

Symphonie de psaumes, *Capriccio*, *Apollon Musagète*; e nel '42 Borlototto ne stese un elenco esauriente (anzi sovrabbondante, visto che ci incluse una mezza dozzina di passi in cui le note ribattute non sono che comuni formule salmodiche, o comunque di cui l'origine stravinskiana sembra insostenibile) ⁸. Ma in realtà molto spesso questi imprestiti, dal contesto, prendono un significato nuovo: così ad esempio, all'inizio della parte seconda, quello dall'esordio del *Capriccio* per pianoforte e orchestra, di cui perde completamente il senso incisivo e perentorio, tanto bene prosegue l'atmosfera di sospensione e attesa in cui la fine della parte seconda ci ha lasciato.

E in verità la presenza di Stravinsky, nel caso nostro, non tanto è importante all'interno quanto a monte della composizione: cioè come potere maieutico. In che senso? Petrassi voleva celebrare – e così congedare – il mondo affascinante della sua adolescenza musicale: fissando, dunque, ciò che in lui era ribollimento della memoria, in forme precise; ed evidentemente omogenee alla poetica che andava perseguendo, e che era ben lontana da quegli ideali romantici o tardo romantici, ottocenteschi o tardo ottocenteschi, oltre i quali qualunque assunto “celebrativo” non pareva che potesse suonar altro che retorica. Ed ecco invece il miracolo dell'*Oedipus rex*: opera affatto estranea a quegli ideali, in cui, attraverso un pastiche di formule sette e ottocentesche, e un canto paradossalmente depurato di spirito canoro, all'idea platonica della tragedia greca si consacra un monumento inconfutabile. Questo appunto impressionò Petrassi: la dimostrazione che celebrare un passato era possibile, e senza ipocrisie né nostalgie. In questo senso l'*Oedipus rex* è la levatrice del *Salmo IX*.

D'altronde lo stile sinfonico di Petrassi quale s'era manifestato sino allora, cioè sino alla *Partita*, era basato su ritmi seccamente affermati, disegni alieni dalla curva, sonorità scabre: dunque incline ad accogliere, sia pure a suo modo, quel modello. S'aggiunga che l'orchestra del *Salmo* esclude del tutto i legni, accresce il normale organico degli ottoni da undici a quattordici elementi (sei corni, quattro trombe, tre tromboni e tuba bassa) e comprende, oltre agli archi, timpani, grancassa, tam-tam e due pianoforti (il secondo dei quali, aggiunto dopo la prima esecuzione, si limita a raddoppiare il primo in alcuni luoghi); il cui timbro, dico quello pianistico, non può riferirsi specificamente all'*Oedipus rex*, visto che dal '31 in poi era in ogni partitura d'orchestra di Petrassi facendo ormai parte del lessico orchestrale universale (anche se pur sempre era stato Stravinsky a introdurvelo, nel 1912, con *Pétrouchka*, e in una nuova accezione, percussiva e metallica, della quale il *Salmo* non è immemore).

Essenziale, all'assunto del nostro lavoro, è l'impianto formale; che non deve nulla a Stravinsky (né a Casella né a Hindemith, i due primi battistrada di Petrassi), ma è piuttosto quello, d'origine madrigale-