

Organaria Altoliventina - III

Sandro Bergamo - Luca Silvestrin - Elia Pivetta

***L'organo
Beniamino Zanin (1926)
della chiesa
di S. Lucia di Prata***

Associazione Culturale Altoliventina



ISBN 978-88-905626-1-7

Tipografia Sartor/Pordenone 2011

SANDRO BERGAMO

L'organo Beniamino Zanin e l'eredità cecilianiana

Musica sacra e profana

È più facile enunciare l'esistenza di una musica sacra distinta da quella profana che definirne le caratteristiche e i contorni. Di fatto l'interscambio tra la musica praticata in chiesa e quella diffusa al di fuori (compresa quella prodotta dai riti di altre religioni) è stato sempre continuo. Lo stesso canto cristiano dei primi secoli era probabilmente debitore delle pratiche musicali della sinagoga. Il canto trovadorico, quanto di più profano prodotto nel medioevo, ha utilizzato forme desunte dal gregoriano. La forma sacra per eccellenza del Rinascimento, il mottetto, non si differenzia dal madrigale se non nella fase conclusiva di quest'ultimo, quando la *seconda pratica* monteverdiana lo arricchirà di cromatismi e di effetti armonici che resteranno momentaneamente estranei al mottetto. Lo stile concertato barocco sarà praticato tanto nella musica di chiesa come in quella del teatro e il gusto rappresentativo di quest'ultima si farà sentire non solo in forme religiose esterne al culto, come l'oratorio, ma anche nella musica composta per la liturgia. La prassi poi del *travestimento spirituale*, ha consentito di utilizzare melodie di canti carnascialeschi, applicate originariamente a testi talora decisamente osceni, per musicare versi devoti destinati agli incontri di preghiera delle confraternite laicali, ottenendo un facile apprendimento attraverso il richiamo a musiche già note: prassi che continua tutt'oggi, quando sentiamo risuonare il Padre nostro sulla musica di *Sound of silence*.

Questo non significa che tutto sia uguale e indifferentemente applicabile in ogni ambito senza mediazione: altra cosa, infatti, è l'assunzione del linguaggio e degli strumenti culturali di una civiltà per veicolare il messaggio evangelico (*inculturazione*), altra la soggezione a mode che possono svilire, quando non contraddire, la predicazione e la liturgia.

Il movimento ceciliano

La situazione della musica liturgica a metà dell'Ottocento si configurava più come soggezione a mode che non a fecondo dialogo tra la Chiesa e il mondo. Soprattutto in Italia, dove la musica si identificava con il melodramma, era lo stile teatrale a governare anche nella musica liturgica. Anche gli organi ne risentivano, non solo nello stile delle composizioni (emblematiche quelle di padre Davide da Bergamo) che dedicavano polke e mazurke all'Elevazione, ma anche nella struttura fonica degli organi: sonorità bandistiche, campanelli, tamburi ed altri effetti speciali.¹

Verso la metà dell'Ottocento inizia un movimento di reazione (che andrà poi sotto il nome di *cecilianesimo*, dal nome di S. Cecilia, martire romana del II-III secolo, patrona della musica e dei musicisti) che seguirà due filoni. Un primo percorso, soprattutto in Francia, grazie alla congregazione benedettina di Solesmes, ha perseguito la restaurazione del canto gregoriano, fortemente corrotto nella prassi soprattutto dal Rinascimento in poi. Uno studio tuttora in corso, che ha seguito tre fasi: dapprima la ricostruzione dei testi liturgici, alla quale si applicarono i monaci nei primi decenni sotto la guida del fondatore, l'abate Prosper Guéranger; poi la ricostruzione delle melodie, ad opera soprattutto di Dom Moquereau e Dom Pothier, del cui lavoro il *Liber Usualis Missae et Officiis* (1903) fu il frutto più maturo e diffuso; infine, nel corso del Novecento, lo studio della ritmica e il recuperando il significato della notazione in campo aperto, ad opera di Dom Eugène Cardine e dei suoi allievi.²

L'altro percorso, di più vasta risonanza in Italia, prese invece come riferimento stilistico ed estetico la polifonia ri-

¹ Provveda autonomamente il lettore ai parallelismi con l'oggi: in un mondo consumistico dove la musica si identifica con la canzone(tta), a questa si ispirano tanto le strutture musicali, quanto lo stile vocale e lo strumentario. Inculturazione o soggezione a mode?

² Fra le tante ricostruzioni storiche della restaurazione del canto gregoriano, si vedano le sintetiche ma chiare pagine di A. Turco, *il canto gregoriano. Corso fondamentale* Roma, Torre d'Orfeo 1996, pp. 35-39

nascimentale, soprattutto di scuola romana: la musica di Palestrina venne considerata modello insuperato del perfetto stile sacro.³ A questo modello si ispirarono molti compositori, un tempo notissimi presso generazioni di cantori parrocchiali: da Lorenzo Perosi (1872-1956), certamente il più attrezzato tra i musicisti ascrivibili al cecilianesimo, a Oreste Ravanello (1871-1938), da Luigi Bottazzo (1845-1924) a Licinio Refice (1883-1954), il più eclettico, attivo anche sul fronte teatrale, a Raffaele Casimiri (1880-1943) alle cui competenze paleografiche si deve il recupero e la pubblicazione di tanta polifonia rinascimentale.

In Germania il movimento ceciliano operò soprattutto tra Monaco e Ratisbona: quest'ultima va citata, se non alto per l'attività dell'editore Pustet, di origine friulana

Le istanze del cecilianesimo ebbero consacrazione nel 1903 con il Motu proprio *Tra le sollecitudini*, che da un lato ne suggellarono, con l'autorità di Pio X, gli orientamenti, dall'altra ne rilanciarono l'azione con effetti vasti fin nelle parrocchie più piccole.

