

INDICE

PREMESSA	p. 1
CAPITOLO PRIMO	
1.0. Burns e il suo tempo	p. 15
1.1. La Scozia del XVIII secolo	p. 32
1.2. Musica e cultura in Scozia al tempo di Burns	p. 43
CAPITOLO SECONDO	
2.0. La vita di Robert Burns	p. 51
2.1. Il periodo a Edimburgo e la Kilwinning Lodge	p. 79
2.2. Burns in Italia	p. 100
CAPITOLO TERZO	
3.0. Le opere di Robert Burns	p. 125
3.1. L'editoria del tempo	p. 132
3.2. Poems; alcuni esempi	p. 137
3.3. Songs; alcuni esempi	p. 156
3.4. Corrispondenze epistolari	p. 166
CAPITOLO QUARTO	
4.0. Robert Burns, il poeta musicista	p. 176
4.1. Analisi metrico-ritmica di alcuni Songs	p. 188
4.2. Elaborazione dei Songs nel tempo	p. 201
CAPITOLO QUINTO	
5.0. Saggi critici su Robert Burns	p. 232
5.1. Anniversari e celebrazioni	p. 252
5.2. Glossario	p. 257
BIBLIOGRAFIA	p. 263
TESTI E IMMAGINI	p. 284

PREMESSA

Il poeta scozzese Robert Burns (1759-1796), universalmente amato e considerato tra gli autori maggiormente letti e celebrati nel mondo, non trova ancora una giusta collocazione nella letteratura antologica italiana. Poche sono le traduzioni dei suoi versi, rarissimi gli esempi biografici, generalmente sintetici, e scarso il repertorio critico.

Questo lavoro si propone di presentare in lingua italiana gli aspetti più significativi della sua poetica, consentendone una lettura in chiave critica, letteraria e culturale. Il testo viene affiancato da note esplicative, orientate a chiarire problemi di natura linguistica e filologica, e da una indagine sulle forme metriche adottate dal poeta. Un elenco delle opere, degli eventi storici e culturali più importanti dell'epoca, ed una biografia dettagliata, offrono una visione aggiornata e completa dei suoi lavori e della personalità. Un confronto tra le edizioni critiche e le pubblicazioni scientifiche edite dagli inizi del 1800 ad oggi, permette inoltre di vagliare lo spessore della sua figura letteraria e di indagarne il repertorio bibliografico anche in Italia. Particolare attenzione è stata data all'indagine dei songs burnsiani, versi uniti a melodie, la cui coesione metrico-ritmica risulta ancora poco approfondita. Come giustamente riferisce Masolino d'Amico nell'introduzione a *Poesie* di Robert Burns¹, edito da Einaudi nel 1972, manca uno studio che consideri il suo lavoro di 'poeta per musica' e che evidenzi la bellezza dei songs nella loro interezza.

Tali considerazioni, assieme al desiderio di porre le conoscenze musicali della mia professione al servizio di questa indagine, hanno guidato la

¹ Burns, R., *Poesie*; introduzione e traduzione di Masolino D'Amico, Torino, Einaudi, 1972.

ricerca sulla quale si basa il presente lavoro, frutto di consultazioni su fonti manoscritte e pubblicazioni del repertorio critico e bibliografico, la maggior parte in lingua inglese. Le Biblioteche di Edimburgo, la National Library of Scotland assieme alla Main Library dell'Università, e la Mitchell Library di Glasgow, sono stati i luoghi di ricerca più ricchi di materiale, anche se una buona parte dei manoscritti e degli articoli sono stati reperiti alla Scottish Poetry Library di Edimburgo, alla British Library e al British Museum di Londra, all'Università di St. Andrew, alla Österreich Nationalbibliothek di Vienna e al Wienbibliothek im Rathaus.

Queste ultime hanno permesso una esplorazione maggiore per quanto riguarda la presenza di Burns in Germania e per l'approfondimento della corrispondenza epistolare tra il compositore Ludwig van Beethoven e l'editore edimburghese George Thomson, al quale lo stesso Burns aveva affidato parte dei songs, affinché venissero elaborati da compositori di chiara fama. Un'analisi comparata tra i versi burnsi e la realizzazione musicale beethoveniana, mi ha permesso, tra l'altro, di dimostrare che il compositore tedesco conosceva bene i versi di Burns, tesi che capovolge le affermazioni precedenti di alcuni studiosi sull'argomento.

Numerose testimonianze emerse nella ricerca, hanno inoltre evidenziato un rapporto diretto di Burns con i codici della musica, avendo egli stesso competenza musicale, sia teorica sia pratica². Accanto alla traduzione di alcuni suoi poemi, si è potuto quindi compiere un'analisi sulla fusione parola/suono dei songs, e far emergere come l'autore abbia unito il metro al ritmo con estrema competenza e grande talento, facendo coincidere

² Keith, Alexander, *Burns and Folk-song*, Aderdeen: Wyllie & Son, 1922, Farmer, Henry George, *A History of Music in Scotland*, Hinrichsen Edition Limited, London, 1944.

l'andamento sonoro con la semantica dei versi e ricercando una coesione semiologica, oltre che metrica, nell'unione delle due diverse espressioni.

Questa prospettiva, indagata solo da alcuni studiosi, tra i quali cito Catarina Ericson-Roos con il suo lavoro *Songs of Robert Burns: a study of the unity of poetry and music* del 1977³, è sicuramente la particolarità più eclatante del poeta scozzese, la stessa che gli ha permesso di essere considerato da James Currie, il primo curatore dei suoi lavori a quattro anni dalla scomparsa, "a musician that runs from the lowest to the highest of his keys"⁴. Il suo prezioso lavoro, infatti, non consiste solo nella stesura dei versi, destinati peraltro a rimanere immortali, bensì nella ulteriore realizzazione di alcune melodie che egli trascriveva, e in parte arrangiava, attingendo alla testimonianza orale della tradizione popolare scozzese.

Accanto alla biografia, è stato poi redatto un quadro socio-culturale che caratterizzava l'epoca e la Scozia del tempo, con lo svolgersi delle tappe che hanno accompagnato il XVIII secolo, partendo dall'inquadramento storico generale che vede l'Inghilterra 'regina dei mari' alla fine del '700, fino al crollo del mito napoleonico, nei primi decenni del secolo successivo.

Su tale orizzonte si delinea in maniera netta la voce dell'identità nazionale scozzese, che trapela attraverso la bellezza dei temi quotidiani, tipici dello stile burnsiano, e la forza espressiva del dialetto popolare, ritenuto dal poeta molto più adatto, rispetto alla lingua inglese, alle antiche arie. Il biografo austriaco Adolphus Wagner, nel suo *The Works of Robert Burns* del 1793,

³ Ericson-Roos, Catarina, *Songs of Robert Burns: a study of the unity of poetry and music*, Borgströms Tryckeri AB, Motala, Sweden, 1977.

⁴ Low, A. Donald, *Robert Burns, The critical Heritage*, London, Routledge and Kegan Ltd, 1974, p. 151.

parla di “sprinkling of native tongue”⁵ capace di donare una sorta di “pastoral simplicity”⁶ e rendere le canzoni più genuine, in sintonia con il pathos della musica nazionale. Per avere una visione globale e certa della traduzione dal vernacolo scozzese, di cui si sono serviti negli anni studiosi e biografi, è stato necessario confrontare diversi glossari, appendici fondamentali alla comprensione dei testi. L’opera di James Kinsley, *The Poems and Songs of Robert Burns*, in 3 volumi, del 1968⁷, è sicuramente la raccolta più completa alla quale si possa fare riferimento in tal senso, oltre a quelle di James Currie (1836)⁸ e Allan Cunningham (1856)⁹.

Si è poi reso necessario presentare un dettagliato elenco delle opere, poemi, epistole, epitaffi, epigrammi, ballate e songs, la cui sintesi è stata redatta consultando diversi cataloghi, per titolo e per ordine alfabetico della prima linea di versi, e dalla cui indagine affiora il ruolo dell’editoria del tempo, artefice di una numerosa produzione di copie, *chap-books* e collezioni, che testimoniano la diffusione dell’opera burnsiana in diversi contesti sociali e ne evidenziano la popolarità.

Se la posizione letteraria accademica considera il poeta scozzese staccato dalle grandi correnti letterarie, è pensiero comune che il ‘fenomeno’ Burns non esca da nulla, bensì sia espressione della ‘pastoral poetry’¹⁰ ereditata da Ramsay e Fergusson. Citato più volte come fonte d’ispirazione per Byron e

⁵ Wagner, Adolphus, *The works of Robert Burns*, Leipsic, Frederick Fleischer, 1835, p. 251, Dumfries, 16th Sept., 1792.

⁶ Ibid., p. 260, 26th January, 1793.

⁷ Kinsley, James, *The Poems and Songs of Robert Burns*, 3 volumi, Oxford, Clarendon Press, 1968.

⁸ Currie, James, *The Complete Works of Robert Burns*, London, Alla Bell & C°. Warwick Square, (1801) 1836.

⁹ Cunningham, Allan, *The Complete Works of Robert Burns*, Boston, Phillips, Sampson and Co., 1856.

¹⁰ Minto, Williams, ‘The Historical Relationships of Burns’ in *The Literature of the Georgian Era*, Ed. William Blackwood and Sons, Edinburgh, 1894, p. 299.

Wordsworth¹¹, egli è considerato ‘second to none save Shakespeare’¹² da scrittori, biografi e studiosi, nonché genio capace di superare il suo tempo, i suoi contemporanei e le circostanze. Le ricorrenze che celebrano, ogni anno, in diversissime parti del mondo, l’anniversario del 25 gennaio e del 21 luglio, rispettivamente data di nascita e di morte, attestano quanto la poetica di Burns abbia saputo resistere alle mode e quanto i suoi versi siano rimasti immortali.

Pareri contrastanti sulle cause della morte ci spingono a considerare con estremo interesse alcuni articoli apparsi sulla rivista *Scottish Literature*¹³, dove vengono ipotizzate soluzioni diverse, che minano la certezza delle affermazioni dei primi biografi. Il materiale riguardante la vita, le opere e la poetica, è sicuramente molto vasto nelle edizioni in lingua inglese, tanto da rendere difficile la scelta dei testi primari per le ricerche.

La prima biografia ufficiale appare nel 1800, ad opera di James Currie, ed avendo già molti studiosi fatto riferimento a questo lavoro, qui è stato preso in considerazione quello curato da uno studioso di Glasgow, Josiak Walker, che ha tracciato vita e carattere di Burns attendendosi all’opera menzionata, ma aggiungendovi interessanti commenti critici.

Il manoscritto di Walker del 1811¹⁴, è stato quindi scelto come fonte primaria, non escludendo la consultazione di altre biografie del secolo tra le quali cito quelle di Robert Heron (1797), Alan Cunningham (1834)¹⁵, Robert

¹¹ Minto, William, ‘Burns in his Historical Relationships’ in *Art and Literature*, 4 vols., Maclure, Macdonald & Co., Engravers & Ornamental Printers to the Queen, Glasgow, 1889, vol. I, p. 28.

¹² Cunningham, Allan, *The Works of Robert Burns; with his Life*, op. cit., pp. 365-366.

¹³ Nokes, David, ‘A Life in the lab’ in *Scottish Literature*, December 30 1988 – January 5 1989.

¹⁴ Walker, Josiak, *An Account of the life and character of Robert Burns; with miscellaneous remarks on his writings*, Edinburgh, Printed for the Trustees of James Morison, 1811.

¹⁵ Cunningham, Allan, *The Works of Robert Burns; with his Life*, op. cit.

Chambers (1851)¹⁶, Principal Shairp (1879)¹⁷, Andrew Dakers (1887)¹⁸, John Gibson Lockhart (1976)¹⁹, e infine la più recente di Robert Crawford (2009)²⁰, che lo riscatta da ‘icona’ a poeta accademico.

Per la consultazione dei lavori poetici la fonte principale è stata sicuramente quella di James Kinsley del 1968, già citata, accanto ad altri importanti lavori, tra cui ricordo quello di James Dick (1908)²¹, David Daiches (1979)²², Donald Low (1993)²³. Moltissime sono le testimonianze di traduzione in lingue diverse²⁴, a partire dal tedesco, di cui troviamo esempi già al tempo di Goethe²⁵, fino ad arrivare alle più recenti traduzioni in lingua cinese²⁶.

Anche in Italia il ‘fenomeno Burns’ desta curiosità, se pur tardivamente, quando nel 1869 il poeta Giacomo Zanella pubblica la traduzione di uno dei più noti poemi, ‘To a Mountain Daisy’²⁷. Pochi anni più tardi un altro italiano, Giuseppe Chiarini, offrirà un saggio critico nella *Nuova Antologia* dell’aprile 1886²⁸, con la prima versione italiana ufficiale di alcuni songs burrnsiani, sottolineando l’impossibilità di far sentire ai lettori ‘la

¹⁶ Chambers, Robert, *The Life and Works of Robert Burns*, 4 Vols., Edinburgh, William and Robert Chambers, 1851.

¹⁷ Shairp Principal, *Robert Burns*, London, Macmillan and Co., 1879.

¹⁸ Dakers, Andrew, *Robert Burns, his life and his genius*, New York, Haskell House Publisher, 1887.

¹⁹ Lockhart, John Gibson, *Life of Robert Burns*, London, Dutton, 1976.

²⁰ Crawford, Robert, *The Bard, Robert Burns a Biography*, London, Ed. Pimlico, 2009.

²¹ Dick, James C., *Notes on Scottish Song by Robert Burns*, London, Henry Frowde, 1908.

²² Daiches, David, *Robert Burns and his world*, London, Thames and Hudson, 1966.

²³ Low, A., Donald, *The Songs of Robert Burns*, op. cit.

²⁴ Troon, Anthony, *Scotsman*, 25.04.1990.

²⁵ Macintosh, Rev. W., *Burns in Germany*, Aberdeen, Ed. Minle & Hutchison, 1928.

²⁶ Difan, Zou, “Burns Night in Beijing”, in *China Reconstructs*, Beijing, May 1981.

²⁷ Zanella, Giacomo, *Ad una margheritina di montagna tagliata dal poeta con l’aratro nell’aprile 1786*, Vicenza, Tip. Naz. Paroni, 1869.

