



TACTUS

Il fior della Cecilia

Immagini
femminili
tra
Medioevo e
Rinascimento

ANONIMA FROTTOLISTI

TACTUS

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.



© 2026

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.
www.tactus.it

In copertina / Cover:

JEAN PICHORE, *Eroina di Ovidio*, B.N.F., Français 874 fol. 145v

Dedichiamo questo lavoro al nostro carissimo Paolo Benvegnù, un amico, un artista,
un poeta, un'anima speciale. Con lui ci confrontavamo, parlavamo di musica
e di passione. La sua sensibilità, i suoi abbracci,
le sue canzoni, saranno sempre con noi.
Grazie Paolo.



Sound engineer: Gabriele Berioli, Andrea Ubaldini (CrimsonRecordingStudio, Magione, PG)

Assistente alle riprese: Tazio Aprile

L'editore è a disposizione degli aventi diritto

Il Fior della Cecilia.

Pernette, Jeannette, Cecilia, Franceschina e la Rosina... all'origine della "Tosca".

"Zitta zitta Cecilia / che ci sto io per te / principi e cavalieri / tutti vogliono te / io non voglio nessuno / nessuno piace a me / hai ucciso il mio marito / uccidi pure me..."

Questi versi, eredità della tradizione orale italiana, rappresentano uno dei passaggi fondamentali della "canzone della Cecilia" o "bella Cecilia": canzone narrativa documentata in tutta la tradizione popolare italiana.

Da questa "citazione" e dall'affascinante presenza di informazioni e tracce che nei secoli hanno reso immortale il nostro personaggio, muove la ricerca dell'ensemble Anonima Frottolisti: un lavoro discografico dedicato al repertorio quattrocentesco e del primo Cinquecento che conserva le caratteristiche della bella Cecilia e delle "belle" della tradizione colta e orale.

La Cecilia rappresenta una storia di vita tutta al femminile: "Il pianto e la pietà, la disperazione, la condizione della donna e il suo riscatto", la gelosia, la rinuncia a nobili e cavalieri per la difesa del proprio amore e della propria dignità, la "Commedia", ovvero la rappresentazione, che descrive teatralmente la realtà.

La canzone ha radici antichissime nella musica occidentale, dalle prime forme monodiche del xv secolo in Francia, dove la protagonista è Pernette, presente anche in Italia nella tradizione valdostana alla fine del xix secolo, o nel caso di Jeannette, ancora in uso nelle storie per bambini in area francofona, o nell'esempio quattrocentesco *La belle se sied* di Guillaume Dufay e la versione a tre voci di Josquin Desprez, o nel canto narrativo di tradizione orale delle «tre sorelle/dame che vengon da Liun», così come in ambito sacro, influenzando la stesura della *Missa la Belle se sied* del Ms. 1377 di Trento, o la *Missa La Belle se sied* composta da Mambriano de Orto e stampata dal Petrucci nel 1505.

La forza dirompente di questa tradizione, ovvero le tracce che da essa si diramarono a partire dal Medioevo europeo, sono ancora evidenti e insite in ogni ambito musicale e letterale.

Le caratteristiche peculiari della storia possono essere riassunte nel seguente modo: una donna e il suo amato, un padre, un matrimonio imposto da quest'ultimo con una

terza persona, il rifiuto della donna, la dichiarazione d'amore verso colui che si trova nella torre / prigionia / la condanna a morte dell'uomo amato / la morte. Per questa storia, così triste e dura, esiste un singolare caso di "lieto fine", quello presente nell'Archives de l'État, Haute cour, Reg. 8 (1421-1423), f. 293v di Namur, un unicum per quanto concerne una seconda strofa del brano, dove si narra la liberazione dell'amato e il dono di ricchezza da parte del padre alla coppia che convolerà a nozze.

Il personaggio della «belle», Jeanette, Pernette, Cecilia, emerge con forza nel Rinascimento in una delle figure più interessanti della Commedia dell'Arte al femminile: la Franceschina.

Anche in questo caso, come nell'esempio di Dufay, l'aggettivo 'bella' è sempre presente nelle citazioni letterarie della nostra maschera, come nell'esempio de *La Quarta parte delle rime alla rustica* di Agostino Rava, Giovanni Battista Maganza, Bartolomeo Rustuichello, pubblicata a Venezia nel 1553: «La bella Franceschina la pianze, e si sospiera tutt'el di, che la vorae, che la vorae, mari». La tradizione della Franceschina è un chiaro esempio di continuità dell'antica canzone, le caratteristiche sono le medesime, pur non citando direttamente la morte. La storia, in tutte le sue versioni, scaturisce dal dialettico scontro tra giovane e padre, donna e comandante.

