



ROBERTA INVERNIZZI

soprano

I Turchini

Alessandro Ciccolini, *first violin (leader)*

Patrizio Focardi, Paolo Cantamessa, *first violins*

Marco Piantoni, Claudia Combs, Massimo Percivaldi, *second violins*

Rosario Di Meglio, *viola*

Alberto Guerrero, *violoncello*

Giorgio Sanvito, *double bass*

Patrizia Varone, *harpsichord*

Antonio Florio, *direction*

Recorded in Naples (Sala del Vasari, Chiesa di S. Anna dei Lombardi) on 5-8 February 2014

Engineered and produced by Rino Trasi | Executive producer and editorial director: Carlos Céster

Texts and iconographical research: Giulia Veneziano | Design: rosacasirojo.com

Translations: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)

Editorial assistance: María Díaz

© 2015 note 1 music gmbh

Ringraziamo l'Arciconfraternita di S. Anna e S. Carlo Borromeo dei Lombardi, Napoli

'SIRENE' – VIAGGI MUSICALI DI CELEBRI CANTANTI

A series directed by Dinko Fabris and Antonio Florio

Musicological consultant: Juan José Carreras

VOL. II

Arias for Domenico Gizzi

A STAR CASTRATO IN BAROQUE ROME

- | | | |
|--|------|------|
| 01 PRIMA 'L VORACE FULMINE
[Pirro – Francesco Feo, <i>Andromaca</i> . Rome, 1730] | 4:33 | 4:15 |
| 02 AMOR CHE NASCE
[Araspe – Leonardo Vinci, <i>Didone abbandonata</i> . Rome, 1726] | 4:19 | 2:55 |
| 03 CRUDE PARCHE
[Telemaco – Alessandro Scarlatti, <i>Telemaco</i> . Rome, 1718] | 4:23 | 4:54 |
| 04 Sinfonia (Presto – Moderato – Vivace)
[Alessandro Scarlatti, <i>Telemaco</i> . Rome, 1718] | 2:27 | 2:55 |
| 05 O A MORIRE O A GODER
[Telemaco – Alessandro Scarlatti, <i>Telemaco</i> . Rome, 1718] | 1:57 | 4:17 |
| 06 PER DUE PUPILLE BELLE
[Farnace – Giovanni Battista Costanzi, <i>L'Eupatra</i> . Rome, 1730] | | 3:48 |
| 07 AMORE INGANNA
[Mirene – Giovanni Bononcini, <i>L'Etearco</i> . Rome, 1719] | | 3:49 |
| 08 BARBARI SIETE, O DEI
[Mirene – Giovanni Bononcini, <i>L'Etearco</i> . Rome, 1719] | | 3:01 |
| 09 Sinfonia (Presto staccato - Lento - Allegro)
[Domenico Sarro, <i>Ginevra principessa di Scozia</i> . Naples, 1720] | | 4:20 |
| 10 POVERO AMOR TRADITO
[Ariodante – Domenico Sarro, <i>Ginevra principessa di Scozia</i> . Naples, 1720] | | 4:48 |
| 11 VOLO IL MIO SANGUE A SPARGERE
[Idelberto – Nicola Porpora, <i>Adelaide</i> . Rome, 1723] | | 4:48 |
| 12 LA BRAMA DI REGNO
[Sveno – Domenico Sarro, <i>Il Valdemaro</i> . Rome, 1726] | | 5 |
| 13 CIECA NAVE, INFIDI SGUARDI
[Ariodante – Domenico Sarro, <i>Ginevra principessa di Scozia</i> . Naples, 1720] | | |
| 14 NO, NON MI BASTERÀ BOCCA VEZZOSA
[Pirro – Francesco Feo, <i>Andromaca</i> . Rome, 1730] | | |
| 15 SU LA PENDICE ALPINA
[Araspe – Leonardo Vinci, <i>Didone abbandonata</i> . Rome, 1726] | | |

Arias for Domenico Gizzi

Giulia Veneziano

"I do not know any other city in Europe more agreeable, more comfortable, and that I would rather want to live in, than this one, not even excepting Paris." It was in these terms that in 1749 Charles de Brosses described Rome, the "crossroads of Europe". The "Eternal City" seemed, under the popes Innocent XIII and Benedict XIV, to be enjoying an irrepressible desire for the liberty represented by *opera in musica*, whose presence in Rome had been fought against by the Roman Curia for almost a century. But from 1710, authorization was provided to open the four theatres which were going to compete with each other for the public's attention across the century: the Teatri Pace, Capranica, Alibert (renamed "delle Dame" in 1726) and Argentina. The enthusiasm for spectacular performances involving special machinery, decorations and costumes – which, in the previous century, was the almost exclusive prerogative of representatives of foreign governments (Spain and France through their embassies) for propaganda purposes – overran the palaces of the nobility, the colleges of the cardinals, other private residences... without forgetting the churches and the oratories.

The intense atmosphere and the artistic ferment which was perceptible in Rome in the first decades of the eighteenth century was principally due to the rep-

resentatives of power and of the economy, engaged in promoting a sophisticated "policy of patronage". Apart from the central court gathered around the pope, other courts adopted the same system of patronage which extended over the delicate chessboard of European politics. The ambassadors of the European kingdoms close to the Holy See used to compete in terms of ostentation with the cardinals and the Roman princes, in their role of patrons of the new focal point: the opera houses. The theatrical world adopted the fashion of castrated male singers which in Rome was, first and foremost, a practical requirement owing to the ban imposed on female singers from performing either in church or in theatre.



Domenico Gizzi, born on March 12, 1687 in Arpino, near Sora, then part of the Spanish viceroyalty of Naples, was the fifth child of Igino (originally from Ceccano) and Agata (from Iorio). Given that the family were well-off, the child's castration would have resulted from reasons other than that of poverty. According to a non-documented tradition, Domenico may have studied in the Neapolitan conservatory of San Onofrio in Capuana, beginning his career in the cappella of the Tesoro di San Gennaro of the cathedral of Naples before 1706. Research recently carried out by Giancarlo Rostirolla has, however, shown that Gizzi made his debut in Rome at the age of 18 years as a *cantore soprano* of the Cappella Giulia in the Vatican on January 27, 1705. Gizzi left Rome in as early as May 1706 to take up the position of supernumerary

musico soprano of the Cappella Reale, the most prestigious musical institution in Naples. And it was there in Naples that he made his debut at the court of the viceroy, the Duke of Ascalona, in the serenade *Li pastori e le ninfe di Partenope*, composed by the *maestro di cappella* Gaetano Veneziano. The situation changed radically with the end of Spanish administration of Naples and the arrival of the first Austrian viceroy, Count Daun in 1707: some of the musicians who were loyal to Spain, including Veneziano, lost their positions, in contrast to Gizzi who was retained in his duties particularly as he was supporting Francesco Mancini, now promoted as the new *maestro* of the Cappella Reale on account of his pro-Austrian zeal.

During the time of the Austrian administration, Naples appeared to reawaken by taking on the role of the true capital of the kingdom, and slowly got itself ready for the artistic explosion which would occur following the crowning of the Bourbon King Charles VII in 1734. In 1713, Gizzi's position at the court became stable: as the first *musico soprano*, he came into close contact with Alessandro Scarlatti, now recalled to Naples in the capacity of *maestro* of the Cappella Reale (the singer's name is mentioned in connection with the composer in the *Memorie* of the Abbé Pecorone, from 1729).



In 1718, after having made a strong impression in Naples, Domenico Gizzi, now recently turned thirty, returned to Rome in order to perform at the Teatro Capranica the role of Alessandro, the main character in *Berenice*, a

collaborative operatic composition from Domenico Scarlatti and Nicola Porpora. Immediately afterwards, he sung the title role in *Telemaco* by Alessandro Scarlatti, one of the few musicians – alongside Arcangelo Corelli and Bernardo Pasquini – who were admitted to the Arcadian Academy. This establishment, l'Accademia dell'Arcadia, founded by Queen Christina of Sweden, included amongst its members other leading figures of the time such as the cardinals Pietro Ottoboni (nephew of Pope Alexander VIII) and Benedetto Pamphili (nephew of Pope Innocent X), and even the Prince Francesco Maria Ruspoli. Gizzi's arrival in Rome coincided with the period of the greatest vitality and brilliance of the *opera in musica*: he was immediately engaged in three of the four most important theatres in the city.

At the theatre of the Capranica family in 1718 (whose reopening dated from 1711), Gizzi sang in two operas, one of which was the mentioned *Telemaco* by Scarlatti, composed to a libretto by Carlo Sigismondo Capece, and dedicated to the Imperial and Catholic Ambassador to the Holy See, Johann Wenzel von Gallas, whose name was Italianized into "Galasso". Count von Gallas played a key role in the diplomatic relations between Imperial Vienna, the Austrian viceroyalty in Naples, and the Holy See, to which he was accredited. It is therefore not by chance that Gizzi performed the role of Mirene – on this occasion at the Teatro della Pace – in *L'Etearco* by Giovanni Bononcini, composer at the Imperial Court, who had joined the ambassador's Roman entourage.



Domenico Gizzi alternated his stays in Rome with a series of successes obtained during concerts in Naples and in other cities. In April 1719, Gizzi entered the cappella of the Tesoro di San Gennaro, one of the most prestigious musical establishments in Naples. At the end of that year, he sung in Sicily, Messina and Palermo. In the Teatro di Santa Cecilia in Palermo in 1720, he performed the role of Ariodante in *Ginevra principessa di Scozia* by Domenico Sarro which, after its first performance, was restaged the same year in the San Bartolomeo in Naples. The opera was dedicated to Duke Niccolò Pignatelli d'Aragona, the family to which Gizzi would become attached.

From 1722 to 1724, and later in 1726 (after having sung in a number of theatres in Venice, Reggio Emilia and Florence), Gizzi built on his success across Italy by returning to Rome for three seasons of opera at the Teatro Alibert, and by joining – in 1724 – the Congregazione dei Musici di Santa Cecilia di Roma, which institution was under the patronage of Cardinal Ottoboni. On the initiative of Antonio d'Alibert, the theatre bearing his name was built on land belonging to two of the most important foreign delegations – the French and the Spanish – in Rome. The clergy, the Roman nobility and the accredited diplomats at the Holy See all flocked to the boxes of this theatre. The arrival of Gizzi coincided with the renovation of the Alibert by Francesco Galli Bibbiena, yet hopes for the success of this venture were to be dashed; bankruptcy took place in 1726 and the theatre was given up to a consortium of impresarios who renamed it the Teatro delle Dame.

Before the theatre's change of name in 1723, Gizzi sung there the role of Idelberto (*Adelaide* by Nicola Porpora), and three years later those of Araspe (*Didone abbandonata* by Vinci) and Sveno (*Il Valdemaro* by Sarro). These three operas, as well as others where Gizzi took the main role at the Alibert (for example in the title role of *Farnace* by Vinci where he shared top billing with Farinelli), were all dedicated to James Stuart or to his wife Maria Clementina, who were an especially influential couple in the group of Roman patrons and whose role has recent been reappraised by Edward Corp. James "III" Francis Edward Stuart, "The Old Pretender", "king of England" in exile, was welcomed in Rome in 1719 under the protection of Pope Clement XI who, for propaganda purposes, granted him the honorific titles from the Papal States of king of England, Scotland and Ireland. In that same year, James Stuart married the rich Polish princess Maria Clementina Sobieska. Even though the marriage did not endure for long, the king in exile was well received by the Roman aristocracy: with the aim of reinforcing his position, James Stuart became a great patron of opera and enjoyed the rare privilege of possessing a box in the three principal Roman theatres. Evidently an eclectic character, Stuart acted as patron for, among others, the castrato Farinelli and painters such as Giovanni Paolo Panini and Rosalba Carriera. His court was a compulsory destination for all travellers from Great Britain in Rome, and even those from other nations. The king in exile's astute use of opera, as part of his political plans, was demonstrated in exemplary fashion by the series of performances organized for the

marriage of Camilla Cantelmo-Stuart with the Neapolitan Prince Leonardo del Tocco di Montemiletto, which took place in Rome in January 1724; one opera was staged there in honour of Great Britain (*Ginevra regina di Scozia*) and dedicated to James Stuart, whilst a second exalted Naples (*La Partenope*), being dedicated to Clementina.