²⁸ Chiarini, Giuseppe, ‘Roberto Burns’ in *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. 55, serie 3, Roma, Tip. della Camera dei Deputati, 1886, pp. 209-228.

potenza di espressione dei canti del bardo scozzese²⁹ con la sola traduzione dei versi. L'opera sarà seguita da un'altra voce autorevole, quella di Ulisse Ortensi, vice bibliotecario reggente della biblioteca governativa di Cremona, che presenta al pubblico italiano *Poesie di Roberto Burns* (1893)³⁰ con la prefazione di John Muir, autore di *Burns at Galston and Eccleffghan* del 1896³¹. Ed è proprio Muir a sottolineare, nella prefazione di Ortensi, che già allora “the Latin Nations have given but scan attention to Burns” e ne indirizza la causa alla “religious bigotry”, certamente non favorevole al “unconventionally and independent spirit”³² del poeta. Le affermazioni dello studioso scozzese trovano riscontro nella totale assenza di ulteriori tentativi, ad eccezione di un'altra raccolta di Ortensi del 1913, *Poemi e Canti di Roberto Burns*³³, e dei lavori di Adele Biagi (*Poemetti e canzoni*, Sansoni, 1953)³⁴ e Masolino D'Amico (*Poesie*, Einaudi, 1972)³⁵.

Oltre ad alcuni studi comparativi di Renato Ferrari in lingua inglese (La Goliardica 1969 e 1980, Cooperativa Libreria Universitaria 1973)³⁶, di Ottaviano Giannangeli (Cioccio Libreria Editrice 1984)³⁷, di Franco Buffoni

²⁹ Ibid., p. 224.

³⁰ Ortensi, Ulisse, *Poesie di Roberto Burns*, Parte prima, Librajo Editore E. Sarasino, Modena, 1893.

³¹ Muir, John, *Burns at Galston and Eccleffghan*, F.S.A., Scot., Glasgow, printed and Published by the Author, 1896.

³² Ortensi, Ulisse, *Poesie di Roberto Burns*, op. cit., p. 8.

³³ Ortensi, Ulisse a cura, (trad. e pref.) *Poemi e Canti di Roberto Burns*, Lanciano, Carabba, 1913.

³⁴ Burns, R., *Poemetti e canzoni*, versione con testo a fronte, introduzione e note a cura di Adele Biagi, Firenze, Sansoni, 1953.

³⁵ Burns, R., *Poesie*; a cura di Masolino D'Amico, op. cit.

³⁶ Ferrari, Renato, *A study of Tam O' Shanter by Robert Burns: with introduction, notes and linguistic analysis*, Modena, La goliardica, 1969, Ferrari, Renato, *A linguistic and literary study of the Burnsian cantata The jolly beggars: with Italian translation*, Modena, La goliardica, 1980, Ferrari, Renato, *Burns the Songster: a selection of song and ballads with linguistic and literary comment and Italian translation*, 2 vl. Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria editrice, 1973.

³⁷ Giannangeli, Ottaviano, *Il popolo sotto i lumi*, Libreria Editrice di Cioccio, Sulmona, 1984.

(Guerini Studio 1992)³⁸ e di Giacomo Verducci (Editoriale Eco 1993)³⁹, e i più recenti lavori di Carla Sassi (Parnaso 2002, Fiorini 2010)⁴⁰, la bibliografia italiana si esaurisce, lasciando una lacuna antologica notevole sul poeta scozzese. La presente indagine, quindi, assieme ai personali lavori accademici del 2006 e del 2007 all'Università di Udine⁴¹ ed al saggio *Robert Burns e l'Italia; il 'poeta per musica' nella bibliografia critica italiana*⁴², in fase di pubblicazione, assume una funzione di completamento alle testimonianze in lingua italiana. Di estremo interesse, a proposito del Burns italiano, è il contributo critico di Alan Rawes, *Burns in Italy: Giuseppe Chiarini's "Roberto Burns"* (Atti del Convegno 'Burns and Byron in Scottish, British and European Romanticism', svoltosi a Manchester nel dicembre 2010)⁴³. Rawes considera la pubblicazione di Chiarini, del 1886, una sorta di strumento elettorale per sostenere la campagna di Crispi dopo Cavour, in contrasto con il vecchio Depretis. La figura di Burns viene quindi usata come simbolo dei diritti dell'uomo, e la sua poesia diviene lo strumento per arrivare alle classi povere e

³⁸ Buffoni, Franco, *Ramsay e Fergusson, precursori di Burns*, Milano, Guerini Studio, 1992.

³⁹ Verducci Mario, *Giacomo Leopardi e Robert Burns ovvero il retroscena inglese del Sabato del villaggio*, S. Gabriele, Editoriale Eco, 1993.

⁴⁰ Sassi, Carla, *Imagined Scotland; saggi sulla letteratura scozzese*, Trieste, Parnaso, 2002. 'Mercurio Caledone. Robert Burns' in *Letteratura scozzese* Monographic issue (co-funded by the Scottish Arts Council) of *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*, n. 11, edited by Simona Cappellari. Guest Editors Marco Fazzini and Carla Sassi, Verona, Fiorini, 2010, pp. 62-65.

⁴¹ Sello, Luisa, *Percorsi comuni tra poesia e musica: Robert Burns e Ludwig van Beethoven* tesi di laurea specialistica in Lingue per la Comunicazione Internazionale, Facoltà di Lingue e Letterature dell'Università di Udine, a.a. 2005-2006, Sello, Luisa, *Robert Burns. Una lettura della sua poetica attraverso il carteggio con l'editore George Thomson*, Tesi di laurea specialistica in Lingue e Letterature Moderne, Facoltà di Lingue e Letterature dell'Università di Udine, a.a. 2006-2007.

⁴² Sello, Luisa, 'Robert Burns e l'Italia; il 'poeta per musica' nella bibliografia critica italiana' in *ComunicareLetteratura*, n. 5, Ed. Osiride, Rovereto (TN), 2013, pp.111-130.

⁴³ Rawes, Alan, *Burns in Italy: Giuseppe Chiarini's "Roberto Burns"*, atti del Convegno 'Burns and Byron in Scottish, British and European Romanticism', 4-5 dicembre 2010, Centre for Robert Burns Studies (University of Glasgow) and The Byron Centre (University of Manchester), Samuel Alexander Building, rooms A114 and A115, University of Manchester.

per far conoscere gli ideali del radicalismo della Rivoluzione Francese, temi cari al Bardo della Scozia, capace di cantare la bellezza delle fanciulle e dei paesaggi, nonché l'indipendenza di pensiero, la dignità dei diritti umani e le radici della terra natale.

Alcuni dei poemi e dei songs sono stati qui tradotti per dare una testimonianza dei contenuti tematici e della liricità dei suoi versi, anche se l'originaria forma in rima del poeta scozzese rimane completamente sacrificata, assieme alla spontanea musicalità e alla forza espressiva delle espressioni dialettali. Al fine di produrre una traduzione che rispettasse comunque l'efficacia delle opere, è stata usata una forma parafrasata⁴⁴ con rispetto dei contenuti, anche semiologici, ed alcune parole sono state tradotte in funzione dell'andamento musicale stesso.

A sostegno del valore del *corpus* burnsiano sono state riportate alcune voci della critica del tempo, dalla cui lettura si apprende quanto Burns sia stato amato, con sincera considerazione, oppure contrastato, per bigotteria religiosa o semplice gelosia⁴⁵. Particolarmente feroce è il testo del reverendo William Peebles, *Burnomania: the celebrity of Robert Burns considered in a discourse*, del 1811⁴⁶, lavoro che risulta essere una forte invettiva contro Burns, apostrofato come 'non cristiano' e blasfemo, oltre che cattivo esempio per le parrocchie e l'ordine religioso della Scozia. A bilanciare tale sfogo 'letterario' troviamo, per contrasto, numerosissime testimonianze di ammirazione da parte

⁴⁴ Cavagnoli, Franca, *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*, Monza, Ed. Polimetrica, 2010.

⁴⁵ McKay, Archibald, *Recreations of Leisure Hours*, a Collection of Pieces in prose and Verse, Ed. H. Crawford and Son, Kilmarnock, 1844, p. 77.

⁴⁶ Peebles, William, *Burnomania: the celebrity of Robert Burns considered in a discourse*, Ed. G. Caw, London, 1811.

di scrittori, critici, studiosi, tra cui lo stesso Walter Scott⁴⁷, che ne esaltano la moralità e gli ideali di fratellanza⁴⁸.

A questo proposito, sarebbe una grossa lacuna ignorare l'appartenenza di Burns alla Massoneria Scozzese. Entrato a far parte della Loggia St. David di Tarbolton nel 1781, egli scrive e dedica numerosi versi all'ordine massonico. Manoscritti del tempo, tra cui anche il Facsimile del 1786 'of first minute in the hand of Robert Burns, Depute Master at Lodge St. James Tarbolton'⁴⁹, ne attestano l'assidua frequentazione e descrivono l'entusiasmo con cui egli partecipava agli incontri. In particolare, il famoso dipinto di Stewart Watson immortalava la presenza del poeta, in occasione della sua acclamazione a 'Poet Laureate' nella Loggia Canongate Kilwinning di Edimburgo, nel 1787⁵⁰. Accanto a questa testimonianza ufficiale, visibile presso la Grand Lodge of Scotland di Edimburgo in George Street 96, molte sue lettere attestano la gioia di appartenere ad un gruppo di persone con i suoi stessi ideali, "brothers of the mystic tie"⁵¹, ed accomunate da uno stesso denominatore, la fratellanza, così ben espresso nel suo song più famoso "For a' that, an' a' that, it's coming yet for a' that, that man to man, the world o'er, shall brithers be for a' that"⁵². Da non trascurare, inoltre, come afferma anche

⁴⁷ David K. Brown, 'Burns and Fergusson', in *Burnsiana: a Collection of Literary Odds and Ends relating to Robert Burns*, by Ross, D. John, ed. Alexander Gardner, London, 1894, vol. III, p. 100, Daiches, David, 'Caledonia's Bard, Brother Burns' in *Robert Burns*, Ed. Tonbridge, Kent, 1966, 237.

⁴⁸ *Burns: An Essay for the working-classes of Scotland*. Part I, 'His influence as a moral teacher and social reformer', by a member of the Literary Institute. Edinburgh, Ed. Maclachlan and Stewart, 1872, 8 vol.

⁴⁹ Burns, Robert, Fac Simile, 1786, Burns's handwriting, LOOSE 557428 BNS 26, Mitchell Library, Glasgow.

⁵⁰ Richardson, Ward Benjamin, (1828-1896) *The Masonic Genius of Robert Burns*. An address delivered in Lodge "Quatuor Coronati", 2076, 4th March, 1892, Keble Typo, Margate, pp. 36-37.

⁵¹ Ibid., p. 24.

⁵² "Nonostante tutto, sta già avvenendo, che l'uomo all'uomo, in tutto il mondo, sarà fratello, nonostante tutto".

Andrew Prescott, direttore dell'Humanities Advanced Technology & Information Institute dell'Università di Glasgow, ed esperto nella storia della massoneria scozzese, l'importanza che questa ebbe nella rete di conoscenze del poeta, realtà che gli permise di entrare nel panorama edimburghese, quando vi arrivò nell'autunno del 1786. Tra i testi consultati, quello scritto da James Gibson⁵³ mette in evidenza quanto il periodo passato alla St. John Canongate Lodge, in St. John Close, sia stato fondamentale per la sua vita e la fortuna letteraria, mentre quello firmato da Benjamin Ward Richardson⁵⁴, consegna alla massoneria il merito di averne scoperto il genio e diffuso inizialmente le opere. David Daiches⁵⁵ definisce l'esperienza massonica un 'forte solvente delle differenze sociali', capace di permettere il contatto con i salotti letterari della città, nonostante le umili origini di Burns, mentre Hardie Martin Charles⁵⁶ fa una bellissima indagine sui personaggi *litterati*⁵⁷ da lui incontrati presso la Loggia edimburghese, mettendone in evidenza pregi umani e personali, e descrivendo la positività della relazione con il cantore scozzese.

Oltre alle opere poetiche, a completamento del *corpus* burnsiano, è stata inserita anche la copiosa corrispondenza epistolare; quella privata indirizzata alla bellissima e 'accomplished'⁵⁸ Clarinda, nella raccolta di Donny O'Rourke⁵⁹, e quella con l'editore George Thomson⁶⁰, durata circa quattro

⁵³ Gibson, James, *Robert Burns and Masonry*, printed for private circulation, Liverpool, 1873.

⁵⁴ Richardson Ward, Benjamin, (1828-1896) *The Masonic Genius of Robert Burns*, op. cit.

⁵⁵ Daiches, David, 'Caledonia's Bard, Brother Burns' in *Robert Burns*, Ed. Tonbridge, Kent, 1966.

⁵⁶ *Burns in Edinburgh 1786-87* in 'Great Historical Painting', by Charles Martin Hardie, A.R.S.A., Ed. W. Cuthbertson, Edinburgh, 1890.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁸ Lord Rosebery, *The Complete Poetical Works of Robert Burns*, London, Thomas Nelson and Sons Ltd, 1903.

⁵⁹ O'Rourke, Donny, *Ae fond Kiss. The love letters of Robert Burns and Clarinda*, Edinburgh, Mercat Press, 2000.

anni, che ci permette di conoscere una parte della personalità di Burns, il quale, accettando mal volentieri gli interventi di Thomson, si serviva di tale strumento di comunicazione per far emergere proprie convinzioni su poetica e arte. Collezioni musicali di importanti compositori, quali Ludwig van Beethoven, Josef Haydn, Peter Urbani e Henry Bishop, hanno permesso di valutare quanto i suoi versi si prestassero alle più differenti elaborazioni, mettendo in evidenza, tra le altre considerazioni, che il flauto era all'epoca uno strumento in forte uso e prediletto, a detta di Thomson, dalle giovani fanciulle frequentanti la Edimburgo letteraria e le sale da concerto tra le più quotate in Europa, come la *Saint Cecilia's Hall*⁶¹, di cui faceva parte anche lo stesso Thomson e numerosi compositori italiani. Questo spiegherebbe la differenza di tonalità riscontrata tra alcuni songs nelle edizioni di Kinsley e quelli manoscritti rinvenuti alla St. Andrew Library, nei quali la melodia è scritta una terza sotto, ottima stesura per il flauto barocco. Inoltre, una mia recente visita alla Canongate Mason Lodge, in St. John's Close a Edimburgo, ha permesso di rinvenire un flauto dell'epoca, con molta probabilità usato durante i riti della loggia stessa e, da una prima indagine conoscitiva dello strumento, esso sembra essere stato suonato al tempo di Burns, proprio per eseguire il song 'Farewell to the Mason Lodge, Tarbolton', scritto in tonalità perfetta per l'estensione di tale flauto.

Dalle bellissime testimonianze di stima, affetto e considerazione, racchiuse nei numerosi 'Toast, Address, Speech, Immortal Memory' letti durante le celebrazioni massoniche o durante le *Burns's Suppers* organizzate

⁶⁰ Gillfillan, George, *The National Burns*, William Mackenzie, Edinburgh, 1852, Wagner, Adolphus, *The works of Robert Burns*, Leipsic, Frederick Fleischer, 1835, MacArdle, Donald, W., 'Beethoven and George Thomson' in, *Music and Letters*, London, Quarterly Publication by A.H. Fox Strangways, vol. XXXVII, 1956.