Jeanette sfida il padre e chiede per se la stessa morte inflitta al suo amato: «*Je ne veux pas d'un prince, Encor' moins d'un baron. Je veux mon ami Pierre, Celui qu'est en prison. Tu n'auras pas ton Pierre, Nous le pendouillerons. Si vous pendouillez Pierre, Pendouillez moi avec.*»

Nella Cecilia, il padre diventa un Capitano, ossia un militare, rappresentando così l'aspetto rivoluzionario e resistente dinanzi ai soprusi:

«Va là dal Capitano / scarcerà il mio mari / scarcerà il mio marito / fora della prigion. Zitta zitta Cecilia / che ci sto io per te / principi e cavalieri / tutti vogliono te / io non voglio nessuno / nessuno piace a me / hai ucciso il mio marito / uccidi pure me sopra la tomba scrivi / e metti un bel fior / di li ci sta Cecilia / ch'è morta per amor / Sopra la tomba scrivi / e scrivici così / di li ci sta Cecilia morta pè suo mari».

Queste varianti rafforzano ancora una volta la radice antichissima di questo componimento, in tutte le sue forme, la sua capacità di contraddirsi all'interno della tradizione stessa, modificarsi, adattarsi, mimetizzarsi. Dove cercare ancora la Cecilia, la

Belle e tutte le donne della nostra storia in epoca contemporanea, questo il punto dal quale siamo partiti e al quale siamo obbligatoriamente ritornati. Esiste una storia conosciuta da tutti, una storia nella quale l'amore tra una donna e un uomo incarcerato viene ostacolata da un Barone, capo della polizia, che promette alla donna di non uccidere l'amante, carcerato, se solo ella accettasse di concedersi a lui: Tosca, Cavaradossi, Scarpia, il melodramma in tre atti di Giacomo Puccini. Il finale della Tosca riserva un colpo di teatro completamente nuovo rispetto alla tradizione antica ma molto prossimo alla tradizione popolare ancora in uso, ovvero, la donna uccide il poliziotto e si suicida. Nella tradizione popolare italiana, esiste una versione molto simile, soprattutto per la dinamica, ovvero la donna che vede l'amante in prigione, accetta di passare una notte con il capitano, come la Tosca, per liberare il suo uomo, il capitano promette ma, come nel testo utilizzato nel melodramma, l'uomo incarcerato verrà ucciso ugualmente, la donna non ucciderà il capitano ma allo stesso tempo lancerà una maledizione assai più dura, ossia la scomparsa delle donne dalla terra ovvero l'inevitabile fine del mondo: «O, capitano maggiore me l'hai saputa fare l'amore t'hai pigliato e Peppino è fucilato. Vorrei scavare un fosso di cento palmi fondo per sotterrare le donne così finisce il mondo. E sopra la mia tomba ci lasciò una scrittura. Chi passa e sa di leggere legge la mia sventura, E sopra la mia tomba è nato un filo d'oro arrivederci, amore non ci vedremo più». Il finale di questa versione regala una nuova relazione con le forme più antiche, come nel caso della Pernette francese, dove leggiamo: «Si vous pendoulas Pierre, Pendulas-nous tous deux. Au chemin de Saint-Jacques enterrez-nous tous deux Couvrissez-moi de roses Et Pierre de mille fleurs Le pèlerins qui passent Prieront Dieu pour nous».

I fiori compaiono anche in un'altra versione tradizionale, dove la Cecilia vuole essere sepolta con il suo amato: «Cecilia va al balcon, vede il suo marito col collo a penzolon. Addio belli palazzi, addio belle città, addio visin dorato e chi ti bacerà. Laggiù al camposanto fioriscono rose e fior, è il fior della Cecilia ch'è morta per amor».

Ascoltare la storia e convivere con la sciagura, guardare i fiori e pregare per la triste fine è ciò che nella tradizione è stereotipo di immortalità, di vita, di simbolo, come nel caso della ballata *Fiore di Tomba* dove la donna soffre per amore e dice: «Faremo fare una cassa tonda, per star dentro noi altri tre, prima pàder, poi la madre, poi 'l mio amor in braccio a me; ed ai piedi della fossa pianteremo un bel fior; alla sera il pianteremo, al mattin sarà

fiori. E la gente passeranno, lor diranno – Oh che bel fior! Quello è il fior della Rosina, che l'è morta per l'amor!».

Con quest'ultima citazione, che richiama il personaggio della Rosina, quella «Rosina bella» presente nella tradizione musicale dell'Umanesimo italiano e nella tradizione orale del Centro-Nord Italia, possiamo concludere richiamando una delle più famose «belle» d'epoca contemporanea, una bella capace di riassumere tutti i valori che in questa breve presentazione abbiamo descritto, valori che Anonima Frottolisti ha chiamato *Fior della Cecilia*: «tutte le genti che passeranno, bella ciao, ti diranno che bel fior, e questo è il fiore del partigiano morto per la libertà».

