

«Deo è lo scrivano ch'el canto à insegnato». *Segni e simboli nella musica al tempo di Iacopone*. Atti del Convegno internazionale, Collazzone, 7-8 luglio 2006, a cura di Ernesto Sergio Mainoldi e Stefania Vitale

## Un'antica versione dello *Stabat Mater* in un Graduale delle domenicane bolognesi

di Cesarino Ruini

Università di Bologna  
cesarino.ruini@unibo.it

§ Il rinvenimento di una versione dello *Stabat Mater*, intonato in forma di sequenza, in un Graduale di fine Duecento, proveniente da un monastero femminile domenicano di Bologna, consente di formulare nuove ipotesi sull'origine e sulla storia di questo celebre testo, di cui finora non si avevano prove che fosse stato utilizzato come sequenza prima della metà del secolo XV. L'analisi del brano mette in evidenza particolari inediti circa l'ambiente storico e il contesto liturgico-musicale del suo impiego, mentre dal confronto con la ricca casistica di varianti testuali offerta dalla sua intricata tradizione emergono concordanze con altre fonti, in prevalenza più tardive, dell'area emiliano-veneta. Trattandosi di una delle documentazioni più antiche di questo popolare componimento – oggi è nota solo un'altra testimonianza coeva, sempre bolognese, priva però di notazione musicale –, è fuor di dubbio l'importanza del suo ruolo sul piano della critica testuale, che, fra l'altro, non depone a favore della (discussa) paternità di Iacopone da Todi.

§ The discovery of a *Stabat Mater* version set to music as a sequence in a late 13th-century Gradual from a Bolognese Dominican nunnery, makes it possible to advance new hypotheses about the origins and history of this renowned text. Until now there was no evidence that it was used as a sequence before the mid 15th century. The analysis of the piece highlights previously unidentified peculiarities regarding the historical and the liturgico-musical context in which it was used, whilst the comparison with the wealth of textual variants offered by its complex tradition points to concordances with later sources, mainly originating in Veneto and Emilia. As one of the earliest witnesses of this popular composition (there is only one other contemporary version, also from Bologna, but it is unnotated) there can be no doubt about its importance for textual criticism, and, *inter alia*, it does not favour the disputable paternity of Iacopone da Todi.

Cesarino Ruini

## UN'ANTICA VERSIONE DELLO *STABAT MATER* IN UN GRADUALE DELLE DOMENICANE BOLOGNESI

Nonostante la celebrità del testo, sia per la straordinaria diffusione a livello di pietà popolare sia per i vertici artistici delle composizioni da esso ispirate (i nomi di Pergolesi e Rossini sono in tal senso emblematici), lo *Stabat Mater* non ha ancora finito di porre interrogativi circa l'origine e lo statuto formale. Agostino Ziino in un corposo intervento dedicato alle intonazioni polifoniche quattro-cinquecentesche di questo celebre componimento, presentato al secondo convegno internazionale di studi palestriniani<sup>1</sup>, espone i risultati di un'indagine sulle più antiche testimonianze della sua propagazione in epoca medievale. Sulla base degli inventari pubblicati da Annibale Tenneroni e Lodovico Frati<sup>2</sup> nonché delle cronache relative alla vita delle compagnie dei laudesi<sup>3</sup> lo studioso rileva che, fin dal sec. XIV, lo *Stabat Mater* aveva goduto di una discreta fortuna «nei repertori laudistici ed in particolare nei servizi liturgico-musicali e nelle processioni dei Disciplinati, dei Bianchi Gesuati e di molte altre confraternite consimili»<sup>4</sup>. Le

1. A. Ziino, *La tradizione musicale dello "Stabat mater" fino a Palestrina*, in *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi*. Atti del II Convegno internazionale di studi palestriniani (Palestrina, 3-5 maggio 1986), a cura di L. Bianchi - G. Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina - Centro studi palestriniani, 1991, pp. 29-61.

2. A. Tenneroni, *Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali con prospetto dei codici che le contengono e introduzione alle laudi spirituali*, Firenze, Olschki, 1909; L. Frati, *Giunte agli "Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali" a cura di Annibale Tenneroni*, «Archivum Romanicum», I (1919), pp. 441-80; 2 (1920), pp. 185-207 e 325-43; 3 (1921), pp. 62-94.

3. Ziino, *La tradizione* cit., p. 31, fa riferimento a G. Sercambi, *Le cronache pubblicate sui manoscritti originali*, vol. 2, a cura di S. Bongi, Lucca, Giusti, 1892 (Istituto Storico Italiano - Fonti per la Storia d'Italia, 19-21), p. 321; *Georgii et Iobannis Stellae Annales Genuenses ab anno MCCXCVIII usque ad finem annis MCCCCIX*, a cura di G. Petti Balbi, Bologna, Zanichelli, 1975<sup>2</sup> (*Rerum Italicarum Scriptores*, 17/2), pp. 237-8; *Cronache di Ser Luca Dominici*, vol. 1: *Cronaca della venuta dei Bianchi e della moria*, 1399-1400, a cura di G. C. Gigliotti, Pistoia, Pacinotti, 1933 (*Rerum Pistoriensium Scriptores* - Pubblicazioni della Società Pistoiese di Storia Patria, 1), passim.

4. Ziino, *La tradizione* cit., p. 30.

fonti dell'epoca ne documentano quasi esclusivamente un uso sotto forma di preghiera privata, se si tratta di Orazionali e Libri d'Ore, o di lauda, nel caso dei laudari<sup>5</sup>.

