

A GIULIA

Ah, Giulia mia! che cosa ho sentito? Quali suoni commoventi? quale musica? che deliziosa sorgente di sentimenti e di piaceri? Non perdere un minuto; raccogli ben bene tutte le tue opere, le tue cantate, la tua musica francese, accendi un bel fuoco ardentissimo, buttaci tutta codesta robaccia e attizzalo per bene, così che ci si possa bruciare tutto quel ghiaccio e per una volta almeno emanar calore. Fai codesto sacrificio propiziatorio al Dio del gusto, per espiare il tuo e mio delitto d'aver profanato la tua voce con quella greve salmodia, e d'aver scambiato così a lungo un rumore che non fa altro che stordire l'orecchio per il linguaggio del cuore. O quanta ragione aveva il tuo degno fratello! In che strano errore sono vissuto fin qui, sulle produzioni di quest'arte incantatrice? Avvertivo il loro scarso effetto e l'attribuivo alla mia debolezza. Mi dicevo: la musica non è che un vano suono che può accarezzar l'orecchio, ma non agisce se non indirettamente e leggermente sull'anima. L'impressione degli accordi è soltanto meccanica e fisica; che cos'ha da spartire col sentimento, e perché mai dovrei sperare di esser più commosso da una bella armonia che da un bell'accordo di colori? Non vedevo, negli accenti della melodia applicati a quelli della lingua, il potente e segreto legame delle passioni con i suoni; non vedevo che l'imitazione dei vari toni, i cui sentimenti animano la voce parlante, conferisce a sua volta alla voce cantante il potere di agitare i cuori; e che l'energico quadro dei moti dell'anima di colui che si fa udire è ciò che forma il vero incanto di coloro che lo ascoltano.

Così m'ha fatto notare il cantore di milord; che, pur essendo musicista, sa parlare abbastanza bene della sua arte. Mi diceva che l'armonia non è che un debole accessorio della musica imitativa; nell'armonia propriamente detta non c'è nessun principio di imitazione. Garantisce le intonazioni, è vero; dimostra la loro giustezza e, facendo più sensibili le modulazioni, aggiunge energia all'espressione e grazia al canto: ma l'invincibile potenza degli accenti appassionati nasce esclusivamente dalla sola melodia; da quella deriva tutta la potenza della musica sull'anima; combinate le più dotte successioni di accordi senza mescolarvi melodia, dopo un quarto d'ora sentirete la noia. Bei canti senza alcuna armonia resistono a lungo alla prova della noia. Se l'accento del sentimento anima i più semplici canti, ecco che diventano interessanti. Per contro una melodia che non parla canta sempre male, e l'armonia da sola non ha mai saputo dir niente al cuore.

Ecco in che cosa (continuò) consiste l'errore dei francesi circa la potenza della musica. Non hanno e non possono avere una melodia loro propria con una lingua che non ha accento e con una poesia affettata che non conobbe mai la natura; quindi non immaginano altri effetti se non quelli dell'armonia, e scoppi di voce che non rendono i suoni più melodiosi, ma più rumorosi; e sono così maldestri nelle loro pretese che si vedono sfuggire persino quell'armonia stessa che ricercano; a forza di volerla caricare non guardano più a scelta, non distinguono più le cose che producono effetto, non fanno più altro che inzeppare; si guastan l'orecchio, non sono più sensibili che al rumore: così che la più bella voce per loro è soltanto quella che canta più forte. Non possiedono un genere loro proprio, perciò non hanno mai fatto altro che seguire faticosamente e da lontano i nostri modelli, e dopo il loro celebre Lulli (o meglio il nostro), il quale non fece altro che imitare le opere di cui l'Italia era già ricca al suo tempo, li abbiamo sempre visti copiare e sciupare i nostri

vecchi autori, con un ritardo di trenta o quarant'anni; insomma, fare con la nostra musica quello che gli altri popoli fanno con la loro moda. Quando vantano le loro canzoni pronunciano la loro condanna; fossero capaci di cantare dei sentimenti non canterebbero l'intelligenza, ma siccome la loro musica non esprime niente ecco che si presta meglio alle canzoni che all'opera; perché la nostra è invece tutta appassionata, ecco che è più adatta all'opera che alle canzoni.