MASSIMILIANO DRAGONI

Missa «La belle se siet»

Il manoscritto 1377 (*olim* Tr. 90), Museo Provinciale d'Arte di Trento, fu copiato quasi esclusivamente da *Johannes Wiser* tra il 1452 e il 1459. Nella seconda parte del codice Tr. 90 è stata copiata musica proveniente da diversi antigrafì: molti di questi brani costituiscono degli *unica*, come la *Missa «La belle se siet»* a tre voci, che rappresenta il più antico esempio di Messa costruita sul *tenor* derivato dalla omonima *Chanson*. Essa anticipa di almeno una cinquantina d'anni le messe cicliche sul *tenor* de «*La belle se siet»* composte da *Johannes Ghiselin* e *Marbriano de Orto* e pubblicate dal Petrucci rispettivamente nel 1503 e 1505. L'attribuzione della Messa rimane incerta. *Charles Hamm*, sulla base di alcuni elementi comuni alla musica inglese del Quattrocento, come l'*incipit* melodico formato da un salto ascendente di terza seguito da gradi congiunti (*Ut, Mi, Fa, Sol* in solmizzazione) ricorrente nella voce del *Discantus* in ogni sezione della messa, e da determinate successioni dei segni mensurali, e, infine, sulla base di elementi assenti come la tropatura del *Kyrie*, sostiene che la Messa sia stata scritta da un compositore franco-fiammingo affascinato dallo stile inglese. *Marco Gozzi*, invece, ha rilevato alcune caratteristiche vicine allo stile di *Gilles Binchois*. Il *tenor* della *chanson* ha forma tripartita: ABA. Nella prima e terza sezione del *Kyrie*

eleison vengono proposte rispettivamente le parti A e B della *chanson*, mentre nel *Christe eleison* il compositore inserisce, così come farà anche nelle altre parti della *Missa*, un libero duetto (*bicinium*) tra *discantus* e *contratenor*. Il *tenor* de «*La belle se siet*» che sta a fondamento di codesta messa diverge moltissimo rispetto a quello usato da *Du Fay* nella sua *chanson*. Trattasi, infatti, di una melodia ricca di ornamentazioni nelle conclusioni di A e di B; e, per quanto riguarda l'inizio della sezione B, la versione melodica usata è più vicina a quella conservata nel ms. 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna che a quello di Oxford.

EMILIANO FINUCCI

Una premessa ad una pur sintetica riflessione sul materiale musicale presente in questo bel lavoro dell'Anonima Frottolisti è necessaria, perché la grande varietà delle musiche presenti nel programma sottolinea la persistenza nel tempo di alcune radici del sentire comune: la storia di Pernette – Cecilia – Tosca raccontata e cantata in cento modi diversi ha sollecitato la pietà e l'empatia di qualunque pubblico, fosse quello di una corte medievale, di una veglia contadina, di un prestigioso teatro d'opera.

Chi potrebbe mai giustificare il doppio tradimento del Capitano o la crudeltà del Padre?

La Cecilia prende vita nel repertorio smisurato e multiforme del canto epico-lirico, dove la musica è il veicolo della parola. I canti raccontano storie che si incrociano e si influenzano reciprocamente, in cui si rispecchiano idee e valori talmente profondi da essere reperibili in tutte le culture umane, fuori dai limiti di tempo e spazio. Il canto narrativo condivide molti tratti con il canto sacro, la musica è al servizio della parola, della sua intelleggibilità, della sua *vis* evocativa e drammatica. Il testo è destinato a trasmettere contenuti fondamentali: coraggio, amore, sacrificio, fedeltà, crudeltà, speranza, dolore... Esempi positivi o negativi di comportamento, sentimenti che prendono corpo in forme espressive così numerose da renderne difficile la catalogazione. Un filo comune lega miti, epopee, poemi cavallereschi, storie di un canto generale in cui tutto si interseca e si contamina, un tessuto la cui funzione è orientare l'esperienza umana nel confronto con la complessità inintelligibile del reale.

Una storia cantata ha bisogno di una melodia, innanzi tutto. Di una monodia, perché è la monodia che consente di sostenere la narrazione in tutta la sua forza comunicativa.

Le storie cantate, le canzoni di gesta, i poemi epici, sono sorretti da una varietà di melodie, tanto vasta quanto sono le culture umane, declinate in molti modi differenti ma che condividono caratteri comuni. Il primo e più necessario, è l'aderire alla forma del testo, alla quantità del verso e alle sue cesure, alla disposizione delle rime, quando presenti. Si cantano frasi e il modo con cui queste acquisiscono il loro significato nel parlato, nella prosodia, è dato da una serie di elementi comunicativi indivisibili, come gli accenti lessicali, l'enfasi o l'intonazione: così la frase acquisisce senso e rivela la propria musicalità intrinseca. Le melodie che sostengono la narrazione si confrontano con questi elementi in un gioco delle parti complesso. In tutte le varianti del canto narrativo l'intelligibilità del racconto è prioritaria, ma questo non impedisce che l'interprete inserisca elementi che sembrano incongruenti, se confrontati alla relazione testo-musica consolidata e cristallizzata dalla scrittura. Sono cesure sillabiche, interruzioni che cadono in mezzo alle parole per ottenere un particolare effetto ritmico, passaggi che spezzano l'ordine del costruito verso-melodia per sottolineare l'intensità emotiva di alcuni episodi o favorire il fluire della prosodia.