During his final season at the Alibert, in 1726 (one year after the closure of the theatres by order of the pope), Gizzi was engaged to sing in Sarro's *Il Valdemaro*, already mentioned above, an opera whose events were located in Uppsala at the time of the Goths. The original title was supposed to be *Teuzone, imperatore della Cina*, according to the Roman chronicler Valesio, who wrote on February 16, 1726, that the change of plot came about as a result a scandal implicating the Jesuits in China. The other great Neapolitan castrato Gaetano Majorano, "Caffarelli", made his Roman debt there alongside stars such as Gaetano Berenstadt and Giacinto Fontana, "Farfallino". The triumphant success contributed to the strengthening of James Stuart's political schemes. In that same year, 1726, the Alibert, now under its new name of the Teatro delle Dame, repeated this Neapolitan line by putting on – still with Gizzi as the main character – *Didone abbandonata*, which employed the first libretto written by Metastasio to be set to music, first by Sarro and on this occasion by Vinci.



In 1730, it was still possible to detect the strong relationship between politics and art encompassing the

Naples-Rome connection at Gizzi's farewell on the Roman stage; he sang in two operas at the Teatro della Pace, under the auspices of the cardinals Ottoboni and Coscia. The first, *L'Eupatra*, set to music by Giovanni Battista Costanzi, launched the theatre's season: after the success of a tour to Venice, Florence and Reggio Emilia, Gizzi – at the height of his career – took the main role of Farnace. After *L'Eupatra*, the work of an unknown "Roman Academician" (in reality a reworking of *Mitrodate* composed in 1724 by Apostolo Zeno), Gizzi interpreted the role of Pirro in another of Zeno's operas, *Andromaca*, which was dedicated to Nicola Coscia, the controversial and powerful cardinal. The music here was the work of the Neapolitan Francesco Feo, one of the few substantiated pupils ascribed to Gizzi. These two compositions were reworkings of Viennese libretti: the choice of the composers and of the performers represent reflections of the network of strong connections existing not only between Cardinal Coscia and the Viennese Court, but also with Cardinal Ottoboni, at the service of who was Costanzi. In a curious way, one half of the singers in the two operas came from the Cappella Reale in Naples, the other from the court of Ottoboni. This situation can seem even odder in that Feo's opera, dedicated to Coscia, was performed some days before the death of Pope Benedict XIII; barely elected, the new pope, Clement XII, deprived Coscia of all his privileges and had him imprisoned in the Castel Sant'Angelo.

These events also affected the Roman career of Gizzi who was not to perform in Rome after 1730, but

continued to sing, over the next two years, in Naples, in the viceroyal Cappella Reale and in the palace of his patron, Pignatelli. The end of his career proceeded to take place with Gizzi taking part in the routine of sacred repertory sung by the older singers: the few existing archival documents inform us that Caffarelli replaced him at the Tesoro di San Gennaro in 1736, while that in 1744 he received a salary increase at the Cappella Reale where, until 1752, he was a member of the examining commission for new singers. He died on October 14, 1748.

In the Archivio Notarile of Ceccano the descendants of the Gizzi family have located the will written by Domenico on October 12, 1758, two days before his death. This contains references to many properties in his native land, but nothing relating to music. Nevertheless, his musical legacy was passed on by the debut, in 1730 and specifically on the Roman stage from which Gizzi had departed that same year, of his most famous pupil, Gioacchino Conti, "Gizziello".



Map of Rome (1746)

PORTRAIT OF A SINGER

Domenico Gizzi (in many sources also called "Egizzio", the Egyptian), described in all the documents as a *musico soprano*, seems never to have undergone the voice change attendant on puberty. As a curious fact it is worth mentioning here that the nineteenth century biographies by Grossi and Villarosa had identified him as a tenor, avoiding thus the mentioning of his castration. Following the traditional pattern of opera singers, he began his career, around twenty years of age, in female roles: Camilla, Elvira, Erminia, Mirene, during the course of the years 1707-1719. However, already by 1718, during his first Roman season, Gizzi was performing young heroes like Alessandro and Telemaco; then, at the height of his career, after 1720, he nearly always took on the principal characters or the title roles in more than twenty operas.

His tessitura in the years 1718-1730 – well-represented by the arias on this recording – used to go from middle C to B flat two octaves higher; this was lightly reduced in the top by the end of his career. In the document registering his entry into the cappella of the Tesoro di San Gennaro in Naples, on July 18, 1719, can be read, "Domenico Egizzio one of the best virtuosos of this voice range that one might find today in this Most Loyal City". The payments made to him were undoubtedly on the highest level, no matter where the place he performed was. From the time of his admittance into the Cappella Reale in Naples, he became one of the best paid singers. A document from 1722 indicates

that Gizzi received a monthly pay of 10 ducats: only the *maestro di cappella*, Alessandro Scarlatti, and his famous and elder colleague Matteuccio, received a higher salary. Gizzi's earnings continued to increase slowly and in a constant manner reaching a maximum of 15 ducats during the final years of his activity. In 1734, the Tesoro di San Gennaro paid him 18 ducats per performance whilst other singers were receiving six. Even in operatic roles, at the height of his career, Gizzi was often still the best-paid singer: for example, during the course of the 1723 season at the Teatro Alibert in Rome, he received 700 Roman ecus for two operas, whilst Farinelli was earning 550 and the others a much lower figure.

As attested by many figures, such as Giovan Battista Mancini, Gizzi had established a private "school of singing" in his Neapolitan home where were trained the future "hit" composers such as Latilla and Jommelli, and first and foremost his best pupil, Gioacchino Conti, who indeed took the name of "Gizziello". Again, according to Mancini, "neither the affectionate attention of the teacher in his training, nor the faithful execution of the good pupil in following his teacher maestro can be easily conveyed". After having made Conti sing at his side during private concerts in Naples, Gizzi scrupulously followed the Roman debut of Gизziello in February, 1730 in *Artaserse* by Vinci. In this way, Gизziello went on to commence a resounding international career which has contributed to preserving the name of Gizzi itself even until our times.

No portrait "made from life" of Domenico Gizzi seems to have survived: the nineteenth-century engrav-

ings (starting with that of Martuscelli, Naples, 1815) are works of the imagination. However, the eighteenth-century caricatures which exist, convey to us the tall and thin build typical of other famous castratos of the time. Domenico Gizzi's descendants in Ceccano have wished to preserve his memory by gathering together statements, either original or copies as well as personal objects, among which include a writing desk.



Caricature of Domenico Gizzi (18th century)

Arias pour Domenico Gizzi

Giulia Veneziano

« Je ne sais s'il y a aucune autre ville en Europe plus agréable, plus commode, et que j'aimasse mieux habiter que celle-ci, sans même en excepter Paris. » C'est en ces termes qu'en 1749 Charles de Brosses décrit Rome, le « carrefour de l'Europe ». Sous les papes Innocent XIII et Benoit XIV, la « Ville éternelle » semble prise d'un irrépressible désir de liberté représenté par *l'opera in musica* dont la présence à Rome est combattue par la curie pontificale depuis un siècle ou presque. Mais à partir de 1710, l'autorisation est donnée d'ouvrir les quatre théâtres qui allaient se disputer le public durant tout le siècle : le Théâtre alla Pace, le Capranica, l'Alibert (renommé « delle Dame » en 1726) et l'Argentina. La ferveur pour les grands spectacles avec machineries, décors et costumes – qui était au siècle précédent l'apanage quasi exclusif des représentants des gouvernements étrangers (l'Espagne et la France à travers leurs ambassades) pour des raisons de propagande – envahit les palais de la noblesse, les collèges cardinalices, les demeures privées... sans compter les églises et les oratoires.

L'atmosphère intense et le ferment artistique que l'on perçoit à Rome dans les premières décades du XVIII^e siècle se doit principalement aux représentants du pouvoir et de l'économie, engagés à promouvoir un

« mécénat politique » raffiné. Outre la cour centrale réunie autour du pape, d'autres cours adoptent le même système de parrainage qui s'étend sur l'échiquier délicat de la politique européenne. Les ambassades des royaumes d'Europe auprès du Saint-Siège rivalisent de faste avec les cardinaux et les princes romains dans leur rôle de mécène du nouveau point de référence : les théâtres d'opéra. Le monde théâtral adopte la mode des chanteurs émasculés qui, à Rome est, surtout une exigence pratique due à l'interdiction faite aux chanteuses de se produire à l'église et au théâtre.



Domenico Gizzi, né le 12 mars 1687 à Arpino, près de Sora, qui faisait partie de la vice-royauté espagnole de Naples, est le cinquième enfant de Igino, originaire de Ceccano et de Agata, de Iorio. La famille étant aisée, la castration de l'enfant répond à d'autres raisons que la misère. Selon une tradition non documentée, Domenico aurait fait ses études au conservatoire napolitain de S. Onofrio a Capuana, et commencé sa carrière au sein de la chapelle du Tesoro di San Gennaro de la cathédrale de Naples avant 1706. Les recherches récentes de Giancarlo Rosticolla ont par contre démontré que Gizzi débute à Rome à l'âge de 18 ans comme *cantore soprano* de la Chapelle Giulia au Vatican le 27 janvier 1705. Dès le mois de mai 1706, Gizzi laisse Rome pour le poste de *musico soprano* surnuméraire de la Chapelle royale, l'institution musicale la plus prestigieuse de Naples. Et c'est dans cette ville qu'il débute à la cour

du vice-roi d'Ascalona dans la sérénade *Li pastori e le ninfe di Partenope*, composée par le maître de chapelle Gaetano Veneziano. La situation change brusquement à la fin du gouvernement espagnol et à l'arrivée du premier vice-roi autrichien de Naples, le comte Daun en 1707 : certains musiciens, dont Veneziano, fidèles à l'Espagne, perdent leur situation, au contraire de Gizzi maintenu dans sa fonction d'autant qu'il soutenait Francesco Mancini, promu pour son zèle pro-autrichien nouveau maître de la Chapelle royale.

Durant le gouvernement autrichien, Naples semble se réveiller en s'assumant comme l'authentique capitale du royaume et prépare lentement l'explosion artistique qui adviendra à la suite du couronnement en 1734 de Charles de Bourbon. En 1713, le poste de Gizzi à la cour devient stable : comme premier musicien soprano, il est en contact étroit avec Alessandro Scarlatti, rappelé à Naples en tant que maître de la Chapelle royale (le nom du chanteur est cité en rapport avec le compositeur dans les *Mémoires* de l'abbé Pecorone, de 1729).



En 1718, après avoir brillé à Naples, Domenico Gizzi, récent trentenaire, retourne à Rome pour interpréter au Théâtre Capranica le rôle de Alessandro, protagoniste de *Berenice*, opéra composé en collaboration par Domenico Scarlatti et Nicola Porpora. Immédiatement après, il chante le rôle-titre de *Telemaco* de Alessandro Scarlatti, l'un des rares musiciens – avec Arcangelo Corelli et Bernardo Pasquini – admis à l'Arcadie. Cette institu-

tion, l'*Accademia dell'Arcadia*, née sous les auspices de Christine de Suède compte parmi ses membres des personnalités aussi prestigieuses que les cardinaux Pietro Ottoboni, neveu d'Alexandre VIII, et Benedetto Pamphilj, neveu d'Innocent X, ou encore le prince Francesco Maria Ruspoli. Gizzi arrive à Rome à l'époque de plus grande vigueur de *l'opera in musica* : il est tout de suite engagé dans trois des quatre grands théâtres de la ville.