Poi mi recitò senza cantarle alcune scene italiane, e così mi fece capire il rapporto della musica con le parole nei recitativi, e della musica con i sentimenti nelle arie: e sempre l'energia che l'esatta misura e la scelta degli accordi aggiungono all'espressione. Infine, dopo di aver unito alla conoscenza che ho della lingua la miglior idea possibile dell'accento oratorio e patetico, cioè dell'arte di parlare all'orecchio e al cuore in una lingua senza articolare parola, mi misi ad ascoltare quella musica incantatrice; e ben presto intesi, dalle emozioni che me ne derivavano, che quest'arte ha un potere superiore a quello che avevo immaginato. Insensibilmente mi penetrava non so che voluttuosa sensazione. Non era più una vana sequela di suoni come nei nostri assoli. A ogni frase qualche immagine mi entrava in testa o qualche sentimento nel cuore; il piacere non si fermava all'orecchio, penetrava fino all'anima; l'esecuzione scorreva senza sforzo, con incantevole facilità; tutti gli esecutori parevano animati da uno stesso spirito; il cantante padrone della sua voce ne traeva agevolmente tutto ciò che canto e parole esigevano da lui; e soprattutto provai un gran sollievo a non più udire quelle goffe cadenze, né quei penosi sforzi di voce, né quella costrizione che da noi è imposta al cantante dalla perpetua battaglia del canto e della misura e che, non potendosi mai accordare, non stancan meno l'ascoltatore che l'esecutore.

Ma quando, dopo una serie di piacevoli arie, si venne ai grandi pezzi d'espressione, capaci di eccitare e dipingere il disordine delle passioni violente, perdevo continuamente l'idea di musica, di canto, di imitazione: mi sembrava di udire la voce del dolore, della furia, della disperazione; mi sembrava di vedere madri in lagrime, amanti traditi, tiranni furibondi: e provando così potenti agitazioni stentavo a star fermo. Allora capii perché questa stessa musica, che altre volte m'aveva annoiato, ora mi riscaldava fino al delirio: è perché avevo cominciato a intenderla, e non appena può agire agisce con la massima forza. No, Giulia, simili impressioni non si provano a metà; o sono eccessive o non sono, mai deboli o mediocri; bisogna o restare insensibili o commuoversi fuori di misura; o è il vano rumore d'un linguaggio che non s'intende, o è l'impeto dei sentimenti che vi trascina, e al quale l'anima non può assolutamente resistere.

Non provavo che un rammarico, ma non mi lasciava: cioè che quei suoni che mi commovevano tanto fossero formati da altri che da te, e di veder uscire dalla bocca d'un vile castrato le più tenere espressioni amorose. O mia Giulia! non tocca forse a noi rivendicare tutto quanto spetta al sentimento? Chi proverà, chi dirà meglio di noi quello che deve dire e provare un'anima intenerita? Chi saprà pronunciare con più patetico tono il cor mio, l'idolo amato? Ah, che energia il cuore darà all'arte, se mai canteremo insieme uno di questi graziosi duetti che fanno scorrere così deliziose lagrime! Anzitutto ti scongiuro di ascoltare un saggio di questa musica, a casa tua o in quella dell'inseparabile. Milord ci porterà tutta la sua gente, e sono sicuro che con un organo sensibile come il tuo e con maggior cognizione della mia della declamazione italiana, un'unica prova basterà a portarti al punto in cui sono io, e a farti condividere il mio entusiasmo. Inoltre ti propongo e ti prego di approfittare del soggiorno del virtuoso per prendere lezioni da lui, come, io stesso ho cominciato a fare stamattina. Ha un modo di insegnare semplice, pulito, più in pratica che in

discorsi; non dice quello che bisogna fare, lo fa, e qui come in tanti altri casi l'esempio vale più della regola. Capisco già che si tratta soltanto di assoggettarsi alla misura, di sentirla bene, di fraseggiare e di punteggiare con cura, di sostenere con eguaglianza i toni, e non di gonfiarli: insomma, di evitare con la voce gli scoppi e tutte le bagattelle francesi, per renderla giusta, espressiva e flessibile; la tua, naturalmente così leggera e dolce, piglierà facilmente questa nuova piega; subito troverai nella tua sensibilità l'energia e la vivacità d'accento che anima la musica italiana, «E 'l cantar che ne l'anima si sente».

Abbandona dunque per sempre codesto noioso e lamentoso cantare francese che somiglia piuttosto agli strilli della colica che ai trasporti delle passioni. Impara a formare questi divini suoni ispirati dal sentimento, che soli son degni della tua voce, soli degni del tuo cuore, e che portano sempre con loro l'incanto e il fuoco dei caratteri sensibili.