Esistono diversi esempi di canto narrativo dove non esiste un testo dato, tramandato oralmente o scritto. Essi ruotano intorno ad una serie di episodi, vicende connesse tra loro in sequenza ma prive di forma definitiva. Il cantore può esporre la materia in modo sintetico o espanderla attraverso descrizioni e commenti, adeguandosi al pubblico, al tempo disponibile, all'attenzione che riesce a creare. È un'arte essenzialmente orale, che si basa su un vasto repertorio di formule retoriche e descrizioni stereotipate mentre il canto si affida a moduli elementari che l'interprete adatta al testo. A seconda delle tradizioni questi canti presentano semplici frasi musicali che si ripetono ad ogni verso spesso arricchite di ornamenti, sottoposte a frequenti varianti melodiche. La narrazione non è organizzata in strofe ma può presentarsi in versi rigorosi per quantità e accenti, in lasse assonanti o monorime. Sono repertori di concezione arcaica, probabilmente a questo tipo appartenevano i modelli antecedenti i poemi omerici o le Chansons de Geste.

Come nel cantare eroico e cavalleresco, nella canzone epico-lirica il testo si sviluppa attraverso una sequenza di strofe o stanze che seguono una costruzione definita di rime, quantità delle sillabe, numero di versi. La melodia si adatta alla lunghezza e alla struttura della stanza, e si ripete ad ogni strofa, anche se l'interprete può ornarla entro limiti precisi, se lo desidera ed è in grado di farlo, in ogni caso senza perdere mai la coerenza e i tempi del racconto.

Le storie viaggiano, si diffondono nello spazio e nel tempo, forti dell'emozione che sanno trasmettere. Anche le melodie a volte viaggiano, ma seguono cammini diversi. Ne è un esempio la *Belle se siet au pie de la tour*, canto diffuso dal xv secolo, testimoniato per la prima volta in fonti del Nord della Francia, che narra la stessa storia antica di Pernette, Janette, Cecilia e Franceschina ma la cui eroina non ha nome. Quella che ci pervenuta è una traccia risalente forse a una più antica *Chanson de Toile*. Dufay ne riprese il testo e la melodia, di grande forza espressiva, per comporre una *chanson* a tre voci. Il brano godette di buona fortuna tra la fine del xv e i primi anni del xvi secolo, fu utilizzato come base per altre composizioni polifoniche e venne ripreso da Francis Poulenc nel xx secolo. Ma nella sua essenza testuale e musicale, nella versione primigenia che ci è giunta dal Medioevo, *La belle se siet* è una monodia che partecipa all'immenso repertorio delle canzoni epico-liriche di cui le tradizioni europee danno testimonianza attraverso i secoli, mantenendone le caratteristiche sostanziali inalterate nel tempo.

Sono i cantori itineranti, aedi, bardi, canterini, ad avere gradualmente trasformato l'epopea e la narrazione mitografica o epico-lirica da un insieme di formule testuali e melodiche ricombinanti, a strutture stabili, fissate in modo definitivo per facilitarne la coerenza e la memorizzazione. Tuttavia, la loro origine formulaica è sempre tradita dalle espressioni ricorrenti pervenuteci fin dalle opere più antiche, dall'*Achille piè veloce* alle *dee dalle bianche braccia* dell'Iliade, dal *buon re Carlo dalla barba fiorita* della *Chanson de Roland* alle *Tre gentil dame* della Cecilia e di tante altre ballate.

La loro opera è un aspetto di una disseminazione di forme e temi che nella sua complessità ci sfugge. Perché se il cantore itinerante, capace di esibirsi ovunque, dalle regge ai crocicchi, membro marginale e necessario della società, è certamente uno degli elementi fondamentali della diffusione trasversale del canto narrativo in tutte le sue

forme, non si può dimenticare che per millenni non sono esistite frontiere, che per l'imposizione di lingue nazionali sono occorsi secoli. Le lingue locali, i dialetti agivano da filtro e da veicolo per le storie, nel loro graduale modificarsi villaggio dopo villaggio, città dopo città. Questo ha portato a una diffusione per osmosi degli elementi costitutivi della narrazione, adattati al parlare e alle forme poetiche e musicali di comunità lontane, originando canti diversi che raccontano tutti le stesse vicende.