L'eredità del movimento ceciliano

Gli effetti del movimento ceciliano e l'eredità da esso lasciata sono controversi. Come spesso accade, è più facile riuscire nella *pars destruens* che in quella *construens*. Il cecilianesimo non fa eccezione: è corretta l'analisi, giusta la critica all'introduzione di stilemi estranei o in contrasto con la liturgia. Ma quando si tratta di passare a definire un'estetica sulla quale basare la composizione di nuove musiche, le idee si scolorano e tutto si fa meno chiaro. Non si va più in là di generici riferimenti alla *gravitas* che deve informare la musica liturgica, con grande nostalgia verso le epoche in cui questo sarebbe stato realizzato. Un ritorno all'antico, sostanzialmente, che ha fini-

³⁾ Questa impostazione, fondata sui pilastri del gregoriano e della polifonia rinascimentale, rimarrà sostanzialmente intatta attraverso tutti i documenti magisteriali, fino al Concilio Vaticano II incluso. Cfr. SC, 116.



to per rendere improduttivo il movimento sul fronte creativo, isolandolo da quanto avveniva di nuovo.

Diversi invece gli effetti pratici sul piano della vita musicale. Il rinnovato interesse per la musica antica determinò il recupero di vasti repertori, con edizioni critiche dell'Opera Omnia di grandi compositori, che entrarono così tanto nella consuetudine liturgica quanto nella programmazione concertistica. Ma, ed è quello che maggiormente influì nella vita musicale delle parrocchie, i richiami al carattere corale della

musica liturgica⁴ diedero grande impulso allo sviluppo di cori anche nelle comunità più piccole. Guidati talvolta da musicisti professionalmente preparati, altre volte da amatori formati privatamente o presso scuole diocesane, le *scholae cantorum* avevano compiti e scadenze ben precise. Illuminante, da questo punto di vista, il contratto dell'organista e maestro di canto della parrocchia di Pasiano, sottoscritto nel 1940.⁵ In esso si regolavano con puntualità gli obblighi del maestro, che in cambio del compenso pattuito doveva istruire, rinnovando annualmente il repertorio, la cantoria di Pasiano e quella, più piccola, della frazione di S. Andrea.

Il repertorio delle *scholae*, ovviamente, si nutriva soprattutto dell'opera dei già citati compositori cecilianici: un armadio della chiesa parrocchiale di Prata conserva ancora un

⁴ Cfr. Pio X *Tra le sollecitudini*, 12; anche il Concilio Vaticano II (SC 114) invita alla costituzione di Scholae Cantorum.

⁵ Il testo del contratto è riprodotto in A. Coran – V. Pase *L'organo Zanin di Pasiano*, Prata, Ass. Culturale Altoliventina, 2002, pp.16-17.

piccolo fondo, in gran parte disperso, dove si possono (a almeno si potevano) trovare musiche di Refice, Perosi, Haller⁶, Bottazzo. Quest'ultimo era di casa dalle nostre parti, grazie all'amicizia col parroco di Pasiano. Scrisse anche, per la cantoria pasianese, la *Missa Pastoralis* op. 198⁷. A Prata si cantava una *Messa facile di S. Lucia* a due voci⁸ e non è escluso che anche quest'opera fosse frutto di una commissione della cantoria pratese al celebre compositore. In entrambi i casi si tratta di messe a voci pari: dobbiamo quindi pensare a cori formati esclusivamente da voci maschili.

Inizialmente le *scholae* del nostro territorio dovevano essere accompagnate da un harmonium, in assenza dell'organo. Il contratto pasianese ne cita due, commettendone la manutenzione all'organista. A Prata se ne conserva ancora uno e nulla vieta di pensare sia stato usato a questo scopo.

Ben presto però si dovette pensare alla necessità di dotarsi di uno strumento più adeguato. E non è certo per caso che nel giro di pochi decenni molte parrocchie si dotino di uno strumento, commissionandolo ex novo o acquistandolo da qualche chiesa veneziana che lo dismetteva. Così nel 1896 arrivava a Ghirano, trasportato e restaurato da Bazzani, l'organo De Lorenzi⁹ e nello stesso anno si inaugurava il nuovo organo Marelli di Visinale¹⁰, l'anno dopo, opera dello stesso organaro, quello di Azzanello¹¹. Nel 1905 è la volta dell'organo Beniamino Zanin di Pasiano. Buona ultima, arriva anche la parrocchia di Prata nel 1926: un po' in ritardo rispetto a quelle vicine, ma ancora in tempo per poter ascrivere la costruzione del suo organo alla temperie culturale e liturgica del movimento ceciliano.

⁶ Michael Haller (1840-1915), uno degli esponenti della scuola di Ratisbona.

⁷ A. Coran – V. Pase, *op.cit.* p. 9-10.

⁸ Testimonianza di don Vittorino Zanette in: *Gli uomini e la città: Giovanni Maria Concina*. Pordenone, Ass. Aldo Modolo, 2010, p. 66

⁹ A. Scanavacca, L. Silvestrin, L. Stefanutti: *L'organo De Lorenzi (1873) di Ghirano di Prata*. Prata, Ass. Culturale Altoliventina, 2004, pp. 8-9.

¹⁰ P.C. Begotti (a cura) *L'organo restaurato di Visinale*. Visinale, Parrocchia, 2010.

¹¹ *Ibidem*, p.16. Cfr. anche A. Tomasi Guida *agli organi d'arte della diocesi di Concordia-Pordenone*, p. 42.

LUCA SILVESTRIN

Un po' di storia

Secondo Don Giovanni Pujatti, che cita come fonte un fascicolo custodito presso l'archivio parrocchiale andato probabilmente disperso, l'organo fu inaugurato nel 1926¹². Si può ricavare qualche notizia in più sull'arrivo dello strumento in parrocchia seguendo la corrispondenza riguardante Prata pubblicata su *Il Popolo*, il settimanale della diocesi di Concordia-Pordenone.

Veniamo a sapere che l'organo fu costruito dalla “rinomata ditta Zanin di Camino di Codroipo” e che nello stesso anno fu collocato in chiesa il nuovo coro su “artistico progetto del comm. Rupolo”¹³; i lavori di decorazione del coro furono invece affidati al signor Carlo Gobbis di Motta¹⁴. La parrocchia guidata all'epoca da Don Concina sostenne quindi uno sforzo economico non indifferente per l'abbellimento della chiesa. I fedeli risposero con generosità: il settimanale diocesano cita ad esempio le offerte che arrivarono dagli emigranti, tra i quali vengono ricordati Giovanni Demartin, Olivo Boer, Paolo Meneghel e Dionigi Perissinotti¹⁵. Anche il paese si mobilitò: “Con mirabile slancio, il nostro popolo contribuisce generosamente per l'ingente spesa. Le buone signorine raccolgono denaro ed oggetti per una pesca di beneficenza”¹⁶. Non

¹² Don Giovanni Pujatti *Annali di Prata* stampa a cura del Comune di Prata, pag. 181.