LETTERA II.23

ALLA SIGNORA D'ORBE

A voi, amabile cugina, a voi debbo render conto dell'Opéra; perché anche se non ne fate cenno nelle vostre lettere, e Giulia non ne ha fatto parola, capisco da dove le viene questa curiosità. Ci andai una volta per soddisfare la mia; ci son tornato altre volte per voi due. Dopo questa lettera vi prego di considerarmi sdebitato. Ci posso tornare ancora per sbadigliare soffrire e morire per servirvi; ma non mi è possibile rimanervi sveglio e attento.

Prima di dirvi ciò che penso di questo celebre teatro, voglio riferirvi ciò che qui se ne dice; il giudizio dei competenti potrà correggere il mio se mi sbaglio.

A Parigi, l'Opéra di Parigi è reputata il più pomposo, il più voluttuoso, il più mirabile spettacolo che l'arte umana abbia mai inventato. Dicono che è il più splendido monumento della magnificenza di Luigi XIV. Non crediate che sia concesso a chicchessia di esprimere il proprio giudizio su così grave argomento. Si può discutere di tutto, salvo la musica e l'Opéra, su questo punto è pericoloso non saper dissimulare; la musica francese si regge grazie a una severissima inquisizione, la prima cosa che si insinua a erudizione di tutti gli stranieri che vengono in questo paese è che tutti gli stranieri sono d'accordo nel dire che non esiste al mondo cosa più bella degli spettacoli dell'Opéra di Parigi. Per la verità dirò che i più discreti stanno zitti, e non ardiscono riderne che tra loro.

Bisogna tuttavia ammettere che vi si rappresentano con grandi spese non soltanto tutte le meraviglie della natura, ma anche altre e ben maggiori meraviglie che nessuno mai ha visto, e sicuramente il Pope ha alluso a questo strano teatro parlando di quello dove, dice, si vede un guazzabuglio di dèi, di folletti, di mostri, di re, di pastori, di fate, e furore gioia fuoco, una giga una battaglia e un ballo.

Questo magnifico e ordinatissimo complesso è considerato come se davvero contenesse tutte le cose che rappresenta. Quando compare un tempio si è compresi di sacro rispetto, e per poco che la dea sia graziosa mezza la platea è pagana. Qui non si è schizzinosi come alla Comédie-Française. Gli stessi spettatori che non riescono a dimenticare l'attore nel personaggio, all'opera non fanno

separare un attore dal personaggio rappresentato. Si direbbe che gli spiriti si irrigidiscano contro una finzione ragionevole, e che invece la ammettano se sia assurda e grossolana; o forse che durano meno fatica a concepire gli dèi che gli eroi. Giove è d'una natura diversa dalla nostra, quindi se ne può pensare ciò che pare; ma Catone era un uomo, e quanti uomini hanno il diritto di credere che Catone sia mai potuto esistere?

Quindi l'Opéra di Parigi non è, come capita altrove, una compagnia di attori pagati per darsi in spettacolo al pubblico; è vero che è gente pagata dal pubblico perché si dia in spettacolo; ma ogni cosa muta di natura visto che si tratta d'un'Accademia Reale di musica, una specie di corte suprema che giudica inappellabilmente le proprie cause e non si immischia di giustizia o di fedeltà. Ecco, cara cugina, in che modo in certi paesi l'essenza delle cose dipende dalle parole, e in che modo delle parole oneste bastano a onorare ciò che non lo è affatto.

I membri di questa nobile accademia non perdono affatto i diritti della nobiltà. Invece sono scomunicati, il che è esattamente l'opposto di quanto capita altrove; ma forse, potendo scegliere, preferiscono esser nobili e dannati che plebei e benedetti. Ho visto sulla scena un cavaliere moderno non meno orgoglioso del suo mestiere di quanto l'infelice Laberio fosse umiliato dal suo, benché lo facesse per forza e non recitasse che le sue proprie opere. Infatti l'antico Laberio non poté rioccupare il suo posto nel circo tra i cavalieri romani, mentre quest'altro ne trova sempre uno sulle panche della Comédie-Française, tra la prima nobiltà del paese, e mai non si sentì parlare a Roma con tanto rispetto della maestà del popolo romano come si sente a Parigi della maestà dell'Opéra.

Questo è quanto ho potuto raccogliere dagli altrui discorsi su questo splendido spettacolo; lasciate ora che vi dica ciò che ho visto io.

