

# ZINGARELLI NICOLA ANTONIO

**Compositore italiano**  
**(Napoli 4 IV 1752 - Torre del Greco 5 V 1837)**



Figlio di un impiegato del conservatorio di Santa Maria di Loreto, che era stato tenore d'opera buffa, venne accolto gratuitamente in quello stesso conservatorio quando rimase orfano e vi studiò dapprima violino con S. Carcajus, poi composizione con A. Gallo e F. Fenaroli.

Nel 1768 fu rappresentato nel conservatorio il suo intermezzo *I quattro pazzi*.

Quattro anni dopo lasciò la scuola per il posto d'organista del Duomo di Torre Annunziata, ove trovò una potente protezione nella duchessa di Castelpagano, la quale divenne sua allieva per il canto e per l'accompagnamento.

Il 12 I 1778 esordì al teatro San Carlo con una cantata a tre voci *Elpino e Nice*; l'anno dopo vi fu eseguita con successo un'altra cantata a tre voci, *Il Pigmaliione*, e nel 1781 la sua prima opera *Montezuma*, che fu accolta freddamente: si notò però che era opera di dottrina, e, come tale, elogiata dai musicisti.

Nello stesso anno si recò a Milano ed iniziò a scrivere opere serie e buffe per i principali teatri italiani. Alla Scala fece rappresentare numerose e fortunate opere serie e buffe, che vanno dall'*Alsinda* (1785) al *Bevitore fortunato* (1803), ivi compresa anche quella che è ritenuta il suo capolavoro, *Giulietta e Romeo* (1796).

Nel 1790 fu invitato a Parigi ove il 4 aprile si fece conoscere all'Accademia di musica con l'*Antigone*, che non ebbe successo. Contemporaneamente si dedicò anche alla musica sacra, tentando una progressiva purificazione e spiritualizzazione dei mezzi espressivi che, di fatto, naufragò nella mole della sua produzione.

Rientrato a Milano, allo scoppio della Rivoluzione francese, chiese il 20 VII 1793 il diritto a succedere alla direzione della cappella del Duomo a C. Monza e l'ottenne con un concorso protrattosi dal 1793 al 10 IV 1795. Tuttavia, nominato nel 1796 maestro di cappella a Loreto, vi si trasferì col beneplacito del capitolo del Duomo di Milano. Quando, poi, nel 1801 morì C. Monza, rinunciò ai suoi diritti al Duomo di Milano, per rimanere a Loreto.

Per la Santa casa di Loreto scrisse ben 541 composizioni, conservate in quell'archivio, e, secondo F. Florimo, anche l'*Annuale* ossia il repertorio delle messe per tutti i giorni dell'anno.

Nel 1805 fu chiamato da Pio VII a succedere a P. Guglielmi nella carica di maestro di cappella nella basilica di San Pietro, il che non gli impedì di continuare anche l'attività teatrale.

Sempre secondo Florimo, essendosi rifiutato di dirigere un *Te Deum* per la nascita del figlio di Napoleone, fu arrestato, rinchiuso nel carcere di Civitavecchia e poi, per ordine di Napoleone, fu condotto a Parigi, dove però fu ben presto liberato ed anche fatto oggetto di notevoli riconoscimenti.



Tra l'altro, Napoleone gli offerse la direzione di un istituendo conservatorio romano, che assunse nell'aprile 1812. Secondo J. A. de La Fage, invece, sarebbe tornato a Napoli nel 1811.

Alla fine del 1812, comunque, rinunciò alla scuola romana per assumere, a Napoli, la direzione del real collegio di musica con annesso l'insegnamento della composizione; dalla sua scuola uscirono allievi come Bellini, C. Conti, M. Costa, G. Lillo, Mercadante, L. e F. Ricci, L. Rossi, E. Petrella.

Nel 1816 successe a Paisiello nella carica di maestro di cappella della cattedrale di Napoli. Ritiratosi a Torre del Greco, morì nel 1837.

Era dal 1804 accademico di Francia, dal 1805 associato alla Congregazione de' virtuosi di musica di Roma, dal 1806 socio corrispondente del conservatorio di Parigi, dal 1807 membro ordinario della sezione di musica dell'Accademia italiana di scienze, lettere ed arti. Dal 1808 pure membro ordinario dell'Accademia di belle arti del regno delle Due Sicilie, dal 1829 dell'Accademia pontaniana e, dal 1836, della Konigliche Preussische Academie der Kunste. Fu insignito, inoltre, di molte onorificenze.

L'immagine stereotipa che ci presenta Zingarelli come il pedagogo per antonomasia (soprattutto perché fu maestro severissimo, ma non altrettanto lungimirante di Bellini) s'afferma esatta alla lettura di qualche sua pagina. Sequenze a schema obbligato, uniformità livellata delle entrate canoniche, sovrabbondanza di sezioni omofoniche le quali ben si addicono alla sua diffusa verbosità, caratterizzano la sua musica sacra (la maggior mole della sua produzione), per la quale spesso usò anche l'orchestra, senza attingervi né ricchezza formale né dinamismo interiore. Certi voluti ritorni ad un aureo stile alla Palestrina restano allo stato di puro atteggiamento tecnico, esteriore all'opera d'arte, e posteriore alla genesi concettuale di essa.

Tuttavia alcune delle sue composizioni, come certi *Laudate pueri*, hanno conservato una loro vitalità e sono ancora talvolta eseguite.