⁶¹ Harris, David Fraser, *Saint Cecilia's Hall*, Oliphant Anderson and Ferrier, Edinburgh, 1911.

ogni anno dai numerosissimi Burns Clubs nel mondo⁶², si evince quanto il poeta scozzese sia stato amato nei secoli scorsi e quanto lo sia attualmente.

Anche gli esempi di critica comparata apparsi nei due secoli che ci distanziano dalla sua scomparsa, mettono in evidenza la statura letteraria di Burns e l'interesse che molti studiosi hanno avuto per la sua opera. Numerosi sono i saggi che lo pongono al confronto con William Cowper, Joseph Addison, Jonathan Swift⁶³, Byron⁶⁴, Wordsworth⁶⁵, Tennyson⁶⁶, Fergusson⁶⁷, Scott⁶⁸, Blake⁶⁹, non ultimo il contributo che lo trova inserito, in un'ottica di costanti letterarie, in parallelo con lo scrittore Carlo Sgorlon, negli atti all'International Symposium *'Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore'*, svoltosi all'Università di Edimburgo nel 2010.⁷⁰

La ricerca si conclude con la raccolta di alcune elaborazioni musicali dei songs, ad opera di compositori ed esecutori, tra i quali emerge il nome di Gavin Greig⁷¹, ultimo grande collezionista scozzese di folk-songs e

⁶² Nimmo, Ian, *Robert Burns; his life and tradition in words and sound*, London, ed. Weekly Scotsman, 1965.

⁶³ Walker, Josiak, *An Account of the life and character of Robert Burns; with miscellaneous remarks on his writings*, op. cit.

⁶⁴ Procházka, Martin, *Burns, Byron and the Carnavalesque: Politics, Utopia, Performance*, atti del Convegno 'Burns and Byron in Scottish, British and European Romanticism', 4-5 dicembre 2010, Centre for Robert Burns Studies (University of Glasgow) and The Byron Centre (University of Manchester), Samuel Alexander Building, rooms A114 and A115, University of Manchester.

⁶⁵ Neaves, Charles, *A Lecture on Cheap and Accessible Pleasures, with a comparative sketch of the poetry of Burns and Wordsworth*, Ed William Blackwood & sons 45 George Street, Edinburgh, 1872.

⁶⁶ William Minto, 'Burns and Tennyson', in *Burnsiana*, op. cit, pp. 97-100.

⁶⁷ David K. Brown, 'Burns and Fergusson', in *Burnsiana*, op. cit, pp. 100.

⁶⁸ Thomson, Bruce, *Robert Burns and Walter Scott, a contrast and a parallel*, Reprinted from Perthshire Constitutional and Journal, March 13, 1871.

⁶⁹ Crawford T., *Burns, a study of the poems and Songs*, Canongate Academic, Edinburgh, 1994, p. 106.

⁷⁰ Sello, Luisa, *Carlo Sgorlon e Robert Burns: due voci "fuori dal coro"*. Atti dell'International Symposium *'Tu s'È lo mio maestro e 'l mio autorÈ, Fostering Collaboration across Generations of Italianists*, University of Edinburgh, Scotland (UK), 23-24 September 2010, Teviot House, Bristo Square.

⁷¹ Keith, Alexander, *Gavin Greig and his Work*, Aderdeen, Wyllie & Son, 1924.

lontano parente del compositore norvegese Grieg. Greig fu entusiasta armonizzatore di molti songs burnsiani e ci lascia numerosi esempi di arrangiamenti creati con una scrittura alquanto innovativa, con uso di sigle e lettere dell'alfabeto al posto delle note. Molte di queste elaborazioni hanno permesso la diffusione delle opere di Burns presso cori, amatoriali e non, essendo state scritte anche per tre o quattro voci⁷².

Inutile sottolineare che la vastità dell'argomento affrontato non permette un approfondimento esaustivo in questa sede; ciò nonostante, la parte riguardante l'analisi dei songs e la loro interpretazione semiologica, si presenta in maniera alquanto completa ed approfondita, tanto da giustificare il titolo dato alla ricerca, che mette in evidenza, ancora una volta, le qualità lirico e musicali di Robert Burns, il 'poeta musicista'.

‘ L’apice semplice si riferisce ai titoli delle singole poesie o song

“ L’apice doppio indica le citazioni

Il *corsivo* indica i titoli delle opere

⁷² Greig, Gavin, *The “25th a Collection of characteristic arrangements of Burns’ Songs* by Gavin Greig, Ed. Alexander Murray, Aberdeen, 1906.

CAPITOLO PRIMO

1.0. Burns e il suo tempo

“Burns is the national poet of Scotland in a way that no other poet is the national poet of his country. Every year on his birthday Scotsmen all over the world gather together for a ritual celebration in which his memory is toasted, his poems recited and his songs sung [...] this poet is celebrated as a national hero mostly by people who do not usually read poetry”⁷³.

Inizia in questo modo il lavoro di David Daiches, critico e giornalista del secolo scorso, il quale mette in evidenza quanto la posizione letteraria di Robert Burns, poeta scozzese vissuto tra il 1759 e il 1796, crei un'evidente anomalia tra la straordinaria attestazione popolare in Europa e nel mondo, quasi icona di un popolo e della sua cultura, e una sorta di esclusione accademica, che lo dipinge come fenomeno isolato e singolare, “entirely unconnected with the main stream of English poetry”⁷⁴. Pronto a dimostrare il contrario, William Minto rimarca che il ‘fenomeno Burns’ non esce dal nulla, bensì da quella “pastoral poetry”⁷⁵ che affonda le proprie radici nelle egloghe virgiliane, tradotte da John Dryden (1631-1700), nella poetica di Alexander Pope (1688-1744) e dello stesso Shakespeare.

⁷³ Daiches, David, *The Selected Poems of Robert Burns*, Edinburgh, André Deutsch, 1979, p. 7.

⁷⁴ Minto, William, ‘Burns in his Historical Relationships’ in *Art and Literature*, vol. I, Maclure, Macdonald & Co., Engravers & Ornamental Printers to the Queen, Glasgow, 1889, p. 24.

⁷⁵ Minto, William, ‘The Historical Relationships of Burns’, in *The Literature of the Georgian Era*, (pp. 295-311), Ed. William Blackwood and Sons, Edinburgh, 1894, pp. 296-7.

Agli inizi del secolo, in seguito ad una divergenza d'opinione tra Richard Steele e Pope stesso, si erano venute formando diverse correnti di pensiero, quella che assegnava il carattere pastorale alla quotidianità rurale, e quella più classica legata al simbolo di “shepherds and shepherdesses”. Tale tensione aveva generato due fazioni ben distinte, e da una di queste era nato, ad Edimburgo, “The Easy Club, which followed the literary movements of London”⁷⁶. Allan Ramsay, il quale scrisse anche elegie pastorali *à la mode*, vi appartenne come ‘poeta-laureato’ e diede alle generazioni prima di Burns uno dei libri più popolari del suo tempo, *The Gentle Shepherd*, lavoro presente in ogni fattoria o tavolo, accanto alla Bibbia.

Tale lavoro creò i presupposti affinché il genio burnsiano si sviluppasse nelle proporzioni che conosciamo. Potremmo addirittura riconoscere il poeta stesso come ‘prototipo ideale’ nell’eroe descritto da Ramsay, con la sola differenza che, con Burns, la natura aveva giocato un ruolo di molto superiore a quello immaginato. D'altronde, continua Daiches, nessun predecessore avrebbe potuto influire a tal punto se non ci fosse stata una predisposizione sia ideale sia pratica, e nella famiglia Burns, spiega, “the sever rule of bodily labour was combined with a rule of mental labour”⁷⁷. Tutti portavano un libro nella tasca della giacca, per leggere non appena le mani fossero state libere da lavori manuali. La letteratura, scrive Ulisse Ortensi quando consegna alle stampe la prima versione italiana di alcune poesie di Burns, nel 1893, è “un barometro precisissimo dell’atmosfera dei popoli” e la voce di Burns si erge come un “santo grido di sdegno” e come curioso fenomeno “dentro l’invecchiato incredulo decimottavo secolo, fra le artificiali

⁷⁶ Ibid., p. 298.

⁷⁷ Ibid., p. 299.

figure di cartone”⁷⁸. Ortensi sottolinea che, alla corrente democratica levatasi in Francia, si unisce quella del malcontento di un popolo che aspirava a qualche cosa di nuovo. “Uno, dopo tutto, è un uomo”, traduce, citando il più famoso song burniano ‘For sa that an’ a’ that’, e dichiarando che con questi pochi versi la sua voce si era alzata “contro la società intiera, Stato e Chiesa”, elevando la sua poetica a dimensioni politiche e sociali che nemmeno Carl Marx riuscì ad edificare nel suo *Capitale*, non potendo affidare tale idea al verso poetico, “veicolo sicuro e perpetuo”⁷⁹.

Ritornando al ‘fenomeno Burns’ ed ai suoi modelli, possiamo considerare Robert Fergusson (1750-1774) una sua fonte di ispirazione primaria, assieme ai modelli riflessi di Henry Mackenzie⁸⁰, con ‘The Man of Feeling’, e di Laurence Sterne, con ‘Sentimental Journey’. “Sterne and Mackenzie were favourite authors with Burns”⁸¹ afferma Daiches, e lo si evince nel confronto diretto di alcune sue opere; ‘The twa dogs’ e ‘Tam o’ Shanter’, che ci riportano alle favole di Ramsay ‘Twa Books’ e ‘The Three Bonnets’, oppure ‘Hallowen’, chiara citazione di ‘Hallow Fair’ di Fergusson, e ancora ‘The Cotter’s Saturday Night’ che riprende ‘Farmer’s Ingle’ sempre di Fergusson.

⁷⁸ Ortensi, Ulisse, *Poesie di Roberto Burns*, Parte prima, Librajo Editore E. Sarasino, Modena, 1893, pp. 12-13.

⁷⁹ Ibid., p. 22.

⁸⁰ Henry Mackenzie (1745-1831), scrittore scozzese, autore del libro ‘The Man of Feeling’, apparso alle stampe nel 1771 con immediato successo, fondò ad Edimburgo il settimanale *Mirror* nel 1779. A questo fece seguito nel 1785 un giornale simile, *Lounger*, che operò per quasi due anni ed ebbe la distinzione di contenere uno dei primi tributi al genio di Robert Burns.

⁸¹ Minto, William, ‘The Historical Relationships of Burns’, in *The Literature of the Georgian Era*, op. cit., p. 307.

“The poet confesses that his efforts were largely inspired by Fergusson, as well as by Ramsay” scrive David Brown⁸², il quale aggiunge che Walter Scott “thought that Burns had twenty times the ability [of them] and that he talked of these poets as his models with too much humility”⁸³. L’importanza di modelli letterari viene sottolineata dallo stesso Burns, quando scrive che ogni poeta dovrebbe dare spazio a “some favourite classical author, in his walks of study and composition, before him as a model”⁸⁴. Daiches è convinto che Burns, non solo attinse alla letteratura del suo tempo, ma che fu, a sua volta, fonte di ispirazione per due grandi poeti della generazione successiva, Wordsworth e Byron, e parte integrante della letteratura inglese del suo tempo “with its attachments or points of connection only slightly disguised by difference of dialect”⁸⁵.

Citando Giuseppe Chiarini, che nel 1886 scrisse il primo saggio in Italia sul poeta scozzese, basterebbe dire che “i poeti veri non hanno bisogno di andare a cercare la poesia lontana da loro, la sanno sempre trovare nel luogo, nel tempo e fra le persone in mezzo alle quali vivono, qualunque siano quel luogo, quel tempo e quelle persone”⁸⁶. Giuseppe Chiarini inquadra perfettamente Burns nel contesto letterario di allora, evidenziando come solo lui riesca ad emergere, assieme all’inglese Cowper, dall’orizzonte di una stasi poetica che corre dalla metà del diciottesimo secolo a poco dopo il 1780.

⁸² Minto, William, ‘Burns and Tennyson’ in *Burnsiana: a Collection of Literary Odds and Ends relating to Robert Burns*, by Ross, D. John, ed. Alexander Gardner, London, 1894, pp. 97-100, cap. XXXVIII, p. 100.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibid., p. 302.

⁸⁵ Ibid., p. 310.

⁸⁶ Chiarini, Giuseppe, ‘Roberto Burns’ in *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. 55, serie 3, Roma, Tip. della Camera dei Deputati, 1886, p. 212.

“Morti il Pope, nel 1744, e il Thomson⁸⁷ quattro anni dopo, la poesia dei quaranta e più poeti che raccolsero la loro eredità e la amministrarono per oltre un quarto di secolo, non rappresentò più nulla, o ben poco, cioè rappresentò più che altro l’assenza della poesia dalla società inglese”. Cita quindi Thomas Gray⁸⁸, come fonte d’ispirazione di tutta la poesia europea, ma rimarca che “se poeta è chi ha un mondo d’idee tutto suo, e lo rappresenta in modo tutto suo” diventa difficile provare chi lo sia veramente, a meno che questi non si dimostri un “gran maestro di stile, un sapiente architetto di composizioni poetiche ed un artifice meraviglioso di versi e di strofe”⁸⁹. Ipotizza morte certa per la poesia di allora, evitata solo dall’inaspettata apparizione di alcuni lavori che, nello spazio di quattro anni dal 1782 al 1786, cambiarono la fisionomia delle previsioni. I volume, scrive, appartengono a due poeti: “il poeta inglese è Guglielmo Cowper⁹⁰, lo scozzese è Roberto Burns”⁹¹. William Cowper, la cui natura fu soggetta a crisi depressive che lo portarono ad un tentato suicidio nel 1763, manifestò nelle sue opere violente accuse all’oppressione, compresa la schiavitù. Come il Cowper, spiega Chiarini, anche Burns si ribella alla tirannia e alle ingiustizie, ma “è altresì, e consapevolmente, un ribelle contro tutte le convenzioni e le convenienze sociali”⁹².

Già nel 1811 i due autori vennero affiancati nella comune ricerca della fratellanza e del rispetto dei diritti umani. Ne è la prova il volume di

⁸⁷ James Thomson (1700-1748), autore di versi elegiaci che rispecchiano gli stati d’animo del poeta nella natura.

⁸⁸ Thomas Gray (1716-1771), poeta inglese ed esponente della ‘scuola sepolcralE, che ebbe particolare influsso anche su autori italiani quali Pirandello e Foscolo.

⁸⁹ Ibid., p. 213.

⁹⁰ William Cowper (1731-1800), poeta inglese nelle cui opere c’è la denuncia alla corruzione e alla povertà londinese.

⁹¹ Ibid., p. 214.

⁹² Ibid., p. 217.