L'affermazione dello *Stabat Mater* come testo ritmico destinato alla liturgia – sequenza per la Messa e inno per l'Ufficio – sembra connessa con il culto dei Dolori della Vergine, una pratica devozionale divulgata dai Servi di Maria fin dalla fondazione nel 1233. Pur godendo di una diffusione europea, la festa della Vergine Addolorata o dei Sette dolori della B.V. Maria, istituita sull'onda di questa devozione a partire dal Concilio di Colonia del 1423, ebbe a lungo una collocazione alquanto instabile nel calendario liturgico: dall'originaria ubicazione al venerdì della terza settimana dopo Pasqua, nel 1667 fu spostata dalla Sacra Congregazione dei Riti alla terza domenica di settembre; nel 1727 Benedetto XIII ne stabilì una seconda ricorrenza al venerdì della settimana di Passione (o quinta di Quaresima); infine, nel 1913, Pio X la fissò al 15 settembre<sup>6</sup>. Non è improbabile che tale instabilità, dovuta forse alla forte componente popolare di questa solennità liturgica, abbia avuto qualche riflesso sul relativo formulario della Messa, specialmente riguardo alla sequenza. Infatti, se, come segnala Ziino, l'*editio princeps* del *Missale Romanum* (Milano, Antonio Zarotto, 1474) riporta la sequenza *Stabat Mater* nella «Missa de Compassione, sive de Spasmo, sive de Pietate beate Marie Virginis», in altre edizioni la situazione è diversa, come, ad esempio, in un *Missale itinerantium*, stampato a Colonia nel 1505 da Martinus de Werdena, che per la Messa «*De Compassione doloris Mariae*» contempla la sequenza *Salve Virgo generosa*. Nel già citato articolo si fa persino notare che, in certi casi, la forma dello *Stabat* come inno si è sovrapposta a quella come sequenza (entrambe venivano cantate nella stessa giornata rispettivamente nell'Ufficio e nella Messa). Lo si può constatare in un Antifonario del sec. XVI di origine spagnola conservato nella Biblioteca L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento (FC 70), che per la festività dei Sette dolori della B.V. Maria («*pro feria VI ante Dominicam Passionis*»!) presenta due volte la stessa versione melodica dello *Stabat Mater* chiamandola «*Sequentia*» nella Messa e «*Hymnus*» nell'Ufficio<sup>7</sup>.

5. Secondo Ziino, *La tradizione* cit., p. 31, quest'ultima tipologia troverebbe prosecuzione nella tradizione tardo-quattrocentesca della lauda polifonica, di cui restano tracce nello *Stabat Mater* a quattro voci di Innocentius Dammonis (pubblicata nella raccolta *Laudi. Libro primo* di Ottaviano Petrucci, Venezia, 1508) e in quello a tre voci del *Libro primo delle laudi spirituali* di Serafino Razzi (Venezia, Francesco Rampazetto, 1563).

6. Cfr. H. A. P. Schmidt, *Introductio in liturgiam occidentalem*, Roma, Herder, 1960, p. 581.

7. Ziino, *La tradizione* cit., p. 32. La descrizione dell'Antifonario FC 70 è disponibile in C. Ruini, *I manoscritti liturgici della Biblioteca L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, vol. 1,

Sulla scorta di tali osservazioni si può affermare che fino al 1727, quando Benedetto XIII, istituendo la seconda festa dei Sette dolori della Vergine, ne rese obbligatoria l'esecuzione sia come sequenza sia come inno,

lo *Stabat Mater* nel corso della sua storia ha circolato solo eccezionalmente sotto la forma di sequenza liturgica: esso è stato utilizzato più che altro come testo devozionale per la lettura o la recitazione privata, come lauda da cantare nelle processioni e nei servizi liturgico-musicali di varie confraternite laiche, come canto sacro extraliturgico ed infine come inno o come mottetto polifonico in qualche occasione liturgica collegata al periodo di Passione oppure alla festa dei Dolori della Vergine<sup>8</sup>.

In tale contesto acquista una rilevanza particolare il ritrovamento di uno *Stabat Mater*, chiaramente indicato come «sequenza», in un Graduale-Sequenziario confezionato alla fine del Duecento per il monastero domenicano femminile bolognese di S. Maria Maddalena di Val di Pietra, dove rimase fino alla soppressione napoleonica del 1798. È l'attuale ms. 518 del Museo Civico Medievale della città felsinea, che, insieme ad altri cinque Corali, faceva parte della dotazione libraria necessaria per l'esecuzione dei canti della Messa e dell'Ufficio nel monastero. I sei sontuosi codici, due Graduali e quattro Antifonari che insieme completano il ciclo dell'anno liturgico, sono frutto di un progetto unitario destinato a garantire alla congregazione appena costituita i sussidi necessari per una decorosa celebrazione in canto delle sacre funzioni<sup>9</sup>.

Nelle prime 184 carte (comprendenti il ciclo del proprio e del comune dei santi, un Kyriale e un Sequenziario) il Graduale 518 presenta una fisionomia abbastanza comune ai libri liturgici domenicani, ravvisabile nell'impiego dei formulari tipici dei libri dell'Ordine e nel risalto conferito ai santi Domenico e Pietro Martire, mentre riserva qualche tratto peculiare alla celebrazione di santa Maria Maddalena, patrona del monastero<sup>10</sup>. Nella

Trento Provincia Autonoma di Trento, 1998, pp. 172-3, e vol. 2: *Repertorio analitico dei testi*, ibid., 2002, pp. 290-2.

8. Ziino, *La tradizione* cit., p. 35.

9. La ricostruzione della dotazione di libri liturgici del convento, condotta attraverso l'identificazione e la ricomposizione paziente di codici e pagine singole dispersi in biblioteche e collezioni private italiane, inglesi, austriache e statunitensi, è uno dei risultati della tesi di dottorato in Musicologia e Beni musicali di S. Roncroffi, *I codici musicali dei conventi domenicani femminili di Sant'Agnes e Santa Maria Maddalena di Val di Pietra in Bologna*, tesi dottorale, Università di Bologna, 2006 (pubblicata nel 2009 a Firenze da Olschki con il titolo: «Psallite sapienter». *Codici musicali...*), pp. 44-8, che ringrazio per avere attirato la mia attenzione sullo *Stabat Mater* del Graduale 518.

10. Per una descrizione dettagliata del codice (che reca sul verso della carta di guardia anteriore la nota di possesso «*Iste liber est sororum Sanctae Mariae Maddalena de Valdepetra*») e del suo contenuto cfr. Roncroffi, *I codici* cit., pp. 155-6, 280-91.

parte finale del codice (cc. 185-213), in cui si osservano aggiunte e ripetuti rimaneggiamenti che investono anche l'apparato decorativo<sup>11</sup>, predomina invece un modello organizzativo piuttosto atipico: quattro sequenze per san Giovanni evangelista e tre per san Giovanni Battista, talvolta precedute da versetti alleluiatrici pertinenti agli stessi santi, compaiono raggruppate in due blocchi, tra i quali però si trovano inseriti anche materiali eterogenei, come antifone e responsori nonché le sequenze *Dies irae* (cc. 188v-190r) e *Stabat Mater* (cc. 200v-204r). La manipolazione è evidente; tuttavia le decorazioni, la scrittura e lo stile dell'impaginato sono tali da far ritenere che gli interventi sulla parte finale non siano cronologicamente molto distanti dalla confezione del corpo principale del manoscritto. Se per quest'ultimo è stata proposta la fine del sec. XIII, aggiunte e correzioni successive dovrebbero aver avuto luogo intorno alla metà del terzo decennio del Trecento<sup>12</sup>.