Nell'ambito della produzione teatrale, se non gli si può negare il senso musicale generico del teatro, i recenti studi di F. Lippmann hanno individuato in lui un plagiatario senza scrupoli, soprattutto da Mozart e senza soverchia preoccupazione di sovrapporre al plagio almeno i propri segni stilistici, d'altra parte quanto mai insicuri.

Contorni melodici talvolta anche volgari si snodano senza contenuto né significato, quasi sempre ottenuti da un semplice allargamento delle



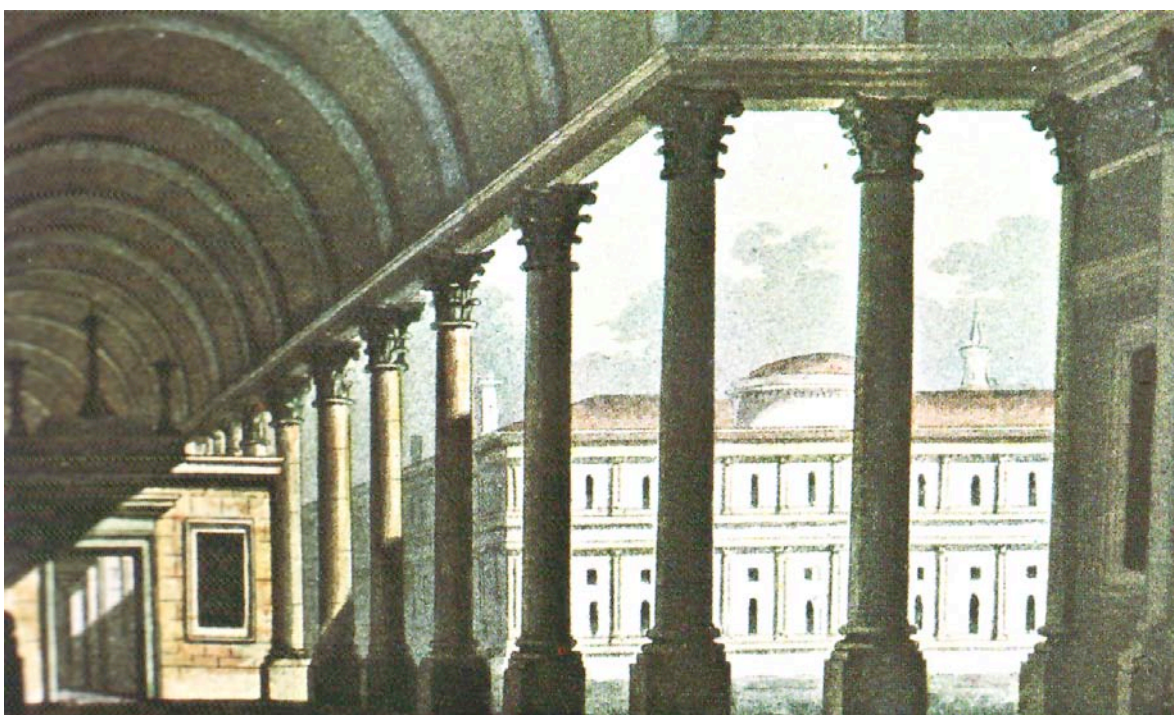
armonie, e non di rado la varietà delle combinazioni offerte dall'orchestra gli porge occasioni per certe brevi entrate dei fiati, nel peggior stile del tempo, quasi con funzione di riempitivo.

Più sciolto e giudizioso è invece il recitativo e talvolta interessante il senso di una misurata, anche se paludata classicità, che si palesa in certi tragici e fieri accordi, in una certa ricerca dell'aderenza della musica al testo, nel limitato uso degli effetti comici, come nel *Mercato di Monfregoso* e nella *Secchia rapita*.



Non privo di facoltà creatrici, sorretto da una espertissima mano, egli dà forma alle sue idee numerose e varie, non di rado interessanti, con uno scrupoloso rispetto ai canoni consacrati della tecnica, con uno stile invariabilmente accademico, con una rigida ma visibilmente spontanea aderenza alle forme cristallizzate da una pratica secolare, senza scorgere diversi e più vasti orizzonti.

## BOZZETTO DALL'OPERA “GIULIETTA E ROMEO”



Indubbiamente la forza drammatica di certe sue arie e di certi passi delle sue *Sinfonie*, oggi quasi ignote, rivelano che Zingarelli ha sentito l'eco della produzione beethoveniana e l'anima dei tempi nuovi.

Si tratta però soltanto di un riflesso del suo spirito inconsapevolmente recitativo, di pure reminiscenze tematiche, perché gli mancò il senso illuminato dell'arte, come del resto mostrò d'ignorare, nella loro più profonda ragione e nella loro dinamica, i nuovi procedimenti dei grandi musicisti suoi contemporanei.

La sua grande forza è la tradizione, ma per essa non si curò di chiarire a se stesso l'idea musicale, né di limitare gli schemi che la tradizione stessa gli presentava.

Nel panorama del tempo egli rappresenta pertanto una specie di standardizzazione lessicale, sintattica, strutturale della scrittura musicale, nell'accoglimento delle soluzioni più ovvie e più viete per ogni problema che il lavoro compositivo gli offriva.

In una parola: artigianato.

Austero come maestro di cappella, dottissimo come guida a penetrare tutti i segreti del linguaggio musicale, fu docente di grandi musicisti: accanto a Bellini ed ai locali si pone F. Morlacchi, che, dirigendo molta sua musica sacra a Dresda, gli procurò, già in vita, quella fama a cui dovette la nomina a membro di istituti ed accademie illustri in Europa.