Josiak Walker⁹³, Professore di Umanistica all'Università di Glasgow. Walker, vissuto tra il 1761 e il 1831, aveva più volte incontrato e parlato con Burns stesso, tanto da riportare una forte impressione di quei ricordi, nel suo lavoro. Il manoscritto, conservato presso la National Library of Scotland⁹⁴ a Edimburgo, è stato fonte primaria nell'indagine biografica del presente lavoro. A distanza di undici anni dalla prima biografia burnsiana, quella di James Currie, Walker descrive la vita e il carattere di Burns attendendosi a tale lavoro, ma aggiungendovi interessanti commenti critici. Tra questi è degno di nota quello dedicato al parallelo tra Burns e i suoi contemporanei, tra cui Samuel Johnson (1709-1784), Gray, Goldsmith⁹⁵, Joseph Addison⁹⁶, Jonathan Swift (1667-1754) autore dei *Gulliver's Travels* e, per l'appunto, William Cowper. Se di Johnson mette in evidenza la stessa ricchezza di immaginazione e la stessa sete di sapere, di Cowper sottolinea il fatto che egli, a differenza del poeta scozzese, discende da una "high and literary lineage" mentre Burns rimase privo di istruzione, anzi, "sprung from the most sordid hovel of a peasant, was private, by poverty and accident, of the measure of instruction which even peasant enjoy"⁹⁷. Dopo aver paragonato Burns ad un fiume impetuoso che "sparkles over rock and rapids, but is soon exhausted by its own impetuosity" e Cowper ad una quieta corrente che "by long husbanding its scanty strenght, in a silent subterraneous channel, comes forth, at last, with unexpected beauty, into open

⁹³ Walker, Josiak, *An Account of the life and character of Robert Burns; with miscellaneous remarks on his writings*, op. cit.

⁹⁴ D'ora in poi NLS.

⁹⁵ Oliver Goldsmith (1728-1774), scrittore e drammaturgo irlandese eclettico e trasgressivo.

⁹⁶ Joseph Addison (1672-1719), drammaturgo britannico, raffinato studioso e conoscitore dei classici, il cui merito principale fu quello di portare la filosofia fuori dalle stanze degli studiosi, per farla entrare nei salotti e nelle coffe-houses.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 191.

day”⁹⁸, egli si concentra sui punti simili della loro personalità, esaltandone la comune gioia per il sublime e per la natura, l’acuta tenerezza per gli animali, l’attenta visione dell’umanità con particolare pietà per innocenti e perseguitati, ed infine la tendenza al gusto satirico grazie al quale evidenziano, con una “rich vein of humor, and the power of depicting ludicrous manners”⁹⁹, vizi ed errori della società.

Giunto come una meteora nel panorama letterario scozzese e britannico, Burns colpisce per questi suoi aspetti sinceri, autentici e pieni di umanità, scolpiti da una infanzia difficile e dal carattere indocile, e come Cowper, si erge a “fratello di tutti gli uomini, ed abbraccia nel suo amore tutto il mondo” perché, “sa di soffrire, perchè sa di appartenere a quella classe di reietti dei quali, mentre egli lavora e canta, la rivoluzione francese sta rivendicando i diritti”. In accordo con il saggio di Chiarini, si può argomentare che, “per questo e per altri aspetti, il Burns plebeo può ben dirsi il precursore, non solo dell’Heine e del De Musset, ma anche fratello maggiore dell’aristocratico Byron”¹⁰⁰. A proposito di quest’ultimo autore, Martin Procházka, professore di Letteratura Inglese all’Università di Praga, traccia un interessante percorso comparativo attraverso l’analisi del “desire of liberty, politic and sexual”¹⁰¹, in cui sostiene, ed è uno studio recente, che Burns influenzò Byron nell’uso della satira. Diventa quindi naturale pensare ad un Burns collegato ai grandi flussi letterari, o addirittura fonte di ispirazione per essi.

⁹⁸ Ibid., p. 192.

⁹⁹ Ibid., p. 194.

¹⁰⁰ Chiarini, Giuseppe, *Roberto Burns*, op. cit., p. 217.

¹⁰¹ Procházka, Martin, *Burns, Byron and the Carnavalesque: Politics, Utopia, Performance*, op. cit., p. 5.

La testimonianza diretta, di James Currie¹⁰², datata 1 maggio 1801, ci offre una prospettiva precedente del poeta nel panorama letterario del suo tempo. All'interno di copertina di un prezioso volumetto, dove appare anche una foto di Burns e del *cottage* natio, Currie riporta la forte emozione che ricevette nell'incontro con il poeta scozzese:

Having occasion to make an excursion to the country of Dumfries, in the summer of 1792, I had there an opportunity of seeing and conversing with Burns. It has been my fortune to know some men of high reputation in literature, as well as in public life, but never to meet any one who, in a course of a single interview, communicated to me so strong an impression of the force and versatility of his talents. After this I read the poems then published with greater interest and attention, and with a full conviction that, extraordinary as they are, they afford but an inadequate proof of the power of their unfortunate author¹⁰³.

Il volume, consultabile presso la National Library of Scotland di Edimburgo, ha dimensioni piccolissime (5,4 x 3,5) ed appartiene con molta probabilità alla numerosa serie di *chap-books* che trovava posto nelle biblioteche o nelle case. Il sottotitolo 'The four volumes complete in one with an enlarged and corrected glossary', a riprova di quanto il poeta fosse conosciuto, evidenzia che nel giro di pochi anni la stessa edizione venne rivista e corretta, e i quattro volumi furono raccolti in uno, per facilitarne la circolazione.

¹⁰² Currie, James, *The Complete Works of Robert Burns*, op. cit.

¹⁰³ Ibid., interno di copertina.

Altra eloquente testimonianza è un volume del 1856, redatto con dipinti e versi, dal titolo *Songs of the Brave*¹⁰⁴, che colleziona e, automaticamente classifica, i versi dei poeti più conosciuti e stimati. Il libro raccoglie odi e poemi “in honor of those who fought and conquered, in memory of those who fell”¹⁰⁵. Tra gli autori appare anche il song di Burns ‘The soldier’s return’, che lo pone, in questa piccola antologia scelta, tra i grandi scrittori, come si legge dall’indice che segue:

Contents:

The Soldier’s dream by Thomas Campbell
The Battle of the Baltic by Campbell
The Burial of Sir John Moore by the Rev. C. Wolfe
Ye Mariners of England by Campbell
The night before Waterloo by Lord Byron
The Charge of the Light Brigade by Tennyson
On the Death of the Brave by William Collins
The Joy-bell and the Requiem by Charles Mackay
The Soldier’s Return by Burns

La scelta acquista ancora più importanza se consideriamo che l’opera maggiore di Burns non è legata al ricordo dei caduti in guerra, se pur alcuni dei songs con questo soggetto, si veda ad esempio ‘The lovely lass of Inverness’, abbiano valicato i confini britannici da subito, al punto da essere

¹⁰⁴ *Songs of the Brave, The Soldier’s Dream and other Poems and Odes* by Campbell, Wolfe, Collins, Byron, Tennyson, and Mackay. Illustrated with twenty-six engravings, from drawings by Edward Duncan, Birket Foster, George Thomas, etc. London: Sampson Low, Son & Co. 47, Ludgate Hill, 1856 London: Sampson Low, Son & Co. 47, Ludgate Hill, MDCCCLVI.

¹⁰⁵ Ibid., interno di copertina.

musicati, come vedremo più avanti, dal compositore tedesco Ludwig van Beethoven.

Franco Buffoni, tra l'altro autore del saggio sull'influenza che Ramsay e Fergusson ebbero sul poeta¹⁰⁶, lo inquadra, prima come poeta nel "grande risveglio di interesse per le radici delle lingue"¹⁰⁷ con i *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect (Poesie principalmente in dialetto scozzese)*,¹⁰⁸ poi come autore di "canzoni popolari alle quali seppe aggiungerne di proprie", ed infine nel filone della "pastoral simplicity"¹⁰⁹, accanto allo stile wordsworthiano poesia/natura, avendo cura di far emergere che la sua fama resta legata comunque ad "alcuni testi poetici di cristallina purezza, come 'To a Mouse' (A un topo) o a vivacissime ballate come 'Tam o'Shanter' o 'The Jolly Beggars' (Gli Allegri Mendicanti)". Buffoni non è l'unico a sostenere che "Wordsworth riconobbe ampiamente di aver assorbito da Burns alcuni concetti essenziali per la propria teorizzazione"¹¹⁰ e che il Bard anticipò dunque dei punti cardine delle sue *Lyrical Ballads* di tredici anni dopo. Tra i numerosi sostenitori di tale affermazione, colpisce quella di Charles Neaves¹¹¹, rettore dell'Università di St. Andrews, che accomuna i due poeti e ne cotruisce una metafora, simbolo d'unione tra Scozia e Inghilterra. Neaves, nel discorso celebrativo all'inaugurazione del Mechanics Institute di Haltwhistle¹¹²,

¹⁰⁶ Buffoni, Franco, *Ramsay e Fergusson, precursori di Burns*, op. cit.

¹⁰⁷ Buffoni Franco, 'Il Romanticismo', in *Storia della letteratura inglese*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000, vol. II, pp. 3-66.

¹⁰⁸ Ibid., p. 9.

¹⁰⁹ Wagner, Adolphus, *The works of Robert Burns*, Leipsic, Frederick Fleischer, 1835, p. 260.

¹¹⁰ Buffoni Franco, 'Il Romanticismo', in *Storia della letteratura inglese*, op. cit., p. 10.

¹¹¹ Charles Neaves (1800–1876), conosciuto anche come Lord Neaves, teologo e scrittore, fu Rettore dell'Unniversità di St. Andrews nel 1873.

¹¹² Haltwhistle si trova in Inghilterra del nord, sul confine con la Scozia. Piccolo villaggio di 3.595 abitanti attuali, della contea del Northumberland, sito a 16 Km. dal Muro di Adriano.

nell'aprile del 1872, inizia spiegando che il villaggio, trovandosi al nord dell'Inghilterra, al confine con la Scozia, ben si presta ad impersonare un'unione geografica "to promote a friendly intercourse between the two ideas of the Border which have so much in common". Continua citando "two of the greatest poets that Britain has produced, and who may be taken as representing the two countries that here meet and unit". La cooperazione tra le due culture, pensando ad un unico paese virtuale, dice Neaves, dovrebbe prendere spunto dalla letteratura e dall'unità che alcuni poeti rivelano con le loro opere, in particolare "Burns and Wordsworth should be cherished as the best types of this school of excellence, and the two names ought ever to be thought of in connection, and should command the love and veneration of us all"¹¹³.

Per cogliere ulteriormente il significato di queste parole, diventa fondamentale capire la situazione politico-sociale in Gran Bretagna del periodo che abbraccia i decenni di passaggio tra '700 e '800, secoli caratterizzati da forti cambiamenti politici e ideologici: il primo, alla fine del quale si colloca la vita e l'opera di Burns, vede la nascita dei fenomeni di carattere rivoluzionario attraverso i quali si arrivò alla rottura definitiva dell'assetto politico nominato *ancien régime*, mentre il secondo pone le basi per un'ulteriore ricerca attorno ai principi di identità dei popoli, sui cui ideali la cultura romantica e le idee rivoluzionarie consolidarono il concetto politico di nazione. Due furono le cause fondamentali e decisive che accompagnarono il XVIII secolo nel suo mutamento economico e politico: la rivoluzione industriale, che prese le mosse dalla Gran Bretagna nei decenni 1760-1800, e la rivoluzione politica esplosa in Francia nel 1789 con i suoi antecedenti immediati e le sue conseguenze

¹¹³ Neaves, Charles, *A Lecture on Cheap and Accessible Pleasures, with a comparative sketch of the poetry of Burns and Wordsworth*, op. cit.

dirette¹¹⁴. Nell'epoca che ci interessa, alla vigilia delle rivoluzioni, il cuore pulsante europeo era ancora collocato tra Londra e Amsterdam e già alla fine del '700 si intravedeva la netta preminenza della prima sulla seconda. L'Inghilterra aveva completato la sua unificazione nel 1707 con l'atto di unione costituzionale con la Scozia. Dopo le vicende del 1688¹¹⁵ segnato da conflitti religiosi che portarono all'esilio degli Stuart e alla rivolta dei giacobiti, loro sostenitori, la monarchia aveva ormai una struttura stabile dal punto di vista istituzionale capace di integrarsi con le classi economiche dominanti del paese, sia aristocratiche che borghesi, tanto che nel 1740 il poeta scozzese James Thomson (1700–1748) immortalava tale stabilità con i famosi versi del poema *Rule, Britannia*: “Rule, Britannia! Britannia rules the waves! Britons never shall be slaves!”¹¹⁶. Nacque così un sistema commerciale mondiale inglese, che poteva contare su basi e punti d'appoggio in cinque continenti, alcuni dei quali ormai trasformati in colonie, tra cui figuravano la Giamaica,

¹¹⁴ Formigoni, Guido, *Storia della politica internazionale nell'età contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2000, cap. I, pp. 12-69.

¹¹⁵ Epoca della *Glorious Revolution* che vide i sostenitori di James VII, convertitosi al cattolicesimo nel 1672, opporsi al nuovo re William of Orange, di religione protestante. Tale opposizione si concluse con la battaglia di Killiecrankie del 1689 e la fuga di James VII in Europa. Da allora i suoi seguaci, noti come giacobiti, si riunirono in clan, soprattutto nelle zone delle Highland. Il movimento non fu confinato unicamente alla Scozia, ma vi furono coinvolte, in un vasto gioco politico che si andò svolgendo in Europa, altre nazioni cattoliche quali Francia e Spagna. I clan furono obbligati a fare un giuramento di alleanza; la lentezza con la quale rispose un ramo del Clan dei MacDonald, portò al Massacro di Glencoe nel 1692. In seguito all'Atto di Unione del 1707, che riuniva Inghilterra e Scozia sotto un unico parlamento, i giacobiti tentarono nuovamente di rimpiazzare la dinastia degli Hannover con quella degli Stuart, riportando al trono Carlo Edward Stuart, nipote di James VII, detto Bonnie Prince Charlie. Lo scontro tra l'esercito giacobita e l'esercito regio inglese fu cruento. La mattina del 16 aprile 1746, nella brughiera di Culloden, ebbe inizio un'atroce e sanguinosa battaglia. Migliaia di soldati giacobiti persero la vita, molti vennero uccisi anche dopo la fine dei combattimenti e centinaia furono fatti prigionieri. L'inglese duca di Cumberland, con la dura repressione dei ribelli, ottenne una vittoria schiacciante e, da tale momento, i clan scozzesi non insorsero più contro il potere sovrano. Il governo vietò la formazione di milizie private e proibì inoltre agli scozzesi di indossare il kilt e di suonare la cornamusa.

¹¹⁶ *Rule, Britannia*, poema di James Thomson, divenne l'inno nazionale inglese nel 1740. Governa Britannia! Britannia, governa le onde! I britannici mai saranno schiavi. Traduzione mia.