Può succedere che questi canti si innestino su forme musicali in cui il testo passa in secondo piano. Nel caso delle versioni polifoniche della *Belle se siet* quale impatto emotivo poteva conservare la storia per un pubblico del xv secolo? Difficile dirlo da così lontano. Però è certo che il racconto, almeno ad un ascolto contemporaneo, perde molta della sua forza drammatica, l'attenzione si perde nell'ammirazione dell'arte di Dufay o di Josquin, il gioco del contrappunto diventa il fulcro di quella che, da *planctus*, si trasforma in *chanson*. Oppure, come nel caso della *Bella Franceschina*, la composizione, tra ritmo, ritornelli e non-sense, prende i modi della Commedia dell'Arte.

Nel momento in cui entra in gioco la polifonia, quella dei grandi maestri rinascimentali, di Francis Poulenc o di un coro spontaneo che canta una versione per terze di una ballata, si produce un annichimento della funzione del testo: la parola si desacralizza. Tuttavia, queste storie continuamente riprese, a volte banalizzate rappresentano modelli di ispirazione che persistono nel tempo. Si trasformano e si travestono, perché sono il frutto di un'arte in continua mutazione da prima che esistesse una memoria scritta. Sono atemporali, quindi sempre presenti. Lo insegnano Pernettes e Cecilia e Tosca, e anche il ragazzo dagli occhi blu che parla alla madre in *A Hard rain's a gonna fall* di Bob Dylan, che altro non è che una riscrittura, piena dell'angoscia percepita negli anni Sessanta di una catastrofe nucleare imminente, di un canto diffuso da tempo immemore in tutta Europa, conosciuto in Italia come *Il Testamento dell'Avvelenato*.

FRANCIS BIGGI



I testi e le fonti sono disponibili al link:
Texts and sources are available on our website:
www.tactus.it/testi
Codice / Code: 480002



Il Fior della Cecilia

Pernette, Jeannette, Cecilia, Franceschina, and Rosina... at the origin of “Tosca”.

“Zitta zitta Cecilia / che ci sto io per te / principi e cavalieri / tutti vogliono te / io non voglio nessuno / nessuno piace a me / hai ucciso il mio marito / uccidi pure me...”.

These verses, a heritage of the Italian oral tradition, represent one of the fundamental passages of the “song of Cecilia” or “the beautiful Cecilia”: a narrative song documented throughout Italian folk tradition.

From this “quotation” and from the fascinating presence of information and traces that over the centuries have immortalized our character, the research of the ensemble Anonima Frottolisti begins: a discographic work dedicated to the fifteenth and early

sixteenth century repertoire which preserves the characteristics of the beautiful Cecilia and of the “belle” (“beautiful women”) of both learned and oral tradition.

Cecilia represents a life story that is entirely feminine: “The lament and pity, the despair, the condition of women and their redemption,” jealousy, the renunciation of nobles and knights for the defense of one’s love and dignity, the “Comedy,” that is, the theatrical representation of reality.

The song has ancient roots in Western music, from the first monodic forms of the 15th century in France, where the protagonist is Pernette, also present in Italy in the Aosta Valley tradition at the end of the 19th century, or in the case of Jeannette, still used in children’s stories in French-speaking areas, or in the fifteenth-century example *La belle se sied* by Guillaume Dufay and the three-voice version by Josquin Desprez, or in the narrative song of the oral tradition of the “three sisters/ladies who come from Lyon,” as well as in the sacred sphere, influencing the composition of the *Missa la Belle se sied* in Ms. 1377 from Trento, or the *Missa La Belle se sied* composed by Mambriano de Orto and printed by Petrucci in 1505.

The disruptive force of this tradition, that is, the traces that branched out from it starting from the European Middle Ages, are still evident and inherent in every musical and literary sphere.

The peculiar characteristics of the story can be summarized as follows: a woman and her beloved, a father, a marriage imposed by the latter with a third person, the woman’s refusal, the declaration of love towards the one in the tower/prison, the death sentence of the beloved man/his death. For this story, so sad and harsh, there exists a singular case of a “happy ending,” the one present in the Archives de l’État, Haute cour, Reg. 8 (1421-1423), f. 293v of Namur, a unique instance concerning a second stanza of the piece, which narrates the liberation of the beloved and the gift of wealth from the father to the couple who will marry.

The character of the “belle,” Jeanette, Pernette, Cecilia, emerges forcefully in the Renaissance in one of the most interesting figures of the female *Commedia dell’Arte*: Franceschina.

In this case as well, as in Dufay's example, the adjective 'bella' is always present in the literary citations of our mask, as in the example from *La Quarta parte delle rime alla rustica* by Agostino Rava, Giovanni Battista Maganza, Bartolomeo Rustuichello, published in Venice in 1553: "The beautiful Franceschina weeps, and sighs all day, for she would like, she would like, a husband." The tradition of Franceschina is a clear example of continuity of the ancient song; the characteristics are the same, even if it does not directly cite death. The story, in all its versions, stems from the dialectical clash between youth and father, woman and commander.