Non è agevole capire fino in fondo a quali esigenze rispondesse l'aggiunta dei tre fascicoli finali: se è ovvio che in tal modo veniva incrementato il numero dei brani a disposizione di chi cantava, d'altro lato l'assenza di rubriche e la distribuzione poco usuale e un po' alterata dei materiali impediscono d'individuare lo specifico contesto celebrativo del loro impiego. In particolare per quanto concerne lo *Stabat Mater*, gli elementi del versetto alleluatico che introduce la sequenza non rinviano affatto alla nota festa dell'Addolorata (del resto la sua presenza in un codice degli inizi del Trecento sarebbe troppo precoce), bensì alludono a due possibili ricorrenze festive diverse. La grande miniatura, che campeggia nella 'A' di *Alleluia* e si estende con un pregevole fregio sul margine interno di c. 200r (TAVOLA 1), mentre nel registro inferiore della lettera raffigura cinque monache domenicane oranti in ginocchio (tema iconografico ricorrente anche in altre miniature dello stesso libro corale, quasi a ribadirne l'appartenenza al monastero), in quello superiore riproduce la scena di sant'Elena, madre dell'imperatore

11. Tale situazione è rilevata anche da A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe*: 1270-1340, Bologna, Alfa, 1981, pp. 26, 35 e 58.

12. I diversi studi citati da Roncroff, *I codici* cit., p. 156, non sono concordi nella datazione e collocano variamente la confezione del codice nel Duecento o agli inizi del Trecento (tra questi del tutto infondato T. Alfonsi, *La beata Imelda Lambertini*, Bologna, Tipografia Parma, 1927, pp. 226-7, che sui cantonali dello stesso codice ha voluto leggere la data 1267: in effetti si tratta di una forzata interpretazione di semplici elementi decorativi). Massimo Medica, direttore del Museo Civico medievale, nelle schede compilate per la mostra "Sorores in choro. I libri corali delle Domenicane bolognesi" (Bologna, Museo Civico medievale, 12 aprile - 28 settembre 2008) assegna il corpo principale del manoscritto all'ultimo quarto del Duecento sulla base dell'apparato decorativo messo a confronto con quello di altri manufatti bolognesi della stessa epoca. Sono grato allo stesso direttore e alla sua collaboratrice Silvia Battistini per la circostanziata datazione delle miniature presenti nelle carte aggiunte, contenenti lo *Stabat Mater*, riconducibili, a loro parere, all'ambito locale intorno al 1325.

Costantino, in adorazione davanti alla croce e ai simboli della passione di Cristo. Il riferimento alle due ricorrenze del calendario liturgico connesse al culto della Croce di Cristo, l'Invenzione della Croce (3 maggio) e l'Esaltazione della Croce (14 settembre), è abbastanza immediato; tuttavia il versetto alleluiatico cui è accoppiata la sequenza potrebbe ingenerare qualche perplessità. Si tratta di un testo relativo alla passione di Cristo, confezionato con intenti poetici ma con uno schema ritmico e una sintassi piuttosto incoerenti<sup>13</sup>, del quale non è stato trovato nessun riscontro in repertori o fonti note.

Christum captum et illusum,  
 ad columpnam ligatum,  
 et totum flagel[1]atum,  
 in capite spinis coronatum,  
 et usque ad cerebrum laceratum,  
 in cruce suspensum,  
 et totum vulneratum.  
 Miserere nobis.

A prima vista queste parole sembrerebbero indirizzare verso una celebrazione connessa con il Tempo di Passione (come erano chiamate una volta le due settimane precedenti la Pasqua) o il Triduo sacro, che però sono da escludere giacché in esse non era ammesso l'alleluia. Pertanto la collocazione della sequenza e del suo versetto in una delle due feste della Croce rimane la più probabile, anche se non si può del tutto escludere che venissero impiegati in una festa votiva (quindi non fissata nel calendario liturgico e forse tipica di un luogo o di un'istituzione) di commemorazione della Passione di Cristo; il che concilierebbe l'apparente divergenza tra i contenuti della miniatura e del testo del versetto.

Passando a considerazioni di ordine musicale, alla già evidenziata singolarità di questa testimonianza precoce dello *Stabat Mater*, va aggiunta la particolarità della sua intonazione, che riprende la melodia della sequenza *In caelesti ierarchia*, un brano in onore di san Domenico e quindi oggetto di speciale considerazione nell'ambiente domenicano<sup>14</sup>. Il fatto di per sé non rappresenta

13. Sulla pergamena si notano tracce di cancellature e parole riscritte, che potrebbero essere indizi di una manomissione subita dalla composizione a noi pervenuta.

14. Testo e melodia della sequenza *In caelesti hierarchia* sono pubblicati in *Graduale juxta ritum Sacri Ordinis Praedicatorum Auctoritate Apostolica approbatum Reverendissimi in Christo Patris Fratris Bonaventurae Garcia Paredes ejusdem Ordinis Generalis Magistri permissu editum*, Roma, «In Hospitio Magistri Ordinis»/(Tipografia Poliglotta Vaticana), 1928, pp. 525-9; il solo testo in *Liturgische Prosen zweiter Epoche auf Feste der Heiligen*, a cura di C. Blume, Leipzig, Reiland, 1922 (*Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55), pp. 133-4.

una novità, infatti è abbastanza nota la consuetudine medievale di adattare melodie preesistenti a testi nuovi, purché metricamente compatibili (è la cosiddetta tecnica del *contrafactum*), ma nel caso della melodia della sequenza di san Domenico tale procedimento si presta ad interessanti considerazioni.