Gibilterra e Malta, il Bengala e la Nuova Zelanda. Si formò il concetto di “grande potenza”, il quale riconosceva alcuni stati a pieno titolo, altri soggetti parzialmente coinvolti e una serie di entità minori che sarebbero diventate ben presto pedine di una politica internazionale. Stati come la Spagna erano ormai in decadenza¹¹⁷, la potenza navale dei Paesi Bassi era stata ridimensionata dalla tensione con la Gran Bretagna, l’astro della Svezia¹¹⁸ era tramontato dopo pochi decenni e le riforme del dispotismo illuminato austriaco¹¹⁹ erano riuscite solo parzialmente a modernizzare l’apparato tradizionale dell’impero asburgico. La conquista della ricca regione mineraria della Slesia da parte della Prussia nel 1740, diede una certa crescita al quadro tedesco sotto la guida di quella singolare figura di re-filosofo che fu Federico II¹²⁰, ma la realtà prussiana era ancora troppo fragile. L’unico stato che poteva competere con la potenza britannica di fine ’700 era la Francia, potenza egemonica tradizionale, dotata ancora di un primato demografico e militare indiscutibile rispetto alle altre potenze europee, anche se, nello scontro diretto della guerra dei sette anni con l’Inghilterra, aveva dovuto cedere il passo a quest’ultima che si era aggiudicata gli insediamenti in America del Nord e in India.

¹¹⁷ Già dal secolo precedente, a causa di un’egemonia stagnante e di una debole risposta alle sfide della modernizzazione fiscale e militare, la Spagna non rientrava nel possibile gioco della competizione europea.

¹¹⁸ Alla metà del ’600 la Svezia possedeva estesi territori sottratti alla Russia, alla Polonia, alla Germania. La sorprendente capacità del re Gustavo Adolfo (1611-1632) aveva trasformato la Svezia in una formidabile macchina da guerra capace di ridurre il Baltico a lago svedese, capacità che non aveva trovato adeguata continuità nella reggenza del successore Carlo XII.

¹¹⁹ L’estensione dei possedimenti della casa d’Austria era talmente ampia e differenziata nel complesso di terre unificate dalla conquista delle precedenti dinastie, che né la reggenza di Maria Teresa (1740-1780) né quella di Giuseppe II (1780-1790) riuscirono a trovare un sistema di modernizzazione centralizzato, costringendo sempre più l’Impero a far fronte al crescente carattere composito sia dal punto di vista etnico che culturale.

¹²⁰ Federico II Hohenzollern (1712-1786) fu uno dei più grandi sovrani della Prussia, che seppe far crescere da piccolo stato a potenza europea. Grazie a ciò guadagnò l’appellativo di Federico il Grande (Friedrich der Große).

E giungiamo quindi alla già citata età delle rivoluzioni. L'Inghilterra, grazie alla ricchezza dei capitali accumulati nella continua espansione coloniale ed allo sviluppo dei commerci, stava alla testa del processo di trasformazione dei sistemi di produzione. La massiccia presenza di manodopera a buon mercato e l'abbondanza di materie prime, la possibilità di importare merci a basso costo e la natura moderna delle istituzioni politiche favorevoli alle iniziative imprenditoriali, stimolarono l'industria inglese a produrre in misura sempre maggiore, grazie anche ad una serie di perfezionamenti tecnici e invenzioni¹²¹ che permisero un rapido accrescimento in alcuni dei più importanti settori, quali la metallurgia¹²². Iniziata in Inghilterra, la rivoluzione industriale si estese ben presto in Francia, in Germania e nel resto dell'Europa, più o meno rapidamente a seconda delle diverse condizioni politico-economiche. Il vecchio ordine sociale fu disgregato e la vera protagonista divenne la borghesia che si preparava ad assumere la direzione politica e culturale della nuova società. Accanto a questa si formò anche un'altra classe sociale, destinata a crescere parallelamente allo sviluppo del sistema industriale, la classe del proletariato.

Coerentemente con le nuove scoperte scientifiche, all'inizio del secolo si sviluppò una fiducia immensa nella ragione e nella sua applicabilità alle credenze religiose e alle istituzioni politiche. Le teorie della filosofia

¹²¹ Niveau, Maurice, *Storia dei fatti economici contemporanei*, Milano, Mursia, 1990, cap. I. Nel 1768 l'invenzione di una macchina per filare il cotone da parte di Richard Arkwright rivoluzionò la filatura; nel 1785 Cartwright inventò il telaio meccanico che trasformò la produzione tessile; tra il 1780 e il 1789 lo scozzese James Watt mise a punto la macchina a vapore, prima utilizzata nella filatura del cotone e successivamente nella siderurgia.

¹²² Ibid., cap. I. Gli altiforni e le raffinerie funzionavano a carbone di legna, con conseguenti difficoltà per un paese povero di foreste come l'Inghilterra. Il problema del combustibile fu risolto grazie a Henry Cort che inventò un particolare processo per la lavorazione del ferro utilizzando il carbon fossile al posto della legna, rivoluzionando così il sistema di produzione.

illuminista contrastarono il concetto di sovranità assoluta ed auspicarono invece sovranità del popolo e uguaglianza dei diritti. Tutta la quintessenza del pensiero illuministico si trova negli scritti di John Locke¹²³, dottore di Oxford. Alla base del suo pensiero filosofico stava il diritto alla proprietà privata creato dal lavoro, la tolleranza religiosa e l'educazione razionale dei giovani. Le idee razionalistiche di Locke arrivarono in terreno francese e qui il suo pensiero venne commentato e sviluppato. Colui che più d'ogni altro contribuì a rendere popolari le nuove idee inglesi fu Voltaire, uno scrittore attivo, vivace, longevo ed efficace, destinato a divenire la più brillante figura d'Europa. Avendo soggiornato in Inghilterra dal 1726 al 1729 era rimasto colpito dal popolo britannico, libero, vivace e colto. Fu presentato a Pope, lesse Addison e Swift, Bacone e Locke, Newton e Shakespeare. Nelle sue *Lettres sur les anglais*, pubblicate nel 1733, scrisse di questa società felice e sorprendente, in cui ognuno poteva dire o pubblicare ciò che voleva, dove non esisteva né tortura né imprigionamento arbitrario, dove era permesso aderire a religioni di tutti i generi, persino ad una setta detta dei quaccheri¹²⁴. Un po' più tardi (1730-31), un altro grande francese, Montesquieu, venne in Inghilterra a studiare questi interessanti isolani, e la sua relazione non fu meno entusiastica. Nello stesso periodo un'altra voce ancora, quella di Jean-Jacques Rousseau(1712-78), a Ginevra, professava con forza l'uguaglianza della società, sostenendo che lo stato buono non si fonda sulla forza né sull'avidità, ma sulla volontà di bene di tutti i suoi membri. Il suo libro ebbe un successo immediato e fu sufficiente a scatenare vaste correnti di sentimento rivoluzionario.

¹²³ John Locke vive in Inghilterra, nell'ultima fase del 1600 e le sue opere vanno collocate intorno agli anni 90 del secolo. Si tratta degli anni in cui scoppia la seconda rivoluzione che travaglia l'Inghilterra del Seicento, la rivoluzione che verrà detta "gloriosa".

¹²⁴ Fischer, A.H.L. *Storia d'Europa*, Bari, Laterza, 1971, vol. II, pp. 298-310.

Da lì a poco due fenomeni rivoluzionari lambiranno le coste europee lasciando un solco indimenticabile nella storia dei popoli: la rivoluzione francese nel 1789 e quella americana, iniziata nel 1776, che portò al riconoscimento dell'indipendenza delle tredici colonie inglesi nel 1783 ed alla costituzione degli Stati Uniti d'America. Nel contesto di disagio che si ergeva tra le pieghe malate della monarchia, l'ordine dei non privilegiati iniziò a costituirsi "sovranità nazionale"¹²⁵ e conseguentemente la riscoperta delle tradizioni di ogni singolo popolo fu la convergenza naturale di costumi e linguaggi a difesa dell'identità originale. L'odio nei confronti della classi sociali nobili ed elevate cominciò a raggiungere livelli pericolosi. Le conseguenze furono immense e le idee repubblicane divennero di grande attualità, varcando confini vicini e lontani.

Lo stesso Burns si schierò apertamente dalla parte degli oppressi. Spirito ribelle per natura, era contrario a tutte le forme di oppressione e ipocrisia; odiava il clero, con la sua religione strisciante, e il suo disgusto era rivolto anche alla classe aristocratica ed ai re. Convinto democratico, egli simpatizzò da subito con la Rivoluzione francese e non si preoccupò di nascondere le sue idee, anzi le dichiarò a piena voce nei versi. È in questo scenario filosofico intellettuale e politico che si colloca l'opera di Robert Burns, il "Bard" nazionale della lingua scozzese, difensore dei valori umani e delle verità semplici, "a great humanitarian poet who was commemorated across the globe"¹²⁶, scrive Murray Pittock, attuale curatore di un grosso lavoro di ricerca sulla figura del poeta scozzese in Europa, in fase di stampa nel 2013.

¹²⁵ Hermet, G., *Nazioni e nazionalismi in Europa*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 95-105.

¹²⁶ Pittock, Murray, *Robert Burns in Global Culture*, U.S.A., Bucknell University Press, 2010.

Ancora Pittock sottolinea che, mentre nel diciannovesimo e la prima parte del ventesimo secolo Burns fu considerato un fenomeno universale, dal 1945 “he has been the most neglected of the major Romantic writers of the British Isles”¹²⁷. Lo riscattano Pittock stesso e Robert Crawford, allievo di quest’ultimo, che considera Burns il più carismatico, passionale, intelligente e “the world’s most popular love poet”¹²⁸. Purtroppo, osserva quest’ultimo, nella seconda parte del XX secolo Burns è rimasto escluso dal mondo della critica accademica, causa forse la popolarità internazionale che l’ha eretto a icona ‘semplicistica’. Persino la preziosa opera di James Kinsley¹²⁹, scrive Crawford, “unsurpassed for four decades, has long been out of print in its full form”¹³⁰. Arrivati ad un quarto di millennio dalla nascita del Bardo Caledone, rimarca ancora Crawford, è tempo che si tracci una biografia-ponte tra la “touristic conceptions of Burns as a brand-name Scottish national icon and those now embattled defences of Burns as a poet whose resilient international popularity seems inversely related to his unfashionable status in academia”¹³¹.

¹²⁷ Ibid., dalle note di copertina.

¹²⁸ Crawford, Robert, *The Bard, Robert Burns a Biography*, op. cit., p. 3.

¹²⁹ Kinsley, James, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit.,

¹³⁰ Crawford, Robert, *The Bard, Robert Burns a Biography*, op. cit., p. 10.

¹³¹ Ibid., p. 12.

1.1. La Scozia del XVIII secolo¹³²

Un tempo indipendente, la Scozia entrò a far parte del Regno di Gran Bretagna, assieme all'Inghilterra, con l'Atto di Unione del 1707¹³³. I loro regni, peraltro, erano già uniti dinasticamente dal 1603 quando, alla morte della regina Elisabetta d'Inghilterra, era salita al trono la dinastia scozzese degli Stuart. Dopo l'unificazione dell'Atto, i giacobiti¹³⁴, desiderosi di riportare la dinastia Stuart al trono, si ribellarono. Con le rivolte del 1715 e del 1745 tentarono di far cadere la dinastia degli Hannover, impersonificata nella figura del re protestante William of Orange e di rimpiazzarla con quella dei cattolici Stuart, nelle persone di Giacomo Edoardo Stuart (figlio dell'esiliato Giacomo II, e noto come il Vecchio Pretendente) e del Bel Principe Carlo Edoardo Stuart (Bonnie Prince Charlie, figlio di Giacomo Edoardo, detto il Giovane Pretendente). In seguito alla disastrosa sconfitta di quest'ultimo avvenuta a Culloden, nei pressi della cittadina di Inverness, nel 1745, il governo vietò la formazione di milizie private, e proibì inoltre agli scozzesi di indossare il *kilt* e di suonare la cornamusa. Molti giacobiti furono deportati o giustiziati, mentre ad altri furono confiscate le terre. Sebbene geograficamente divisa dall'Inghilterra, la Scozia¹³⁵ aveva da sempre vissuto una separazione, causata

¹³²Graham, Henry, Grey, *Social life of Scotland in the eighteenth century*, London, Adam and Charles Black, 1901. Il libro di Graham rimane il testo primario per tutto il paragrafo 1.1. e fa riferimento al lavoro da me svolto per la tesi di laurea specialistica in Lingue per la Comunicazione Internazionale, *Percorsi comuni tra poesia e musica: Robert Burns e Ludwig van Beethoven*'.

¹³³Carter, Roland and McRae, John, *The Routledge History of Literature in English*, London, Ed. Routledge, 1977. "[...] Scotland was administered from England and in English", p. 509.

¹³⁴ Vedi nota n. 115.

¹³⁵ Graham, Henry, Grey, *Social life of Scotland in the eighteenth century*, op. cit, pp. 1-365.

da antagonismo e ostilità dovute ad un forte pregiudizio, a differenze legislative, alla fede religiosa in evidente contrasto, alle rivalità nel commercio, ad una struttura di pensiero e a modi di dire differenti. Tale contrasto continuò anche dopo l'unificazione, che congiunse i governi sotto un'unica bandiera e parlamento, ma non l'anima dei due popoli.

Agli inizi del secolo la comunicazione con la civiltà inglese era comunque assai faticosa, sia per le grandi distanze tra i due paesi che per l'impercorribilità delle vie di comunicazione. Essendo poi il tenore di vita inglese notevolmente più elevato, i costi degli spostamenti risultavano esorbitanti per gli scozzesi, fossero essi viaggiatori di classe agiata o povera. Barriere come queste contribuirono non poco a mantenere la Scozia in uno stato di isolamento e, nonostante l'inclinazione della popolazione ai cambiamenti, non permisero una reale assimilazione delle novità. Fu così che la prima metà del XVIII secolo trascorse con l'uso delle tradizioni e dei costumi locali. Da parte loro gli inglesi affrontavano i viaggi nelle terre del nord con grande spirito di avventura e forza di coraggio, considerando tali esperienze vere e proprie esplorazioni "to the wild region of a savage land"¹³⁶. Lo sconcerto che assaliva il viaggiatore non appena oltrepassava la zona di Berwick¹³⁷, scrive Graham nell'interessante lavoro sulla vita sociale in Scozia nel 1700, quando si trovava di fronte a luoghi ove la coltivazione "was found only in dirty patches of crops, on ground surrounded by heather and bog". Gli abitanti parlavano "an uncouth dialect, were dressed in rags, lived in hovels,

¹³⁶ Ibid., p. 101.

