

Alahor in Granata

Diversi sono i titoli donizettiani di cui si hanno scarse notizie e sulle quali è calato Poggio, ma certo ben poche composizioni hanno una storia oscura quanto l'*Alahor in Granata*. Anche Guido Zavadini e William Ashbrook, non hanno potuto che fornire una laconica citazione su quest'opera, benché essa rappresenti un lavoro tutt'altro che secondario fra le oltre 70 opere teatrali di Gaetano.

Probabilmente a causa del libretto (ritenuto dalla critica dell'epoca inadeguato e insulto), *Alahor in Granata* non riuscì ad affermarsi con decisione. Una nuova ripresa del 1830, ancora a Palermo e stavolta senza la presenza di Donizetti, fu l'estremo tentativo, il quale tuttavia non ottenne altro che la reiterazione di un "discreto successo" da parte del pubblico e dei critici musicali. Alcuni dei lavori che Donizetti realizzò in quel periodo (*Il Diluvio universale, Il castello di Kenilworth, Anna Bolena*) determinarono poi la sua ascesa definitiva nel *élite* degli operisti europei, ma contestualmente contribuirono al definitivo abbandono di quei lavori teatrali più giovanili fra cui anche *Alahor* era annoverato.

Il libretto è abbastanza aderente ai dettami dell'opera seria d'inizio secolo ed utilizza un classico quartetto di protagonisti, ognuno dei quali è delineato in un differente registro vocale. Fra le molte peculiarità di questo lavoro teatrale, quello che si evidenzia maggiormente riguarda la ripartizione quantitativa fra i ruoli protagonisti. Di norma e logico attendersi una predominanza vocale del personaggio citato nel titolo, eppure in questo caso il ruolo di maggior peso è senza dubbio quello del monarca Muley-Hassem (mezzosoprano), che - a parte il momento iniziale dell'atto primo - risulta onnipresente per quasi tutta la restante parte dell'opera. La parte di Alahor (basso), con una sola grande aria e due altrettanto grandi duetti, è corrispondente a quella di Zobeida (soprano) e di Alamar (tenore), anche se Alahor e Zobeida ricevono un proprio differenziato momento di "gloria vocale". Per Alahor tale momento è rappresentato dall'esordio dell'opera, immediatamente dopo la Ouverture, con un recitativo, grande aria e cabaletta. A Zobeida, al contrario, spetta la funzione di spicco nel grandioso finale, in cui un tema e variazioni in forma di Rondò la pongono in alternanza con gli altri protagonisti ed il coro. Alamar, il personaggio negativo della vicenda, non poteva ovviamente godere di una parità vocale, ed anzi, la vicenda lo vuole escluso dalla scena che precede il finale. Ecco forse il motivo per cui il capriccioso tenore Winter pretese ed alla fine ottenne (anche se non da Donizetti) un'aria aggiuntiva, posta immediatamente dopo quella del protagonista.

Non meraviglia che *Alahor* contenga elementi tipici rossiniani; ma è significativo come la vena melodica di Donizetti non venga mai meno, rendendo assolutamente inconfondibile la caratterizzazione della linea del canto. L'Ouverture è in assoluto fra le migliori sinfonie d'opera concepite da Donizetti, ed è condotta con una freschezza melodica ed un vigore strumentale raro. Anche l'esordio dell'opera è piuttosto singolare e, al posto della solita introduzione affidata al coro, Donizetti pone immediatamente sulla scena Alahor, che esegue la sua unica Grande Aria. Questo brano (assai simile all'inizio del *La Favorite*) è un autentico capolavoro della concezione musicale donizettiana e, dopo un vibrante recitativo, la prima parte dell'aria si innesta direttamente sulla cabaletta finale, creando così un effetto di tensione crescente e trasformando il carattere sognante della prima parte in una sorta di "aria di furia". Nel coro degli Zegri che segue l'entrata di Alamar Donizetti evidenzia la presenza dei fedeli di Alamar attraverso un tema ricorrente, quasi un *leitmotiv* che compare svariate volte in tutto il corso dell'opera. L'unione di Alamar con il coro dà quindi origine ad un'aria con cabaletta con carattere guerresco e di grande effetto.