Jeanette defies her father and asks for the same death inflicted on her beloved: "*Je ne veux pas d'un prince, Encor' moins d'un baron. Je veux mon ami Pierre, Celui qu'est en prison. Tu n'auras pas ton Pierre, Nous le pendouillerons. Si vous pendouillez Pierre, Pendouillez moi avec*".

In the Cecilia version, the father becomes a Captain, that is, a military man, thus representing the revolutionary and resistant aspect against abuses:

"*Va là dal Capitano / scarcera il mio mari / scarcera il mio marito / fora della prigion. Zitta zitta Cecilia / che ci sto io per te / principi e cavalieri/tutti vogliono te / io non voglio nessuno /nessuno piace a me / hai ucciso il mio marito / uccidi pure me sopra la tomba scrivi / e mettici un bel fior/ di li ci sta Cecilia / ch'è morta per amor/ Sopra la tomba scrivi /e scrivici così / di li ci sta Cicilia morta pè suo mari*".

These variants reinforce once again the ancient roots of this composition, in all its forms, its capacity to contradict itself within the very tradition, to modify, adapt, camouflage itself. Where to still seek Cecilia, the Belle, and all the women of our story in contemporary times, this is the point from which we started and to which we have necessarily returned. There exists a story known by all, a story in which the love between a woman and an imprisoned man is hindered by a Baron, the police chief, who promises the woman not to kill the lover, a prisoner, if only she would yield to him: Tosca, Cavaradossi, Scarpia, the three-act melodrama by Giacomo Puccini. The finale of Tosca reserves a dramatic twist completely new compared to the ancient tradition but very close to the folk tradition still in use, that is, the woman kills the policeman and commits suicide. In Italian folk tradition, there exists a very similar version, especially in its

dynamics: the woman, seeing her lover in prison, agrees to spend a night with the captain, like Tosca, to free her man; the captain promises, but, as in the text used in the melodrama, the imprisoned man will be killed anyway; the woman will not kill the captain but at the same time will launch a much harsher curse, namely the disappearance of women from the earth, that is, the inevitable end of the world: “O, capitano maggiore me l’hai saputa fare l’amore t’hai pigliato e Peppino è fucilato. Vorrei scavare un fosso di cento palmi fondo per sotterrare le donne così finisce il mondo. E sopra la mia tomba ci lasciò una scrittura. Chi passa e sa di leggere legge la mia sventura, E sopra la mia tomba è nato un filo d’oro arriveresti, amore non ci vedremo più”. The finale of this version offers a new connection with the most ancient forms, as in the case of the French Pernettes, where we read: “*Si vous pendoulas Pierre, Pendulas-nous tous deux. Au chemin de Saint-Jacques enterrez-nous tous deux Couvrissez-moi de roses Et Pierre de mille fleurs Le pèlerins qui passent Prieront Dieu pour nous*”.

Flowers also appear in another traditional version, where Cecilia wants to be buried with her beloved: “Cecilia va al balcone, vede il suo marito col collo a penzolon. Addio belli palazzi, addio belle città, addio visin dorato e chi ti bacerà. Laggiù al camposanto fioriscono rose e fior, è il fior della Cecilia ch’è morta per amor”. “Cecilia goes to the balcony, sees her husband with his neck dangling. Farewell beautiful palaces, farewell beautiful city, farewell golden face and who will kiss you. Down there in the cemetery roses and flowers bloom, it is the flower of Cecilia who died for love.”

Listening to the story and coexisting with the misfortune, looking at the flowers and praying for the sad end is what in the tradition is a stereotype of immortality, of life, of symbol, as in the case of the ballad *Fiore di Tomba* where the woman suffers for love and says: “We will have a round coffin made, to stay inside we three, first father, then mother, then my love in my arms; and at the foot of the grave we will plant a beautiful flower; in the evening we will plant it, in the morning it will have bloomed. And the people will pass by, they will say – Oh what a beautiful flower! That is the flower of Rosina, who died for love!”

With this last quotation, which recalls the character of Rosina, that “beautiful Rosina” present in the musical tradition of the Italian Renaissance and in the oral tradition of

Central-Northern Italy, we can conclude by recalling one of the most famous “beauties” of contemporary times, a beauty capable of summarizing all the values that in this brief presentation we have described, values that Anonima Frottolisti has called *Fior della Cecilia*: “all the people who will pass by, bella ciao, will tell you what a beautiful flower, and this is the flower of the partisan who died for freedom.”

