

Recercare, XXIV/1-2 (2012)

INDICE

Articoli

Julian Grimshaw, *Compositional phenomena in the Missa Papae Marcelli*

Andrea Garavaglia, «*La brevità non può mover l'affetto*»: *The time scale of the Baroque aria in the light of contemporary culture*

Laura Pontecorvo, *La collezione di strumenti musicali e la prassi strumentale nel Sacro convento di San Francesco ad Assisi durante il Seicento*

Peter Williams, *Frescobaldi's Fiori musicali and Bach*

Kees Vlaardingbroek, «*The promised land of music*»: *Jan Teding van Berkhout in Italy, 1739–1741*

Luisella Donato, *Il clavecin oculaire, aspetti costruttivi. Con riferimenti alla sua ricezione in Italia*

INTERVENTI

Mila De Santis, *Committenza, mediazione, poesia, musica e spettacolo nella Firenze di primo Seicento. Intorno a due recenti studi su Michelangelo Buonarroti il Giovane*

LIBRI E MUSICA

CLAUDIO ANNIBALDI, *La cappella musicale pontificia nel Seicento. Da Urbano VII a Urbano VIII (1590–1644)* (Arnaldo Morelli). RAINER HEYINK, *Fest und Musik als Mittel kaiserlicher Machtpolitik. Das Haus Habsburg und die deutsche Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima* (Arnaldo Morelli)

SOMMARI

JULIAN GRIMSHAW, *Compositional phenomena in the Missa Papae Marcelli*

Più di sessant'anni fa, Knud Jeppesen, in apertura di un suo saggio, affermava: «Sebbene la *Missa papae Marcelli* di Palestrina sia forse l'opera più nota e studiata della storia della musica, alcuni suoi importanti aspetti restano largamente inesplorati». Anche se la prima di queste due affermazioni, probabilmente, non è più valida, la seconda è invece tuttora attuale; esistono infatti ancor'oggi zone inesplorate della musica palestriniana — soprattutto per quel che concerne il concetto di fuga (o imitazione, per usare un termine d'uso comune nell'età moderna) — sulla cui

conoscenza il presente saggio intende apportare un contributo.

I precedenti studi sulla *Missa papae Marcelli* hanno rivolto i loro interessi alla derivazione del materiale tematico — in particolare suggerendo i modelli dai quali questo materiale poteva essere derivato — piuttosto che alle tecniche mediante cui Palestrina manipolava quel materiale grezzo. In altri termini, le questioni contrappuntistiche vere e proprie non sono state affatto affrontate. È importante sottolineare che questo articolo focalizza la sua attenzione sul contrappunto generato dall'intreccio dei soggetti delle fughe, piuttosto che sull'intreccio a livello puramente melodico: varianti melodiche e ritmiche, così come si riscontrano nei soggetti principali, hanno minore importanza nell'ambito di questo studio rispetto agli aspetti combinativi derivanti dalle fughe.

La coerenza e la perfezione tecnica della musica di Palestrina e il fascino che essa esercita, sia sugli esecutori sia sugli ascoltatori, ha fatto sì che per molti anni tale musica sia stata usata come metro con cui giudicare qualunque altra musica del Cinquecento. Generazioni di studenti di armonia e contrappunto hanno imparato a scrivere il contrappunto 'alla Palestrina' a motivo del fraseggio cantabile, dell'attento trattamento delle dissonanze e del ritmo armonico elegantemente cadenzato. Viene però da interrogarsi sul modo in cui Palestrina affrontava una fuga. Era guidato da quell'impulso combinativo — l'elaborazione incessante, quasi ossessiva, dell'intreccio di fughe — che recenti ricerche hanno mostrato essere un caratteristica delle opere di Josquin e di alcuni compositori inglesi di metà Cinquecento? Oppure la *Missa papae Marcelli* funziona in base a un altro principio, in cui gli aspetti combinativi sono utilizzati piuttosto che essere centro dell'attenzione, come forse accade nel caso in cui la fuga sia originata in risposta a una scrupolosa aderenza al testo? Possono le progressioni armoniche generare passaggi di fuga?