¹³ Il Popolo, 2 maggio 1926 prima edizione. Domenico Rupolo (1861-1945) è stato un architetto italiano. Le sue opere, concentrate principalmente in Veneto e Friuli-Venezia-Giulia, riprendono gli stili medievali (neogotico, neobizantino, neoromanico), associandoli spesso alle novità del liberty. Realizzò, assieme al pittore Cesare Laurenti, la pescheria di Rialto a Venezia. Ha progettato anche alcune costruzioni private del Lido: ne sono esempi villa Romanelli (1906) e villa Terapia (1907), in stile romanico-bizantino. Progettò inoltre moltissimi luoghi di culto, tra gli altri le parrocchiali di Sernaglia delle Battaglia, Fossalta di Portogruaro, Trebaseleghe, Mansuè, Noventa di Piave, Basalghelle, Pieve di Soligo, Visnadello (fonte Wikipedia).

¹⁴ Il Popolo, 8 agosto 1926 seconda edizione.

¹⁵ Il Popolo, 24 gennaio 1926 prima edizione; 15 agosto 1926 prima edizione; 26 settembre 1926 prima edizione; 7 agosto 1927 prima edizione.

¹⁶ Il Popolo, 2 maggio 1926 prima edizione.

mancarono tuttavia le polemiche; qualcuno in paese sembrava lamentarsi delle spese eccessive sostenute per abbellire la chiesa. Se ne può trovare un riscontro nell'intervento pubblicato il 12 settembre, qui riportato integralmente, dal titolo *Un ritorno storico*: "A taluno è venuta la voglia di criticare le spese che si fanno per il decoro della Chiesa, rinnovando la domanda che già si fece Giuda a proposito degli aromi della Maddalena, sparsi ai piedi di Gesù: non era meglio dare quei denari ai poveri? Noi rispondiamo che non criticiamo le spese ingenti che si fanno per il decoro delle abitazioni e ville umane, spese che almeno in parte avrebbero dovuto realmente essere destinate a beneficio dei poveri, ma osserviamo solo che quanti danno per la Chiesa sanno dare anche ai poveri e viceversa, quanti negano il contributo alla Chiesa, lo negano pure ai poveri. E' questione di fede la quale unisce in un solo amore Dio e prossimo. E basta guardarsi attorno"¹⁷. Nel numero dell'8 agosto 1926 (seconda edizione), *Il Popolo* annuncia come imminente l'inaugurazione: "La festa di inaugurazione si prepara solenne e sarà svolta con programma di vita spirituale interiore più che con chiassosità esterne che distraggono e costano. In tale occasione sarà messa in stato decoroso anche "La casa del popolo", che è la sede ambita delle nostre società cattoliche". Probabilmente l'evento si è celebrato tra i mesi di agosto e settembre 1926.

*Alcune note sulla ditta Zanin*¹⁸

Il capostipite della casa organara friulana fu Valentino Zanin. Nato a Camino di Codroipo (oggi Camino al Tagliamento) nel 1797 da una modesta famiglia di agricoltori, fin da giovane si dedicò all'arte della fusione e tornitura dei metalli per realizzare candelieri e lampade da chiesa. Assiduo frequentatore della parrocchia, poté collaborare al montaggio dell'organo acquistato dai frati di S. Pantaleone di Spi-

¹⁷ Il Popolo, 12 settembre 1926 prima edizione.

¹⁸ Queste note riprendono il più ampio contributo di Albino Perosa La ditta Zanin e gli organi in Friuli negli ultimi due secoli, in: Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, Udine, 1987, vol. LXXX.

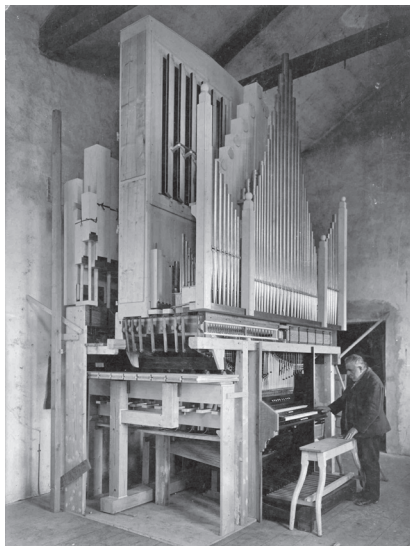
limbergo nel 1822. L'aver messo le mani nella delicata e complessa meccanica dell'organo, lo indirizzò definitivamente verso questa professione. Per imparare i segreti del mestiere, si recò in quegli anni a Gradisca (GO) nella famosa bottega di Pietro Antonio Bossi; qui il suo tirocinio fu rapido, tanto che nel 1827, nella fabbrichetta che si era costruita a Camino, riuscì a creare la sua opera prima: l'organo della Chiesa di Ciconicco di Fagagna, oggi completamente trasformato, sia pure con l'utilizzazione del materiale fonico preesistente. A questo primo organo seguirono altri 90 strumenti che segnarono le tappe della lunga attività di Valentino Zanin, morto nel 1887 a 90 anni. Tra le opere più importanti del capostipite va ricordato l'organo collocato a Palazzolo dello Stella nel 1856. Dotato di una trentina di registri, è rimasto quasi integro, essendo stati sostituiti solamente i tromboncini con una Dulciana 8'. Fu restaurato ed ampliato nel 1980 da Franz Zanin, attraverso la collocazione di un second'organo di risposta, alla sinistra dell'esecutore.

Uno strumento di una certa importanza storica, in quanto presentava innovazioni orientate a nuove esigenze musicali, è l'organo di Corno di Rosazzo, acquistato nel 1890 dalla Chiesa di S. Giacomo (Udine), dov'era stato collocato nel 1854. Si può affermare che questo fu il primo organo in Friuli ad avere la pedaliera cromatica. Purtroppo negli anni '70 la Ditta "Cecilianiana" di Padova lo ha completamente manomesso.