Margot Fassler in uno studio sulle nuove sequenze in onore della Madonna, che concorrono ad incrementare il repertorio musicale dei libri liturgici domenicani di metà Duecento, ha attirato l'attenzione sul fatto che una di queste (*Ave Virgo gloriosa*) è intonata sulla stessa melodia di *In caelesti ierarchia*. La studiosa inquadra questo gesto nel tentativo attuato, negli stessi anni, dai frati predicatori parigini per rinsaldare il loro Ordine – contro le difficoltà derivanti dalle restrizioni papali e dal disfavore popolare – tramite il potenziamento della devozione alla Vergine, che assurge a loro particolare protettrice e sostegno in campo sia spirituale sia politico<sup>15</sup>. All'azione del maestro generale di Umberto di Romans (1254-1263), responsabile anche dell'uniformazione dei libri liturgici dell'Ordine, è in gran parte ascritta la riclassificazione in aumento di antiche feste e l'aggiunta di nuove celebrazioni mariane, che comportavano il proliferare di nuove composizioni. Tra queste le sequenze, rigorosamente riservate alle feste classificate *totum duplex* (quindi di grado più elevato), rappresentano una quota consistente della loro codificazione liturgica, anche per il fatto di fungere da facile veicolo dell'enfasi conferita ai miracoli interni dell'Ordine domenicano. In tale contesto la sequenza *Ave Virgo gloriosa*, con la musica presa a prestito dalla sequenza di san Domenico, diviene un elemento cruciale del progetto

(...) which included Mary and the Friars Preachers, uniting and strengthening the Order during a time of attack and weakness. This point is brought home through the use of music-text interaction in the setting of a sequence for the Virgin to the melody used for the other patron of the Order, St. Dominic. The Dominican poet/composer who wrote the Marian sequence *Ave Virgo gloriosa* and who chose to set the text to the same melody as that of *In caelesti ierarchia*, created a parallel between the two saints. In the final strophe of *Ave Virgo gloriosa* he draw the analogy more tightly. Here, in texts sung in different pieces but to identical notes, Dominic is the patron, and Mary the *patrona*<sup>16</sup>.

Il Graduale 518, oltre alla sequenza per san Domenico e allo *Stabat Mater*, contiene ben altre quattro sequenze intonate sulla melodia in questione: la

15. M. Fassler, *Music and the Miraculous: Mary in the Mid-Thirteenth-Century Dominican Sequence Repertory*, in *Aux Origines de la liturgie Dominicaine: Le manuscrit Santa Sabina XIV L 1*, a cura di L. E. Boyle - P.-M. Gy - P. Krupa, Roma - Paris, École Française de Rome - CNRS Éditions, 2004, pp. 229-78. Il testo della sequenza *Ave Virgo gloriosa* è pubblicato in *Liturgische Prosen des Übergangsstiles und der zweiten Epoche*, a cura di C. Blume - H. M. Bannister, Leipzig, Reisland, 1915, (Analecta Hymnica Medii Aevi, 54), pp. 417-8.

16. Fassler, *Music and the Miraculous* cit., pp. 277-8.



già menzionata *Ave Virgo gloriosa* (cc. 181v-183v), ripresa tale e quale dal modello dei libri liturgici domenicani<sup>17</sup>, una per santa Maria Maddalena (*Monti Sion dat virorem*, cc. 153r-154v)<sup>18</sup> e due per san Giovanni Battista (*Praecursoris et Baptistae*, cc. 151v-152v, e *Gabrielis vox iocunda*, cc. 208r-210v)<sup>19</sup>. Le ragioni del *contrafactum* sulla melodia di *In caelesti ierarchia* per la sequenza di santa Maria Maddalena, essendo costei la patrona del monastero bolognese, si lasciano agevolmente assimilare a quelle evidenziate da Margot Fassler a proposito della sequenza mariana di Parigi. Ma anche alle due sequenze in onore di san Giovanni Battista si potrebbe applicare la stessa spiegazione: l'esistenza a Bologna di un altro monastero domenicano femminile intitolato a questo santo potrebbe avere propiziato la confezione dei due brani musicali e la loro circolazione. È invece più difficile spiegare l'impiego di una melodia così "impegnativa" per lo *Stabat Mater*, perché, allo stato attuale delle conoscenze, rimane incerta la fisionomia esatta – e quindi il grado d'importanza – della festa cui la composizione era destinata.

Una corretta valutazione di questa precoce testimonianza dello *Stabat Mater* sotto forma di sequenza, rinvenuto nel Graduale di S. Maria Maddalena di Val di Pietra (TAVOLE 2-5), implica un complesso e lungo lavoro di confronto con le innumerevoli fonti di questo celebre testo sparse in tutta Europa, compito che non troverebbe adeguato spazio in questo intervento<sup>20</sup>. La presentazione del brano chiede tuttavia che se ne illustrino

17. *Ave Virgo gloriosa* fa parte di un gruppo di dieci sequenze mariane, da eseguirsi *ad libitum* (cioè non assegnate ad una precisa ricorrenza), presente nel ms. Roma, Biblioteca della Curia generalizia dei Padri Domenicani di S. Sabina, XIV L 1 (cc. 367r-369r). Il codice, chiamato anche *Correctorium Sancti Iacobi*, venne redatto nel convento parigino di S. Giacomo, tra il 1259 e il 1262, per iniziativa del maestro generale Umberto di Romans, affinché fungesse da modello per tutti i libri liturgici dell'Ordine, che dovevano riprodurne scrupolosamente testi, melodie e rubriche. Le dieci sequenze sono fedelmente ricopiate con lo stesso ordine nel Graduale bolognese (sulla rigidità delle prescrizioni relative alla copiatura dei libri liturgici si veda M. Huglo, *Règlement du XIII<sup>e</sup> siècle pour la transcription des livres notés*, in *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, a cura di M. Ruhnke, Kassel, Bärenreiter, 1967, pp. 121-33).

18. Il testo è pubblicato in *Liturgische Prosen des Mittelalters*, a cura di G. M. Dreyes, Leipzig, Reiland, 1890 (Analecta Hymnica Medii Aevi, 8), pp. 175-276. Va segnalato che nel manoscritto in questione questo testo risulta scritto da una mano piuttosto tarda (sec. XVII?) su rasura di un testo precedente, che risaliva senz'altro alla stesura originaria, perché la musica della sequenza e la sua rubrica introduttiva («*In festivitate beate Marie magdalene. Sequentia*»), essendo di prima mano, confermano che le suddette pagine ospitavano comunque, fin dall'inizio, una sequenza per santa Maria Maddalena intonata con la melodia di *In caelesti ierarchia*.