¹³⁷ Berwick-upon-Tweed è la città più a nord dell'Inghilterra, e si trova sulla costa orientale della foce del fiume Tweed.

and fed on grain, with which he fed his horses¹³⁸. Le locande del luogo venivano considerate “miserable adobes” dove non era possibile nemmeno mangiare a causa del terribile disgusto provocato dalla miseria. Questa era la Scozia che molti gentiluomini descrivevano quando, rientrati a casa, raccontavano le avventure vissute nella *terra incognita*. La bellezza dei paesaggi incontaminati non veniva nemmeno presa in considerazione; piuttosto rafforzava la convinzione popolare di una terra selvaggia e pericolosa. La società rurale della Scozia viveva in modo frugale con redditi minimi. Un proprietario poteva anche possedere ampi terreni, ma il reddito era comunque ristretto alla produzione di grano, e molto spesso lo spazio agricolo rimaneva imprigionato tra paludi, brughiere e colline. Un proprietario poteva considerarsi ricco con una rendita di 500 sterline annuali, avere un certo benessere con 300 sterline, vivere degnamente con 100; molti gentiluomini di buona istruzione e buon casato, dovevano accontentarsi di 50-20 sterline all’anno. Nelle proprietà agricole il grano veniva conservato in granai a fianco alla casa, e là rimaneva fino alla totale consumazione del fabbisogno domestico, oppure veniva venduto per far fronte ai bisogni pratici e organizzativi della gestione familiare. Molto spesso veniva lasciato troppo a lungo, nella speranza che il suo prezzo salisse, e veniva divorato dai ratti. La maggior parte della popolazione apparteneva alla classe più umile; gli ortaggi non apparivano sulle mense e le patate si potevano trovare solo nelle coltivazioni dei ricchi proprietari. Dolci non ce n’erano e i dessert erano sconosciuti. L’abitudine al “tea-drinking” divenne comune dopo il 1720 e dovette vincere l’opposizione popolare, in quanto gli scozzesi ritenevano il tè un intruso nelle abitudini nazionali e lo condannavano come pratica effeminata.

¹³⁸ Ibid., p. 2.

Un interessante passaggio nel libro *Lectures on Materia Medica* del 1770, ci indica chiaramente l'opinione medica sull'uso della bevanda:

Medical men regarded tea with disfavour. Commended in lethargic diseases, headaches, gouts, and gravel, it was considered hurtful to weak constitutions if much used, causing tremblings and shakings of the head and hands, loss of appetite, vapours, and other nervous diseases¹³⁹.

Non sorprenderà quindi sapere che anche persone come Lord President Forbes¹⁴⁰ lo considerasse una “vile drug” con una energia speciale. Così, a poco a poco, il tè (temperato con il brandy) prese il posto della birra su ogni tavola imbandita. Nella monotonia degli accadimenti e nell'avvicinarsi della quotidianità, i visitatori erano i benvenuti; non serviva un preavviso, chiunque poteva arrivare all'improvviso sul suo cavallo “without sending a word”. La lettura era quasi inesistente, c'erano pochissimi libri, ed anche quelli molto noiosi e poco interessanti. Le domestiche non calzavano scarpe o calze e il guardaroba delle giovani signore era formato da soli due abiti. Le stoffe non si trovavano facilmente e gli empori avevano pochissimo spazio, capitale minimo e clienti rari. L'istruzione non aveva divisione di casta in quanto il costo della mensa e della scuola non era molto caro. Raggiunta l'età scolare i ragazzi venivano mandati a scuola; partivano al mattino e rientravano alla sera.

¹³⁹ Graham, Henry, Grey, *Social Life of Scotland in the Eighteenth Century*, op. cit., p. 11, nota 1.

¹⁴⁰ Lord Duncan Forbes of Culloden (1685-1747) ebbe una rapida carriera di giurista grazie alla sua fedeltà alla casa regnante degli Hannover durante il periodo delle ribellioni nel 1715. Ottenuta la carica di Lord President della Corte Suprema d Scozia nel 1734, egli si prodigò, anche a proprie spese, per migliorare la struttura legislativa, incoraggiare il commercio e l'industria dei manufatti. All'insorgere delle prime rivolte giacobite il suo ruolo di uomo saggio e leale divenne fondamentale nella moderazione delle controversie tra il governo britannico e le Highlands.

Il figlio del gentiluomo sedeva a fianco del figlio dell'operaio. L'educazione delle ragazze era invece più rudimentale e rivolta maggiormente a materie pratiche e artistiche. Imparare a leggere e scrivere non rientrava nel loro piano di studi, mentre era opportuno che una ragazza sapesse suonare un po' la viola e il virginale¹⁴¹. Era preferibile che le donne non avessero la minima cultura o conoscenza letteraria. Austerità e proibizioni, autorità e timore erano gli unici metodi usati per convincere all'obbedienza e l'amore filiale veniva accuratamente soffocato e nascosto. Lo studio giuridico per i giovanotti era il più ambito, mentre l'arte e la letteratura non venivano quasi considerate. I mezzi di trasporto erano via via migliorati durante il trascorrere del secolo ed anche i tempi dei viaggi si erano ridotti. Quando nel 1725 la prima carrozza a sei cavalli fece la sua comparsa sulle vie di Inverness¹⁴², lo stupore e la soddisfazione della popolazione furono grandi, però si dovette aspettare il 1749 per poter usufruire di una diligenza che andasse fino a Glasgow o a Edinburgo. I viaggi erano comunque lunghi e pesanti e le persone povere, anziane e affaticate non potevano permetterseli. A causa di un ristretto numero di passeggeri anche le locande erano rare e di modesto aspetto. L'impraticabilità delle strade nuoceva anche alla comunicazione postale. Ci volevano sei giorni affinché un fattorino giungesse a Londra. Nel campo della medicina mancavano conoscenze approfondite e scientifiche. Molto spesso venivano applicati rimedi popolari e il salasso rimaneva la pratica più comune per qualsiasi malattia. La chirurgia e la fisica avevano compiuto i loro primi passi all'inizio del secolo e fino al 1726 ad Edimburgo e al 1740 a Glasgow, non

¹⁴¹ Strumento musicale a tastiera e a corde pizzicate diffuso soprattutto in Inghilterra durante il XVI secolo e la prima metà del XVII. Simile a una piccola spinetta rettangolare, che si poteva posare su un tavolo, produceva un suono dolce e delicato.

¹⁴² Cittadina nel nord della Scozia, vicino alla brughiera di Culloden, nelle Highlands del nord.

c'era una Università che garantisse la formazione di professionisti. Era pericoloso ammalarsi e addirittura costoso morire, per non parlare della rovina economica a cui si andava incontro per la sepoltura. Molto spesso il costo di un funerale corrispondeva ad un anno di lavoro.

Dopo la metà del secolo il quadro cominciò a migliorare grazie allo sviluppo del settore agricolo e commerciale e ad un'energia intellettuale in evidente crescita. La lenta ma continua trasformazione di opinioni, costumi e modi di vivere, indipendentemente dalla classe sociale di appartenenza, trasformò città sonnolente in centri di fervido commercio, popolazioni addormentate in persone attive ed intraprendenti, e terre estremamente povere in terreni incredibilmente prosperi. La letteratura, fino a quel momento trascurata o addirittura inesistente nelle province più povere, si sviluppò in maniera sorprendente fino ad assumere una identità cardine tra eventi storici, costumi e tradizioni del tempo. Le vecchie case furono sostituite con abitazioni in cui c'era “more light, more space, more comfort”¹⁴³. Lo sviluppo dell'agricoltura aveva reso le mense più abbondanti e gli aratri solcavano i campi di grandi distese ormai bonificate. Con il benessere economico anche il gusto nel vestire cambiò; nacque la richiesta di un maggior spazio per i divertimenti e si cominciò a viaggiare di più. Fu in questo periodo che venne introdotto l'uso del “drink money” ovvero il pagamento di un servizio attraverso l'offerta aggiuntiva di un “bicchierino” di brandy. Le carrozze per i viaggi da Edimburgo a Londra diventarono due ed arrivavano alla capitale in sei ore, anziché in sedici giorni di spedizione tormentata. Le vecchie locande si trasformarono in “comfortable, cleany houses which bore the name of

¹⁴³ Graham, Henry, Grey, *Social Life of Scotland in the Eighteenth Century*, op. cit., p. 56.

‘hotels’¹⁴⁴. Anche la velocità della comunicazione postale migliorò notevolmente concorrendo ad aumentare lo scambio di opinioni e d'affari. Se fino a quel momento uomini di ingegno e fantasia soffocavano il loro talento in altri mestieri, cominciò a fiorire un'attività professionale nel campo dell'architettura e dell'arredamento. Molti si avventurarono nelle Indie per cercare fortuna e ritornare in patria ad acquistare proprietà terriere. Le arti cominciarono ad essere apprezzate e richieste; i mecenati favorirono l'apprendimento delle stesse attraverso un sostegno economico per lo studio all'estero. Molti giovani ebbero l'opportunità di recarsi in Italia e a Roma per perfezionare il loro talento artistico. Tra questi ricordiamo il pittore Alexander Nasmyth (1758-1840) al quale si devono i preziosi ritratti di Burns dipinti nel 1789.

¹⁴⁴ Ibid., p. 64.



Robert Burns ritratto da Alexander Nasmyth

National Portrait Gallery di Londra (1789)

Anche la moda e il gusto nel vestire si assoggettarono ai cambiamenti. Il *kilt* nazionale venne abbandonato nel 1750 per seguire lo stile londinese. L'istruzione si aprì lentamente a nuove materie tra le quali apparve anche un po' di italiano. Viola e virginale furono sostituiti dal clavicembalo¹⁴⁵ e dalla spinetta¹⁴⁶ che accompagnavano spesso le struggenti canzoni giacobite

¹⁴⁵ Con il termine clavicembalo si indica una famiglia di strumenti musicali a corde di origine italiana, dotati di tastiera. Ebbe un grande sviluppo nel secolo XVIII e si affermò come strumento dal grande repertorio barocco.

¹⁴⁶ La spinetta è uno strumento sostanzialmente simile al virginale, ma di forma poligonale. Verso la fine del secolo XVII sostituì quest'ultimo e per un lungo periodo godette di una certa popolarità essendo maneggevole e di dimensione ridotta. Dotata di una sola corda per nota, come pure il virginale, aveva un suono delicato adatto all'uso domestico. Veniva impiegata nell'accompagnamento della voce e di piccoli strumenti a fiato o ad arco.

narranti la morte del Principe Carlo. Dopo il 1767, anno in cui il pianoforte venne introdotto in Inghilterra, le “plaintive Jacobite songs that made the audience weep in sentiment over Prince Charlie”¹⁴⁷, scomparvero per lasciar posto a liriche che, unite a piacevolissime arie, erano state composte in quegli anni da fanciulle dal genio particolarmente fervido e desiderose di esprimere la loro creatività. Tra i nomi delle giovani compositrici possiamo ricordare quelli di Lady Anne Lindsay¹⁴⁸, Miss Elliot, Mrs. Cockburn e Mrs. Hunter¹⁴⁹.

I cambiamenti coinvolsero anche i circoli maschili, nonostante l’occupazione favorita fosse ancora una volta il ritrovarsi attorno ad una tavola imbandita per bere in compagnia. L’abitudine a brindare ogni qualvolta un gentiluomo lo richiedesse -“A glass of wine with you, sir?” – rimaneva infatti il costume più diffuso in società, con serie conseguenze per la salute di tutti. Le innovazioni fecero la loro apparizione anche nel settore agricolo. Grazie al “Montgomery Act” del 1770, era stato approvato un decreto per il quale i proprietari potevano decidere di apportare migliorie alla fattoria, di piantare, circoscrivere o autorizzare la successione a loro piacimento, sollevandosi così dalle gravose restrizioni della legge precedente: “Ploughmen at the close of the century got double what they had forty years before”¹⁵⁰. Solo in alcune zone lontane dalla città “the antiquated and obstructive fashion still prevailed”, e

¹⁴⁷ Graham, Henry, Grey, *Social Life of Scotland in the Eighteenth Century*, op. cit., p. 74.

¹⁴⁸ Il nome di Lady Anne Lindsay (1750-1825) è legato maggiormente alla stesura delle lettere che ella scrisse durante la sua permanenza in sud Africa; i suoi diari di viaggio all’interno della terra africana sono divenuti un’importantissima fonte di informazioni sul popolo e lo stile di vita del periodo. Sir Walter Scott rimase affascinato dai suoi versi.

¹⁴⁹ Mrs. John Hunter, il cui nome è rimasto legato ai versi *My Mother Bids me Bind my Hair* musicati da Haydn, pubblicò un volume di *Poemi nel 1802*. I suoi versi *Adieu Ye Streams that Swiftly Glide* sono scritti per la melodia dell’antica aria *The Flowers of the Forest*, e si trovano, come terza versione, nel primo volume della collezione del *Musical Museum* di James Johnson. È quasi certo che le prime due versioni furono scritte da Mrs. Cockburn e da Jane Elliot.

¹⁵⁰ Graham, Henry, Grey, *Social Life of Scotland in the Eighteenth Century*, op. cit., p. 214.

c'erano ancora regioni, come quella di Dumfries, dove la terra giaceva "still unenclosed, and where roads remained impassable during a great part of the year"¹⁵¹.

È proprio nella cittadina di Dumfries che Burns scelse di vivere gli ultimi anni della sua vita. Come vedremo dettagliatamente nel capitolo dedicato alla sua biografia, vendette la fattoria di Ellisland e si trasferì nella cittadina dove venne assunto come impiegato della dogana. Lo sviluppo maggiore si percepì naturalmente nei grandi centri come Edinburgh e Glasgow. Essendo Edimburgo la città in cui Robert Burns sviluppò grandi amicizie e contatti e dove vissero ed operarono anche George Thomson, suo editore, Clarinda, sua compagna di incontri amorosi, ed altre numerose amicizie, diventa importante dare uno sguardo ravvicinato agli sviluppi di questo centro, ed in particolare all'ambiente culturale che ebbe, in tale città, il fulcro musicale per eccellenza, con presenza di compositori europei, specie italiani, e di interpreti provenienti da tutta Europa.

Prima di passare specificatamente alla vita edimburghese è indicativo sapere come la Scozia del periodo viene vista e descritta nel 1835 dal filologo e letterato tedesco Gottlob Heinrich Adolph Wagner¹⁵², zio del più famoso Richard Wagner compositore. Il testo, *The Works of Robert Burns*¹⁵³, viene preceduto da un'introduzione dello stesso autore che scrive quanto segue, nella traduzione da me riportata.

¹⁵¹ Ibid., p. 221.

¹⁵² Wagner, Gottlob Heinrich Adolph (14 Novembre 1774 - 1 Agosto 1835). Zio del musicista Richard Wagner, viveva a Lipsia dove si dedicava alla ricerca filologica. Come tutti gli uomini di lettere di quel tempo, latinizzava il proprio nome in Adolphus.