Volendo formulare un giudizio sull'opera complessiva di Valentino Zanin, si può ritenere che essa sia sempre stata coerente all'ideale estetico dell'organaria della scuola veneta settecentesca, iniziata da Pietro Nacchini (1694 - 1769) e continuata dai suoi allievi, tra i quali si distinse per ingegno Gaetano Callido (1727-1813). Negli strumenti costruiti da Zanin si può rilevare un'assoluta fedeltà ai canoni tradizionali ed una minuziosa ricerca della perfezione, specialmente nella timbrica delle voci, affine a quella callidiana. Negli anni in cui il nostro organaro fu attivo, anche in Friuli si faceva sentire la rivoluzione artistica, filosofica e sociale del Romanticismo. In Italia questo movimento si sovrappose alla grande pagina del Risorgimento, che coinvolse nei suoi primi moti anche il clero friulano. Il campo espressivo in cui si ma-

nifestava quest'aspirazione alla libertà fu la musica melodrammatica, che influenzò anche la produzione sacra. L'organo settecentesco era idoneo all'esecuzione di musiche melodrammatiche alla Rossini, Donizetti, Bellini e primo Verdi. Di G. B. Candotti si possono ricordare numerose sinfonie, sonate, pastorali e marce scritte in questo stile.

In Friuli, con la scomparsa di Valentino Zanin nel 1887, si concludeva la storia dell'organo settecentesco veneziano, anche per le istanze di rinnovamento portate avanti dalla riforma cecilianiana. Scriveva Pio X, relativamente all' "organo ed istrumenti musicali" nel *Motu Proprio* del 1903: "Siccome il canto deve sempre primeggiare, così l'organo o gli strumenti devono semplicemente sostenerlo e non mai opprimerlo. Non è permesso di premettere al canto lunghi preludi o d'interromperlo con pezzi di intermezzo. Il suono dell'organo negli accompagnamenti del canto, nei preludi, interludi e simili, non solo deve essere condotto secondo la propria natura di tale strumento, ma deve partecipare di tutte le qualità che ha la vera musica sacra e che si sono precedentemente annoverate. È proibito in chiesa l'uso del pianoforte, come pure quello degli strumenti fragorosi o leggeri, quali sono il tamburo, la grancassa, i piatti, i campanelli e simili". Nell'ultimo ventennio dell'800, la riforma cecilianiana assorbì l'interesse delle forze musicali emergenti, non solo italiane. Anche il Friuli sentì quest'aria di rinnovamento. Il gusto musicale liturgico e di conseguenza la prassi costruttiva dell'organo furono profondamente modificati dai musicisti locali, tra i quali si distinsero Jacopo Tomadini (uno dei fondatori del cecilianesimo in Italia, morto nel 1883) ed il suo allievo Vittorio Franz (1859-1931). Nato a Moggiò Udi-



nese, seguì i corsi di organo e composizione di J. Tomadini, il quale contribuì a fargli sentire l'esigenza della riforma della musica sacra. Proseguì gli studi in Olanda, a Malines, sotto la guida di Lemmens; rientrato in Italia, assunse la cattedra di insegnamento a Milano, nella scuola superiore di Musica Sacra. Si trasferì a Udine nel 1890 ed ebbe un ruolo di primo piano nella vita musicale cittadina.

Tornando alla famiglia Zanin, Valentino ebbe due figli maschi: Giuseppe nato nel 1825, che si dedicò al lavoro dei campi e Pietro, nato nel 1837, che invece preferì lavorare nella bottega paterna. Dopo aver appreso a fondo tutti i segreti del mestiere, ancor giovane, aprì in proprio un laboratorio a Bruma di Gradisca (GO). Qui sviluppò la sua attività che, sebbene meno intensa di quella del padre, fu però molto accurata. Costruì il suo primo organo per la chiesa di S. Vito al Torre (UD) e quindi l'organo della chiesa di Corona (GO), entrambi di impostazione callidiana. A partire dall'ultimo decennio dell'800, incominciò a costruire strumenti di stile riformato, con inserimento di registri romantici. Nel 1905 collocò nella chiesa di S. Rocco di Turriaco (GO) un organo progettato da Vittorio Franz secondo gli ideali della riforma cecilianiana. L'ultima sua opera del 1912 fu l'organo di tipo ceciliano costruito per la Chiesa della B.V. Addolorata di Gradisca d'Isonzo. Morì a 90 anni nel 1927.

Nel frattempo alla morte del nonno Valentino, Beniamino Zanin, figlio di Giuseppe, ereditava la fabbrica d'organi dove aveva passato l'intera giovinezza, imparando il mestiere. I primi organi costruiti quando il nonno era ancora vivo, pur essendo opera sua, risentono dell'impostazione callidiana e ci fanno comprendere che la conduzione della bottega fu fino all'ultimo nelle mani di Valentino. Raggiunta l'autonomia a 32 anni, essendo nato nel 1855, Beniamino si trovava a soddisfare le esigenze di un mondo in rapido cambiamento. Fu importante in quegli anni l'incontro con il maestro Vittorio Franz, che portava dall'estero un vero bagaglio di conoscenze anche nel campo dell'organaria. L'incontro si trasformò poi in una relazione di stima e di amicizia che durò fino alla scomparsa del maestro nel 1931. Lo strumento che per primo rappresentò in modo completo il modello riformato fu l'orga-

no di San Giacomo di Udine costruito nel 1890 su progetto del Franz. L'inaugurazione dello strumento, avvenuta il 14 maggio 1890, fu un avvenimento storico che lasciò una profonda traccia nell'ambiente musicale udinese. Il programma comprendeva musiche mai sentite in Friuli e adatte a rivelare l'ampio respiro della cultura musicale europea di fine Ottocento. In seguito, dalla ditta Beniamino Zanin uscirono oltre 300 organi che presentavano tutti le innovazioni tecniche e timbriche proprie dell'organo di San Giacomo.