Au théâtre de la famille Capranica, dont la réouverture date de 1711, Gizzi chante en 1718 deux opéras dont *Telemaco* composé par Scarlatti sur un livret de Capece, dédié à l'ambassadeur « Césarien et Catholique près le Saint-Siège » Johann Wenzel von Gallas, italianisé en « Galasso ». Le comte von Gallas joue un rôle clé dans les relations diplomatiques entre la Vienne impériale, la vice-royauté autrichienne de Naples et le Saint-Siège où il est accrédité. Ce n'est donc pas par hasard que Gizzi interprète le rôle de Mirene, cette fois au Théâtre della Pace, dans *L'Etearco* de Giovanni Bononcini, compositeur de la cour impériale adjoint à la suite romaine de l'ambassadeur.



Domenico Gizzi alterne ses séjours romains avec une série de succès obtenus lors de concerts à Naples et dans autres villes. En avril 1719, Gizzi entre à la chapelle du Tesoro di San Gennaro, l'une des si prestigieuses institutions musicales de Naples. A la fin de l'année, il chante en Sicile, à Messine, et à Palerme où, en 1720, au Théâtre de Santa Cecilia, il interprète Ariodante

dans *Ginevra principessa di Scozia* de Domenico Sarro, repris après sa première représentation, cette même année, au San Bartolomeo de Naples. L'opéra est dédié au duc Niccolò Pignatelli d'Aragona, famille à laquelle Gizzi demeurera attaché.

De 1722 à 1724, puis en 1726 (après avoir chanté dans plusieurs théâtres de Venise, de Reggio Emilia et de Florence), Gizzi consolide son succès national en revenant à Rome pour trois saisons d'opéra au Théâtre Alibert, et en rejoignant en 1724 la Congrégation des Musiciens de Santa Cecilia de Rome, institution sous le patronat du cardinal Ottoboni. A l'initiative de Antonio d'Alibert, on édifie le théâtre portant son nom sur un terrain appartenant aux deux plus importantes délégations étrangères, la française et l'espagnole. Les loges de ce théâtre sont assidument fréquentées par le clergé, la noblesse romaine et les diplomates accrédités auprès du Saint-Siège. L'arrivée de Gizzi coïncide avec la restructuration de l'Alibert par Francesco Galli Bibiena mais les espoirs de succès liés à cette opération sont déçus ; la faillite a lieu en 1726 et le théâtre est cédé à un consortium d'impresarios qui le renomment « Teatro delle Dame ». Avant le changement de nom, Gizzi y chante en 1723 le rôle de Idelberto (*Adelaide* de Nicola Porpora) et trois ans plus tard ceux de Araspe (*Didone abandonata* de Vinci) et de Sveno (*Il Valdemaro* de Sarro). Les trois opéras, ainsi que d'autres où Gizzi est le protagoniste de l'Alibert (par exemple dans le rôle titre de *Farnace* de Vinci où il partage la vedette avec Farinelli) sont tous dédiés à Jacques Stuart ou à son épouse Marie Clémentine, un couple particulièrement influent dans le panorama du mécénat romain et dont le rôle a été récemment reconstruit par Edward Corp. James III Francis Edward Stuart, « The Old Pretender », roi d'Angleterre en exil, est accueilli à Rome en 1719 sous la protection de Clément XI qui, pour des raisons de propagande, lui accorde les titres honorifiques de roi de Grande Bretagne et d'Ecosse. Cette même année, Jacques Stuart épouse la riche princesse polonaise Marie Clémentine Sobieska. Bien que le mariage ne dure pas longtemps, le roi en exil est bien reçu par l'aristocratie romaine : afin de renforcer sa position, Jacques Stuart se convertit en un grand protecteur de l'opéra, et a le rare privilège de posséder une loge dans les trois principaux théâtres de Rome. Personnage certainement éclectique, Stuart protège entre autres le castrat Farinelli et des peintres comme Giovanni Paolo Panini ou Rosalba Carriera. Sa cour est une référence obligée pour tous les voyageurs anglais ou d'autres nations. L'usage stratégique de l'opéra, dans le projet politique du roi en exil, se manifeste d'une façon exemplaire dans le cycle de représentations organisées pour le mariage de Camilla Cantelmo Stuart avec le prince napolitain Leonardo del Tocco di Montemiletto, qui se célèbre à Rome en janvier 1724 : on y donne un opéra en honneur de la Grande Bretagne (*Ginevra regina di Scozia*) dédié à Jacques Stuart et un autre exaltant Naples (*La Partenope*), dédié à Clémentine.

Durant sa dernière saison à l'Alibert, en 1726 (un an après la fermeture des théâtres par ordre du pape), Gizzi est engagé pour chanter dans *Il Valdemaro* de Sarro, opéra dont l'action se situe à Uppsala à l'époque des Goths. Le titre original devait être *Teuzone, imperatore della Cina*, selon le chroniqueur romain Valesio qui écrit le 16 février 1726 que le changement d'argument se devait à un scandale impliquant des jésuites en Chine. L'autre grand castrat napolitain, Gaetano Majorano dit « Caffarelli », y fait son début romain au côté d'étoiles comme Gaetano Berenstadt et Giacinto Fontana « Farfallino ». Le succès triomphal contribue à renforcer la politique de Jacques Stuart. Cette même année 1726, l'Alibert, sous son nouveau nom de Teatro delle Dame, insiste sur cette ligne « napolitaine » en proposant, toujours avec Gizzi pour protagoniste, *Didone abbandonata*, premier livret de Métastase mis en musique, d'abord par Sarro et à cette occasion par Vinci.



au Napolitain Francesco Feo, l'un des rares élèves attestés de Gizzi. Ces deux œuvres sont des reprises de livrets viennois : le choix des compositeurs et des interprètes reflète le réseau de relations intenses non seulement entre le cardinal Coscia et la cour de Vienne mais encore avec le cardinal Ottoboni, au service duquel était Costanzi. D'une manière curieuse, la moitié des chanteurs des deux opéras appartient à la cour de Ottoboni tandis que l'autre moitié provient de la Chapelle royale de Naples. La situation semble d'autant plus étrange que l'opéra de Feo, dédié à Coscia, est joué quelques jours avant la mort de Benoit XIII ; à peine élu, le nouveau pape, Clément XII, prive Coscia de tous ses privilégiés et le fait emprisonner au Castel Sant'Angelo.

Ces événements ont aussi une influence sur la carrière romaine de Gizzi qui, après 1730, ne chante plus à Rome mais, durant les deux années suivantes, à Naples, dans la Chapelle du vice-roi et dans le palais de son mécène, Pignatelli. La fin de sa carrière se déroule dans la routine du répertoire sacré des chanteurs âgés : les quelques documents d'archives nous apprennent que Caffarelli le remplace au Tesoro di San Gennaro en 1736 et qu'en 1744, il reçoit une augmentation de salaire à la Chapelle royale où, jusqu'en 1752, il détermine l'aptitude des aspirants chanteurs. Il meurt le 14 octobre 1758.

Les descendants de la famille Gizzi ont trouvé, conservé dans les Archives notariales de Ceccano, le testament rédigé par Domenico le 12 octobre 1758, deux jours avant sa mort. Il contient des références à de nombreuses propriétés immobilières de sa terre natale, mais aucune information concernant la musique.

Cependant son héritage musical se transmet par le début, en 1730 et précisément sur la scène romaine que Gizzi quitta cette même année, de son élève le plus célèbre Gioacchino Conti dit « Gizziello ».



PORTRAIT D'UN CHANTEUR

Domenico Gizzi (dans de nombreuses sources, nommé aussi « Egizzio », Egyptien), décrit dans tous les documents comme « musicien soprano », semble n'avoir jamais mué. Citons comme curiosité le fait que les biographes du xix^e siècle, Grossi et Villarosa, le définissaient comme un « ténor », évitant ainsi de mentionner sa castration. Selon la tradition des chanteurs d'opéra, il commença sa carrière, vers les 20 ans, dans des rôles féminins : Camilla, Elvira, Erminia, Mirene, au cours des années 1707-1719. Mais dès 1718, durant sa première saison romaine, Gizzi interprétait des jeunes héros comme Alessandro et Telemaco, puis au faîte de sa carrière, après 1720, presque toujours le protagoniste ou le rôle-titre de plus d'une vingtaine d'opéras.

Sa tessiture dans les années 1718-1730 – bien représentées par les arias de cet enregistrement – allait du Do 3 ou central au Si bémol 4, deux octaves plus haut, puis se réduisit légèrement dans l'aigu à la fin de sa carrière. Sur le document d'entrée à la chapelle du Tesoro di San Gennaro à Naples, le 18 juillet 1719, on peut lire : « Domenico Egizzio l'un des meilleurs virtuoses de ce métal de voix que l'on puisse trouver aujourd'hui dans cette Ville Fidéissime. » Ses appoin-tements étaient indubitablement parmi les plus élevés, quel que soit le lieu où il se produisait. Dès son entrée à la Chapelle royale de Naples, il fut l'un des chanteurs les mieux payés. Un document de 1722 indique que Gizzi recevait une paye mensuelle de 10 ducats : seuls le maître de cette chapelle, Alessandro Scarlatti, et le

célèbre et plus ancien collègue, Matteuccio, avaient un salaire supérieur. Son traitement augmenta lentement et d'une manière continue jusqu'à la somme de 15 ducats durant les dernières années de son activité. En 1734, le Tesoro di San Gennaro lui versait 18 ducats par interprétation alors que les autres chanteurs en recevaient 6. Dans les rôles opératiques, au sommet de sa carrière, Gizzi est encore, souvent, le chanteur le mieux payé : par exemple, au cours de la saison 1723 au théâtre Alibert de Rome, il obtient pour deux opéras 700 écus romains tandis que Farinelli en gagne 550 et les autres une somme bien inférieure.

Selon plusieurs témoins dont Giovan Battista Mancini, Gizzi avait établi dans sa demeure napolitaine une « école de chant » privée où se formèrent les futurs compositeurs « à succès » comme Latilla ou Jommelli, et surtout son meilleur élève, Gioacchino Conti, qui prit précisément le nom de « Gizziello ». Toujours selon Mancini : « On ne peut exprimer ni l'attention amoureuse du maître dans son enseignement, ni l'exécution fidèle du bon du bon disciple dans l'obéissance au maître. » Après avoir fait chanter Conti à ses côtés dans ces concerts privés à Naples, Gizzi suivit scrupuleusement le début romain de Gizziello en février 1730 dans *Artaserse de Vinci*. Gizziello commença ainsi une carrière internationale retentissante qui a contribué à transmettre le nom de Gizzi jusqu'à nos jours.

Aucun portrait d'après nature de Domenico Gizzi ne semble avoir survécu : les gravures du xix^e siècle (à partir de Martuscelli, Naples 1815) sont des œuvres d'imagination. Toutefois, les caricatures du xviii^e nous

transmettent la silhouette haute et maigre typiques d'autres célèbres castrats de l'époque. Les descendants de Domenico Gizzi à Ceccano ont voulu transmettre sa mémoire en recueillant des témoignages originaux ou en copie ainsi que des objets personnels, parmi lesquels un secrétaire.