In questo articolo il Kyrie, il Sanctus/Benedictus e l'Agnus Dei I della *Missa papae Marcelli* sono sottoposti a un'attenta lettura al fine di affrontare alcune delle questioni che abbiamo sollevato. Studi di questo genere possono essere preziosi in molti sensi. Lo scopo principale può essere considerato quello di gettare luce su come un'opera sia stata composta, per mezzo di una dettagliata analisi. Tuttavia, questo modo di procedere può comportare conseguenze inaspettate. Talvolta passaggi che appaiono simili possono rivelarsi costruiti secondo schemi abbastanza differenti. Forse è più sorprendente osservare che passaggi apparentemente simili possono differire sensibilmente per quel che concerne le fughe, come si verifica nel caso si mettano a confronto il Kyrie I con l'Agnus Dei: se i nessi tematici sono inconfondibili, dal punto di vista contrappuntistico (e armonico) ci sono invece significativi punti di divergenza.

Un'attenta analisi rivela altri importanti aspetti della struttura compositiva che, in misura maggiore o minore, non sono percepibili da ascoltatori, esecutori o lettori della partitura non particolarmente attenti. È abbastanza semplice riconoscere coppie di fughe (intrecci) o di passaggi soggetto-controsoggetto a due voci. Ma questi procedimenti di contrappunto a due danno spesso luogo a blocchi o cellule più estese di polifonia. Tali cellule possono così essere riproposte, per intero o in parte, essendo tale riproposizione più o meno precisa o con scambio di materiale tra le voci che formano la cellula stessa. Palestrina è quindi in grado di creare sostanziali passaggi in alcuni movimenti della messa attraverso un procedimento di ripetizione variata, con la possibilità di aggiungere, togliere o modificare le parti libere allo scopo di aggiungere un ulteriore strato di complessità.

In altri punti della *Missa papae Marcelli* si trovano esempi di fuga 'flessibile'. Ciò si riferisce al procedimento per cui gli intervalli del soggetto della fuga non sono fissi, ma possono essere ampliati o ristretti, così da mantenere del soggetto il solo profilo. Tale condotta può essere definita come fuga 'di sviluppo', sebbene ci sia una differenza fra lo sviluppare un soggetto in modo tale che esso venga interamente mutato, e lo sviluppo per mezzo di intervalli flessibili all'interno dello stesso tipo di intervalli. In quest'ultimo caso, un soggetto formato, per esempio, da seconde ascendenti e terze discendenti può essere modificato per includere quarte ascendenti e quinte discendenti. Seguendo poche e semplici regole, il corretto contrappunto scaturirà inevitabilmente dall'uso di soggetti di fuga formati da intervalli pari che muovono in una direzione e intervalli dispari che muovono in quella opposta. In questo articolo tenterò di mostra come una determinata

sequenza di armonie può dare luogo a, e nello stesso tempo limitare — dal momento che soltanto le note che formano l'accordo possono essere utilizzate — questo tipo di fuga.

Una scrupolosa analisi empirica può rivelare molto dell'elaborazione interna di una composizione e talvolta ci consente di riflettere, pur a titolo di ipotesi, sui processi logici che stanno dietro la sua costruzione. In generale, la teoria del tempo non può in alcun caso essere utile per quel che riguarda il concetto di fuga: queste schematiche istruzioni così come le conosciamo sono brevemente discusse in appendice all'articolo. È sperabile che la ricerca qui presentata non soltanto aumenti la nostra comprensione della giustamente celebre *Missa papae Marcelli* di Palestrina, ma che spinga a ulteriori indagini sugli aspetti compositivi di questa come pure di altre opere del Cinquecento.

ANDREA GARAVAGLIA, "*La brevità non può mover l'affetto*". *The time scale of the Baroque aria*

La morfologia dell'aria barocca, sia nelle modeste varianti pre-settecentesche sia nel successivo modello col da capo, non è stata ancora del tutto spiegata in rapporto alla sua funzione simbolica, ovvero il suo essere luogo per eccellenza dell'espressione soggettiva. L'unità dell'affetto e la standardizzazione formale contraddicono l'idea post-settecentesca di uno sviluppo psicologico: è perciò sempre più necessario studiarla attraverso categorie estetiche e culturali dell'epoca. In questa prospettiva, negli ultimi decenni si è interpretata la tendenza dell'aria a una struttura stereotipata e circolare come metafora sonora della razionalità dell'uomo (Michael Robinson), come modello discorsivo per autoregolare lo sfogo emozionale e dissimularlo (Silke Leopold), e come momento in cui il personaggio riconosce e identifica pensieri e passioni da cui è scosso, codificandoli secondo parametri formali condivisi, in modo da assicurare la riconoscibilità (Luca Zoppelli).