Con la scena terza ha inizio la presentazione dei personaggi più "amabili" della vicenda: Zobeida ed Hassem. La prima aria di Zobeida si vale del sostegno del coro femminile e crea quindi un dualismo netto con il precedente intervento del tenore con il coro maschile. L'arrivo di Hassem è preannunciato da una marcia trionfale sulla quale si innesta un gioioso coro di acclamazione. Questa stessa marcia, seppur ridotta al nucleo essenziale, sarà ripresa da Donizetti in *Elisir d'Amore* (Milano, 1832) per l'entrata in scena di Belcore. Il recitativo che segue delinea il personaggio del monarca Muley -Hassem come figura totalmente tesa alla ricerca della pace; anche nella successiva grande aria con coro il senso di pace che pervade il personaggio si esprime in una cantabilità estesa e solenne, sorretta in modo entusiastico dal coro. Hanno quindi seguito i contrasti drammaturgici fra i personaggi ed il duetto di Hassem con Alamar assume una struttura che Donizetti riproporrà anche in tutti i successivi duetti, basandosi sulla struttura tripartita classica *tesi - antitesi - sintesi*. È un duetto violento, dove si scontrano le esigenze proprie di Alamar (amore per la figlia, l'onore ferito) e quelle di Hassem (l'amore per Zobeida). Dopo l'affermazione di questi sentimenti, espressi con lunghe frasi solistiche alternate, il nucleo centrale del duetto (antitesi) diviene sempre pacato, con un tempo adagio ed una cantabilità più intensa e con frasi che giungono quasi alla sovrapposizione. Il termine del duetto assume la struttura di una grande cabaletta ed i sentimenti espressi inizialmente riesplodono con vigore ed entrambe le voci sono nuovamente sovrapposte stavolta con melodie similari. La frase *Ab frenarmi più non posso*, che Hassem canta in questa sezione sarà riutilizzata nel *Diluvio Universale* (Napoli, S. Carlo, 1830) in uno dei grandiosi interventi di Noè. Questo duetto è stato tolto nelle rappresentazioni di Siviglia, sostituito nel contenuto drammaturgico dalla prima aria del tenore, scritta per Berardo Winter da Andrea Monteleone. Purtroppo in questo modo, oltre a realizzarsi uno stucchevole seguito delle arie di tutti i protagonisti, l'impatto musicale si affievolisce moltissimo in quanto l'aria di Alamar, non è qualitativamente in grado di fornire gli straordinari contrasti presenti nel duetto donizettiano. Segue subito un secondo duetto fortemente drammatico fra Zobeida e Alahor. È particolarmente evidente qui l'analoga melodica con i temi del duetto che si svolge fra Lucia e Raimondo nella *Lucia di Lammermoor* (Napoli, 1835). In particolare la frase di Alahor *Della vendetta il fulmine* sarà ripresa ancora nel *Diluvio Universale*, opera sacra in cui convergerà la maggior parte delle idee melodiche di *Alahor in Granata*. Il finale del primo atto mette in luce tutta l'abilità donizettiana nel fondere sentimenti diversi di stupore (in Hassem respinto da Zobeida), di sconforto (di Zobeida che rifiuta lo sposo per salvargli la vita) e di gioia (Alamar e Alahor che vedono compirsi i loro piani). Le frasi musicali, all'inizio ben differenziate procedono sempre di più verso una fusione armonica di spettacolare effetto. Il secondo atto, assai più conciso del primo, prende avvio con recitativi delle parti secondarie (Ismale e Sullima) e il coro dei cortigiani. Da questo momento in poi giungono progressivamente tutti i chiarimenti necessari alla risoluzione della vicenda. Stavolta il duetto fra Zobeida e Hassem inizia con un carattere musicale di grande tensione fra il re, convinto che Zobeida ami un altro, e quest'ultima che vuole rivelare la congiura contro il monarca. La parte centrale del duetto possiede una cantabilità struggente e conduce il finale del brano all'importantissima scena di recitativo in cui Zobeida rivela che Alahor è suo fratello. Immediatamente la gioia esplode in un turbine di volate e morbidi disegni melodici, a significare il ritrovato amore. Ancora un'aria di *furia* di Alamar conferma la sua volontà di vendetta contro Hassem e nella scena seguente compare Alahor, convinto che l'unico modo per salvare Zobeida sia quello di uccidere il Re. Dopo che Hassem si rivela a quest'ultimo ha inizio l'ultimo grande duetto dell'opera. Anche in questo caso, come nel precedente, si parte

da un momento di acceso contrasto che permane per tutto il brano. Concluso il duetto si giunge al definitivo chiarimento fra i due protagonisti ed Alahor, ormai convinto di essere stato plagiato da Alamar, si schiera con il re e fa arrestare il malvagio personaggio. Il finale è un grande rondò con variazioni, la cui parte melodica è essenzialmente destinata a Zobeida (*Confusa è l'anima*), alternata da un massiccio intervento corale ed orchestrale; gradualmente si giunge all'unione del *Solo* con il *Tutti* vocale e orchestrale in una soluzione di spettacolare fastosità musicale. Di tale impatto fu questo pezzo sul pubblico, che Donizetti pensò di utilizzarne gran parte per il finale dell'opera *Emilia di Liverpool* (1824), proposta nella nuova versione del 1828.

Il risultato che il ventinovenne compositore propone con *Alahor in Granata* è in sostanza la prova di una maturità già completa, sia sul piano musicale, sia su quello drammaturgico e che fa presagire in ogni suo brano i successi futuri del genio di Bergamo.

PierAngelo Pelucchi