*Domenico Gizzi
Celebre Maestro di Cappella
Nato in Arpino nel 1684 -
Morto in Napoli dopo l'An. 1745.*

Arien für Domenico Gizzi

Giulia Veneziano

»Ich weiß nicht, ob es in Europa eine schönere und angenehmere Stadt gibt, in der ich lieber leben würde als in dieser – noch nicht einmal für Paris würde ich eine Ausnahme machen.« So beschrieb Charles de Brosses im Jahr 1749 Rom, die »Kreuzung Europas«. Die Ewige Stadt scheint zur Zeit der Päpste Innozenz VIII. und Benedikt XIV. von einem einzigartigen Freiheitsdrang erfasst gewesen zu sein, wie er sich musikalisch auch in der Oper niederschlug, gegen deren Einführung in Rom die päpstliche Kurie fast ein Jahrhundert lang angekämpft hatte. Ab 1710 öffneten vier Theater ihre Pforten, die sich im Verlauf des gesamten Jahrhunderts gegenseitig das Publikum streitig machten: das Teatro alla Pace, das Capranica, das Alibert (ab 1726 Teatro delle Dame genannt) und das Argentina. Die Begeisterung für die großen Spektakel mit Bühnenmaschinerie, Bühnenbild und Kostümen – in dessen Genuss im vorangegangenen Jahrhundert fast ausschließlich und aus Propagandagründen die Repräsentanten fremder Staaten wie etwa die spanischen oder französischen Botschafter gekommen waren – dehnte sich nun auf verschiedene Orte aus und erfasst auch die Palazzi des Adels, das Kardinalskollegium, Privathäuser sowie Kirchen und Kongregationen.



Domenico Gizzi wurde am 12. März 1687 in Arpino bei Sora geboren, einem Ort, der zu dieser Zeit zum spanischen Vizekönigreich Neapel gehörte. Gizzi war das fünfte Kind eines wohlhabenden Paars; sein Vater Igino stammte aus Ceccano, seine Mutter Agata aus Iorio. Es bestand also keine finanzielle Notwendigkeit für die Kastration des Knaben. Laut einer nicht belegbaren Überlieferung soll Domenico seine Ausbildung im neapolitanischen Conservatorio di S. Onofrio a Capuana absolviert und vor 1706 seine Laufbahn in der Kapelle des Tesoro di San Gennaro begonnen haben.

Die intensive Atmosphäre und die künstlerische Kreativität in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Rom verdankt sich hauptsächlich den Protagonisten in der Politik und in der Wirtschaft, die ein raffiniertes »politisches Mäzenatentum« ausübten. Neben dem zentralen Hof, der sich um den Papst versammelte, übernahmen auch andere Höfe das gleiche System des Patronatentums, das das heikle Schachbrett der europäischen Außenpolitik durchzog. Die Botschaften der europäischen Herrscher beim Heiligen Stuhl standen mit den Kardinälen und dem römischen Adel in einem Wettkampf des Mäzenatentums, dessen neuer Maßstab die Oper wurde. In der Bühnenwelt kam die Mode der Kastratensänger auf, die in Rom eine praktische Notwendigkeit waren wenn man bedenkt, dass Frauen weder in der Kirche noch auf der Bühne singen durften.



Durch neuere Forschungen von Giancarlo Rostirolla hat sich jedoch gezeigt, dass Gizzi am 27. Januar 1705 im Alter von 18 Jahren in der Cappella Giulia im Vatikan als *cantore soprano* debütierte. Bereits im Mai 1706 verließ er Rom wieder, da er als *soprano sovranummerario* bei der Real Capella, der bedeutendsten musicalischen Institution Neapels, angestellt wurde. Dort gab er sein Debüt am Hof des Vizekönigs Juan Pacheco, Herzog von Escalona, in der Serenata *Li pastori e le ninfe di Partenope* aus der Feder des *maestro di cappella* Gaetano Veneziano. Wenig später überstürzten sich die Ereignisse in Neapel; die Zeit der spanischen Herrschaft ging zu Ende, und 1707 zog Graf Daun als erster österreichischer Vizekönig in die Stadt ein. Einzelne Musiker, darunter Veneziano, blieben der spanischen Krone treu und verloren ihre Posten, während Gizzi weiterhin angestellt blieb, auch weil er sich auf die Seite Francesco Mancinis stellte, der aufgrund seines pro-österreichischen Dienstleisters zum neuen Kapellmeister der Real Cappella ernannt wurde.

Während der österreichischen Herrschaft in Neapel schien die Stadt als wahrhaftige Kapitale des Königreichs wiederzuerwachen, sodass sich allmählich jene künstlerische Explosion vorbereitete, die nach der Krönung Karls von Bourbon im Jahr 1734 stattfinden sollte. Im Jahr 1713 erhielt Gizzi eine feste Anstellung am Hof. Als erster Sopranist stand er in engem Kontakt mit Alessandro Scarlatti, der als *maestro* der Real Cappella nach Neapel zurückgerufen worden war.



Im Jahr 1718, nachdem Domenico Gizzi sich in Neapel profiliert hatte, begab er sich mit etwas über 30 Jahren nach Rom, um am Teatro Capranica die Rolle des Alessandro in der Oper *Berenice* von Domenico Scarlatti und Nicola Porpora zu übernehmen. Direkt im Anschluss sang er im *Telemaco* von Alessandro Scarlatti, neben Arcangelo Corelli und Bernardo Pasquini einem der wenigen Musiker, der ein Mitglied der Accademia dell'Arcadia war. Diese Akademie wurde mit der Förderung von Königin Christina von Schweden gegründet; zu ihren Mitgliedern gehörten so bedeutende Persönlichkeiten wie die Kardinäle Pietro Ottoboni (Neffe von Papst Alexander VIII.) und Benedetto Pamphili (Neffe von Innozenz X.) sowie Fürst Francesco Maria Ruspoli. Gizzis Zeit in Rom fiel mit den Jahrzehnten der größten Aktivität auf dem Gebiet der Opernmusik zusammen: Er wurde umgehend an drei der vier Theater in der Stadt engagiert.

Das Theater der Familie Capranica war erst im Jahr 1711 wiedereröffnet worden. 1718 sang Gizzi dort in zwei Opern, darunter der soeben erwähnte *Telemaco* von Scarlatti, dessen Libretto Johann Wenzel von Gallas gewidmet ist, einem Gesandten beim Heiligen Stuhl (»Ambasciatore Cesareo e Cattolico alla Santa Sede«), dessen Name in italienisierter Form »Galasso« lautet. Graf von Gallas hielt sich in Rom auf und spielte bei den diplomatischen Beziehungen zwischen dem kaiserlichen Wien, dem österreichischen Vizekönigreich Neapel und dem Heiligen Stuhl eine Schlüsselrolle. Es ist kein Zufall, dass Gizzi die Rolle der Mirene in Giovanni Bononcini's Oper *L'Etearco* übernahm, dieses

Mal im Teatro della Pace. Der kaiserliche Hofkomponist Bononcini war im Gefolge des Gesandten nach Rom gelangt.



Domenico Gizzis Zeit in Rom wurde von einer Reihe von Aufenthalten in Neapel und anderen Städten unterbrochen. Im April 1719 war er in der Cappella del Tesoro di San Gennaro in Neapel angestellt, einer weiteren sehr renommierten musikalischen Institution. Gegen Ende des gleichen Jahres sang er auf Sizilien in Messina und Palermo. Dort gab er 1720 im Teatro di S. Cecilia den Ariodante in *Ginevra principessa di Scozia* von Domenico Sarro, eine Oper, die nach ihrer Uraufführung noch im gleichen Jahr im Teatro San Bartolomeo in Neapel wiederaufgenommen wurde. Sie ist dem Herzog Niccolò Pignatelli d'Aragona gewidmet; dieser Familie sollte Gizioni sein Leben lang verbunden bleiben.

Nach Auftritten in verschiedenen Theatern in Venedig, in Reggio Emilia und Florenz festigte Gizioni seinen landesweiten Erfolg mit weiteren Romaufenthalten zwischen 1722 und 1724 und dann wieder im Jahr 1726. Er sang in drei Spielzeiten am Teatro Alibert und wurde 1724 in die Congregazione dei Musici di S. Cecilia di Roma aufgenommen, die unter der Schirmherrschaft von Kardinal Ottoboni stand. Das von Antonio d'Alibert gebaute Theater befand sich in der Nähe der beiden wichtigsten ausländischen Vertretungen, der französischen und der spanischen Gesandtschaft. Die Logen dieses Theaters wurden eifrig vom römischen Adel und

vom Klerus frequentiert und ebenso gerne von Diplomaten besucht, die beim Heiligen Stuhl akkreditiert waren. Als Gizioni nach Rom kam, war das Theater gerade erst durch Francesco Galli Bibiena in der Hoffnung auf großen Erfolg wieder aufgebaut worden. Stattdessen erwies sich dieses Unternehmen als finanzielles Desaster, und im Jahr 1726 wurde das Theater an ein Konsortium von Impresarios übergeben, die seinen Namen in »Teatro delle Dame« änderten. Gizioni sang im Teatro Alibert in der *Adelaide* von Nicola Porpora (Idelberto) im Jahr 1723 und drei Jahre später *Didone abbandonata* von Vinci (Araspe) und *Il Valdemaro* von Sarro (Sveno). Diese drei Opern sind James III. Stuart oder seiner Gattin Maria Clementina Sobieska gewidmet, ebenso wie weitere, in denen Gizioni im Alibert auftrat (zum Beispiel die Oper *Farnace* von Vinci, in der er an der Seite Farinellis in der Titelrolle zu hören war). James III. und Maria Clementina gehörten in diesen Jahrzehnten zu den einflussreichsten Mäzenen Roms; ihre Rolle wurde vor kurzem von Edward Corp rekonstruiert. James Francis Edward Stuart war der englische König im Exil, der im Jahr 1719 von Clemens XI. aus Propagandagründen in Rom aufgenommen und unter Schutz gestellt wurde. Er ernannte ihn auch zum Titularkönig von Großbritannien und Schottland. Im gleichen Jahr heiratete James die reiche polnische Prinzessin Maria Clementina Sobieska. Auch wenn diese ungleiche Ehe nur von kurzer Dauer war, wurde der Exilkönig von der römischen Aristokratie mit offenen Armen aufgenommen: Um seine Politik voranzutreiben, wurde er ein großer Opernmäzen mit dem

seltenen Privileg, Logen in den drei wichtigsten Theatern Roms zu besitzen. Der strategische Einsatz der Oper bei seinen politischen Bestrebungen zeigt sich auf exemplarische Weise in den Aufführungen, die zur Feier der Eheschließung zwischen Camilla Cavello Stuart mit dem neapolitanischen Fürsten Leonardo del Tocco organisiert wurden. Die Feierlichkeiten fanden im Januar 1724 in Rom statt, und es kam eine Oper zu Ehren Großbritanniens (*Ginevra regina di Scozia*, James III. gewidmet) und eine weitere zu Ehren Neapels (*La Partenope*, Clementina gewidmet) zur Aufführung.

1726 wurde Gizioni in der letzten Spielzeit im Alibert engagiert (im vorangegangenen Jahr hatte der Papst schon einige Theater schließen lassen) und sang, wie oben erwähnt, im *Valdemaro* von Sarro. Diese Oper spielt in Uppsala zur Zeit der Goten, aber ihr ursprünglicher Titel hätte *Teuzone, imperatore della Cina* lauten sollen, wie der römische Chronist Valesio am 16. Februar 1726 berichtet. Die Handlung wurde aufgrund eines Skandals geändert, in den die Jesuiten in China verwickelt waren. In dieser Oper gab ein weiterer großer Kastrat aus Neapel sein Debüt in Rom: Gaetano Majorano, genannt »Caffarelli«. Außerdem sangen weitere Stars wie Gaetano Berenstadt und Giacinto Fontana, genannt »Farfallino«. Die Aufführung war ein Triumph und führte dazu, dass James Stuart seine Politik noch stärker ausweitete. Er verfolgte diese neapolitanische Linie weiter und ließ noch im Jahr 1726 ebenfalls mit Gizioni eine *Didone abbandonata* im Teatro delle Dame auf die Bühne bringen, nach dem ersten Libretto

Metastasios, das zunächst von Sarro und anschließend von Vinci vertont wurde.