MASSIMILIANO DRAGONI

Missa “La belle se siet”

Manuscript 1377 (*olim* Tr. 90), Museo Provinciale d’Arte di Trento, was copied almost exclusively by Johannes Wiser between 1452 and 1459. In the second part of the codex Tr. 90, music from various antigraphs was copied: many of these pieces are *unica*, such as the three-voice *Missa “La belle se siet”*, which represents the oldest example of a Mass built on the *tenor* derived from the homonymous *Chanson*. It anticipates by at least fifty years the cyclic masses on the *tenor* of “*La belle se siet*” composed by Johannes Ghiselin and Marbriano de Orto and published by Petrucci in 1503 and 1505 respectively. The attribution of the Mass remains uncertain. Charles Hamm, based on some elements common to English music of the fifteenth century, such as the melodic *incipit* formed by an ascending third leap followed by stepwise motion (*Ut, Mi, Fa, Sol* in solmization) recurring in the *Discantus* voice in every section of the mass, and on specific successions of mensural signs, and finally, on the basis of absent elements such as the troping of the *Kyrie*, argues that the Mass was written by a Franco-Flemish composer fascinated by the English style. Marco Gozzi, on the other hand, has noted some characteristics close to the style of Gilles Binchois. The *tenor* of the *chanson* has a tripartite form: aba. In the first and third sections of the *Kyrie eleison*, parts a and b of the *chanson* are presented respectively, while in the *Christe eleison* the composer inserts, as he will also do in other parts of the *Missa*, a free duet (*bicinium*) between *discantus* and *contratenor*. The *tenor* of “*La belle se siet*” that forms

the foundation of this Mass diverges greatly from the one used by Du Fay in his *chanson*. It is, in fact, a melody rich in ornamentation at the conclusions of a and b; and, regarding the beginning of section b, the melodic version used is closer to the one preserved in ms. 2216 of the Biblioteca Universitaria di Bologna than to the one from Oxford.

EMILIANO FINUCCI

A premise is necessary for even a concise reflection on the musical material present in this fine work by Anonima Frottolisti, because the great variety of music in the program underlines the persistence over time of some roots of common sentiment: the story of Pernet – Cecilia – Tosca told and sung in a hundred different ways has stirred the pity and empathy of any audience, be it that of a medieval court, a peasant vigil, or a prestigious opera house.

Who could ever justify the Captain's double betrayal or the Father's cruelty?

Cecilia comes to life in the immense and multiform repertoire of epic-lyric song, where music is the vehicle of the word. The songs tell stories that intersect and influence each other, reflecting ideas and values so profound that they can be found in all human cultures, beyond the limits of time and space. Narrative song shares many traits with sacred song; music is at the service of the word, its intelligibility, its evocative and dramatic *vis*. The text is meant to transmit fundamental content: courage, love, sacrifice, fidelity, cruelty, hope, pain... Positive or negative examples of behavior, feelings that take shape in expressive forms so numerous as to make their cataloging difficult. A common thread links myths, epics, chivalric poems, stories of a general song in which everything intersects and is contaminated, a fabric whose function is to guide human experience in confronting the unintelligible complexity of reality.

A sung story needs a melody, first and foremost. A monody, because it is monody that allows the narrative to be sustained in all its communicative force.

Sung stories, chansons de geste, epic poems are supported by a variety of melodies, as vast as human cultures, declined in many different ways but sharing common traits. The first and most necessary is adherence to the form of the text, to the quantity of the verse and its caesuras, to the arrangement of rhymes, when present. Phrases are sung, and the way they acquire their meaning in speech, in prosody, is given by a series of indivisible communicative elements, such as lexical accents, emphasis, or intonation: thus the phrase acquires meaning and reveals its intrinsic musicality. The melodies that support the narrative engage with these elements in a complex interplay. In all variants of narrative song, the intelligibility of the tale is paramount, but this does not prevent the interpreter from inserting elements that seem incongruous when compared to the text-music relationship consolidated and crystallized by writing. They are syllabic caesuras, interruptions that fall in the middle of words to achieve a particular rhythmic effect, passages that break the order of the verse-melody construct to emphasize the emotional intensity of certain episodes or favor the flow of prosody.

There are several examples of narrative song where there is no given text, transmitted orally or in writing. They revolve around a series of episodes, events connected in sequence but lacking definitive form. The singer can present the material in a synthetic way or expand it through descriptions and comments, adapting to the audience, the available time, the attention he manages to create. It is an essentially oral art, based on a vast repertoire of rhetorical formulas and stereotyped descriptions while the song relies on elementary modules that the interpreter adapts to the text. Depending on the traditions, these songs present simple musical phrases that repeat with each verse, often enriched with ornaments, subject to frequent melodic variants. The narrative is not organized in strophes but can present itself in verses rigorous in quantity and accents, in assonant or monorhyme laisses. They are repertoires of archaic conception; probably the models preceding the Homeric poems or the Chansons de Geste belonged to this type.

