

MUSICA NELL'ORATORIO DEI DISCIPLINATI

di Francesco Zimei

Nel medioevo una specifica funzione delle immagini devozionali era quella di fungere da virtuali interlocutrici dei fedeli in un dialogo spesso così intenso da implicare, nel singolo osservatore, la presenza reale della persona sacra raffigurata. Intensità destinata a crescere nei momenti di contemplazione collettiva, i quali, specie se sublimati dal canto, davano luogo a potenti esperienze empatiche, talora anche in termini sensoriali. È il caso dell'*Ecce Homo* affrescato in una cappellina ricavata entro la prima metà del Quattrocento dalla tamponatura del portale di accesso alla sala capitolare del convento di San Francesco a Teramo, oggi intitolato a sant'Antonio dal nome del sodalizio che per secoli vi ha officiato e che in origine doveva essere di disciplinati, come si evince dalle caratteristiche dell'immagine dipinta nel registro inferiore. Ai suoi lati due ampi cartigli forniscono *ratio* e modalità di compartecipazione al mistero raffigurato: al suo cospetto, cantando una particolare lauda, i confratelli avrebbero persino lucrato un'indulgenza plenaria. L'iscrizione a sinistra, datata 3 gennaio 1448, contiene i riferimenti al privilegio, emesso da papa Niccolò V e da lucrarsi in ginocchio, pentiti e confessati davanti a quell'*imago pietatis*. Quella a destra, coerentemente translitterata in latino, anche per ragioni di ufficialità, contiene invece il testo da intonare, che richiama i toccanti versi di *Adoro te, Signore*, tramandata da numerose fonti del francescanesimo abruzzese: «Adoro te, Signore, / che pendi sulla croce, / delli mei occhi luce, / dolcezza del mio core. / Signor del paradiso, / figliol del summo Patre, / dall'alto ciel disceso / in Maria dolce matre, / per nostro amor disteso / con le membra piagate / in croce per pietate / tollendo el nostro errore».

Qual era la musica che accompagnava queste devote parole? Rapportando l'alto numero di attestazioni pervenute alla totale assenza di notazione musicale si potrebbe essere indotti a considerare la lauda in Abruzzo come il risultato di un'esperienza monca ovvero squilibrata, col rischio di letture a 'compartimenti stagni' che finiscano per elevare a sistema la sola parte visibile del fenomeno: il testo poetico, come talora è accaduto, anche molto autorevolmente, sul versante degli studi romanzi. Sotto un'ottica più attenta alla storia della mentalità, la scarsa presenza del *medium* notazionale riflette invece pienamente le condizioni performative del periodo, regolate in tutta Italia da una prassi 'fisiologicamente' adusa a servirsi di canali differenti a seconda delle funzioni: ecco dunque la tendenza a privilegiare la trasmissione scritta per la parte letteraria – da cui dipendeva, come si è detto, la 'qualificazione' del brano – e quella orale per una veste sonora più elastica e sfuggente ai nostri occhi moderni, ma di grande utilità per il fatto di riuscire ogni volta ad adattarsi alle capacità ricettive di una popolazione sostanzialmente analfabeta.

La tacita accondiscendenza della tradizione locale alle consuetudini della musica 'non scritta' sembrava condannare questo, come altri brani abruzzesi, a un irrimediabile silenzio, ma la recente scoperta a New York di specifiche concordanze in una raccolta di grande affinità culturale sia per appartenenza religiosa che per prossimità geografica offre l'inattesa opportunità di recuperare al rito dei disciplinati teramani di Sant'Antonio anche la misteriosa

componente sonora. Si tratta del manoscritto Western 84 della Columbia University Library, un composito membranaceo compilato tra l'ultimo decennio del Quattrocento e i primi del secolo successivo nelle limitrofe Marche. La presenza di litanie lauretane e di un'orazione a san Sebastiano *pro peste revocanda* permette di collocarlo in un contesto votivo mirato alla liberazione da un'epidemia: l'occasione potrebbe essere stata la pestilenza occorsa a Recanati nel 1496, allorché la cittadinanza, già devota al santo martire, elesse la Vergine di Loreto presso il vicino santuario quale protettrice contro il contagio.

La sezione propriamente musicale consta di sedici composizioni a due voci, dieci delle quali laudistiche, regolarmente impaginate con il *cantus* sul verso e il *tenor* sul recto di ogni apertura. *Adoro te, Signore*, vergata alle carte 69-70, occupa la dodicesima posizione: organizzata in strofe di quattro versi, rimodulate cioè sulla ripresa dell'originaria struttura di ballata maggiore sfruttandone il connesso rivestimento melodico, è caratterizzata da un gioco cantilenante di reiterazioni verbali assai consoni al clima d'invocazione in cui si propiziava una guarigione o una grazia spirituale.

