (La musica ecclesiastica a Cefalonia)*, in *ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΜΟΣ Α'. Η μουσική κληρονομιά των Ιονίων Νήσων (Il patrimonio musicale delle Isole Ionie)*, Argostoli, Ενέργειες Ανάδειξης Σύγχρονου Πολιτισμού & Ιστορικής Κληρονομιάς από το ήμο Αργοστολίου (progetti per la promozione della cultura moderna e del patrimonio storico dal Comune di Argostoli), 2008, pp. 51-55.
- Tommaseo, Niccolò, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, I-III, Venezia, Girolamo Tasso, 1841-1842.
- Tsekrelis, Olga, *Il contributo di Nicolò Tommaseo nella diffusione della tradizione greca in Italia*, tesi di laurea, Aristotéleio Panepistímio Thessaloníkis (Università 'Aristotele' di Salonicco'), Facoltà di Lettere, Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana, Relatore Prof. Zosi Zografidou, 2013.
- Vikéla, Evgenía, *The Ionian Islands in Antiquity*, in *Ιόνιοι Νήσοι. Ιστορία και Πολιτισμός (History and Culture of the Ionian Islands)*, a cura di Theodósis Pylarínós, Atene, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων (Region of the Ionian Islands), 2007, pp. 279-284.
- Viscount Kirkwall, *Four Years in the Ionian Islands*, London, I-II, Chapman and Hall, 1864.
- Wellesz, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Clarendon, Oxford University Press, 1961<sup>2</sup>.
- William, Peter, Cafiero, Rosa, voce «*Partimento*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, XIX, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, p. 173.
- Wolfram, Gerda, voce «*Stichēron*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., a cura di Stanley Sadie, XXIV, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, p. 386.
- Yotopoulou, Elly, *Alcune considerazioni sulle classi sociali corfiote e sulla politica veneta nei loro confronti in base a quanto risulta dalle fonti e in modo particolare dai testi delle*

*ambasciate*, in *Levante veneziano: aspetti di storia delle isole Ionie al tempo della Serenissima*, a cura di Massimo Costantini e Alik Nikiforou, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 97-122.

Zarlino, Gioseffo, *L'istituzioni armoniche*, a cura di Silvia Urbani, Dosson di Casier, Diastema, 2011.

## **Materiali d'archivio**

Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, *AELM 24 M Musica tradizionale liturgica (riti ebraici)*, <http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000034339000000>, Consultato in data 10/07/2018.

Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, *AELM 72 M Musica tradizionale liturgica (riti ebraici)*, <http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000034463000000>. Consultato in data 10/07/2018.

Archivio dell'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISMC), Fondazione Giorgio Cini, Venezia, *Raccolta 1 - Francesco Giannattasio, Elisabetta Zuanelli Sonino, Diego Carpitella - Chioggia 1983-84*. <http://archivi.cini.it/cini-web/musicacomparata/archive/IT-IMC-GUI001-000006/raccolta-1-francesco-giannattasio-elisabetta-zuanelli-sonino-diego-carpitella-chioggia-1983-84.html>. Consultato in data 08/09/2018.

Archivio dell'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati (IISMC), Fondazione Giorgio Cini, Venezia, *Raccolta 1 - Francesco Giannattasio, Elisabetta Zuanelli Sonino, Diego Carpitella - Chioggia 1983-84, Prodotti della ricerca, Relazione di Francesco Giannattasio e documentazione allegata, Relazione di Francesco Giannattasio 1984* [dattiloscritto].

## Sitografia

«*APIETA*» ἀπὸ τὴν Κεφαλλονιά, [esempio della canzone *Parapózi*, erroneamente classificato come un'arietta di Cefalonia], <https://www.youtube.com/watch?v=JnWUpIkGNr4&t=25s>. Consultato in data 09/09/2018.