Prendendo l'avvio da queste ipotesi, e in particolare dall'ultima, il presente lavoro — attraverso una lettura incrociata di varie tipologie di fonti, sia relative alla teoria musicale e all'estetica del melodramma, sia alla più ampia riflessione culturale sulle passioni (filosofica, fisiologica e retorica) — mira a porre le basi concettuali per spiegare l'aria barocca, e i suoi mutamenti morfologici e cronometrici, come proiezione simbolica della temporalità necessaria all'anima per organizzare pensieri e affetti. Già Isabelle Moindrot ha sottolineato come uno dei presupposti su cui si fonda la coerenza della drammaturgia musicale italiana sia proprio l'illusione, oltre che dello sviluppo spaziale della scena, di quello temporale dell'anima. Tale prospettiva induce a considerare i mutamenti morfologici che investono l'aria tra fine Seicento e inizio Settecento — la crescente articolazione strutturale, la moltiplicazione delle sezioni ripetute e l'allungamento delle colorature — come mezzi destinati non solo a offrire spazio sempre maggiore all'esibizione virtuosistica, tanto dei compositori quanto degli esecutori, ma anche a prolungare l'estensione temporale dei brani, in un periodo in cui la riflessione filosofico-scientifica tende a considerare il processo cognitivo sempre più ampio e complesso, grazie al ruolo viepiù rilevante attribuito alle passioni.

Il contributo si articola in tre sezioni. Nella prima si evidenzia come le arie, secondo la corrispondenza interiorità-esteriorità ricercata dalla cultura seicentesca, probabilmente piacciono poiché fanno leva, come i monologhi, sul piacere voyeuristico per aspetti privati, quelli che nella vita di corte, per politica sociale, dovevano essere dissimulati, risultando difficilmente conoscibili. Inoltre, si nota come le considerazioni coeve sul rapporto fra la ridotta durata del monologo rispetto a quella del processo mentale da esso rappresentato, o come diremmo oggi fra la temporalità 'chiusa' del primo e quella 'aperta' del secondo, evidenzino una consapevolezza sui significati assunti dalla dimensione cronometrica dell'espressione soggettiva, la stessa consapevolezza che forse si riflette nella tendenza a concepire arie di estensione sempre maggiore.

La seconda sezione interpreta le ripetizioni continue e la circolarità formale dell'aria con da capo come proiezione del processo di 'ruminazione' mentale, tipico degli sviluppi cognitivi determinati da emozioni e riflessioni e caratterizzato da un pensiero ridondante, ostinato e perdurante. Il ruminare, che avviene nell'anima, e la successiva esternazione del proprio sentire, che avviene nell'aria, sono oggi definite dagli psicologi come strategie di *coping* che mirano alla produzione di

sensu: ruminando si può identificare le proprie sensazioni, comprenderne le implicazioni e regolare l'esperienza emozionale in prospettiva di un obiettivo. Non solo, le ripetizioni di versi e sezioni nelle arie possono essere interpretate, sulla base dei coevi trattati di retorica, come figure del discorso che indicano coinvolgimento emotivo dell'individuo (quasi che la potenza dell'emozione sia tale da bloccare la linearità dell'eloquio).

Infine, nell'ultima sezione, si riflette sul ruolo dell'estensione cronometrica dell'aria attraverso riferimenti filosofici e fisiologici coevi relativi alla temporalità emozionale e cognitiva del soggetto, la cui durata è proporzionale non solo all'impulso psico-fisico di una passione, ma anche all'età e alla maturità di un individuo, ovvero alla sua capacità di elaborazione mentale. Questo spiega il motivo per cui nelle opere, per convenzione, le arie più lunghe e complesse spettano ai protagonisti e ai personaggi nobili del dramma: sono quelli che provano gli affetti più intensi e che gestiscono le riflessioni più profonde. Tale variabilità di contenuto, affettivo o gnomico, non è in alcun modo distinta nell'omologazione formale delle arie, specie col da capo: ciò può significare che la struttura musicale è l'incarnazione di un modello discorsivo generico, di razionalizzazione e di comunicazione organizzata dell'interiorità. L'aria dunque è il mezzo con cui un personaggio, rappresentando, attraverso la musica, l'estensione temporale della sua coscienza, dà senso al proprio sé e dà forma simbolica a processi mentali spesso innescati da passioni.