Ein weiterer starker Bezug zwischen Politik und Kunst auf der Linie Rom-Neapel findet sich im letzten Aufenthalt Gizzis in Rom. 1730 wirkte er an zwei Opern mit, die dieses Mal im Teatro della Pace aufgeführt wurden, das von den Kardinälen Ottoboni und Coscia gefördert wurde. Zunächst sang er zur Einweihung des Theaters den Farnace in *L'Eupatra* mit der Musik von Giovanni Battista Costanzi, nachdem er – auf dem Höhepunkt seiner Karriere – eine ganze Reihe von Triumphen in Venedig, Florenz und Reggio Emilia gefeiert hatte.

Nach *L'Eupatra* über das Libretto eines unbekannten »accademico di Roma« (das tatsächlich eine Neuauflage von Apostolo Zenos *Mitridate* aus dem Jahr 1724 war) wurde Gizioni für die Rolle des Pirro in der Oper *Andromaca* (Libretto ebenfalls von Zeno) engagiert, die dem mächtigen und nicht umstrittenen Kardinal Nicola Coscia gewidmet war. Die Musik zu dieser zweiten Oper stammt von dem Neapolitaner Francesco Feo, einem der wenigen, der mit Sicherheit ein Schüler Gizzis war. Beide Opern verarbeiten Libretti neu, die zuvor bereits in Wien auf die Bühne gekommen waren: Kardinal Coscia unterhielt enge Verbindungen zum Wiener Hof. Dieses Netz von Beziehungen wirkte sich auf die Auswahl von Komponisten und Interpreten aus, angefangen mit der Verbindung zwischen den Kardinälen Coscia und Ottoboni, in dessen Diensten Costanzi stand. Die Sänger

in den beiden Opern stammten erstaunlicherweise zur einen Hälfte vom Hof Ottobonis und zur anderen aus der Real Cappella in Neapel. Diese Unternehmung erscheint noch erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass die Coscia gewidmete Oper Feos nur wenige Tage vor dem Tod von Papst Benedikt XIII. auf die Bühne kam. Sein Nachfolger Clemens XII. hob sofort sämtliche Privilegien Coscias auf und ließ ihn im Castel Sant'Angelo gefangen nehmen.

Auch Gizzis römische Karriere litt unter diesen wechselnden Szenarien, und nach 1730 trat er nicht mehr in Rom, sondern in Neapel auf, wo er weitere zwei Jahre in der Kapelle des Vizekönigs und im Haus seines Gönners Pignatelli sang. Am Ende seiner Laufbahn führte er das typische geistliche Repertoire alternder Sänger auf. Aus den wenigen erhaltenen Quellen wissen wir, dass er 1736 seinen Abschied am Tesoro di San Gennaro nahm (an seiner Stelle trat Caffarelli in die Kapelle ein), während ihm im Jahr 1744 von der Capella Reale ein höheres Gehalt zugestanden wurde. 1752 stand er noch aktiv im Dienst, um die Neubewerber für die Kapelle zu prüfen. Gizioni starb am 14. Oktober 1758.

Die Nachkommen der Familie Gizioni haben Domenicos Testament wiedergefunden, das im Archivio Notarile von Ceccano aufbewahrt wurde. Er setzte es am 12. Oktober 1758 auf, zwei Tage vor seinem Tod. In diesem Dokument nimmt er auf zahlreiche Immobilien in seinem Geburtsort Bezug, hinterlässt aber keinerlei Informationen über musikalische Besitztümer. Gioacchino Conti, genannt »Gizziello« sollte derjenige

werden, der seit seinem römischen Bühnendebüt im Jahr 1730 den Weg weiterverfolgte, den Gizioni eingeschlagen hatte.



Pietro Leone Ghizzi, portrait of Maria Clementina Sobieska (c. 1735)

PORTRÄT EINES SÄNGERS

Domenico Gizioni (in vielen Quellen auch Egizio genannt) wird in allen Quellen als »musico soprano« bezeichnet und scheint sein Stimmfach nie gewechselt zu haben. Interessehalber sei angemerkt, dass Grossi und Villarosa, die frühen Biografen des 18. Jahrhunderts, ihn als Tenor definierten und nicht darauf hinwiesen, dass er ein Kastrat war. Wie es bei Opernsängern traditionell üblich war übernahm er bis um sein 20. Lebensjahr herum Frauenrollen: in den Jahren 1707–1719 waren das Camilla, Elvira, Erminia und Mirena. Aber bereits ab 1720 sang er seiner ersten Saison in Rom auch jugendliche Helden wie Alessandro und Telemaco, und auf dem Höhepunkt seiner Karriere ab 1720 sollte er in über 20 Opern fast immer in der Haupt- oder Titelrolle zu hören sein.

Wie sich aus den hier eingespielten Arien gut belegen lässt, reichte sein Stimmumfang in den Jahren 1718–1730 vom eingestrichenen C bis zum zweigestrichenen B zwei Oktaven höher, wobei sich in den letzten Jahren seiner Laufbahn eine leichte Schwächung in der Tiefe abzeichnet. In seinem Anstellungsvertrag an der Kapelle des Tesoro di San Gennaro in Neapel vom 18. Juli 1719 ist zu lesen: »Domenico Egizio ist in dieser glücklichen Stadt derzeit einer der besten Virtuosen mit einem unvergleichlichen Metall in der Stimme.« Seine Gagen gehörten zweifellos mit zu den höchsten, unabhängig davon, wo er gerade im Dienst stand. Seit seinem Eintritt in die neapolitanische Cappella Reale gehörte er zu den bestbezahlten Sängern überhaupt. Aus einer

Aufstellung aus dem Jahr 1722 geht hervor, dass Gizioni einen monatlichen Lohn von zehn Dukaten erhielt: Einzig der *maestro di cappella* Alessandro Scarlatti und der berühmte, etwas ältere Sänger Matteuccio erhielten noch größere Beträge als er. Sein Lohn wurde stetig erhöht, bis er in den letzten Jahren seines Dienstverhältnisses 15 Dukaten bezahlt bekam. 1734 entlohnnte der Tesoro di San Gennaro ihn mit 18 Dukaten, während die anderen Sänger in der gleichen Aufführung nur jeweils sechs Dukaten erhielten. Auch aus Rechnungsbüchern von Operntheatern geht hervor, dass er auf der Höhe seiner Karriere häufig der bestbezahlte Sänger der gesamten Besetzung war. Im Teatro Alibert in Rom beispielsweise erhielt er in einer Spielzeit für seine Mitwirkung an zwei Opern 700 Scudi, Farinelli dagegen nur 550, und die anderen Kollegen im Durchschnitt sogar noch deutlich weniger.

Gizioni unterhielt in seinem Haus in Neapel eine private »Gesangsschule« (über die unter anderem Giovan Battista Mancini berichtet), in der einige zukünftig erfolgreiche Komponisten wie Latilla und Jommelli ausgebildet wurden. Besonders herausragend war sein bester Schüler Gioacchino Conti, der unter dem Künstlernamen »Gizziello« auftrat. Mancini erzählt: »Man kann sich gar nicht vorstellen, mit welch verliebter Aufmerksamkeit der Lehrer unterrichtete, und wie treu der brave Schüler darauf erpicht war, seinem Meister zu gehorchen.« Gizioni ließ Giziello erstmals im Rahmen einer Privataufführung in Neapel auftreten, bei der er auch selbst mitsang, und verfolgte im Februar 1730 das römische Debüt seines Schülers in Vincis *Artaserse* mit

gespannter Aufmerksamkeit. Von da an machte Gizziello eine aufsehenerregende internationale Karriere, die ihren Teil dazu beigetragen hat, dass der Name seines Lehrers auch heute noch bekannt ist.

Es scheint kein Porträt Domenico Gizzis »nach der Natur« erhalten zu sein. Die Stiche aus dem 19. Jahrhundert sind reine Fantasiebildnisse. Auf Karikaturen aus dem 18. Jahrhundert zeigt sich jedoch der gleiche hohe und schlanke Wuchs, wie er auch für andere Kastraten dieser Zeit typisch war. Die Nachfahren der Familie Gizzi in Ceccano wollten die Erinnerung an Domenico lebendig halten, indem sie originale und kopierte Zeitzeugnisse sammelten. Sie bewahrten auch private Besitztümer Gizzis auf, unter anderem ein Schreibpult.



Arie per Domenico Gizzi

Giulia Veneziano

«Non so se vi sia alcun'altra città in Europa più piacevole, più comoda, e dove mi piacerebbe di più abitare se non questa, senza fare eccezione neppure per Parigi.» Così nel 1749 Charles de Brosses descriveva Roma, «crocevia d'Europa». La «Città eterna» sotto i papi Innocenzo XIII e Benedetto XIV sembra godere di una irripetibile voglia di libertà rappresentata dall'opera in musica, la cui introduzione a Roma era stata combattuta dalla curia papale per quasi un secolo. A partire dal 1710 sono aperti i quattro teatri che si contendono il pubblico per tutto il secolo: il Teatro alla Pace, il Capranica, l'Alibert (dal 1726 detto «delle Dame») e l'Argentina. Il fervore per i grandi spettacoli con macchine, scene e costumi, che nel secolo precedente era stato appannaggio quasi esclusivo di rappresentanti di governi stranieri per ragioni di propaganda (le ambasciate di Spagna e Francia), si estende a luoghi diversi, come palazzi nobiliari, collegi cardinalizi, case private oltre alle chiese e oratori.

L'atmosfera intensa e il fermento artistico che si percepisce a Roma nei primi decenni del Settecento si deve principalmente ai protagonisti dell'ambiente politico ed economico, impegnati in un raffinato «mecenatismo politico». Accanto alla corte centrale riunita intorno al papa, altre corti adottano lo stesso sistema di patronato che percorre il delicato scacchiere della politica estera

europea. Le ambasciate presso la Santa Sede dei sovrani d'Europa si impegnano in una gara mecenatesca con i cardinali e i principi romani, il cui nuovo punto di riferimento sono i teatri d'opera. Al mondo teatrale si lega la moda dei cantanti evirati, che a Roma è soprattutto esigenza pratica, visto che le cantanti non sono ammesse né in chiesa né sulle scene teatrali.



Domenico Gizzi era nato il 12 marzo 1687 ad Arpino, presso Sora, allora parte del vicereggio spagnolo di Napoli, quinto figlio di una coppia benestante, Igino Gizzi originario di Ceccano e Agata di Iorio. Non fu dunque la miseria a imporre la castrazione del ragazzo. Secondo una tradizione non documentata, Domenico avrebbe compiuto i suoi studi nel Conservatorio napoletano di S. Onofrio a Capuana, avviando la sua carriera nella cappella del Tesoro di San Gennaro prima del 1706. Recenti ricerche di Giancarlo Rostirolla hanno invece dimostrato che Gizzi debuttò a Roma all'età di 18 anni come «cantore soprano» della Cappella Giulia in Vaticano dal 27 gennaio 1705. Già nel maggio 1706 lascia Roma, assunto come musico soprano «sovranummerario» nella Real Cappella, la più prestigiosa istituzione musicale di Napoli, dove debutta alla corte del viceré d'Ascalona nella serenata *Li pastori e le ninfe di Partenope*, composta dal maestro di cappella Gaetano Veneziano. Ben presto gli eventi precipitano con la fine del governo spagnolo e l'arrivo del primo viceré austriaco di Napoli, il conte di Daun, nel 1707: alcuni musici, tra

cui Veneziano, rimasti fedeli alla Spagna perdono i loro ruoli, mentre Gizzi è riconfermato in organico, anche perché schierato con Francesco Mancini, promosso per il suo zelo pro-austriaco a nuovo maestro della Real Cappella.