Almaga, Roberto, Cessi, Roberto, *Isole Ionie* in *Enciclopedia Italiana*, Treccani, 1933. [http://www.treccani.it/enciclopedia/isle-ioniie\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/isle-ioniie_%28Enciclopedia-Italiana%29/). Consultato in data 07/06/2018.

Arvanitakis, Nikos, *To zakynthino tambourloniakaro, apo to chthes sto avrio* (il *tambourloniakaro* di Zante, da ieri a domani), 2011, [http://www.parathemata.com/2011/09/blog-post\\_21.html](http://www.parathemata.com/2011/09/blog-post_21.html). Consultato in data 12/07/2018.

Compagnia Sacco, *'Tegnu l'aimante en Fransa'*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 7 November 2012, [esempio di polifonie del Ponente ligure] <https://www.youtube.com/watch?v=fuZo-dpqz2CU&index=30&list=PLfxAcbSlhgNYm86ud5bBRxZhKQZnfTQxm>. Consultato in data 06/09/2018.

Conomos, Dimitri, *A Brief Survey of the History of Byzantine and Post-Byzantine Chant*. <https://www.stanthonysonastery.org/music/History.htm>. Consultato in data 27/07/2018.

Galanós, Gerásimos Sot., *H arriéta (Απόσπασμα από μεγαλύτερη μελέτη), [L'arietta (estratto da uno studio più ampio)]*, 17/05/2014, [https://www.kefalonitis.com/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=27206:i-arrieta-apospasma-apo-megalyteri-meleti&Itemid=228](https://www.kefalonitis.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=27206:i-arrieta-apospasma-apo-megalyteri-meleti&Itemid=228). Consultato in data 30/08/2018.

International Research Center for Traditional Polyphony, *Polyphony in Jewish music*, In *Vocal Polyphony in the Middle East*, 2016. <http://polyphony.ge/en/vocal-polyphony-in-the-middle-east/#>. Consultato in data 14/07/2018.

Lékkas, Dimítris, *Καντάδα και λαϊκορεμπέτικο (Kantada e rebetiko popolare)*, in *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, Patraso: E.A.Π., 2003. <http://eapilektoi.blogspot.com/2014/07/40.html>. Consultato in data 06/07/2018.

LIXOURI.GR | ΒΑΡΚΑΡΟΛΑ 2018, [video della *varcaróla* di Lixouri dell'Estate appena trascorsa (2018)], <https://www.youtube.com/watch?v=Kmj9pU4URD4>. Consultato in data 06/09/2018.

Nucci, Matteo, *Atene: 180 anni di storia*, 2014. <http://www.minimaetmoralia.it/wp/atene-180-anni-di-storia/>. Consultato in data 11/06/2018.

Ragousi, Eirene, *Love and strife*, [http://www.visitgreece.gr/en/culture/love\\_and\\_strife](http://www.visitgreece.gr/en/culture/love_and_strife). Consultato in data 27/08/2018.

Seiragakis, Manolis, voce «*Lambelet, Napoleon*» in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, presente solo nella versione online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270944>. Consultato in data 04/09/2018.

Siciliano, Carmelo, *Scale e modi della musica rebetika: i dromi*, <http://www.carmelosiciliano.it/scale-e-modi-della-musica-rebetika-i-dromi/>. Consultato in data 20/07/2018.

T.E.I.I.O.N (*Technologikó Ekpaideftikó Ídryma Íónion Níson* = Istituto di educazione tecnologica delle Isole Ionie), Ionian Music Archive, <http://www.teion.gr/index.php/el/action4/311-2011-11-01-11-16-08.html>. Consultato in data 28/08/2018.

T.E.I.I.O.N. (*Technologikó Ekpaideftikó Ídryma Íónion Níson* = Istituto di educazione tecnologica delle Isole Ionie), ΠΛΑΙΣΙΟ ΑΝΑΦΟΡΑΣ ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ (Quadro di riferimento per l'approccio etnomusicologico) [per il progetto *Ionian Music Archive*], [http://www.teion.gr/images/stories/polinisiotiko/plaisio\\_anaforas\\_ethnom\\_proseggisis.pdf](http://www.teion.gr/images/stories/polinisiotiko/plaisio_anaforas_ethnom_proseggisis.pdf). Consultato in data 28/08/2018.