19. Il testo di *Gabrielis vox iocunda* è pubblicato in *Liturgische Prosen des Mittelalters* cit., pp. 152-3; *Praecursoris et Baptistae* è invece inedita. È abbastanza curioso che i curatori della monumentale raccolta *Analecta Hymnica Medii Aevi*, che pure hanno utilizzato il Graduale 518 del Civico Museo medievale (da loro identificato come «Grad. ms. S. Mariae Magdal. de Valdepetra, saec. 14. Cod. Mus. Bononien. 9») come fonte unica per diverse sequenze pubblicate nel vol. 40 (cfr. pp. 220-2), l'abbiano ignorato per questa e per altre sequenze presenti nel manoscritto, tra le quali lo *Stabat Mater*.

20. Quanto sia arduo ricostruire le vicende del testo dello *Stabat Mater* era già stato evidenziato



alcune caratteristiche, soprattutto in relazione all'unico testo critico disponibile, quello edito negli *Analecta Hymnica Medii Aevi*<sup>21</sup>.

La versione del manoscritto bolognese è la seguente<sup>22</sup>:

- |   |  |
|---|--|
| 1. Stabat Mater dolorosa<br>iusta crucem lacrimosa,<br>cum pendeat filius.            | 2. Cuius animam gementem,<br>consternatam et dolentem<br>pertransibat gladius.                 |
| 3. O quam tristis et afflicta<br>fuit illa benedicta<br>Mater unigeniti!              | 4. Que merebat et gemebat<br>et dolebat, cum videbat<br>nati penas incliti.                    |
| 5. Quis est homo, qui non fleret,<br>Christi Matrem si videret<br>dolentem cum filio? | 6. Quis <sup>23</sup> non posset contristari,<br>piam Matrem contemplari<br>in tanto suplicio? |
| 7. Pro peccatis sue gentis<br>Yhesum vidit in tormentis<br>et flagellis subditum.     | 8. Vidit suum dulcem natum<br>morientem, desolatum,<br>cum emisit spiritum.                    |
| 9. Eia, Mater, fons amoris,<br>nos sentire vim doloris<br>fac, ut tecum lugeam.       | 10. Fac, ut ardeat cor meum,<br>diligendo Christum Deum<br>et sibi conplaceam.                 |
| 11. Sancta Mater, istud agas,<br>crucifissi fige plagas<br>cordi nostro vallide.      | 12. Tui nati vulnerati<br>iam dignati <sup>24</sup> pro me pati<br>penas mecum divide.         |

da uno dei primi studiosi della sequenza, F. Ermini, *Lo "Stabat Mater" e i pianti della Vergine nella lirica del Medio Evo*, Città di Castello, Lapi, 1916, pp. 21-2: «ogni sequenza delle più celebri ci giunse in numerose lezioni, discordanti per quantità di versi e per locuzione, dalle quali si rende ben difficile poter risalire al testo più antico. Anzi spesso una celebre sequenza non è infine che un'accorta variazione o riduzione d'una o più sequenze anteriori, compiuta da uno scrittore d'ingegno poetico originale. Tale è appunto il caso di Jacopone, che invitato forse a comporre una sequenza per la festa ecclesiastica imminente nella povera chiesa francescana, ha ripreso una o più liriche latine già note, come il *Laudismus*, l'*Ante crucem virgo stabat* e lo *Stabat iuxta Christi crucem*, e ampliando e correggendo ne ha cavato fuori i mirabili terzetti del suo *Stabat*. L'opera in vero di questi poeti liturgici, modesti per consuetudine di virtù, non acquistava valore letterario, ma restava patrimonio comune dei viventi e dei posteri. (...) Perciò il testo di una sequenza raramente è fermo e definito, più spesso varia da un manoscritto all'altro, perché trasferendolo sul proprio Messale o sul proprio Lezionario ciascuno si credeva lecito mutar parole e frasi a suo gusto».

21. In *Liturgische Prosen des Übergangsstiles* cit., pp. 312-8; la collazione è stata condotta su 85 manoscritti dei secc. XIV-XVI (tra i quali non figura il Graduale 518), otto incunaboli e quattro cinquecentine.

22. Si fornisce una trascrizione moderatamente interpretativa: scioglimento tacito delle abbreviazioni; normalizzazione di 'u' e 'v'; punteggiatura e maiuscole secondo l'uso moderno; correzione e segnalazione in nota degli errori palesi. I particolarismi grafici sono stati conservati.

23. Nel manoscritto invece di «*Quis*» c'è «*Quius*».

24. Nel manoscritto invece di «*dignati*» c'è un «*dignanti*» privo di senso. Trattandosi di un errore comune, il fatto che lo stesso termine compaia anche in un'altra fonte (un Ufficio della Madonna

- |   |  |
|---|--|
| <p>13. Fac me vere tecum flere,<br/>crucifisso condolere,<br/>donec ego vixero.</p> <p>15. In me sistat dolor tui,<br/>crucifixo fac me frui,<br/>dum sum in exilio.</p> <p>17. Virgo, virginum pleclara,<br/>michi iam non sis avara,<br/>fac me tecum plangere.</p> <p>19. Fac me plagis vulnerari,<br/>cruce fac inhebrari<br/>et cruore filii.</p> <p>21. Fac me cruce custodiri,<br/>morte Christi premuniri,<br/>conservari gratia.</p> | <p>14. Iuxta crucem tecum stare,<br/>te libenter sociare<br/>in plantu desidero.</p> <p>16. Hunc dolorem fac comunem<br/>nec me facias immunem<br/>ab hoc desiderio.</p> <p>18. Fac, ut portem Christi mortem,<br/>passionem eius fortem<br/>et plagas recolere.</p> <p>20. Inflamata et accensa<br/>per te, Virgo, sim defensa<br/>in die iudicii.</p> <p>22. Quando corpus morietur,<br/>fac ut anime donetur<br/>paradisi gloria.</p> |
|---|--|

Sebbene la tradizione scritta dello *Stabat Mater* sia piuttosto nutrita ed intricata, nel confronto con l'edizione degli *Analecta Hymnica* la versione bolognese risulta portatrice di qualche carattere di unicità a causa della presenza di due lezioni singolari: la sostituzione del verso finale della strofa 5 con quello della strofa 6 (e, viceversa, quello finale della strofa 6 con quello della strofa 5) e l'impiego del gerundio «*diligendo*», in luogo del più generalizzato «*in amando*», nel verso 2 della strofa 10.