¹⁵³ Wagner, Adolphus, a cura di, *The Works of Robert Burns*, Leipsic, Frederick Fleischer, 1835.

[...] *La Scozia, decorata da una bellezza sublime e da scenari incantevoli, ha sempre dovuto confrontarsi con la severa scuola dei suoi eventi storici. I paesaggi invitano ad una naturale ispirazione poetica come pure alla perpetua memoria di imprese ancestrali per la libertà del paese, atti immortalati e celebrati nella tradizione secolare delle ballate e delle canzoni popolari, mito e rito di questo popolo. Al confronto con quella inglese, la cultura della Scozia appare largamente più radicata e umana. Nonostante, infatti, la popolazione degli Highlanders sia ostacolata dalla povertà, eccelle in bontà, ospitalità, semplicità e amore per la terra natia. Il loro sistema di vita è più patriarcale e poetico, la loro educazione rude; i loro giochi, intrisi di passione e destrezza, sono spesso abbinati all'attività corporea. Fantasiosi come sono, risultano molto superstiziosi e legati alle tradizioni delle loro aspre montagne, delle loro silenti distese d'acqua, delle loro coste inospitali, dove alloggiano fate, esploratori, streghe etc, ai quali, il primo di maggio di ogni anno, nella festa di Beltan¹⁵⁴, i pastori offrono tuttora sacrifici espiatori e riti propiziatori. Il giorno di Halloween, celebrato con molteplici riti, testimonia il profondo culto per la superstizione. Per gli scozzesi le apparizioni, le congetture, i presentimenti e i sogni sono temi universali; questo aspetto diventa addirittura endemico se ci spostiamo nelle isole ad ovest dove una specie di sonnambulismo, chiamato 'seconda vista', in Gaelico taishitaraugh, è in grado di annunciare l'arrivo di stranieri o l'accadere di ogni sorte d'evento¹⁵⁵. Nessuna meraviglia, quindi, se una profonda sfumatura di fanatismo e di*

¹⁵⁴ Nella città di Beltan i Celti svolgevano i rituali per stimolare la fertilità della Natura. I fedeli danzavano intorno al fuoco e correvano per i campi agitando delle torce, oppure piantavano i rami dell'Albero del Maggio nei campi.

¹⁵⁵ Riguardo a questo aspetto, è possibile consultare i seguenti trattati: Martin, *Description of the Western Islands of Scotland*, London, 1716, Rev. Mr. John Frazer, *Deuteroscopia*, Edinburgh, 1707, Theophilus Insulanus, *Treatise on the Second Sight*, Edinburgh, 1768.

*timore religioso pervade l'intera nazione – lo testimoniano le sanguinose guerre tra la chiesa presbiterana e quella cattolica episcopale e protestante. La popolazione rurale scozzese possiede anche un raro grado di intelligenza, il cui sviluppo influenza tuttora, in maniera positiva, varie circostanze. Tutti, dalle istituzioni religiose a quelle scolastiche, sono favorevoli allo sviluppo dell'industria e alla diffusione della morale. Già nel 1646 il parlamento scozzese aveva stabilito che in ogni parrocchia ci fosse una scuola con il precipuo scopo di educare la gente povera, provvedimento divenuto ufficiale dopo la rivoluzione del 1696, all'atto dell'insediamento della Chiesa. I parroci residenti nelle parrocchie sono anche i direttori delle scuole. Contadini e coloni cercano di ottenere, almeno per uno dei loro figli, il vantaggio dell'educazione scolastica. Le lezioni sono tenute dai religiosi o da insegnanti itineranti; ci sono poi scuole di danza nei granai, esecuzioni di balli su pavimenti d'argilla dopo il lavoro quotidiano; il trionfo della musica mescolata a canti nazionali porta spesso a delicate e romantiche amicizie e ad avventurose passioni.*¹⁵⁶

1.3. Musica e cultura in Scozia al tempo di Burns

Agli inizi del '700 Edimburgo si presentava come una città priva di luoghi di divertimento, forse per il fatto che, nonostante ci fosse un Teatro con tanto di orchestra stabile, nel 1737 vennero vietate le esecuzioni musicali in

¹⁵⁶ Adolphus Wagner, *The Works of Robert Burns*, Introduction, pp. III-XXVIII.

luoghi che non ne avessero la licenza¹⁵⁷. Il Teatro in questione non la possedeva e la prospettiva di ottenerla era alquanto lontana, in quanto sarebbe stato necessario un atto speciale del Parlamento, tra l'altro molto costoso. La soluzione si trovò comunque, aggirando l'ostacolo e trasformando gli spettacoli in concerti-caffè ad invito, presso la Canongate Concert Hall, dove, vista l'atmosfera, era richiesta comunque una "resident band".

Music was one of the favourite tastes of fashionable circles especially when played by the distinguished amateurs of society. [...] met in the afternoons to hear their musical friends, who gave "consorts", at which the best Italian sonatas were played on flute, hautbois, violoncello, and harpsichord¹⁵⁸.

Durante questi incontri musicali si potevano ascoltare anche canzoni popolari, con o senza accompagnamento. Ognuno intonava una canzone, dal soggetto triste o gioioso, "and many was moved to tears" quando "Scots melodies, old and yet ever fresh, were poured forth"¹⁵⁹. Fu proprio per allinearsi a questo entusiasmo per le antiche canzoni scozzesi che Allan Ramsay, nel 1724, pubblicò la collezione *Tea-Table Miscellany*, citata numerosissime volte da Burns nelle lettere ai suoi editori. Gli aristocratici avevano anche connessioni dirette con l'Europa, "they travelled on the

¹⁵⁷ Johnson, David, *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*, London, Oxford University Press, 1972, p. 45.

¹⁵⁸ Graham, Henry, Grey, *Social Life of Scotland in the Eighteenth Century*, op. cit., p. 101.

¹⁵⁹ Ibid., pp. 101-102.

Continent and brought back musical scores”¹⁶⁰. Esempio di quanto afferma David Johnson nella sua preziosa indagine pubblicata nel 1972, è stata la recentissima scoperta di un manoscritto di Antonio Vivaldi, rinvenuto nell’autunno 2010 tra le lettere dei Marchesi di Lothian, presso l’Archivio di Stato di Edimburgo, National Archives of Scotland. Si tratta di un nuovo concerto per flauto barocco e archi detto *Il Gran Mogol*, eseguito in prima mondiale alla Concert Hall di Perth dall’Ensemble La Serenissima, il 26 gennaio 2011. Molto probabilmente il Marchese, rientrato da un viaggio italiano nella prima metà del ‘700, aveva portato con sé la partitura, e là era rimasta fino al ritrovamento, a cura del musicologo Andrew Woolley, Research Fellow at the University of Southampton. Questo testimonia quanto i rapporti con l’Europa e l’Italia fossero fervidi già allora, anche se la classe aristocratica, scrive Johnson, “did not integrate with each other to form a living cultural élite”¹⁶¹.

I salotti più inclini alla cultura, nota ancora Johnson, erano quelli di Lady Grisell Baillie (1665-1746), poetessa e donna di cultura. “She was fond of music, and went to considerable trouble to secure a musical education for her two daughters”¹⁶². Dalla lista dei libri e delle partiture acquistate, è evidente l’interesse della nobildonna, che evidenzia una predilezione per spartiti di canto, clavicembalo e flauto. Osservazione, questa, molto importante, e che giustifica e sostiene la richiesta di Thomson, editore di Burns, nello spingere Beethoven a scrivere delle elaborazioni sui songs burnsiani per le giovani fanciulle che suonavano il flauto e cantavano. Scrive il Johnson: “The

¹⁶⁰ Johnson, David, *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*, op. cit., p. 25.

¹⁶¹ Ibid., p. 25.

¹⁶² Ibid., p. 26.

‘amateur’ instruments in eighteenth-century were as follow: recorder (up to about 1740), flute (from about 1725), violin, cello, viola da gamba, harpsichord, spinet, virginal, clavichord (up to about 1740).”¹⁶³ Erano i tempi in cui si esibivano i cantanti come il famosissimo castrato Tenducci, di origine italiana, “a great champion on Scots songs during the period”¹⁶⁴. Egli faceva frequenti visite alla Società dei Concerti di Edimburgo e le sue esecuzioni erano apprezzatissime. Molti erano i musicisti italiani presenti alle serate dei concerti, e nei programmi di sala era consuetudine leggere i nomi di Pasquali, Pinto, Stabilini, Urbani, Corri¹⁶⁵. D’altronde la programmazione musicale in Scozia, prendiamo ad esempio le locandine del 1749 alla Aberdeen Musical Society¹⁶⁶, rivela una fortissima presenza di musiche di Barsanti, Corelli, Geminniani, Jomelli, Scarlatti, Marcello, Pasquali. Domenico Corri era addirittura tra i tre compositori ‘in residenza’ a Edimburgo¹⁶⁷. “Italian influence was undoubtedly pervading even the national songs, and vocal and instrumental graces, the *acciaccatura* and *appoggiatura*, were ‘the rage’”¹⁶⁸, scrive Henry George Farmer nell’approfondito lavoro sulla storia della musica scozzese. Lo stesso Burns riteneva che “Urbani sang ‘delightfully’”¹⁶⁹, il che dimostra anche quanto egli frequentasse l’ambiente dove si muovevano esponenti della cultura italiana del tempo, considerazione che verrà ripresa alla fine del capitolo per

¹⁶³ Ibid., p. 23.

¹⁶⁴ Ibid., p. 142.

¹⁶⁵ Elliot, Kenneth and Rimmer, Frederick, *A History of Scottish Music*, British Broadcasting Corporation, Whitefriars Press Ltd, London, 1973, p. 54.

¹⁶⁶ Farmer, Henry George, *Music making in Olden Ages*, Hinrichsen Edition Limited, London, 1950, pp. 115-18.

¹⁶⁷ Johnson, David, *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*, London, Oxford University Press, 1972, p. 13.

¹⁶⁸ Farmer, Henry George, *A History of Music in Scotland*, Hinrichsen Edition Limited, London, 1944, p. 253.

¹⁶⁹ Ibid., p. 256.

indagare il perché di una scarsa attenzione al poeta negli ambienti letterari dell'Italia di allora e del secolo successivo.

Ritornando alla Società Musicale di Edimburgo, dopo il 1760 molti uomini d'affari e nobili presero l'abitudine di risiedere in città durante l'inverno, però, nonostante avessero dei buoni contatti "on the Continent and brought back musical scores"¹⁷⁰, non erano riusciti a formare una vera e propria vita musicale fino a quando non si inaugurò la St. Cecilia Hall, "where the music of Handel and Corelli was performed on violins by gentlemen, with no little skill, under the guidance of Lord Kelly"¹⁷¹ e dove la Music Society si era trasferita nel 1762. Questa sede era divenuta ben presto un punto di incontro della cultura, nonché salotto della città dove nobili ed intellettuali si scambiavano idee ed opinioni, oltre a far confluire le ultime novità in fatto di pubblicazioni e scoperte. Gli stessi benestanti, che avevano avuto la possibilità di viaggiare nel sud dell'isola, portavano volentieri nuovi brani che avevano sentito eseguire da professionisti della musica. Henry Erskine, lo stesso che troviamo nel disegno di Watson al n. 15 nella tabella nel prossimo capitolo (p. 92), descrive molto bene una di queste serate, mettendo in evidenza che musica e strumenti musicali erano i protagonisti degli incontri, a seguito dei quali il pubblico rimaneva a discutere e a scambiarsi opinioni¹⁷². Tra questi c'era anche Pietro Antonio Metastasio, conosciuto più come poeta che come compositore, anche se nelle serate alla St. Cecilia's Hall, egli presenziava come esecutore al clavicembalo e compositore di alcuni brani¹⁷³. Il periodo in cui i concerti di St.

¹⁷⁰ Johnson, David, *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*, op. cit., p. 25.

¹⁷¹ Graham, Henry Grey, *Social Life of Scotland in the Eighteenth Century*, op. cit., p. 109.

¹⁷² Farmer, Henry George, *A History of Music in Scotland*, Hinrichsen Edition Limited, London, 1944, p. 275.

¹⁷³ Harris, David Fraser, *Saint Cecilia's Hall*, Oliphant Anderson and Ferrier, Edinburgh, 1911, p. 173.

Cecilia raggiunsero l'apice del successo, fu proprio quello in cui Burns fece la sua prima visita ad Edimburgo. Ed è proprio qui che egli incontrò alcune delle belle dame alle quali dedicò poi parte dei suoi versi. Nella preziosa descrizione di Harris, della Edimburgo dei tempi d'oro, scorrono i nomi della Duchessa di Gordon, di Lady Wallace of Craigie, di Mrs. Fordyce of Aytoun, “fervent in their patronage of the St. Cecilia concerts”¹⁷⁴. Per Margaret Chalmers (Peggy), Burns scrisse due poemi, mentre a Charlotte Hamilton dedicò ‘The Banks of the Devon’. Mrs. Lucy Johnston of Hilton, “whose lovely faces at the concerts gave us the sweetest zest for music”¹⁷⁵, fu dedicataria dei versi “The dearest maid’s in yon town, That e’enin sun is shining on”. La lista comprende anche la Baronessa Nairne, Isabella Macleod, Miss Betsy Home, Miss Jessie Chalmers e molti altri nomi che affollavano le serate musicali e che Burns frequentava, visto la copiosa produzione dedicata alle nobildonne. La qual cosa ci permette di affermare che egli presenziava quasi regolarmente ai concerti, partecipava alle discussioni che ne seguivano e alla vita musicale della città con una certa competenza e interesse.

Accanto all'entusiasmo per la vita sociale, sorsero anche i primi segni di un crescente interesse letterario. Una maggiore vita intellettuale contribuì a far crescere la curiosità per la storia e i costumi scozzesi, nonostante ogni tentativo di pubblicazione letteraria venisse rigorosamente scritto in lingua inglese. Nel 1759 apparve il volume *History of Scotland* di William Robertson¹⁷⁶, e nel 1755 nacque una Associazione a sostegno delle Arti e delle

¹⁷⁴ Ibid., p. 230.

¹⁷⁵ Ibid., p. 234.

¹⁷⁶ William Robertson, (1721-1793) è stato a lungo considerato, insieme a David Hume e Edward Gibbon, uno degli storici più importanti della sua epoca. Nel 1759 pubblicò la *Storia della Scozia 1542-1603*, nel

Scienze, “the Society for Encouraging Art, Science, and Industry”¹⁷⁷. Nella strada principale di Edinburgh, la High Street, si potevano incontrare personalità intellettuali come David Hume¹⁷⁸, Johnn Erskine¹⁷⁹, il fisico Dr. Cullen, il chirurgo Alexander Wood.