The Institute for Research on Music and Acoustics (IEMA) - Greek Music Information and Documentation Centre, <https://www.iema.gr/aboutus/?lang=en>. Consultato in data 27/08/2018.

*The Serenade in Ionian Islands and Athens*, [https://www.musicportal.gr/cantada\\_music/?lang=en](https://www.musicportal.gr/cantada_music/?lang=en). Consultato in data 27/08/2018.

Ζάκυνθος: Λιτάνευση Σεπτού Λειψάνου Αγίου Διονυσίου [24/8/15], [esempio della festa di *Ágios Dionýsios* a Zante], <https://www.youtube.com/watch?v=XS7PIBwuwLs>. Consultato in data 24/08/2018.

η αγράμπελη, [esempio del brano *Η αγράμπελη*, eseguito dalla *Chorodía kai Mantolináta* di Fótis Aléporos], [https://www.youtube.com/watch?v=BtwCGw\\_STU](https://www.youtube.com/watch?v=BtwCGw_STU). Consultato in data 29/08/2018.

*Κεφαλονιά πεντάμορφη (Χορωδία και Μαντολινάτα Αργοστολίου)*, [esempio di *chorodía e mantolináta*], <https://www.youtube.com/watch?v=xRgTylqFuR8>. Consultato in data 28/08/2018.

*Περαντζάδα στην Κεφαλονιά με καντάδες και επτανησιακά τραγούδια*, [esempio di *kantades eptanesiache* eseguite per le strade], <https://www.youtube.com/watch?v=BtRibgg-PiU&t=260s>. Consultato in data 28/08/2018.

TAMPIOΥΡΛΟΝΙΑΚΑΡΑ ΣΤΗΝ ΑΓΙΑ ΜΑΥΡΑ ΜΑΧΑΙΡΑΔΟ ΖΑΚΥΝΘΟΥ, [esempio *tambourloniakaro* di Zante], <https://www.youtube.com/watch?v=1BI4c7XeL6s>. Consultato in data 12/07/2018.

## Discografia

Aleporos, Fotis, *Εκλεκτές Χορωδιακές Συνθέσεις*, [LP], Columbia Gramophone Company Greece Ltd., 1971.

Chorodía Kai Mantolináta Νίκου Τσιλίφι, *Αν παρήλθον οι χρόνοι (Se ne sono andati i tempi)*, [CD-Audio], Lira, 2008.

Chorodia Mantolinata Apostolatou, *κεφαλονιτικες κανταδες (Kantades di Cefalonia)*, [CD-Audio], Lira, 2008

Ensemble Bîrûn, *I compositori greci del maqâm ottomano*, [CD-Audio], direzione artistica di Kudsi Erguner, Intersezioni musicali, Nota, 2017.

Galanós, Gerásimos Sot. (a cura di), *Η αριέττα και η καντάδα στο Ληξούρι (l'arietta e la kantada di Lixouri)*, [CD-Audio], ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ (Società comunale per lo sviluppo socioculturale), 1997.

Galanós, Gerásimos Sot. (a cura di), *Ληξουριώτικες Αριέττες και Καντάδες (Ariettes e Kantade Lixouriotiche)*, [CD-Audio], ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ (Società comunale per lo sviluppo socioculturale), 2001.



Karavióti [Adelfoí] & Vlacháki Grigóri, *Κεφαλονιά Πατρίδα μου (Cefalonia, patria mia)*, [CD-Audio], Μελωδίες & Ηχοχρώματα, 2010.

Kounadis, Argyris, *Κεφαλονίτικες Αριέτες (Areite cefalonite)*, [CD-Audio], Philips, 1994.