Durante il dominio austriaco Napoli sembra risvegliarsi come autentica capitale di regno, preparando lentamente la successiva esplosione artistica dopo l'incoronazione nel 1734 di Carlo di Borbone. Nel 1713 l'incarico a corte di Gizzi diventa stabile. Come primo musicista soprano, è a stretto contatto con Alessandro Scarlatti, richiamato a Napoli come maestro della Real Cappella (il suo nome in relazione a Scarlatti è ricordato nelle *Memorie dell'Abate Pecorone*, del 1729).



Dopo essersi messo in luce a Napoli, nel 1718 Domenico Gizzi poco più che trentenne torna a Roma per interpretare al Teatro Capranica il ruolo protagonistico di Alessandro nell'opera *Berenice*, scritta da Domenico Scarlatti e Nicola Porpora e, subito dopo, il *Telemaco* di Alessandro Scarlatti, uno dei pochi musicisti ammessi come arcade, insieme a Arcangelo Corelli e Bernardo Pasquini – nel 1706, con il nome di Terpandro Politeo. L'accademia dell'Arcadia era nata sotto gli auspici della regina Cristina di Svezia e i suoi membri includevano figure di prestigio come i cardinali Pietro Ottoboni, nipote di Alessandro VIII, e Benedetto Pamphilj, nipote di Innocenzo X, o il principe Francesco Maria Ruspoli. L'arrivo di Gizzi a Roma coincide con i decenni di

maggior vivacità dell'opera in musica: viene subito impegnato in tre dei quattro teatri cittadini.

Il teatro della famiglia Capranica era stato riaperto solo nel 1711: nel 1718 Gizzi vi canta due opere, tra cui *gil Telemaco* di Scarlatti, il cui libretto è dedicato all'ambasciatore «Cesareo e Cattolico alla Santa Sede» Johann Wenzel von Gallas, italianizzato «Galasso». Il conte von Gallas gioca un ruolo chiave nelle relazioni diplomatiche tra la Vienna imperiale, il viceregno austriaco di Napoli e la Santa Sede, dove opera. Non a caso Gizzi interpreterà il ruolo di Mirene, questa volta al Teatro della Pace, ne *L'Etearco* di Giovanni Bononcini, compositore della corte imperiale, giunto a Roma al seguito dell'ambasciatore, con dedica alla «contessa di Galasso» – seconda moglie dell'ambasciatore –, Ernestine von Dietrichstein-Nikolsburg. Siamo nel 1719, anno in cui il conte von Gallas corona il suo progetto politico divenendo viceré di Napoli, ma muore dopo soli 20 giorni di governo: Ernestine sposerà il conte Aloys Thomas Raimund von Harrach, successore del marito alla carica di viceré di Napoli.



I periodi romani di Domenico Gizzi sono intercalati da una serie di successi riscossi dal cantante a Napoli e in altre città. Nell'aprile 1719 è assunto nella Cappella del Tesoro di San Gennaro di Napoli, altra prestigiosissima istituzione musicale. Alla fine dello stesso anno, canta in Sicilia, a Messina e a Palermo: qui, nel 1720, al Teatro di S. Cecilia, è Ariodante in *Ginevra principessa*

di Scozia di Domenico Sarro, ripresa dopo la prima rappresentazione avvenuta nello stesso anno al San Bartolomeo di Napoli. L'opera è dedicata al duca Niccolò Pignatelli d'Aragona, famiglia alla quale Gizzi resterà sempre legato.

Dal 1722 al 1724, e poi nel 1726 (dopo esibizioni nei teatri di Venezia, Reggio Emilia, Firenze), Gizzi consolida il successo nazionale col suo ritorno a Roma per tre stagioni d'opera del Teatro Alibert e nel 1724 viene accolto nella Congregazione dei Musici di S. Cecilia di Roma, posta sotto il patrocinio del Cardinale Ottoboni. Costruito da Antonio d'Alibert, il teatro era edificato nell'area delle due più importanti sedi estere, la francese e la spagnola. I palchetti di questo teatro vengono assiduamente frequentati da clero e nobiltà romana, come dai diplomatici accreditati presso la Santa Sede. All'arrivo di Gizzi, l'Alibert era stato da poco ristrutturato da Francesco Galli Bibbiena con la speranza di grandi successi. Vi fu invece un tracollo finanziario e nel 1726 il teatro venne ceduto ad un consorzio di impresari che ne cambiarono il nome in «Teatro delle Dame». Gizzi interpretò all'Alibert *l'Adelaide* di Nicola Porpora (Idelberto) nel 1723 e tre anni dopo *Didone abbandonata* di Vinci (Araspe) e *Il Valdemaro* di Sarro (Sveno). Le tre opere, insieme alle altre in cui Gizzi è protagonista all'Alibert (per esempio nel *Farnace* di Vinci in cui canta nel ruolo eponimo accanto a Farinelli) sono tutte dedicate a Giacomo III Stuart o alla moglie Maria Clementina, una coppia particolarmente influente nel panorama del mecenatismo romano di quei decenni, il cui ruolo è stato ricostruito di recente da Edward Corp. James III

Francis Edward Stuart, «The Old Pretender», era il re d'Inghilterra in esilio, accolto e protetto a Roma nel 1719 da Clemente XI, per motivi di propaganda, accordandogli i titoli onorifici di re di Gran Bretagna e Scoczia. Nello stesso anno aveva sposato la ricca principessa polacca Maria Clementina Sobieski. Anche se questo matrimonio contrastato fu di breve durata, il re in esilio fu bene accolto dall'aristocrazia romana: per rafforzare la sua politica divenne un grande sostenitore dell'opera, col raro privilegio di possedere palchi nei tre principali teatri di Roma. Era certamente un personaggio eclettico (per esempio studiò cinese mandarino con il vescovo francese Fouquet, che viveva in Cina); tra gli artisti da lui patrocinati figurano il castrato Farinelli e pittori come Giovanni Paolo Panini e Rosalba Carriera. La sua corte era il punto di riferimento obbligato per tutti i viaggiatori inglesi e di altre nazioni. L'uso strategico dell'opera, nel suo progetto politico, si manifesta in maniera esemplare con il ciclo di rappresentazioni organizzate per celebrare il matrimonio tra donna Camilla Cantelmo Stuart col principe napoletano Leonardo del Tocco di Montemiletto, celebrato a Roma nel gennaio del 1724, con l'esecuzione di un'opera in onore della Gran Bretagna (*Ginevra regina di Scoczia* dedicata a Giacomo) e un'altra che esaltava Napoli (*La Partenope* dedicata a Clementina).

Nell'ultima stagione all'Alibert del 1726 (l'anno prima il papa aveva chiuso i teatri), Gizzi fu impegnato nel *Valdemaro* di Sarro, opera ambientata a Uppsala al tempo dei Goti, il cui titolo originale sarebbe dovuto essere *Teuzone, imperatore della Cina*, come rivela il

cronista romano Valesio in data 16 febbraio 1726: l'argomento fu cambiato per uno scandalo che aveva coinvolto i Gesuiti in Cina. Nell'opera fece il suo debutto romano l'altro grande castrato napoletano, Gaetano Majorano detto «Caffarelli» e parteciparono stelle come Gaetano Berenstadt e Giacinto Fontana «Farfallino». L'esito fu trionfale e giovò a rafforzare la politica di Giacomo Stuart. Questi insistette sulla stessa linea «napoletana», proponendo nello stesso 1726 al Teatro delle Dame, ancora con Gizzi protagonista, una *Didone abbandonata*, primo libretto metastasiano musicato prima da Sarro e ora da Vinci.



Ancora una forte relazione tra politica e arte sulla direttriva Napoli-Roma si ritrova con l'ultima presenza di Gizzi a Roma nel 1730 per due opere, questa volta nel Teatro della Pace, protetto dai cardinali Ottoboni e Coscia. La prima è *L'Eupatra* musicata da Giovanni Battista Costanzi per l'inaugurazione del teatro, in cui Gizzi, all'apice della sua carriera, di ritorno da un giro di successi a Venezia, Firenze e Reggio Emilia, canta il ruolo protagonistico di Farnace. L'opera è dedicata a Maria Lavina Buoncompagni Ludovisi, sposa dal 1723 del nobile napoletano Marino Caracciolo acquisendo il titolo di principessa di Santobuono e duchessa di Castel di Sangro. A sua volta il padre di Maria Lavinia era il duca Gregorio II, primo marito di Giustina Gallio, figlia del Conte Tolomeo duca di Alvito, borgo vicino ai luoghi che avevano dato i natali

a Domenico Gizzi. Dopo *L'Eupatra*, di ignoto «accademico di Roma» (in realtà rifacimento del *Mitridate* di Apostolo Zeno, del 1724) Gizzi è impegnato nel ruolo di Pirro nella *Andromaca* (sempre di Zeno), dedicata al potente e assai discusso cardinale Nicola Coscia. La musica di questa seconda opera è del napoletano Francesco Feo, uno dei pochi allievi certi di Gizzi. Entrambi i drammi sono una ripresa di libretti vienesi: il cardinale Coscia era legato alla corte di Vienna da intensi rapporti. Questa rete di relazioni si riflette sulla scelta dei compositori e degli interpreti, a cominciare dal rapporto di Coscia con il cardinale Ottoboni, al cui servizio era Costanzi: i cantanti delle due opere, curiosamente, appartenevano per metà alla corte di Ottoboni, e l'altra metà proveniva dalla Real Cappella di Napoli. L'operazione appare più strana se si pensa che l'opera di Feo dedicata a Coscia andò in scena pochi giorni prima della morte di Benedetto XIII: il nuovo papa, Clemente XII, immediatamente spogliò di tutti i privilegi Coscia e lo imprigionò a Castel Sant'Angelo.

Anche la carriera romana di Gizzi soffrì degli stessi scenari mutati, perché dopo il 1730 non canterà più a Roma mentre a Napoli si esibirà per altri due anni, nella Cappella vicereale e in casa dei suoi protettori Pignatelli. La fine della carriera si svolse nella routine del repertorio sacro dei cantanti anziani: dai pochi documenti d'archivio sappiamo che nel 1736 si licenzia dal Tesoro di San Gennaro (al suo posto entra Caffarelli) mentre nel 1744 gli viene concesso dalla Cappella Reale un aumento di stipendio; nel 1752 era ancora in servizio

attivo per esaminare i nuovi aspiranti ad entrare nella Cappella. Muore il 14 ottobre 1758.

I discendenti della famiglia Gizzi hanno rinvenuto, conservato nell'Archivio Notarile di Ceccano, il testamento di Domenico, da lui redatto il 12 ottobre 1758, due giorni prima della sua morte, che fa riferimento a numerose proprietà immobiliari nella sua terra natale, senza nessuna informazione musicale. Chi continuerà il percorso da lui avviato, proprio dai palcoscenici di Roma scelti per il suo debutto nel 1730, sarà il suo allievo più celebre, Gioacchino Conti detto «Gizziello».



RITRATTO DI UN CANTANTE

Domenico Gizzi (in molte fonti anche chiamato «Egizzio») è indicato in tutti i documenti come «musico soprano» e non sembra aver mai cambiato la sua voce. Per curiosità notiamo che gli antichi biografi ottocenteschi Grossi e Villarosa lo avevano definito come «tenore», evitando di fare cenno alla sua castrazione. Secondo la tipica tradizione dei cantanti d'opera, i suoi primi ruoli, intorno ai 20 anni di età, erano femminili: Camilla, Elvira, Erminia, Mirene negli anni 1707-1719. Ma già dal 1718 nella sua prima stagione a Roma aveva interpretato eroi giovani come Alessandro e Telemaco, e poi al culmine della carriera, dopo il 1720, sarà quasi sempre il personaggio principale o del titolo nelle oltre 20 opere in cui si esibisce.