I cambiamenti più importanti apportati a questo nuovo tipo d'organo, caratteristici anche del movimento ceciliano, furono:

1) La cassa espressiva. Consiste nell'isolare in un cassone i registri della seconda tastiera (e negli organi più piccoli a un manuale, il gruppo dei registri di colore). La parte anteriore del cassone è costituita da lunghe e strette griglie che vengono chiuse o aperte per mezzo di una staffa, collocata nella consolle sopra la pedaliera. L'espressione era conosciuta all'estero fin dai primi decenni del '700; in Friuli apparve invece nel 1890 nell'organo di San Giacomo.

2) l'abolizione dei registri spezzati, caratteristica del vecchio organo. Nel registro spezzato la fila di canne è incompleta perché limitata alle ottave alte della tastiera. Una spezzatura più apparente che reale è data quando i registri vengono indicati così: Principale Bassi 8', Principale Soprani 8'; Ottava 4' Bassi e Ottava 4' Soprani; etc. La divisione del registro avviene di solito tra il Si e il Do, oppure tra il Do e Re centrale. Con questi registri spezzati i vecchi organari si illudevano di ottenere con una sola tastiera gli effetti possibili con più tastiere.

3) L'allargamento del manuale fino a 58 tasti e della pedaliera fino a 27 pedali cromatici. Viene abbandonata quindi la pedaliera scavezza e la prima ottava corta sulla tastiera, che escludevano a priori determinati suoni generalmente non considerati nella letteratura musicale rinascimentale e barocca. Viene di conseguenza adottato il Temperamento equabile con la possibilità di suonare in tutte le tonalità maggiori e minori.

4) Molte altre innovazioni furono adottate da Beniamino Zanin:

- l'unificazione delle file del *Ripieno*, che nei vecchi organi erano invece staccate e quindi indipendenti.

- l'abolizione delle ance a canna corta, che per questo motivo avevano difficoltà a tenere l'intonazione

5) Secondo l'ideale ceciliano, nell'organo riformato doveva essere escluso tutto quanto fosse disturbante e chiassoso; da qui la presenza di registri di otto piedi a diametro stretto (violeggianti) e battenti (*unda maris*, voce angelica, concerto viole, etc.).

Tutte queste innovazioni segnarono l'uscita dell'arte organaria italiana dal suo isolamento e da una sorta di sclerotizzazione costruttiva. Beniamino Zanin fu organaro sensibile e intuitivo. Comprese l'evolversi della cultura musicale e la necessità di superare la stasi dell'organaria settecentesca, ma rimase saldamente ancorato alla tradizione, anche contro il parere dei figli, nella scelta di elementi fonici e tecnici che reputò validi. In particolare rimase sempre fedele, come già prima di lui il nonno, all'adozione del somiere a tiro con canali per tasto ed alla trasmissione meccanica.

Il somiere a tiro è diviso internamente in tanti canaletti, indipendenti fra loro, quanti sono i tasti ed i pedali. Premendo un tasto si apre il ventilabro, cioè la valvola che regola l'apertura o la chiusura dell'aria alle singole canne, e il canaletto si riempie d'aria compressa. Tra i canaletti e le canne, poste sopra, scorrono tuttavia delle stecche forate, una per registro. Se le leve (cioè i pomelli) collocate a portata di mano dell'organista sono azionate, i fori delle stecche collimano con i piedi delle canne, entra l'aria compressa e la canna, corrispondente a quel tasto e a quel registro azionati, suona. Per quanto riguarda la trasmissione meccanica, essa comprende un insieme di leve e tiranti che, partendo dal tasto, vanno al ventilabro. In pratica, premendo il tasto, si apre il ventilabro. Il sistema meccanico di trasmissione risulta ideale sia per la prontezza graduale del tocco, sia per il transitorio d'attacco che avviene all'inizio del suono nella canna e sia per la resa trasparente del suono, che si ottiene solo con questa tecnica. Il punto debole della trasmissione meccanica consiste nello sforzo richiesto alle dita dell'esecutore per vincere gli attriti della catenacciatura e la resistenza del ventilabro. Infatti,

il peso del tasto, trascurabile nei piccoli organi classici, può aumentare notevolmente nei grandi organi a più tastiere e con registri a forte pressione.

Negli anni '20 la bottega Zanin conobbe un periodo di grande attività; nel 1923 fu portato a termine il grande organo del Duomo di Spilimbergo, dotato di una trentina di registri e nel 1925 quello del Seminario di Udine cui seguirono ancora tanti altri, tra i quali quello di Prata (1926). Nel frattempo i due figli di Beniamino, Francesco nato nel 1889 e Giuseppe nato nel 1896 avevano imparato il mestiere tanto da sostituire il padre, che iniziava a sentire il peso degli anni.

Già dal 1919 Beniamino li aveva cooptati giuridicamente fondando la ditta B. Zanin e figli. Furono proprio i figli, nonostante il dissenso paterno, ad introdurre alcune innovazioni tecniche e costruttive suggerite dall'organaria d'oltralpe. In particolare, adottarono il nuovo sistema di trasmissione tubolare o pneumatica, che avrebbe dovuto sostituire la vecchia catenacciatura. Il vecchio Zanin lo volle utilizzare solo in un particolare secondario: nel movimento che va dal pomello del registro allo spostamento della stecca del somiere, così da poter sistemare le placchette dei registri, al posto dei pomelli laterali, di fronte all'organista sopra i manuali.

Il primo organo uscito invece dalla ditta B. Zanin a trasmissione pneumatica o tubolare, con somiere a pistone e a canali per registro, fu ideato nel 1925 per la chiesa di Forgaria (UD) dai due figli di Beniamino, il quale durante i lavori di costruzione usava manifestare in modo colorito tutte le sue perplessità. La trasmissione pneumatica permette, abbassando il tasto, l'introduzione in un sottile tubo di piombo di aria compressa che va a muovere non più il ventilabro, ma un semplice pistone sottostante il piede della canna. A partire dal 1925 seguì una lunga serie di organi pneumatici, anche di notevoli dimensioni, fra i quali ricordiamo almeno il grande organo del Duomo di Cividale del 1933. Le perplessità del vecchio Zanin nei confronti del nuovo sistema erano tuttavia fondate: oggi la trasmissione pneumatica è stata abbandonata per un insieme di difetti e gli strumenti costruiti con questo sistema sono stati trasformati oppure aspettano la conversione dal sistema pneumatico a quello elettrico.