Se questi *bapax* si possono ragionevolmente intendere come frutto della svista o dell'iniziativa di un singolo copista rimasto senza seguito nella tradizione, altri elementi consentono di instaurare interessanti (per quanto provvisorie) connessioni. Tra questi spiccano le strofe 15 e 16, che non fanno parte del *textus receptus* della sequenza e compaiono solamente in altri due testimoni del sec. XV: il ms. Canon. Misc. 303 nella Biblioteca Bodleiana di Oxford, confezionato per il convento domenicano di S. Domenico di

stampato a Rostock nel 1522, segnalato in *Liturgische Prosen des Übergangsstiles* cit., p. 315) è da ascrivere alla mera casualità. Merita invece qualche considerazione la plausibile variante «*dignantis*» comune ad una mezza dozzina di manoscritti dei secc. XIV-XVI, con origine localizzata perlopiù tra la Francia settentrionale e l'area fiamminga-borgognona (Rouen, Bibliothèque municipale, A. 166 (305); Oxford, Bodleian Library, Misc. lit. 251; Épinal, Bibliothèque municipale, 221 (106); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1862; due sono in collezioni private), segnalati *ibid.* La necessità di correggere in questo luogo il codice bolognese non credo possa essere attuata allineandolo con questi testimoni d'oltralpe, dai quali diverge per molti altri aspetti; sembra più ragionevole supporre che il copista possa aver frainteso la lezione «*dignati*», comune alle fonti con le quali – come si vedrà più avanti – la nostra versione ha consistenti affinità.

Castello a Venezia<sup>25</sup>, e il codice “a V 50” della Biblioteca dell’Abbazia di S. Pietro di Salisburgo, di probabile provenienza italiana<sup>26</sup>.

Si possono considerare varianti comuni le sostituzioni dei plurali «*nos*» e «*nostro*» ai singolari «*me*» e «*meo*», nelle strofe 9 e 11 (possono infatti essere state prodotte indipendentemente da diversi copisti, in luoghi e tempi diversi, per adattare la composizione al contesto specifico del suo impiego). Anche se l’adattamento si presenta incompleto, perché tutti i verbi rimangono poi al singolare per non alterare il rapporto testo/melodia, tali sostituzioni rispondono alla volontà di spostare la preghiera dal piano intimo e personale a quello comunitario proprio di un monastero o di un convento. Tra i testimoni utilizzati dai curatori degli *Analecta Hymnica*, concordano con le varianti bolognesi due codici quattrocenteschi della Biblioteca di Wolfenbüttel: un Messale redatto per la comunità del Leuchtenhof di Hildesheim<sup>27</sup>, e un libro di preghiere di incerta origine<sup>28</sup>.

Rispondono ad un intento analogo – mettere l’accento sull’identità della comunità che utilizza la composizione – le sostituzioni delle terminazioni maschili con quelle femminili («*inflammata et accensa*» in luogo di «*inflammatus et accensus*»; «*defensa*» invece di «*defensus*») nella strofa 20. Anche queste varianti trovano riscontro in un paio di casi: come le domenicane di S. Maria Maddalena di Val di Pietra, anche le monache agostiniane di S. Maria delle Vergini a Venezia<sup>29</sup> e un’ignota dama francese del sec. XV

25. Il manoscritto, contenente sermoni, commenti esegetici e liriche devozionali, risulta compilato nel 1433: «Anno domini n<sup>o</sup> ccc<sup>o</sup> XXXIII completa die XII Februarii Venetiis in sancto Dominico tempore Fratris Jacobi de Theramo» (c. 120r), come si ricava da H. O. Coxe, *Catalogi Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Bodleianae*, Pars tertia: *Codices Graecos et Latinos Canonicianos Complectens*, Oxford, «E Typographeo Academico», 1854, pp. 658-9. La sequenza *Stabat Mater* si trova nella c. 120r-v, e (insieme ad altre fonti, di volta in volta diverse) concorda con la versione bolognese anche per le seguenti lezioni: «*consternatam*» e «*pertransibat*» delle strofa 2; «*gemebat et dolebat*», strofa 4; «*avara*», strofa 17; «*passionem eius fortem*», strofa 18.

26. In *Liturgische Prosen des Übergangsstiles* cit., p. 314, è indicato come «Oration. ms. S. Petri Salisburgensis (? Italicum)».

27. Si tratta del ms. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 39 (Helmst. 35), che reca sul riguardo anteriore la seguente nota: «*Missale domus presbiterorum et clericorum in orto luminum beate Marie virginis scriptus et completus per fratres domus eiusdem pro usu et utilitate ecclesie eorundem anno Dom. n<sup>o</sup>.ccc<sup>o</sup>.lxiij*», come si ricava da O. von Heinemann, *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, vol. 1: *Die Helmstedter Handschriften*, t. 1, Wolfenbüttel, Zwissler, 1884, pp. 26-7.

28. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1536 (Helmst. 1412), descritto *ibid.*, t. 3, Wolfenbüttel, Zwissler, 1888, pp. 196-7.

29. Un testimone di questa variante al femminile segnalato in *Liturgische Prosen des Übergangsstiles* cit., p. 316, è il cod. 1981 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (cc. 250v-252v), un libro di preghiere redatto poco dopo la metà del Quattrocento, nel cui calendario al 20 giugno si legge: «*Consecratio ecclesie nostre sancte Marie de virgine*»; l’annotazione è riportata da H. J. Hermann, *Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance*, vol. 2: *Oberitalien: Venetien*, Leipzig, Hiersemann, 1931 (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, 6: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien, 6), pp. 31 e 37.

pregavano volgendo al femminile ciò che nella vulgata dello *Stabat Mater* è al maschile<sup>30</sup>.