LAURA PONTECORVO, *La collezione di strumenti musicali e la prassi strumentale nel Sacro convento di San Francesco ad Assisi durante il Seicento*

La biblioteca del Sacro convento di San Francesco ad Assisi conserva una piccola collezione di rilevante interesse storico, formata di sette strumenti a fiato in legno databili tra la seconda metà del Cinquecento e la fine del Seicento. Si tratta di una dulcian, un traversiere, un flauto dolce basso e quattro cornetti. Nessuno degli studiosi che, dai primi anni Ottanta del Novecento, ha dato conto dell'esistenza di questi strumenti, si era occupato di approfondire la questione della loro origine e della loro storia. Il presente contributo getta nuova luce sulla provenienza di questa singolare raccolta fornendone un riscontro oggettivo attraverso un'inedita documentazione d'archivio. In un registro delle spese giornaliere dell'inizio del Settecento è stata rinvenuta la documentazione della donazione effettuata in punto di morte da parte dell'abate Francesco Maria Rivi di Foligno al Sacro Convento. Nella lunga lista di strumenti a fiato donati si possono trovare tutti gli strumenti attualmente conservati oltre ad altri al momento dispersi. Il materiale reperito e qui presentato apporta inoltre nuovi elementi di conoscenza sulla presenza di strumenti musicali fra 1620 e 1720 circa all'interno del Sacro convento di Assisi, permettendo di avanzare alcune ipotesi sul loro impiego nelle attività musicali della comunità francescana. L'articolo intende centrare l'attenzione sulla presenza e sul possibile ruolo di tutti gli strumenti, ad eccezione dell'organo, documentati nei registri dell'archivio, evidenziando alcune peculiarità di questo specifico contesto in rapporto con altre cappelle musicali dell'epoca. Particolare attenzione viene posta sui musicisti coinvolti nella prassi ordinaria del Sacro convento, escludendo quelli chiamati in occasione delle feste maggiori. La notevole varietà timbrica degli strumenti musicali utilizzati nell'arco dell'intero secolo, insieme alla constatazione della presenza stabile di strumenti a fiato anche successivamente al 1640 — momento in cui quelli ad arco assumeranno un ruolo centrale nella prassi esecutiva —, sono aspetti molto significativi che si ricollegano idealmente alla collezione attualmente conservata.

KEES VLAARDINGERBROEK, *La «terra promessa della musica». Jan Teding van Berkhout in Italia (1739–41).*

Nel febbraio del 1739 Jan Teding van Berkhout, ventiseienne rampollo di una famiglia patrizia di Delft, intraprese il rituale *grand tour* al seguito di un suo lontano parente, inviato dagli Stati

Generali delle Province Unite in missione diplomatico-commerciale a Napoli. La presente ricostruzione si basa sulle carte dell'archivio di famiglia, versate nel 1998 all'Archivio di Stato dell'Aja; in primo luogo su un diario di viaggio in francese (*Journal de mon voyage fait avec Monsieur Egmond van der Nieuwburg envoyé extraordinaire et plenipotentiaire de leur Haute Puissance à la cour de Naples, et Monsieur Maltzan son secrétaire*), poi sulla corrispondenza di Jan coi parenti rimasti in Olanda: gli zii e tutori Paulus e Nicolaas Zacharias, i fratelli Pieter e Coenraad, la sorella Susanna Maria.

Più che per qualità letterarie (il francese di Teding van Berkhout è scolastico e alquanto approssimativo nell'ortografia, persino per le abitudini dell'epoca), le note di viaggio qui scelte e presentate rivestono interesse per i riferimenti alle pratiche musicali delle regioni attraversate. Oltre all'attrazione verso il gentil sesso, altro tema dominante della narrazione, il giovane viaggiatore olandese rivela una calda passione per la musica, del resto condivisa col fratello Pieter che in patria poteva avvalersi degli insegnamenti del noto compositore materano Egidio Romualdo Duni. Nel corso del suo *grand tour*, Jan continua anch'egli a prendere lezioni di clavicembalo, violoncello e canto da vari maestri, frequenta i teatri d'opera, le chiese, le 'accademie' private e tutti i luoghi dove si fa musica, distribuisce giudizi critici più o meno lusinghieri su compositori, esecutori e allestimenti, colleziona partiture.