As in heroic and chivalric song, in epic-lyric song the text develops through a sequence of strophes or stanzas that follow a defined construction of rhymes, syllable quantity, number of verses. The melody adapts to the length and structure of the stanza and repeats with each strophe, although the interpreter can ornament it within precise limits if he wishes and is able to do so, in any case without ever losing the coherence and timing of the narrative.

Stories travel, spread through space and time, strong in the emotionality they know how to transmit. Melodies sometimes also travel, but follow different paths. An example is *Belle se siet au pie de la tour*, a song widespread from the 15th century, first attested in sources from Northern France, which tells the same ancient story of Pernelle, Janette, Cecilia, and Franceschina but whose heroine has no name. What has come down to us is a trace perhaps dating back to an older *Chanson de Toile*. Dufay took its text and melody, of great expressive force, to compose a three-voice *chanson*. The piece enjoyed good fortune between the end of the 15th and the first years of the 16th century, was used as a basis for other polyphonic compositions, and was taken up by Francis Poulenc in the 20th century. But in its textual and musical essence, in the primal version that has reached us from the Middle Ages, *La belle se siet* is a monody that participates in the immense repertoire of epic-lyric songs of which European traditions bear witness through the centuries, maintaining its substantial characteristics unaltered over time.

Itinerant singers, aoidoi, bards, canterini, are the ones who gradually transformed the epic and mythological or epic-lyric narrative from a set of recombining textual and melodic formulas into stable structures, definitively fixed to facilitate their coherence and memorization. However, their formulaic origin is always betrayed by the recurring expressions that have come down to us from the most ancient works, from *Achille piè veloce* to the *dee dalle bianche braccia* of the Iliad, from the *buon re Carlo dalla barba fiorita* of the *Chanson de Roland* to the *Tre gentil dame* of Cecilia and many other ballads.

Their work is an aspect of a dissemination of forms and themes that in its complexity eludes us. Because if the itinerant singer, capable of performing anywhere, from courts to crossroads, a marginal and necessary member of society, is certainly one of the

fundamental elements of the transversal diffusion of narrative song in all its forms, we cannot forget that for millennia there were no borders, that the imposition of national languages took centuries. Local languages, dialects acted as filters and vehicles for the stories, in their gradual modification from village to village, city after city. This led to an osmotic diffusion of the constituent elements of the narrative, adapted to the speech and poetic and musical forms of distant communities, giving rise to different songs that all tell the same events.

It can happen that these songs are grafted onto musical forms where the text takes a back seat. In the case of the polyphonic versions of *Belle se siet*, what emotional impact could the story retain for a 15th-century audience? Difficult to say from so far away. However, it is certain that the narrative, at least to a contemporary ear, loses much of its dramatic force; attention is lost in admiration of the art of Dufay or Josquin, the play of counterpoint becomes the focus of what, from a *planctus*, transforms into a *chanson*. Or, as in the case of *Bella Franceschina*, the composition, between rhythm, refrains, and nonsense, takes on the modes of the *Commedia dell'Arte*.

When polyphony comes into play, that of the great Renaissance masters, of Francis Poulenc, or of a spontaneous choir singing a third-based version of a ballad, an annihilation of the text's function occurs: the word is desacralized. However, these stories, continually taken up, sometimes trivialized, represent inspirational models that persist over time. They transform and disguise themselves because they are the fruit of an art in continuous mutation from before written memory existed. They are timeless, therefore always present. This is taught by Pernetta and Cecilia and Tosca, and also by the blue-eyed boy who speaks to his mother in *A Hard Rain's a Gonna Fall* by Bob Dylan, which is nothing but a rewriting, full of the anxiety perceived in the Sixties of an imminent nuclear catastrophe, of a song spread since time immemorial throughout Europe, known in Italy as *Il Testamento dell'Avvelenato*.

FRANCIS BIGGI

Il fior della Cecilia

Immagini femminili tra Medioevo e Rinascimento
Images of women between the Middle Ages and the Renaissance

ANONIMA FROTTOLISTI

MIRIAM TREVISAN, voce

KATEŘINA GHANNUDI, arpa e voce

MARIE PIERRE BORIOSI, voce recitante

BARBARA BUCCI, voce

LUCA PICCIONI, liuto e voce

SIMONE MARCELLI, clavicimbalum, organetto portativo, voce e voce recitante

EMILIANO FINUCCI, viola ad arco e voce

MASSIMILIANO DRAGONI dulcimelo e percussioni antiche

JACOB MARIANI, viola ad arco, viola da mano, rubecone

ALESSIO NALLI, bombardarda soprano

LUCA OTTAVI, bombardarda contralto

ANDREA ANGELONI, trombone rinascimentale

LUIGI GERMINI, trombone rinascimentale

LUDOVICO MARCUCCI, voce recitante