Dal punto di vista musicale la situazione si presenta più lineare: per quanto concerne la melodia, la sequenza del Graduale delle domenicane bolognesi è un *unicum* e riprende sostanzialmente l'intonazione della sequenza di san Domenico, rispetto alla quale però presenta due strofe in più, ragione per cui il compositore ha dovuto supplire creando un nuovo tratto di melodia per le strofe 19 e 20. Inoltre, l'intonazione dello *Stabat Mater* è stata innalzata di una quarta rispetto al modello presente nell'"archetipo" dei libri dell'Ordine<sup>31</sup>, probabilmente per adeguarla al registro vocale delle esecutrici. Nello stesso codice 518, questo tipo di adattamento trova applicazione anche nella sequenza *Gabrielis vox iocunda* (cc. 208r-210v), ma non nelle tre sequenze *Praecursoris et Baptistae*, *Monti Sion dat virorem* e *In caelestis ierarchia* (cc. 151v-157v) intonate sullo stesso modulo. La ragione potrebbe risiedere nel fatto che le due col registro innalzato si trovano nella parte del codice costituita dai tre fascicoli finali aggiunti in epoca successiva, opera di un copista apparentemente meno vincolato alle prescrizioni di fedeltà all'antigrafo di quanto lo fosse il suo collega che, qualche decennio prima, aveva copiato il corpo principale del Graduale. L'omissione dei segni di liquescenza, ormai divenuti desueti, potrebbe confermare nell'amanuense più giovane un atteggiamento meno conservativo, che rischia però di rasentare la trascuratezza lì dove omette di indicare il Mi bemolle quando, a seguito dell'innalzamento della melodia, sarebbe stato necessario introdurlo per mantenere inalterati i rapporti intervallari. A questo proposito occorre comunque mettere in conto che nel Medio Evo quella che a noi sembra una deprecabile negligenza rispondeva magari ad una esigenza funzionale dei libri di canto liturgico, la cui maggiore utilità «risiedeva nel fatto di ricordare ai cantori i brani che essi dovevano eseguire, in quale giorno e in quale successione. Di là da quest'aspetto, il loro valore precipuo è da ricercarsi nella valenza simbolica»<sup>32</sup>. La trascrizione di testo e melodia

30. La stessa variante al femminile (anche questa segnalata in *Liturgische Prosen des Übergangsstiles* cit., p. 316) si trova nelle cc. 155r-157v di un prezioso Libro d'Ore redatto nei primi decenni del Quattrocento nella diocesi di Vannes (Francia nord-occidentale). È il ms. 1910 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, a proposito del quale H. J. Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften und Inkunabeln der Gotik und der Renaissance mit Ausnahme der niederländischen Handschriften*, vol. 3: *Französische und iberische Handschriften der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts*, Leipzig, Hiersemann, 1938 (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, 8: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien, 3), p. 117, così si esprime: «Aus dem Genus femininum geht hervor, daß das Livre d'heures für eine Dame ausgeführt wurde».

31. È il già citato ms. Roma, S. Sabina, XIV L 1, c. 365v.

32. G. Baroffio, *I libri liturgici musicali, con particolare attenzione ai codici italiani*, in *Il libro di*

che viene proposta in queste pagine è stata effettuata nel maggior rispetto possibile delle caratteristiche della fonte<sup>33</sup>.

Il ritrovamento del nostro brano è destinato ad assumere un peso non trascurabile nel contesto della tradizione, soprattutto se confrontato con la versione del quasi coevo ms. lat. 2843<sup>E</sup> della Biblioteca nazionale di Parigi, definito da Giuseppe Cremascoli «il più antico testimone noto dello *Stabat Mater*»<sup>34</sup>. Siccome questa è una redazione breve (presenta infatti solo le prime 10 strofe, e per giunta senza musica), che compare in un contesto di scritti teologici e brani versificati (c. 2v)<sup>35</sup>, parrebbe ovvio che vada riconosciuto alla sequenza del Graduale 518 un rango non secondario sul piano della critica testuale.

Il liturgista Pierre-Marie Gy ha ipotizzato che il codice sia stato confezionato a Bologna verso la fine del sec. XIII<sup>36</sup> (come confermano anche paralleli studi sulla miniatura)<sup>37</sup>, il che apre infine il campo ad una ulteriore considerazione: che le due testimonianze più antiche dello *Stabat Mater* siano localizzate a Bologna e che per una di esse (quella domenicana) siano emersi rapporti orientati verso il nord Italia non depone a favore della (discussa) paternità di Iacopone da Todi per questo celebre componimento.

*musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, a cura di C. Fiore, Palermo, L'Epos, 2004 (De charta, 7), pp. 21-41 (pp. 23-4), prosegue motivando questa affermazione: «I libri medievali con musica non sono libri di musica in senso moderno. Con ciò non si nega che, in qualche situazione particolare, potessero essere utilizzati, anche per ricordare il movimento di una melodia o addirittura per leggere le note. Ma questa funzione sembra costituire un'eccezione. (...) Il caso limite dei libri musicali pone pertanto in evidenza un fenomeno culturale: i libri liturgici non servono soltanto per la celebrazione, ma assolvono a diversi compiti. In primo luogo fissano in modo chiaro ed inequivocabile la tradizione di una comunità e la rendono materialmente tangibile».

33. Le uniche due rettifiche apportate riguardano il «*Quius*» corretto in «*Quis*» di nota 23 e l'eliminazione di uno dei due Fa presenti sul «*Quis*» della strofa 5, non necessario perché collocato su un monosillabo. Ringrazio Gregorio Bevilacqua per aver redatto in formato elettronico la trascrizione.

34. G. Cremascoli, *Lo "Stabat Mater"*, in *Iacopone da Todi*. Atti del xxxvii Convegno storico internazionale (Todi, 8-11 ottobre 2000), Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2001, pp. 323-35 (p. 330).

35. Come si può desumere da *Bibliothèque Nationale. Catalogue général des manuscrits latins*, vol. 3: (N<sup>o</sup> 2693 à 3013), Paris, Bibliothèque Nationale, 1952, pp. 150-1, è probabile che si tratti di un inno (col sorprendente incipit «*Stabat mater gloriosa*»!), poiché è collegato ad alcune parti dell'Ufficio della Passione.

36. P.-M. Gy, *Bullettin de liturgie*, «Revue des sciences philosophiques et theologiques», 69 (1985), p. 310, nota 4.

37. *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, vol. 2: XIII<sup>e</sup> siècle, a cura di F. Avril - M.-Th. Gousset - C. Rabel, Paris, Bibliothèque Nationale, 1984, pp. 105-6.