Per quanto molti nomi siano trascritti ad orecchio, talvolta in modo così bizzarro da renderne problematica l'identificazione, l'incrocio con altre fonti coeve e coi moderni strumenti di consultazione ha consentito di risolvere gran parte dei dubbi, mentre quasi irrimediabili si rivelano invece due lacune del diario in seguito all'asportazione parziale delle pagine in cui si trattava di Venezia, Parigi e Londra. Non sappiamo se tale circostanza sia da attribuirsi al caso o non piuttosto — come appare probabile specialmente per il soggiorno veneziano — a certi piccoli intrighi amorosi dei quali il protagonista o qualche membro della famiglia giudicò sconveniente tramandare la memoria alla posterità.

Queste le principali tappe del viaggio di Jan: all'andata: Bruxelles - Valenciennes - Reims - Digione - Macon - Lione [7 aprile - 26 maggio 1739] - Avignone - Marsiglia - Genova - Livorno - Napoli [17 luglio - 6 dicembre 1739] - Roma [8 dicembre 1739 - 11 aprile 1740] - Firenze - Bologna - Venezia [16 maggio - ?metà giugno 1740] - Verona - Mantova - Cremona - Milano - Torino. Al ritorno: Aix-en-Provence [29 luglio 1740] - Ginevra - Lione - Bordeaux - Parigi [18 dicembre 1740 - dopo il 9 aprile 1741] - Londra [?metà aprile - ?metà luglio 1741] - Olanda [fine luglio 1741].

Per quanto riguarda l'Italia le osservazioni più numerose e dettagliate riguardano prevedibilmente Napoli, Roma e Venezia.

A Napoli il Teatro Nuovo sopra Toledo, quello dei Fiorentini e il grandioso San Carlo, da poco inaugurato, sono le sue mete favorite. Di quest'ultimo il diarista censisce l'organico orchestrale e descrive minutamente la messa in scena in occasione di una recita della *Partenope*, opera seria di Domenico Sarro; tuttavia le opere buffe di Leo, Porpora e altri autori, rappresentate nei rimanenti teatri citati, gli sembrano più gradevoli. Frequenta inoltre i più eleganti salotti filarmonici, come quelli del principe Colonna di Stigliano in via Toledo e del principe d'Ischitella sulla Riviera di Chiaia, incontrandovi professionisti e nobili dilettanti. Il ritratto musicale della città si completa con la visita ad uno dei suoi conservatori (non è chiaro se si tratti di Sant'Onofrio a Capuana o dei Poveri di Gesù), nonché con l'ascolto di varie funzioni religiose e civili.

A Roma, Teding van Berkhout loda soprattutto il livello degli allestimenti operistici al Teatro Alibert o delle Dame, pur deplorandone l'esosa politica dei prezzi; minori attenzioni dedica all'Argentina, al Valle e al Capranica. Constata il blocco delle attività musicali nella residenza del cardinale Ottoboni alla Cancelleria, rileva la decadenza delle esecuzioni a Sant'Apollinare, ma trova risarcimento nelle funzioni cui assiste in altri ambienti ecclesiastici, fra cui la cappella Paolina al Quirinale, le chiese del Gesù e di San Silvestro in Capite. Anche a Roma i concerti privati e gli incontri con celebri virtuosi occupano uno spazio considerevole della narrazione.

Di Venezia lo colpiscono i luoghi deputati di ogni consimile relazione di viaggio: la basilica di San Marco, gli ospedali (Pietà e Incurabili; non manca la tradizionale deplorazione delle grate che

impediscono la vista delle orfane musiciste), il convento della Celestia, lo Sposalizio del mare, e ovviamente i teatri. Purtroppo, come già accennato, questa sezione del diario è gravemente mutila. Pure incomplete sono le relazioni dei soggiorni a Parigi e a Londra, dove comunque abbondano i riferimenti alle maggiori istituzioni musicali e a personaggi celebri. A Parigi, l'Opéra e il Concert spirituel, nonché i compositori Rameau e Geminiani, il tenore Jélyotte, i violinisti Ghignone e Cupis. A Londra soprattutto i grandi concerti pubblici nei giardini di Vauxhall e di Marylebone. Ma per Jan Teding van Berkhout la «terre de promission» restò sempre l'Italia, di cui esaltò lo stile compositivo e la naturale musicalità degli abitanti diversamente dalle altre nazioni visitate, in particolare la Francia. È un atteggiamento abbastanza comune fra i suoi compatrioti di quel tempo, che condivise, per esempio, con un altro diarista olandese della generazione precedente: quel Jan Alensoon, patrizio di Leida, che visitò l'Italia e la Francia nel 1723-24 lasciandoci un dettagliato racconto delle proprie esperienze.