Figuratevi un andito largo una quindicina di piedi e lungo in proporzione; è il palcoscenico. Sui due lati si collocano a intervalli dei fogli di paravento, sui quali sono rozzamente dipinti gli oggetti che la scena deve rappresentare. Il fondo è un gran tendone dipinto allo stesso modo, e quasi sempre bucato o lacerato, il che raffigura abissi in terra oppure buchi in cielo, secondo la prospettiva. Se qualcuno passa dietro il telone e lo tocca, provoca una specie di terremoto assai gradevole da vedere. Il cielo è rappresentato da certi cenci azzurrastrati sospesi a bastoni o corde, come la biancheria d'una lavandaia. Il sole, poiché a volte lo si vede, è una fiaccola in una lanterna. I carri degli dèi e delle dèe son composti di quattro travicelli in quadro sospesi a una robusta corda, come un'altalena; su questi travicelli un'asse, sulla quale è seduto il dio, e davanti pende un pezzo di tela grossolana e imbrattata alla meglio, che fa da nuvola a così magnifico cocchio. Sotto la macchina si scorgono due o tre puzzolenti candele mal smoccolate che affumicano abbondantemente l'attore il quale frattanto si storce e urla ballonzolando sulla sua altalena. Degno incenso della divinità.

Poiché questi cocchi sono la parte più cospicua delle macchine dell'Opéra, da loro potete giudicare le altre. Il mare agitato è composto di lunghe lanterne angolari scanalate, di tela o di cartone azzurro, infilate su stanghe parallele e fatte girare da alcuni monelli. Il tuono è una greve carretta che si fa passare sulla volta, e non è lo strumento meno gradevole di questa bella musica. I lampi si fanno con dei pizzichi di pece e resina sulla fiamma d'una torcia; il fulmine è una castagnola in cima a un razzo.

La scena è fornita di piccole botole quadrate che occorrendo si aprono annunciando che i demoni stanno per uscir di cantina. Se devono alzarsi in aria, si sostituiscono destramente con demonietti di tela bruna impagliata, a volte anche con veri spazzacamini che oscillano in aria sospesi alle corde, fin che non scompaiono maestosamente nei cenci di cui ho parlato sopra. Ma cosa davvero tragica è quando le corde sono manovrate male o si spezzano: perché allora gli spiriti infernali e gli dèi immortali stramazzano, si storpiano e a volte si ammazzano. Al quadro aggiungete i mostri che fanno commoventi certe scene, come dragoni, lucertoloni, tartarughe, coccodrilli, enormi rospi che circolano con aria minacciosa sulla scena e fanno vedere all'Opéra le tentazioni di sant'Antonio. Sono figure mosse da qualche goffo spazzacamino che non è intelligente abbastanza da far la bestia.

Ecco, cara cugina, in che consiste suppergiù l'augusto apparato dell'Opéra, per quanto l'ho potuto osservare dalla platea giovandomi del binocolo; perché non dovete andare a credere che si tratti di trucchi ben nascosti e che producano un effetto imponente; vi dico semplicemente quello che ho visto coi miei occhi, quello che qualsiasi spettatore non prevenuto può vedere come me. Tuttavia dicono che c'è una grandissima quantità di macchine per muovere tutta questa roba; più d'una volta me le hanno volute far vedere, ma non sono mai stato curioso di vedere come si posson fare piccole cose con grandi sforzi.

È incredibile la quantità di gente occupata nell'Opéra. L'orchestra e i cori riuniscono un centinaio di persone; c'è una folla di ballerini, tutte le parti sono doppiate o triplicate, come dire che ci sono sempre uno o due attori subalterni pronti a sostituire l'attore principale, e pagati per non far niente fino a che piaccia a costui di non far niente a sua volta, il che capita sempre abbastanza presto. Dopo alcune rappresentazioni i primi attori, che sono importanti personaggi, smettono di onorare il pubblico con la loro presenza; lasciano il posto ai loro sostituti, e ai sostituti dei loro sostituti. All'ingresso si esige sempre lo stesso prezzo, ma lo spettacolo non è più quello. Ognuno si piglia un biglietto come alla lotteria, non sa cosa gli capiterà, ma comunque vada nessuno ardirà protestare; perché sappiate che i nobili membri di questa accademia non devono nessun rispetto al pubblico, è il pubblico che ne deve a loro.