[c. 200v]

[c. 201r]



Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa iu - sta cru - cem la - cri - mo - sa, cum pen -



de - bat fi - li - us. Cu - ius a - ni - mam gementem, consternatam et dolentem



pertransibat gla - di - us. O quam tristis et afflicta fu - it il - la be - ne - dic -



ta Ma - ter u - ni - ge - ni - ti! Que me - re - bat et gemitabat et dolebat, cum

[c. 201v]



vi - de - bat na - ti pe - nas ineliti. Quis est homo, qui non fleret, Christi Ma -



trem si videret dolentem cum fi - li - o? Quis non posset con - tri - stari, piam



Matrem contempleri in tan - to su - pli - cio? Pro pe - ca - tis su - e gentis

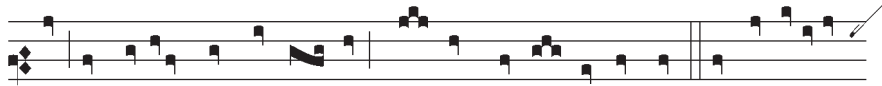
[c. 202r]



Yhesum vidit in tormen - tis et flagellis subdi - tum. Vidit suum dulcem natum



morientem, deso-la-tum, cum emisit spiri - tum. Eia, Mater, fons a - mo -



ris, nos sentire vim do-lo - ris fac, ut tecum lu-ge-am. Fac, ut ardeat



cor me-um, diligendo Christum De-um et si-bi con-pla-ceam. Sancta

[c. 202v]



Mater, i - stud a-gas, cruci - fis - si fi-ge plagas cordi nostro vallide. Tu-i



na-ti vul - ne - ra - ti iam di-gnan-ti pro me pa - ti penas mecum divide.



Fac me vere tecum flere, crucifisso con-do-le-re, do-nec e-go vi - xe -

[c. 203r]

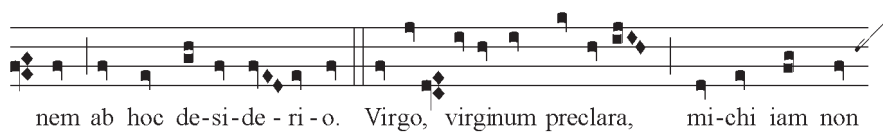


ro. Iuxta crucem tecum stare, te libenter socia - re in plan-tu de - si -



de - ro. In me si-stat dolor tu-i, crucifixo fac me fru - i, dum sum





[c. 203v]



[c. 204r]



## TAVOLE

I documenti alle tavole 1-5 sono riprodotto per gentile concessione del Museo Civico Medievale di Bologna.



TAVOLA 1

Bologna, Museo Civico Medievale, ms. 518, c. 200r

et totum flagellatum in capite  
 et spinis coronatum et usque ad  
 cerebrum laceratum merice suspen-  
 sum et totum uulneratum misere-  
 re no- bis  
 Sequencia.  
**S**ignificata fuit illa benedic-  
 ta mater dolens

201  
 sa iusta crucem lacrimosa cupere  
 tebat filius. **S**ignificata fuit illa  
 gemere ostentatam et dolere  
 pertansibat gladius. **O** quia  
 tristis et afflicta fuit illa benedic-  
 tamater unigenita. **D**olere  
 bar et gemitabat et dolere cum

## TAVOLA 2

Bologna, Museo Civico Medievale, ms. 518, cc. 200v-201r

nitobat nati penes inclinat. **Q**uis  
 est homo qui non fletet xpi ma  
 trem suaveret dolentē cum filio  
**Q**uis nō posset consistere piam  
 matrem contra implari in carnis  
 placo. **P**ropeccans sic genitris  
 vbi n̄ vidit interuenire et flagellis

202  
 subteritum. **Q**uod fatis volente manū  
 moriente desolatam cu emisit  
 spiritum. **Q**uia mater fons amo  
 nis nos sentit uti doloris sicut  
 tecum lugram. **F**letur dolent  
 cor meum diligente xpm deus  
 et sibi complacitam. **S**uicta

## TAVOLA 3

Bologna, Museo Civico Medievale, ms. 518, cc. 201v-202r





sis. **A**ua fac mercedem plangere  
**A**cur portem xpi mecum pas  
 sionem eius fortem et plagas  
 recolare. **A**me plagis vultu  
 ram cruce fac inlxbam et crucis  
 si lu. **I**uamata et recessi  
 pte virgo sim de feni. moie

204  
 uitoi cu. **A**me cruce custo  
 diu moete xpi pccumini cōser  
 uam gratia. **O** vanto corpis  
 moietur fac ut in me conetur  
 patrisi gloria. **A**men.

## TAVOLA 5

Bologna, Museo Civico Medievale, ms. 518, cc. 203v-204r



---

**Cesarino Ruini**, professore associato di Storia della Musica medievale e rinascimentale e Paleografia musicale nella Facoltà di Lettere e Filosofia (Università di Bologna), ha condotto ricerche e pubblicato studi sulla trattatistica musicale medievale e sulla tradizione del canto liturgico della Chiesa latina. In virtù della sua formazione musicologica, storica e letteraria, ha approfondito le tematiche relative alle fonti della riflessione teorica sulla musica e del patrimonio musicale gregoriano in stretta relazione con la pratica esecutiva e cercando di far emergere i reciproci influssi tra tradizione scritta e trasmissione orale, come manifestazioni specifiche di un più ampio contesto culturale. Attualmente, è membro del Comitato direttivo del «Saggiatore musicale» e dirige la collana «Le regole della musica», dedicata alla traduzione commentata con testo originale a fronte dei principali trattati di teoria musicale medievale, per conto della casa editrice SISMEL (Società per lo Studio del Medioevo latino).

**Cesarino Ruini** is associate Professor of History of Medieval and Renaissance Music and Musical Palaeography at the “Facoltà di Lettere e Filosofia”, University of Bologna. He has done research, and has published widely on Medieval music treatises and the tradition of liturgical chants in the Latin church. Starting from his background in musicology, history and literature, Cesarino Ruini has investigated topics relating to the sources of theoretical reflection on music and the heritage of Gregorian chants in relation to performing practice. He has tried to emphasise the mutual influence between oral and written tradition as manifestations of a wider cultural context. Currently, he is member of the Editorial board of the «Saggiatore musicale» and general editor of “Le regole della musica”, a series devoted to the translation with parallel text and commentary of the major medieval music treatises on behalf of the Publishing House SISMEL (Società per lo Studio del Medioevo latino) of Florence.