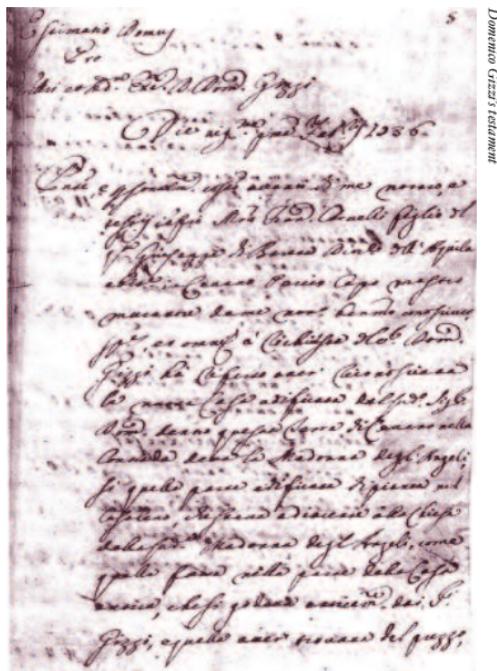
La sua tessitura negli anni 1718-1730, ben rappresentata dalle arie scelte in questa registrazione, andava dal Do centrale al Sib due ottave sopra, mostrando una lieve riduzione verso il grave negli ultimi anni della carriera. Nel documento di assunzione nella cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli, il 18 luglio 1719, è definito «Domenico Egizzio uno de migliori virutuosi di tal metallo di voce che presentemente sia in questa Fedelissima Città». I suoi pagamenti erano indubbiamente tra i più elevati in ognuno degli ambienti in cui si trovò a lavorare. Fin dal suo ingresso nella Cappella Reale di Napoli risulta uno dei cantanti meglio pagati. In una nota del 1722 Gizzi riceve una paga mensile di 10 ducati: solo il maestro della Cappella, Alessandro Scarlatti, e il celebre e più anziano collega Matteuccio

prendono più di lui. La paga continuerà ad aumentare lentamente fino ad un massimo di 15 ducati negli ultimi anni del suo servizio. Nel 1734 il Tesoro di San Gennaro gli versa 18 ducati invece dei 6 ricevuti agli altri cantanti per una esecuzione. Anche nelle scritture teatrali, nel pieno della carriera, risulta spesso il cantante più pagato del cast: per esempio nella stagione al teatro Alibert di Roma del 1723, per due opere, ottiene 700 scudi romani, contro i 550 di Farinelli e la media assai inferiore degli altri colleghi.

Aveva istituito privatamente nella sua casa di Napoli una «scuola di canto», testimoniata tra gli altri da Giovan Battista Mancini, in cui si erano formati futuri compositori di successo, come Latilla e Jommelli, e soprattutto il suo migliore allievo Gioacchino Conti, che assunse appunto il nome di «Gizziello». Secondo Mancini: «Non si può esprimere né l'amorose attenzioni del maestro nell'istruirlo, né la fedele esecuzione del buon scolare nell'ubbidire il suo maestro». Dopo averlo fatto debuttare in esecuzioni private a Napoli cantando accanto a lui, Gizzi seguì scrupolosamente la prima romana di Gizziello nel febbraio 1730 nell'*Artaserse* di Vinci. Di qui Gizziello avviò una strepitosa carriera internazionale che ha contribuito a tramandare il nome di Gizzi fino ai nosti giorni.

Non sembra sopravvivere un ritratto «dal vero» di Domenico Gizzi: le incisioni ottocentesche (a partire da Martuscelli, Napoli 1815) sono di fantasia. Tuttavia le caricature settecentesche ci tramandano la corporatura alta e magra tipica di altri celebri cantanti evirati del tempo. I discendenti di Domenico Gizzi a Ceccano

hanno voluto tramandare la sua memoria raccogliendo testimonianze originali e in copia, ed anche oggetti personali, tra cui uno scrittoio.



MUSICAL SOURCES

- Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms 16487 (edited by Howard Mayer Brown, Garland, New York & London 1978)
- Chicago, Newberry Library, ms Case vM 1500.v77d. (edited by Howard Mayer Brown, Garland, New York & London 1977)
- Bologna, Archivio di Stato, fondo Malvezzi Campeggi, IV 88/748 a; London, British Library, Add. 24303 (edited by Howard Mayer Brown, Garland, New York & London 1977)
- Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, fondo Noseda, I.24.7
- Rome, Biblioteca Casanatense, mss. 2222
- Naples, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Rari 7.2.13; Rari 7.2.9

BIBLIOGRAPHY

- Villarosa [Carlo A. De Rosa, Marchese di Villarosa], *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Naples 1840
- Guido Pannain, *Una pagina inedita della storia musicale di Napoli*, in *Rivista Musicale Italiana*, xx1 (1914)
- Salvatore Di Giacomo, *I maestri e i musici del Tesoro di San Gennaro*, in *Napoli nobilissima*, n.s., 1 (1920); reprinted as *Maestri di cappella, musici e istromenti al Tesoro di San Gennaro*, Naples 1920
- Ulisse Prota-Giurleo, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in R. De Filippis and U.
- Knud Arne Jürgensen, *L'opera 'Il Valdemaro' di Domenico Sarro (Roma, 1726)*, in *Analecta Romana Instituti Danici*, xxxvii, 2012
- Dinko Fabris, *La Santissima Trinità*, studio per il cd *Gaetano Veneziano, La Santissima Trinità. Oratorio*. Naples 1693, I Turchini diretti da Antonio Florio, Glossa 2013
- Giulia Anna Romana Veneziano, *Le multiformi carriere dei musicisti nella Napoli spagnola: il caso di Gaetano Veneziano (1656-1716)*, in ENBACH Project

01 PRIMA 'L VORACE FULMINE(Francesco Feo, *Andromaca*. Rome, 1730)

Prima 'l vorace fulmine,
pena e terror degli empi,
m'arda, e mi sciolga in cenere.
Ma tu, mio caro bene,
puoi dubitar di me?

Se immobile vedrai
il sole, il fiume, il rio,
allor, bell'idol mio...
Ma che! Tutto è possibile, prima
che manchi la mia fè.

First of all, the insatiable lightning,
anguish and terror of the wicked,
sets me ablaze, and reduces me to ashes.
But you, my dearly beloved,
can you doubt me?

If, motionless, you will see
the sun, the river, the brook,
then, my beautiful idol...
But what! Everything is possible, before
you lack my loyalty.

Elle peut, la foudre vorace,
peine et terreur des impies,
m'embraser, et me réduire en cendres.
Mais toi, mon cher bien,
peux-tu douter de moi ?

Si, immobiles, tu vois
le soleil, le fleuve, la rivière,
alors, ma belle idole...
Mais quoi ! Tout est possible, avant
que te manque ma foi.

Soll doch der gierige Blitz,
Strafe und Grauen für die Ruchlosen,
mich treffen und zu Asche verbrennen.
Aber du, mein geliebtes Wesen,
wie kannst du an mir zweifeln?

Und sähest du die Sonne, den Fluss,
das Bächlein stillstehen,
ach, mein Herz,
sei es darum! Alles ist möglich,
ehe meine Treue vergeht.

02 AMOR CHE NASCE(Leonardo Vinci, *Didone abbandonata*. Rome, 1726)

Amor che nasce
colla speranza,
dolce s'avanza,
né se n'avvede
l'amante cor.

Love which is born
with hope,
advances gently,
even in the absence
of the loving heart.

Poi pieno il trova
d'affanni, e pene;
ma non gli giova,
che intorno al piede,
le sue catene
gli strinse amor.

Then, he finds it overflowing
with panic and grief;
but it doesn't please him,
because around his feet,
Cupid is forging
his chains.

Amour qui naît
avec l'espérance,
doucement s'avance,
même en absence
du cœur aimant.

Puis il le trouve plein
d'affolement, et de peine ;
mais il ne lui plaît
qu'autour du pied,
Amour tisse
ses chaînes.

Liebe, die aus der
Hoffnung entsteht,
nähert sich zärtlich,
selbst wenn das liebende Herz
fern ist.

Dann findet sie es voller
Kummer und Qualen,
doch es gefällt ihr nicht,
dass Amor ihr bereits
seine Ketten
um den Fuß schlingt.

03 CRUDE PARCHE

(Alessandro Scarlatti, *Telemaco*. Rome, 1718)

Crude Parche, deh, accrescite
tutti i di, che a me togliete
al mio caro genitor!

E s'alcuno ve ne resta,
sia di questa,
a cui faccio in mano il cor.

Cruel Fates, oh, you grow
every day, you who had deprived me
of my dear begetter!

And if any of this is left,
may it belong to she
whose heart I hold in my hand.

Cruelles Parques, ah, vous croissez
tous les jours, vous qui m'avaient ôté
mon cher géniteur !

Et si quelqu'un restait,
qu'il appartienne à celle
dont je tiens le cœur en main.

Grausame Parzen, ach, ihr verlängert noch
all die Tage, die ihr mich von meinem
geliebten Vater fernhaltest!

Und bliebe doch nur einer,
der zu jener gehört,
deren Herz ich in meiner Hand halte.

05 O A MORIRE O A GODER

(Alessandro Scarlatti, *Telemaco*. Rome, 1718)

O a morire, o a goder,
m'ha da guidare amor.

Either by dying or by thriving,
love must direct me.

O goderò morendo
o morirò godendo,
trafitto dal piacer,
più che dal ferro ancor.

Either I will prosper by dying
or I will die through thriving,
pierced by pleasure,
still more than by the iron rod.

Ou à mourir, ou à jouir,
doit me conduire amour.

Ou je jouirai en mourant
ou je mourrai en jouissant,
percé par le plaisir,
encore plus que par le fer.

Möge die Liebe mich entweder zum Tod
oder zur Wonne führen.

Ich werde sterbend beglückt sein
oder voll Wonne sterben,
durchbohrt vom Glück,
noch heftiger als vom Stahl.

06 PER DUE PUPILLE BELLE

(Giovanni Battista Costanzi, *L'Eupatra*. Rome, 1730)

Per due pupille belle,
pugna quest'alma mia.
Avran pietà le stelle,
d'un così giusto amor.

My heart is beating because of
two such beautiful eyes.
May the stars take pity
on such a just love.

Pour deux pupilles si belles
se bat cette âme mienne.
Les étoiles auront pitié
d'un aussi juste amour.

Für zwei so schöne Augen
zieht meine Seele in den Kampf.
Mögen die Sterne Erbarmen mit
einer so gerechten Liebe haben.

Meglio è morir, che perdere
quei due lucenti rai,
che fanno ogn'ora accendere
il fido amante cor.

It is better to die, than to lose
these two sparkling rays,
which, at all times, inflame
the faithful and loving heart.

Mieux vaut mourir, que perdre
ces deux rayons étincelants,
qui à toute heure font flamber
le cœur fidèle et aimant.

Der Tod wäre erstrebenswerter
als der Verlust dieser strahlenden Augen,
die zu jeder Stunde das Herz
des treuen Liebenden entflammen.

07 AMORE INGANNA

(Giovanni Bononcini, *L'Etearco*. Rome, 1719)

Amore inganna, e piace,
che immagini figura
come le brama il cor.

Love deceives, and pleases,
for it conjures up a picture
just like the heart is desiring.

L'amour trahit, et plaît,
car il imagine une figure
comme le désire le cœur.

Die Liebe betrügt und entzückt,
denn sie gaukelt die Gestalt vor,
nach der das Herz sich sehnt.

E, lusinghier fugace,
sa far che la sventura
bella rassembri ancor.

And, fanciful and fleeting,
it knows how to ensure that misfortune
seems more lovely to you.

Et, illusoire et fugace,
il sait faire que l'infortune
te semble belle encore.

Und trügerisch und flüchtig
gelingt es ihr, dass das Unglück
dir noch schön erscheint.