Il sistema di trasmissione elettrica cominciò a diffondersi in Italia ai primi del '900. Secondo una testimonianza di Franz Zanin, il primo organo a trasmissione elettrica fu costruito dalla ditta Beniamino Zanin e Figli per la chiesa parrocchiale di Lonigo (VI) nel 1932. Da quell'anno nella bottega di Camino gli organi a trasmissione elettrica furono progettati in concomitanza con gli organi pneumatici, che, sebbene in misura decrescente, furono costruiti fino al 1951. Il sistema di trasmissione elettrica è ancora oggi attuale e viene solitamente impiegato quando il corpo sonoro deve essere collocato lontano dalla consolle. Con gli altri sistemi ciò non è possibile; infatti, con l'organo pneumatico la tastiera deve essere unita al cassone e con l'organo meccanico, a causa della catenacciatura, la consolle deve essere sistemata a finestra nella parete anteriore o laterale del cassone stesso. Il funzionamento della trasmissione elettrica è parallelo a quello pneumatico: abbassando il tasto si chiude un circuito che provocalo scatto di un piccolo elettromagnete che da fa entrare l'aria direttamente nell'imboccatura della canna.

Con l'impiego della trasmissione elettrica e dei somieri a pistone, gli Zanin, pur rimanendo legati alle particolari tradizioni di bottega, subirono, come del resto tutti gli organari della penisola, l'influsso prima dello spirito romantico-orchestrante e poi degli ideali eclettico-sinfonici diffusi dai grandi concertisti, che usavano inserire nei programmi delle trascrizioni per organo di musiche destinate all'orchestra o al pianoforte. Per rispondere a queste esigenze, l'organo si arricchì di ritrovati elettrici ed elettronici, come le combinazioni automatiche dei registri o *aggiustabili*, che sono memorie programmate dall'organista e, al momento opportuno, azionate da un pistoncino o da un piccolo pulsante sistemato sopra la pedaliera. La ditta Zanin collocò nel 1948 uno di questi manufatti a tre tastiere nel Tempio Ossario di Udine e nel 1957 uno ancora più ampio nel Duomo di San Daniele in sostituzione del precedente costruito nel 1939.

Dopo la morte di Beniamino Zanin nel 1938, i due figli continuarono a lavorare insieme fino al 1959 quando decisero di dividersi, dando vita a due ditte distinte: Giuseppe, morto a 75 anni nel 1975, continuò l'attività a Camino

mentre Francesco, morto nel 1970 a 81 anni, aprì la propria bottega a Codroipo. All'inizio le due ditte produssero organi sinfonici, anche di grande mole, per chiese, monasteri e cattedrali sparsi in tutta Italia. Dopo i primi anni, quando l'azione dei figli eredi incominciò a rendersi indipendente, si poté individuare un sistema di lavorazione più originale e rispondente alla personalità dei due giovani organari. In particolare Franz, che ha raccolto l'eredità di Giuseppe a Camino, sia per le approfondite conoscenze dell'organaria classica-veneziana, acquisite con i numerosi restauri, sia anche per il gusto congeniale alla purezza dei suoni e alla semplicità nell'elaborazione dei congegni meccanici, ha abbracciato i dettami dell'organaria classica. I suoi nuovi strumenti, tutti meccanici, con accordatura fatta in tondo, con le canne ottenute, sull'esempio degli antichi, da lamine di stagno gettato sulla sabbia, con l'adozione del temperamento inequabile, con le perfette catenacciature ed infine con le prestigiose opere di restauro e di rifacimento, hanno fatto di lui un organaro neo-classico tra i più stimati, anche in ambito internazionale. Il cugino Gustavo di Codroipo invece si è dedicato, oltre all'organo tradizionale, anche alla costruzione di organi elettronici, che si possono ritenere tra i migliori della produzione attuale, in quanto sono quelli che più di tutti si avvicinano all'organo a canne; egli ha saputo ottenere, con opportuni congegni, anche i suoni transitori. Oltre a questo, notevoli sono stati i suoi lavori di costruzione e di restauro di organi classici. Attualmente l'eredità di Gustavo è stata raccolta dal figlio Francesco, che ha curato il restauro dell'organo di Prata e, qualche anno fa, il restauro dell'organo Marelli di Visinale e del De Lorenzi di Ghirano, oltre alla costruzione, per restare in Alto Livenza, dell'organo di Maron (1996) e dell'organo di San Michele a Sacile (199_)

Gli organi citati in queste brevi note si trovano in Friuli, ma la ditta Zanin ha assunto da tempo una dimensione nazionale ed internazionale, con strumenti collocati nelle cattedrali di grandi città italiane e, all'estero, in paesi quali Austria, Albania, Persia, ex-Jugoslavia, Canada, Olanda, Corea e Giappone.

ELIA PIVETTA

Tra Innovazione e Tradizione:
*relazione tecnica sull'organo "Beniamino Zanin" del 1926
della chiesa Parrocchiale di Prata di Pordenone.*

Una doverosa premessa

Il restaurato organo della chiesa Parrocchiale di Prata è uno splendido esempio dell'arte organaria italiana sviluppatasi dopo la riforma liturgico-musicale sancita definitivamente dal papa PioX agli inizi del '900.

Se porgiamo lo sguardo ai paesi limitrofi a Prata, Maron, Ghirano, Portobuffolè, ma anche alla zona dell'alto pordenonese, notiamo che sono rarissimi gli strumenti che per caratteristiche tecniche si avvicinano a quello contenuto nella chiesa di S.Lucia.

Mi spiego meglio: è stato finalmente riportato al suo splendore originario uno strumento di eccezionale portata, dalla varietà timbrica ampia e di grande versatilità artistica.

Come dicevo, per suonare uno strumento simile al *nostro* dobbiamo spostarci fino a Casarsa, oppure a Maniagolibero, sebbene questo disponga però di una sola tastiera. Gli strumenti che maggiormente troviamo nel nostro territorio, infatti, sono stati costruiti prima che Beniamino Zanin (l'organaro costruttore) portasse a compimento l'opera di Prata: attorno a noi abbiamo, infatti, meravigliosi esempi di organi settecenteschi in stile veneto costruiti dal Callido a Portobuffolè, o strumenti del famoso organaro G.Battista De Lorenzi a Ghirano o, ancora dello stesso, alla chiesa di San Giorgio a Pordenone; abbiamo infine a Valvasone un capolavoro unico dell'arte organaria rinascimentale, l'organo di Vincenzo Colombo costruito nel 1532.