Non vi dirò nulla della musica, la conoscete. Ma non potete avere idea dei gridi spaventosi, dei lunghi muggiti di cui risuona il teatro durante le rappresentazioni. Si vedono delle attrici quasi in convulsioni strapparsi a forza quegli strilli dai polmoni, coi pugni stretti contro il seno, la testa rovesciata, il volto in fiamme, le vene gonfie, il petto ansante; non si può dire se sia più sgradevolmente offeso l'occhio o l'orecchio; con quei loro sforzi fanno soffrire coloro che li stanno a guardare, come coi loro canti coloro che li ascoltano, e il colmo è che codesti urli sono pressoché l'unica cosa che gli spettatori applaudono. Vedendoli batter le mani si prendono per sordi lieti di cogliere qua e là alcuni suoni acuti, e che incitano gli attori a raddoppiarli. Quanto a me sono certo che si applaudono gli strilli di un'attrice all'opera come le prodezze d'un giocoliere alla fiera: se ne ricava una sensazione spiacevole e penosa; si soffre fin che durano, ma si è così contenti di vederli finire senza accidenti che volentieri si esterna la propria gioia. Figuratevi che questo modo di cantare è adoperato per esprimere quanto di più galante e tenero Quinault ha saputo dire. Immaginate le muse, le grazie, gli amori, Venere stessa che si esprimono con questa delicatezza, e vedete che effetto ne può riuscire! Pazienza per i diavoli, è una musica il cui carattere infernale gli

si addice bene. Perciò le magie, le evocazioni, tutte le cerimonie del borlotto delle streghe sono le cose più ammirate all'Opéra francese.

A codesti graziosi suoni, intonati non meno che dolci, si sposano degnissimamente quelli dell'orchestra. Immaginate uno sterminato fracasso di strumenti senza melodia, un russare monotono e perpetuo di bassi: che è la cosa più lugubre e deprimente che mai abbia udito in vita mia, e che non ho mai potuto tollerare mezz'ora senza buscarmi un violento mal di capo. Il tutto forma una specie di salmodia che di solito va senza canto né misura. Ma se per caso ci si trova qualche aria un po' saltellante, ne nasce un trepestio universale, si sente tutta la platea in movimento che accompagna con gran fatica e gran baccano un certo uomo dell'orchestra.^d Beati di udire per un poco una misura che sentono così di rado, si tormentano l'orecchio, la voce, le braccia, i piedi e tutto il corpo per rincorrer la misura sempre sul punto di sfuggirgli, mentre il tedesco e l'italiano che ne sono intimamente penetrati la sentono e la seguono senza nessun sforzo, e non provan mai il bisogno di batterla. Almeno Regianino m'ha detto spesso che nei teatri d'opera italiani, dove è così sentita e viva, non si ode né si vede mai, né nell'orchestra né tra gli spettatori, il benché minimo movimento che la segni. Ma qui tutto denuncia la durezza dell'organo musicale; le voci sono ruvide e senza dolcezza, le inflessioni aspre e forti, i suoni sforzati e strascicati; nessuna cadenza, nessun accento melodioso delle arie popolari: gli strumenti militari, i pifferi della fanteria, le trombe della cavalleria, tutti i corni, tutti gli oboi, i canterini di strada, i violini delle bettole, tutto è stonato tanto da offendere l'orecchio meno delicato. Non tutti i talenti sono concessi agli stessi uomini, e in generale il francese pare, di tutti i popoli europei, quello che è meno atto alla musica. Milord Edoardo pretende che anche gli inglesi lo sono piuttosto poco; con la differenza che questi lo sanno e non se la pigliano, mentre i francesi rinuncerebbero a mille fondati diritti e accetterebbero un giudizio negativo su qualsiasi altra cosa, piuttosto che ammettere che non sono i primi musicisti dell'universo. C'è persino chi vorrebbe considerare la musica a Parigi come un affare di stato, forse perché fu tale a Sparta il taglio di due corde alla lira di Timoteo: e capite che non c'è da replicare. Comunque, l'Opéra di Parigi potrebbe essere una assai bella istituzione politica, che la gente di gusto non potrebbe esserne più soddisfatta. Torniamo alla descrizione.