08 BARBARI SIETE, O DEI

(Giovanni Bononcini, *L'Etearco*. Rome, 1719)

Barbari siete, o Dei:
chieggio la morte in dono!
Neppur morir poss'io,
ma penar deggio, oh Dio,
di duolo in duolo!
Misera quanto sono:
poveri affetti miei!
Barbari siete, o Dei,
se il ciel non mi ferisce,
o s'apre il suolo!

You are savages, o Gods:
I crave death as a gift!
I cannot even die,
yet I must suffer, o God,
from one grief to another!
I am so wretched:
oh, my poor feelings!
You are savage, O Gods,
if heaven does not wound me,
may the ground open up beneath me!

Vous êtes barbares, ô Dieux :
je demande la mort en don !
Je ne peux même pas mourir,
mais je dois souffrir, ô Dieu,
de douleur en douleur !
Je suis si malheureuse :
mes pauvres sentiments !
Vous êtes barbares, ô Dieux :
si le ciel ne me blesse,
que s'ouvre la terre !

Grausam seid ihr, oh Götter,
meinen Tod verlange ich als Geschenk!
Ich kann nicht einmal sterben,
doch ich verdiene es, oh Gott,
Schmerzen über Schmerzen zu erleiden!
So elend bin ich,
nichts als Jammer fühle ich!
Ihr seid grausam, oh Götter,
dass der Himmel mich nicht verletzt
und der Erdboden sich nicht für mich auftut!

IO POVERO AMOR TRADITO

(Domenico Sarro, *Ginevra principessa di Scozia*.
Naples, 1720)

Povero amor tradito,
non lusingarti più!
So che vorresti tu:
vendetta, o morte!

Ma il cor, benché schernito,
vendetta far non sa,
e morte soffrirà,
costante e forte.

Poor betrayed love,
delude yourself no longer!
I know what you might be after:
vengeance, or death!

But the heart, even though mocked,
knows not how to avenge itself,
and it will suffer death,
constant and strong.

Pauvre amour trahi,
ne te leurre plus !
Je sais ce que tu voudrais :
vengeance, ou mort !

Mais le cœur, bien que raillé,
ne sait se venger,
et la mort il souffrira,
constante et forte.

Meine arme betrogene Liebe,
lass' dich nicht länger täuschen!
Ich weiß, wonach dir verlangt:
Rache oder Tod!

Doch das Herz, obgleich verhöhnt,
kann sich nicht rächen
und wird treu und stark
den Tod erleiden.

II VOLO IL MIO SANGUE A SPARGERE

(Nicola Porpora, *Adelaide*. Rome, 1723)

Volo il mio sangue a spargere,
e lieto ognor men vo':
che desiar non può
sorte più bella il cor.

Morrò per il mio bene:
ed egli, allor, chi sa?,
avrà di me pietà,
se aver non puote amor.

Fly out, pour forth my blood,
and I depart, completely content:
for the heart cannot
desire a more lovely fate.

I will die for my beloved:
and he, then, who knows?,
he will take pity on me,
if love he cannot have.

Vole mon sang et se répand,
et joyeux à toute heure je m'en vais :
car le cœur ne peut
désirer un plus beau sort.

Je mourrai pour mon bien-aimé
et lui, alors, qui sait ?,
aura pitié de moi
s'il ne put avoir d'amour.

Ich eile, mein Blut zu vergießen,
und gehe allzeit glücklich davon:
Denn mein Herz könnte kein
schöneres Schicksal ersehnen.

Ich werde für meinen Geliebten sterben,
und er, wer mag das wissen?,
wird doch Mitleid mit mir haben,
wenn er auch keine Liebe empfand.

12 LA BRAMA DI REGNO(Domenico Sarro, *Il Valdemaro*. Rome, 1726)

La brama di regno
si unisce ad amore;
l'amore allo sdegno:
ahi, misero core!

Partì la tua pace,
e, a crescer tormento,
ragione ancor sento,
che vive, ma tace.

The craving for power
unites itself with love;
love to disdain:
ah, wretched heart!

You have shattered your own peace,
and whilst the torment increases,
I sense once more the reason,
which is living, but remains silent.

La soif de pouvoir
s'unit à l'amour ;
l'amour au dédain :
ah, malheureux cœur !

Tu as brisé ta paix,
et, tandis que croît le tourment,
je sens encore la raison,
qui vit, mais se tait.

Das Gier nach Macht
vereint sich mit der Liebe,
und die Liebe mit Verachtung,
ach, elendes Herz!

Dein Frieden ist dahin,
und um die Qual zu steigern,
fühle ich noch Vernunft,
die lebt und doch schweigt.

13 CIECA NAVE, INFIDI SGUARDI(Domenico Sarro, *Ginevra principessa di Scozia*.
Naples, 1720)

Cieca nave, infidi sguardi,
false teme in sano core,
voi tradiste la mia fé.

Rio sospetto, occhi bugiardi,
empio amico e traditore,
ogni ben rapiste a me.

Blind vessel, unfaithful looks,
false fears within a sound heart,
you have betrayed my faith.

Suspect river, false eyes,
cruel and treacherous friend,
you have stolen all that is good from me.

Aveugle navire, infidèles regards,
fausses craintes dans un cœur sain,
vous avez trahi ma foi.

Mauvais soupçons, yeux menteurs,
cruel ami et traître,
tu m'as volé tout mon bien.

Blinder Nachen, untreue Blicke,
falsche Furcht in einem gesunden Herzen,
ihr habt meine Treue verraten.

Böser Argwohn, trügerische Augen,
ruchloser Freund und Verräter,
alles Gut habt ihr mir gestohlen.

14 NO, NON MI BASTERÀ BOCCA VEZZOSA(Francesco Feo, *Andromaca*. Rome, 1730)

No, non mi basterà bocca vezzosa,
che tu mi dica, allor: amami e spera!

Ti chiederò in mercè fede di sposa,
e amante ti vorrò, non lusinghiera.

No, I cannot be satisfied, charming mouth,
with what you are telling me now: love me and wait!

I will demand from you, as a pledge, wifely fidelity,
and I will want you to be loving, not false.

Non, il ne me suffira pas, bouche gracieuse,
que tu me dises maintenant : aime-moi et attends !

Je te demanderai, comme gage, fidélité d'épouse,
et je te voudrai amante, non fallacieuse.

Nein, es wird mir nicht genügen, holder Mund,
dass du mir nun sagst: Liebe mich und hoffe!

Als Lohn verlange ich von dir die Treue einer Gattin,
die mich lieben soll, statt mir zu schmeicheln.

15 SU LA PENDICE ALPINA(Leonardo Vinci, *Didone abbandonata*. Rome, 1726)

Su la pendice alpina
dura la quercia antica,
e la stagion nemica,
per lei fatal non è.

Non cede, e non rovina,
di mille etadi a fronte,
che quanto adombra il monte,
tanto profonda il piè.

On the Alpine hillside,
the aged oak tree endures,
and the adverse season
proves not to be fatal for it.

It yields not, nor collapses
under the weight of a thousand years,
since the more the mountain darkens,
the deeper are its roots.

Sur le versant alpin,
dure le chêne ancien,
et la saison adverse
ne lui est pas fatale.

Il ne cède, ni ne s'abat
sous le poids de mille années,
car plus s'assombrit le mont,
plus profondes sont ses racines.

Am Alpenhang
überdauert die alte Eiche,
und die widrigen Jahreszeiten
fügen ihr keinen Schaden zu.

Sie wankt und bricht nicht
und bietet tausend Jahren die Stirn,
denn je mehr der Berg sie überschattet,
desto tiefer werden ihre Wurzeln.

DOMENICO GIZZI'S CAREER

(* Arpino, 12 March 1687 – † Naples, 14 October 1758)

1706	Naples, Palazzo Reale	<i>Li pastori e le ninfe di Partenope</i>	Aminta	G. Veneziano
1707	Naples, Teatro dei Fiorentini	<i>Mitilene, regina delle Amazzoni</i>	Camilla	G. De Bottis
	Naples, Teatro dei Fiorentini	<i>Il Ritorno di Ulisse in Patria</i>	Elvira	G. Porsile
1718	Naples, Palazzo Reale	<i>Serenata a quattro voci</i>	Mercurio	D. Sarro
	Rome, Teatro Capranica	<i>Berenice regina d'Egitto</i>	Alessandro	D. Scarlatti, N. Porpora
	Rome, Teatro Capranica	<i>Telemaco</i>	Telemaco	A. Scarlatti
1719	Rome, Teatro Pace	<i>Erminia</i>	Erminia	G. Bononcini
	Rome, Teatro Pace	<i>L'Etearco</i>	Mirene	G. Bononcini
1720	Naples, Teatro S. Bartolomeo	<i>Ginevra principessa di Scozia</i>	Ariodante	D. Sarro
	Palermo, Real Teatro S. Cecilia	<i>Ginevra principessa di Scozia</i>	Ariodante	D. Sarro
	Naples, Palazzo Reale	<i>Scherzo festivo tre la ninfe di Partenope</i>	Dorinda	D. Sarro
1722	Naples, Palazzo del Duca	<i>La Galatea</i>	Acide	G. Comito
	Pignatelli di Monteleone	<i>Sofonisba</i>	Massinissa	L. Predieri
	Rome, Teatro Alibert	<i>Flavio Anicio Olibrio</i>	Olderico	N. Porpora
1723	Rome, Teatro Alibert	<i>Adelaide</i>	Idelberto	N. Porpora
	Rome, Teatro Alibert	<i>Cosroe</i>	Arsace	A. Pollaroli
1724	Rome, Teatro Alibert	<i>Farnace</i>	Farnace	L. Vinci
	Rome, Teatro Alibert	<i>Scipione</i>	Lucindo	L. Predieri
	Venice, Teatro S. Cassiano	<i>Antigona</i>	Ceraste	G. M. Orlandini
1725	Venice, Teatro S. Cassiano	<i>Didone abbandonata</i>	Araspe	T. Albinoni
	Florence, Teatro alla Pergola	<i>Arminio</i>	Sigismondo	C. F. Pollaroli
	Reggio Emilia	<i>Didone abbandonata</i>	Araspe	N. Porpora
1726	Rome, Teatro delle Dame	<i>Didone abbandonata</i>	Araspe	L. Vinci
	Rome, Teatro delle Dame	<i>Il Valdemaro</i>	Sveno	D. Sarro

1728	Genoa, Teatro Falcone	<i>La Griselda</i>	Roberto	P. V. Ciocchetti
	Genoa, Teatro Falcone	<i>Scipione nelle Spagne</i>	Gardenio	P. V. Ciocchetti
	Venice, S. Giovanni Grisostomo	<i>Ezio</i>	<i>Valentiniano III</i>	N. Porpora
1729	Venice, S. Giovanni Grisostomo	<i>L'abbandono di Armida</i>	Ubaldo	A. Pollarolo
	Venice, S. Giovanni Grisostomo	<i>Catone in Utica</i>	Cesare	L. Leo
	Venice, S. Giovanni Grisostomo	<i>Semiramide riconosciuta</i>	Sibari	N. Porpora
1730	Rome, Teatro Valle	<i>L'Eupatra</i>	Farnace	G. B. Costanzi
	Rome, Teatro Valle	<i>Andromaca</i>	Pirro	F. Feo
1732	Naples, Palazzo del Duca	<i>Egeria</i>	Partenope	G. di Majo
	Pignatelli di Monteleone	<i>S. Elena al calvario</i>	Macario	L. Leo
	Naples, Palazzo Reale	<i>Giasone</i>		N. Porpora





photo © Alberto Guerrero



REAL CASA DE CAMPO DE SF LORENZO.

GLOSSA
produced by
Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for
NOTE I MUSIC GMBH
Carl-Benz-Str. 1
69115 Heidelberg
Germany
info@notei-music.com / notei-music.com

glossamusic.com