Tutti questi strumenti però, meravigliosi dal punto di vista fonico-timbrico presentano limiti tecnici che i musicisti e compositori di fine '800 non vollero più tollerare, consapevoli soprattutto del grande rinnovamento che l'organaria europea stava compiendo già da molti decenni: quasi sempre, infatti,

gli organi italiani fino alla fine dell'800 dispongono di una sola tastiera di 45 o 55 note, simile a quella di un clavicembalo, un solo registro di 8 piedi (Principale), nessun registro ad ancia ad alta pressione o ance "dolci" come l'Oboe, ma soprattutto la pedaliera a "leggio" di sole 17 (o 22) note rendeva impossibile l'uso del pedale in modo autonomo; un Preludio e Fuga di Bach quindi, in Italia, non si poteva suonare. La concezione costruttiva dell'organo italiano ancora alla fine dell'800 era, in sostanza, saldamente ancorata al "modello" tradizionale rinascimentale, a tastiera singola e con pedaliera da usarsi unicamente come "rinforzo" della tastiera.

Ecco quindi che proprio la riscoperta della musica di Bach, in Europa prima e dalla seconda metà dell'Ottocento anche in Italia, diede l'*input* per superare la plurisecolare tradizione costruttiva nostrana, la quale ci vedeva soltanto come mirabili compositori di marcette, sonatine, versetti strumentati e altre composizioni di musica in stile *operistico* che tanto erano in voga nell'Ottocento, figlie tutte del glorioso genere del melodramma.

L'organo di Prata nasce proprio in questo contesto, da questa *nuova scuola* organaria che trova in Beniamino Zanin un aderente, un innovatore nella concezione dei nuovi strumenti, che però non rinuncia mai completamente alle bellezze sonore proprie della tradizione dell'organo antico italiano, col suo Principale limpido, col suo Ripieno brillante e colorato.

La trasmissione e la pressione

Probabilmente è l'argomento più complesso da trattare ma credo sia necessario, per completezza, accennare quantomeno ai dati più rilevanti.

Abbiamo già accennato al fatto che lo strumento di Prata nasce in un clima di rinnovamento, di cambiamento di gusto, ma che non abbandona il vecchio; ecco che anche per quanto riguarda la trasmissione dell'aria l'organo della parrocchiale è un po' l'esempio vivente dell'*Aufhebung*¹⁹ che Beniamino Za-

¹⁹⁾ Il termine è preso dal sistema filosofico di G. F. Hegel e significa, detta un

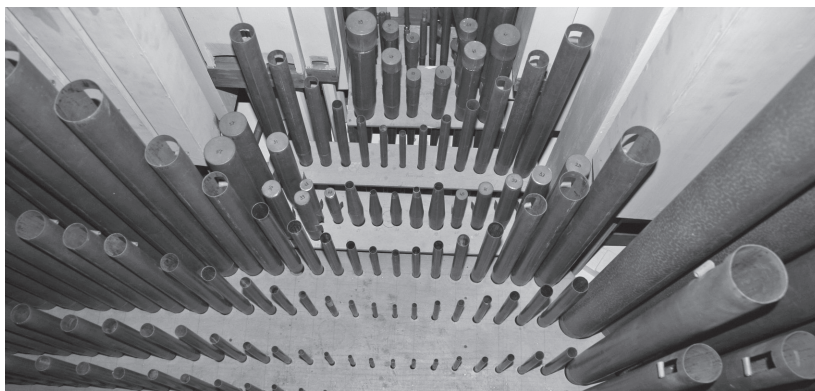
nin stava materializzando nei suoi strumenti. Il sistema di trasmissione dell'organo di Prata è, infatti, in parte meccanico e in parte pneumatico. Mi spiego meglio: il collegamento tra il tasto e i ventilabri (le valvole poste all'interno del somiere che permettono appunto il passaggio dell'aria alle canne) è operato mediante *catenacciature* formate da un complesso sistema di leve e bilancieri ed è quindi meccanico; per azionare invece i registri si utilizzano dei tubi collegati a dei manticetti.

La pressione è di 65 mm in colonna d'acqua e questa cifra ci permette di evidenziare un'altra peculiarità dell'organo Zanin, appunto la pressione dell'aria decisamente superiore allo standard dell'epoca: la quasi totalità degli strumenti nostrani, infatti, presentava una bassa pressione (54 mm), figlia anch'essa del modello costruttivo rinascimentale col somiere *a vento* (!). Questo significa sostanzialmente *più suono*, o meglio, *più grandezza* nell'impatto sonoro che percepisce l'ascoltatore. Certo siamo ben lontani dalle pressioni degli organi tedeschi o francesi dell'epoca (80 mm in Germania ma addirittura 100 mm le ance francesi) ma è bello comunque poter sottolineare la particolarità di questo dato tecnico.

I registri

Anche se non abbiamo precise informazioni riguardo ai costi sostenuti all'epoca dalla Parrocchia per realizzare l'organo, possiamo ben ipotizzare una cifra considerevole: notiamo che lo strumento dispone di un registro di 16 piedi (Bordone) alla I tastiera che quindi produce un suono più grave di un'ottava rispetto allo stesso tasto del pianoforte. È rivoluzionario! Nessun organo nel 1926, data in cui Beniamino Zanin terminò l'organo, nella Provincia di Pordenone possedeva un registro di tale fattura; il dogma costruttivo italiano prevedeva, infatti, solo '8 piedi come base (suono corrispondente all'altezza del suono del pianoforte). Questo registro è una risorsa preziosissima per eseguire la maggior parte della letteratura organistica europea dal '500 ai giorni

poco brutalmente, "andare oltre conservando".



nostri, conferisce all'organo una sonorità solenne e grandiosa, bilancia il Ripieno, altrimenti troppo tagliente e propenso a *urlare* nella parte acuta.