Dopo una fortunata carriera politica e un ricco matrimonio allietato da numerosa prole, Jan Teding van Berkhout morì a Delft nel 1766. Non sappiamo se la sua giovanile passione per la musica abbia avuto un seguito dopo il suo ritorno in patria.

(traduzione italiana di Carlo Vitali.)

LUISELLA DONATO, *Il clavecin oculaire, aspetti costruttivi. Con riferimenti alla sua ricezione in Italia*

Scopo principale del presente studio è fornire un'ipotesi organologica relativa alle sperimentazioni di Louis-Bertrand Castel (1688–1757) sul *clavecin oculaire* e apportare nuove informazioni riguardanti la ricezione dello strumento in Italia. Le riflessioni intorno all'analogia tra colori e suoni e alla possibilità di unione sensoriale tra vista e udito nell'esperienza artistica portano Castel alla contemplazione di un sistema in cui armoniosamente si dispiegano, in un'estensione di dodici ottave, dodici semitoni cromatici e dodici sfumature di colori, temperati secondo un procedimento analogo alla coeva prassi musicale. Negli anni tra il 1725 e il 1757 Castel, dopo aver enunciato le sue teorie, per suffragarne la veridicità affronta la costruzione di uno strumento in grado di generare contemporaneamente suoni e colori. Sebbene non siano stati ritrovati fino ad oggi modelli sperimentali, né disegni, tuttavia è stato possibile delineare le peculiarità strutturali del *clavecin oculaire* attraverso le descrizioni di Castel e le osservazioni dei testimoni dell'epoca: Diderot, Voltaire, Rousseau, Rameau. Anche Georg Philipp Telemann, che vide lo strumento nel laboratorio di Castel, ne descrisse il funzionamento nel 1739; negli anni successivi il nuovo clavicembalo divenne fonte di ispirazione per ulteriori evoluzioni dell'idea in area germanica: Schröter realizzò un simile progetto ma con una meccanica a tangenti; Krüger nel 1743 e von Eckartshausen nel 1791 intervennero con nuove proposte.

Castel realizzò dapprima un sistema per collegare la tastiera di un clavicembalo o di un organo a un contenitore dal quale fuoriescono strisce di seta nei colori dell'arcobaleno. La seconda meccanica, comparabile a un 'organo di luci', è realizzata sul principio della lanterna magica: tante unità generatrici di colori, lenti gradualmente sfumate nei colori dell'iride, racchiuse in un corpo unico e rese vitali dalla luce di candele o lanterne. Castel giunse così all'esatta corrispondenza, secondo i parametri da lui teorizzati e sperimentati, tra la percezione uditiva della musica e la visione dei colori in movimento.

Seguendo le precise indicazioni di Castel e l'osservazione di coeve opere pittoriche e tessili sono stati ricostruiti e rappresentati in tavole esplicative i 144 colori abbinati agli altrettanti suoni possibili, viene altresì comunicata la sperimentazione personalmente condotta, al fine di riscontrare la peculiarità delle analogie sinestetiche di Castel e verificarne l'effetto. Sempre a proposito del *clavecin oculaire* vengono indicate, quali premesse ideologiche provenienti dall'ambito italiano, le argomentazioni scientifiche di Athanasius Kircher e Francesco Maria Grimaldi sul tema della luce e del suono, che acquistano nel gesuita francese una propria autonomia. Gli esperimenti di Castel suscitarono anche in Italia, sulla scia dell'atteggiamento degli ambienti francesi, discordanti

reazioni di meraviglia, diffidenza e sarcasmo presso letterati, filosofi e scienziati, per la difficoltà di congiungere forme di espressione diverse, fondate sulla coesistenza di processi dinamici. Al riguardo vengono presentati alcuni resoconti, tratti dai periodici culturali italiani del tempo, e le osservazioni di Francesco Algarotti, Paolo Frisi, Giambattista Venturi. Non tutta la critica respinse interamente l'idea di Castel e il paradigma della sua invenzione fu colto essenzialmente come elemento cardine di successivi sviluppi. Le critiche del *clavecin oculaire* in Italia restarono però su un piano esclusivamente esegetico e non si addentrarono in particolari teoretici e tecnici, né diedero luogo ad ulteriori sperimentazioni.