Mi rimane da parlare dei balletti, che sono la cosa più brillante di quest'Opéra, e considerati a sé sono uno spettacolo gradevole, magnifico e veramente teatrale; ma sono parte costitutiva dello spettacolo, e come tali vanno considerati. Conoscete i melodrammi di Quinault, e sapete che parte vi hanno gli intermezzi; così, se non peggio, vanno le cose con i suoi successori. In ogni atto l'azione è di solito interrotta nel momento dell'interesse più vivo da una festa offerta agli attori seduti, e che la platea vede in piedi. Così capita che gli attori dell'opera sono del tutto dimenticati, oppure che gli spettatori guardano gli attori, i quali guardano altrove. Il modo di inserire queste feste è semplice. Se il principe è allegro, si partecipa alla sua allegria e si balla; se è triste lo si vuol rallegrare e si balla. Non so se nelle corti vige la moda di dare un ballo ai re quando sono di malumore. Quanto a questi, so che non è possibile ammirare abbastanza la stoica costanza con la quale stanno a vedere gavotte o ad ascoltare canzonette, intanto che dietro la scena si sta decidendo della loro corona o del loro destino. Ma ci sono anche altri motivi per ballare; gli atti più gravi della vita si compiono ballando. Ballano i preti, ballano i soldati, ballano gli dèi, i diavoli ballano, si balla persino ai funerali e tutti ballano per qualsiasi motivo.

Quindi la danza è la quarta delle arti adoperate nella costituzione della scena lirica: le altre tre concorrono all'imitazione, ma questa che cosa imita? Niente. È quindi cosa gratuita, quando è adoperata come danza: perché cosa ci stanno a fare i minuetti, i rigodoni, le ciaccone in una tragedia? Dirò di più, la danza non sarebbe meno fuori posto se imitasse qualche cosa, perché di tutte le unità la più indispensabile è quella del linguaggio; e un'opera nella quale l'azione si svolgesse metà cantando, metà danzando, sarebbe anche più ridicola di quella nella quale si parlasse metà italiano e metà francese.

Non contenti di introdurre la danza come parte essenziale della scena lirica, si sono sforzati persino di farne qualche volta l'oggetto principale, ci sono melodrammi detti balletti che rispondono così male al titolo che la danza ci si trova spaesata come in tutti gli altri. Quasi tutti questi balletti importano soggetti distinti e separati quanti sono gli atti, e quei soggetti sono collegati fra loro da certi rapporti metafisici che lo spettatore non si sognerebbe nemmeno, se l'autore non pensasse ad avvertirlo con un prologo. Le stagioni, le età, i sensi, gli elementi: mi domando che rapporto ci può mai essere tra questi titoli e la danza, e che cosa possono in tal modo offrire all'immaginazione. Alcuni poi sono meramente allegorici, come il carnevale e la pazzia, e sono i più intollerabili di tutti; perché, pur con molto spirito e molta finezza, non hanno né sentimenti, né quadri, né situazioni, né calore, né interesse, né niente di quanto possa fornire appiglio alla musica, molcere il cuore e nutrire l'immaginazione. In questi cosiddetti balletti l'azione si svolge sempre cantando, la danza interrompe sempre l'azione, o non c'entra che occasionalmente, e non imita niente. L'unica cosa da dire è che, siccome questi balletti sono anche meno interessanti della tragedia, le interruzioni sono meno avvertite: fossero meno freddi, offenderebbero di più; ma un difetto nasconde l'altro, e l'arte degli autori sta nel comporre opere abbastanza noiose perché la danza non stanchi.

Il che mi porta insensibilmente a ricercare la vera costituzione del dramma lirico, argomento troppo impegnativo perché possa entrare in questa lettera, e che mi porterebbe lontano dall'argomento mio; ne ho composto una piccola dissertazione che troverete inclusa a questa e di cui potrete discutere con Regianino. Sull'Opéra francese mi resta da dirvi che il massimo difetto che mi pare di scorgervi è un falso gusto della magnificenza col quale si vuol rappresentare il meraviglioso; il quale, essendo fatto per essere immaginato soltanto, è al posto suo in un poema epico ma ridicolissimo sulla scena. Avrei durato fatica a credere, se non l'avessi visto, che ci sono degli artisti abbastanza sciocchi da voler imitare il carro del sole, e degli spettatori abbastanza bambini da andar a vedere tale imitazione. La Bruyère non poteva capire come mai uno spettacolo magnifico come l'opera lo potesse annoiare e costar così caro. Lo posso capire io che non sono un La Bruyère, e sostengo che per qualsiasi uomo che non sia sprovvisto di gusto artistico la musica francese, la danza e il meraviglioso mescolati insieme faranno sempre dell'opera di Parigi il più noioso spettacolo del mondo. Al postutto forse non ne occorre di più perfetti ai francesi, almeno quanto a esecuzione; non che non siano capacissimi di conoscere una buona esecuzione, ma perché qui il male è più divertente del bene. Preferiscono deridere che applaudire; il piacere della critica li risarcisce della noia dello spettacolo, e sono più soddisfatti di potersene far beffe quando non ci stanno che di goderselo quando ci stanno.