Altro elemento di novità è rappresentato dalla presenza, nella prima tastiera, di ben quattro *registri di fondo*: abbiamo il classico Principale 8', il Flauto 8', tipico degli strumenti ottocenteschi che però usavano chiamare Flauto Traversiere o Flutta, il Bordone 16' di cui abbiamo parlato e una Dulciana 8', un registro dal taglio costruttivo stretto posto in facciata, che permette all'organista di ricercare nuovi colori, ampliandone la sua tavolozza timbrica.

Continuando a parlare del primo manuale (Grand'Organo) notiamo altri registri che si inseriscono nella tradizione: l'Ottava 4', la Decimaquinta 2', la Duodecima 2 2/3'; sono registri tipici dell'organo antico italiano (e di tutti gli organi), e la Duodecima in particolare rappresenta il legame di Beniamino con l'organo veneto concepito da Gaetano Callido per tutti gli organi da lui costruiti per la Repubblica di Venezia.²⁰

Abbiamo inoltre due placchette che inseriscono il Ripieno: tale registro è probabilmente il più caratteristico dell'organo (in generale), è il *suo* colore peculiare che lo rende inconfondibile da qualsiasi altro strumento aerofono. In particolare, nell'organo della Parrocchiale di Prata colpisce anche come testimonianza dell'evoluzione che l'organaria italiana stava

²⁰ L'organo *tipo* di Gaetano Callido prevedeva quasi sempre un Flauto in XII cioè un flauto costruito *in quinta*.

compiendo: si trova raggruppato in due sole placchette. L'organo classico italiano si era, infatti, sempre distinto per il suo Ripieno a *file spezzate*, dove ogni fila di canne, in quinta o in terza, era utilizzabile separatamente, per ottenere colori differenti a seconda del gusto dell'organista. Qui invece le file che lo compongono sono unite in una prima placchetta (Ripieno Grave) che aziona le file più gravi (XIX, XXII, XXVI) e in una seconda (Ripieno Acuto) che aziona quelle più acute (XXIX, XXXIII, XXXVI).

La scelta operata da Beniamino Zanin ci informa su come il gusto compositivo stesse mutando: non più usato in modo *spezzato*, il nuovo Ripieno doveva costituire il culmine del *crescendo*, da utilizzarsi nelle sezioni di *forte* o *fortissimo* delle composizioni.

Soffermandoci su quelli che sono i registri ad ancia (trombe, cromorni, oboi, tromboni) è doverosa una precisazione: l'organo ottocentesco italiano si poteva ben definire come *orchestra* (o *banda*?) proprio per la ricchezza di registri che imitano i suoni della stessa. Troviamo spesso il Corno Inglese per suonare i cantabili, le Trombe, il Clarone (usato nella tessitura di basso e in 4' piedi), il Violoncello (ancia dolce), il Clarinetto e perfino, negli organi più grandi, le Trombe a squillo orizzontali. L'organista aveva in sostanza una vastissima scelta di colori per eseguire le più svariate riproduzioni orchestrali. Tuttavia, poiché la Chiesa, recependo il malcontento degli organisti d'avanguardia (Bossi, Capocci, Yon), decise di eliminare le influenze teatrali dalla musica sacra, tutti questi colori scomparvero in favore di altri e i nuovi organi presentavano una scarsissima presenza di registri ad ancia, considerati troppo fragorosi e invadenti per le esigenze di "ritorno al Gregoriano". L'organo di Prata, figlio di quel clima culturale, dispone quindi di pochi registri ad ancia: una Tromba 8' al I manuale e un Oboe 8' al II manuale.

Sono registri ben caratterizzati, il primo dei due squillante e molto simile alle vecchie Trombe degli organi ottocenteschi, il secondo più morbido e delicato.

La seconda tastiera dispone infine, oltre al Principale 8', l'Ottava 4' e un *ripienino*, di due registri *violeggianti*, la Viola 8' e il Concerto Viole, la vera grande innovazione dell'organa-

ria ceciliana, registri che riproducono gli omonimi strumenti orchestrali, capaci di creare un tappeto sonoro di grande dolcezza. Come, infatti, dicevo poche righe sopra, l'esigenza che nasceva anche in Italia all'epoca era (tra le tante) quella di poter suonare con *tanti registri* di 8' piedi e, infatti, le composizioni coeve al nostro organo prescrivono spesso e volentieri Flauti, Dulciana, Principali, Bordoni, Oboe, Viole ecc... Si stava un poco perdendo la plurisecolare tradizione di scrivere brani sonatistici con registrazioni quali Principale e Flauto in XII. Il gusto cambiava anche nel Bel Paese...

La pedaliera è limitata ai registri *essenziali* (!): gli organisti locali dei primi anni del '900 sicuramente non eseguivano nei nostri strumenti le complesse composizioni di Listz, o Reger che prevedono un ricchissimo uso del pedale, reduci da quella tradizione che relegava l'uso dello stesso alle cadenze o a mero sostegno armonico. Troviamo dunque solamente 3 registri: un Contrabbasso 16', registro *aperto* e dalla sonorità decisa, un Bordone 16' *tappato* ossia dimezzato rispetto alla misura reale che la canna dovrebbe avere e che quindi produce un colore più chiuso e scuro, ed infine l'Ottava 8', il prolungamento del Contrabbasso.

Si riporta di seguito la disposizione fonica completa e gli altri dati tecnici:

I manuale (Grand'Organo) di 58 note Do1-La5:		II manuale (Organo Espressivo) di 58 note:	
Bordone	16	Principale	8
Principale	8	Viola	8
Flauto	8	Ottava	4
Dulciana	8	Ripieno 2 file	
Ottava	4	Concerto Viole	8
Duodecima	2 2/3	Oboe	8
Quinta Decima	2		
Ripieno Grave	(XIX, XXII, XXVI)		
Ripieno Acuto	(XXIX, XXXIII, XXXVI)		
Voce Umana	8		
Tromba	8		

Pedale di 30 note Do1-Fa3:

Contrabbasso	16
Ottava	8
Bordone	16

Accessori:

4 pistoncini per combinazioni fisse alla II tastiera.

4 pistoncini per combinazioni fisse alla I tastiera.

6 pedaletti per Unioni (I-ped, II-ped, II-I), Forte I tastiera,
Forte II tastiera, Ance.

Temperamento: *equabile*, corista 440 Hz.

Pressione del vento: 65 mm in colonna d'acqua.