“Developments in mathematics, medicine, and other scientific subjects represent a large part of the achievement of the literati, but perhaps the most impressive achievement was in philosophy”¹⁸⁰, anche se quest’ultima, secondo David Daiches, ebbe la sua origine in un’atmosfera non-scozzese in cui l’orgoglio per le proprie radici era combattuto dal desiderio di appartenere ad una classe socialmente riconosciuta. Lo stesso Hume “submitted his manuscript to correction on these grounds” e molti autori iniziarono a scrivere in una lingua che conoscevano, ma nella quale non erano propriamente “at home”¹⁸¹. Una lingua del ‘compromesso’ afferma Daiches, un misto tra il dialetto spontaneo e l’inglese ufficializzato. La crescita della produzione letteraria, sempre in lingua inglese, aveva trasformato il concetto originario di lingua nazionale, di cui andare orgogliosi, in un sospettoso dialetto provinciale di cui vergognarsi. Persino la pronuncia degli scozzesi andava perfezionata e quindi nacquero corsi e seminari “to instruct them in correct pronunciation”¹⁸². Là dove non arrivava la distribuzione dei testi letterari, ci fu una spontanea

1769 la *Storia di Carlo V* (tradotta in francese nel 1771 ed in italiano nel 1788). La *Storia dell'America* apparve nel 1777 e nel 1791 la disquisizione *La conoscenza che gli Antichi avevano delle Indie*.

¹⁷⁷ Graham, Henry, Grey, *Social Life of Scotland in the Eighteenth Century*, op. cit., p. 115.

¹⁷⁸ David Hume (1711-1776) filosofo, economista e storico, fu una delle figure scozzesi più rappresentative.

¹⁷⁹ Avvocato e uomo brillante, fu uno degli amici e collaboratori di George Thomson, l’editore a cui fa riferimento il presente lavoro.

¹⁸⁰ Daiches, David, ‘Caledonia’s Bard, Brother Burns’ in *Robert Burns*, Ed. Tonbridge, Kent, 1966, p. 26.

¹⁸¹ Ibid., p. 32.

¹⁸² Graham, Henry, Grey, *Social Life of Scotland in the Eighteenth Century*, op. cit., p. 120.

vendita ambulante di librai, come Dugal Graham¹⁸³, i quali, viaggiando di villaggio in villaggio, diffondevano le novità letterarie attraverso dei libricoli, in parte scritti da loro stessi, che riassumevano le pubblicazioni letterarie più in voga. Questi *chap-books*, come venivano nominati, ebbero un successo enorme e ne vennero venduti circa 200 mila copie solo nel 1770. “The 1770s were Edimburgh’s greatets period for music”¹⁸⁴ scrive ancora il Johnson, “and the Deputy Governor from 1767 on was the Earl of Kelly, the first man of taste in the musical line, of any British subject”¹⁸⁵. Questo era il panorama culturale, letterario e musicale, in cui Burns si inserì ben presto, accanto ai primi ‘innesti’ di una cultura europea, che gli permise di affacciarsi al panorama culturale e di incontrare esponenti di valore, e conscio del fatto che il patrimonio scozzese con le bellissime arie e ballate popolari, fosse parte integrante della cultura e della società del suo secolo.

¹⁸³ Dugal Graham (1724-1779) venditore ambulante e autore di opuscoli e di *chap-books* di Glasgow

¹⁸⁴ Johnson, David, *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*, op. cit., p. 13.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 39.

CAPITOLO SECONDO

2.0. La vita di Robert Burns

Nel 1811, come già accennato nel capitolo precedente, Josiak Walker, Professore di Umanistica all'Università di Glasgow, scrive *An Account of the Life and Character of Robert Burns*¹⁸⁶, con un preciso riferimento alla più conosciuta biografia di James Currie¹⁸⁷, del 1800. Scritto forse su committenza, e/o per colmare qualche ipotetica lacuna del lavoro di Currie, il testo di Walker inizia con una premessa dove l'autore chiarisce il ruolo del suo lavoro: "To some it may appear that the subject of the following sketch has been exhausted by the masterly narrative of Dr. Currie; and on this account the author is anxious to state that he was directed to it by accident more than to design"¹⁸⁸. Il manoscritto, conservato presso la NLS di Edimburgo, oltre a considerare alcuni aspetti della poetica di Burns, descrive le tappe della sua vita in maniera sintetica ed interessante, tanto da permettere una stesura biografica chiara e completa.

¹⁸⁶ Walker, Josiak, *An Account of the life and character of Robert Burns; with miscellaneous remarks on his writings*, op. cit. Il libro di Walker, tratto dalla lettura dei microfilm presso al NLS, rimane il testo di riferimento per tutto il paragrafo 2.0.

¹⁸⁷ Currie, James, *The Complete Works of Robert Burns*, op. cit.

¹⁸⁸ Walker, Josiak, *An Account of the life and character of Robert Burns; with miscellaneous remarks on his writings*, op. cit., p. xv.

Considerata la rarità del testo ed il fatto che l'autore avesse avuto l'occasione di incontrare Burns personalmente, il lavoro di Walker è stato scelto come guida per una presentazione attendibile. In alcuni tratti si è ricorsi alla biografia di John Gibson Lockhart¹⁸⁹, che rimane, a mio avviso, il lavoro biografico più approfondito in ambito anglosassone e al quale si è fatto riferimento per dubbi od omissioni. Lockhart, più conosciuto come il biografo di Scott, iniziò proprio con questa stesura il filone biografico della sua opera letteraria e, nonostante egli nacque pochi anni prima della scomparsa di Burns, riuscì a produrre un lavoro completo di dettagli storici e vicino alla sensibilità del poeta, tanto da diventare il testo di riferimento del secolo scorso.

Ritornando a Walker, lo studioso contemporaneo di Burns, egli cita più volte “the diligence of the former biographer”, il suo predecessore James Currie, e, lodandone il lavoro, afferma che il proprio è molto lontano “from comparing with that of many penetrating critics by whom the character and writings of the poet have been rigorously examined”¹⁹⁰. Si è preferito comunque dare una traduzione di tale testo per arricchire ulteriormente il repertorio biografico del Bard scozzese, già molto ricco, soprattutto in ambito anglofono, ma sempre passibile di nuove scoperte. Il manoscritto di Walker, infatti, testimonia quanto ancora si possa fare ricerca, nonostante di Burns si sia detto tutto, o quasi tutto. La National Library of Scotland, ringrazia per aver segnalato un lavoro che, in quanto *rare book*, non era facilmente visionabile, se non tramite microfilm.

¹⁸⁹ Lockhart, John Gibson, *Life of Robert Burns*, London, Dutton, 1907.

¹⁹⁰ Walker, Josiak, *An Account of the life and character of Robert Burns; with miscellaneous remarks on his writings*, op. cit., p. xv.

Come già accenato nel capitolo precedente, Walker si sofferma anche sul carattere di Burns, aggiungendo interessanti commenti critici riguardanti i lavori, lo stile e la personalità, ritenuta un tutt'uno con la sua poetica. Emergono anche paralleli letterari tra Burns e i suoi contemporanei; con Samuel Johnson, Gray, Goldsmith, Joseph Addison, Jonathan Swift e William Cowper, parallelo già approfonditi nel primo capitolo.

Traduzione da *An Account of the life and character of Robert Burns* di Josiak Walker ¹⁹¹.

[...] Robert Burns nacque, il 25 gennaio 1759, in “a cottage now converted into a country ale-house” sulle rive del fiume Doon, a circa due miglia a sud della cittadina di Ayr, non lontano dalle rovine della Chiesa di Alloway¹⁹². Il suo sguardo si abituò fin da bambino a scenari di bellezza naturale, mentre le leggende legate alla chiesa ed al cimitero di Alloway contribuirono a formare il suo pensiero che si trasformò più tardi nelle “terrific vision of his fancy”¹⁹³ e nella sua poesia.

Primogenito di William Burness¹⁹⁴, originario dello Kincardineshire e a quel tempo giardiniere e guardiano della tenuta di Mr. Ferguson, nel Doonholm, Robert deve alla lungimiranza del padre la primissima educazione. Nonostante le difficoltà economiche e la povertà in cui la famiglia si trovava, William “was bent on giving his children the best

¹⁹¹ Ibid., pp. xvi-cxviii.

¹⁹² Alloway, con le rovine della Chiesa e del Cimitero, nonché con il romantico ponte, ispirò una delle più famose composizioni di Burns, ‘Tam o’ Shanter’.

¹⁹³ Ibid., p. xvi.

¹⁹⁴ Il poeta cambiò in cognome in Burns, dopo la pubblicazione del primo libro.

education he could afford”¹⁹⁵. Robert, assieme al secondogenito Gilbert, venne quindi iscritto alla scuola pubblica più vicina, dove ebbe la fortuna di trovare un bravo insegnante, Mr. Murdoch, fondamentale per i primi approcci alla cultura. Il poeta aveva allora sei anni e già si distingueva per vivacità intellettuale rispetto ai compagni, anche meno giovani. Tra i due fratelli c’era un’ottima intesa “and confidence in each other [...] the affectionate language in which they both write, is truly honourable to them, and to the parents that reared them”¹⁹⁶. Purtroppo, dopo sei mesi, i due ragazzi vennero privati di tale opportunità, dovendo il padre trasferirsi a Mount Oliphant per cercare un lavoro migliore che gli permettesse di superare la grave situazione economica familiare. Le circostanze richiedevano addirittura l’aiuto dei figli nel lavoro, e quindi il loro impegno scolastico venne interrotto.

Nonostante le condizioni di grande povertà, il padre non volle rinunciare a dare una base educativa ai figli e quindi, “after the fatigues of the day, [he] devoted his evenings to the labour of teaching them [...] in the less elaborate form of familiar conversation”¹⁹⁷. Avendo egli ricevuto “an ordinary education of a Scottish peasant”, sapeva leggere e scrivere, “with a slender knowledge of arithmetic”¹⁹⁸. Saranno questi i ricordi che convoleranno in un’opera di Burns, ‘Cotter’s Saturday Night’, in cui viene descritta con affetto e nostalgia la figura paterna in questi frangenti. Furono anni di duro lavoro, in cui nulla accadde oltre questo. Le letture che accompagnarono il poeta furono limitate ad alcuni lavori di Addison (*Life of Hannibald* and *History of*

¹⁹⁵ Ibid., xviii.

¹⁹⁶ Lockhart, John Gibson, *Life of Robert Burns*, op. cit., p. 138.

¹⁹⁷ Walker, Josiak, *An Account of the life and character of Robert Burns; with miscellaneous remarks on his writings*, op. cit., p. xx.

¹⁹⁸ Ibid., p. xvii.

Wallace), accanto ad una lista di altri libri, che merita di essere conosciuta per capire il retroscena formativo del giovane Burns: “Salmon and Guthrie’s Geographical Grammar, Stackhouse’s History of the Bible, Derham’s Astro and Physico Theology, Ray’s Wisdom of God in Creation, The Ready Reckoner, and some volumes of Richardson’s and Smollet’s Novels”¹⁹⁹.

L’anno seguente, i due fratelli vennero iscritti alla scuola parrocchiale di Dalrymple, a tre miglia da Mount Oliphant. Anche qui, la frequenza non durò a lungo, e veniva inoltre alternata tra una settimana di lavoro ed una di scuola a testa, non potendo permettere ad entrambi di mancare nei lavori domestici. Per loro fortuna, proprio in quel periodo Mr. Murdoch aveva fatto ritorno ad Ayr, dopo un periodo di assenza prolungata, e, avendo immensa stima del talento dei due giovani, provvide a fornire loro libri di grammatica inglese, francese e latino. Prima di compiere sedici anni, Robert aveva comunque già letto alcune commedie di Shakespeare, opere di Pope, Omero, Locke, Tull e Dickson sull’economia agricola. Aveva anche divorato le letture di Boyle, i lavori di Allan Ramsay, collezioni di canzoni inglesi e le *Meditazioni* di Harvey. Mr. John Murdoch era poi solito intrattenersi in lunghe conversazioni con il padre, il quale divenne comunque il maggior supporto “which compensated to Burns the defects of his education”²⁰⁰. A prima vista uomo austero e riservato, William era invece un compagno di conversazione attento e brillante. Chi ha potuto osservarlo da vicino lo descrive come persona curiosa e aperta alla conoscenza, sicuramente di intelligenza superiore alla media. Gilbert, secondo di sei figli, descrive nel suo diario l’aridità del terreno che la famiglia Burns aveva acquistato a Mount Oliphant, terra

¹⁹⁹ Ibid., p. xxiii.

²⁰⁰ Ibid., p. xxv.

talmente ingrata da non permettere nemmeno una normale sussistenza. Il lungo periodo di sofferenze e di lavoro fu per Robert causa di depressione e di costanti mal di testa, di cui soffriva alla sera, rincasando dalla giornata lavorativa, che si trasformarono poi in senso di soffocamento e palpitazioni cardiache durante il sonno negli anni seguenti. Il fratello stesso afferma che “to think of our father growing old, wit a wife and five other children, and in declining state of circumstances, produced in [Robert’s] mind sensations of deepest distress”²⁰¹.

Dopo sei anni, essendo Mr. Ferguson deceduto e i suoi affari finiti in mani poco raccomandabili, William chiuse il contratto e si trasferì in una fattoria più grande e migliore, a dieci miglia dalla prima, la fattoria di Lochlea nella parrocchia di Tarbolton. Purtroppo, un equivoco legale aprì un contenzioso ed il caso finì in tribunale, con disperazione del padre che non seppe riprendersi dalla sofferenza. La disgrazia economica si accanì ulteriormente sui Burns, e la disputa legale si protrasse per anni, minando l’equilibrio psicologico del padre che vedeva il suo operato messo alla ‘gogna’. Fortunatamente la vergogna della prigione gli venne evitata dall’aggravarsi della malattia, che lo portò alla morte nel 1784, prima della sentenza finale del processo. Il trasferimento a Lonchea avvenne quando Robert aveva già diciotto anni, età in cui egli iniziò a pensare con meno intensità alla sua educazione e con molto più interesse alle attenzioni femminili. Questo fu un passaggio importante nella sua vita. Se consideriamo che Burns possedeva tali potenzialità da permettersi l’eccellenza in qualsiasi campo avesse scelto, compreso quello scientifico, dobbiamo ammettere che “his path was chosen,

²⁰¹ Ibid., p. xxviii.

and he became irrecoverably a poet”²⁰², quando si trovò per la prima volta a contatto con l’altro sesso. Fino a quel momento egli non aveva avuto modo di esprimere il suo talento, ma essendo per lui il linguaggio d’amore un’espressione poetica, fu naturale comporre il primo poema per una giovane amante.

Se a Mount Oliphant il pensiero primario era stato dedicato all’arricchimento mentale, a Lonchea questo sembrò venir sostituito completamente dal “more seducing ingredient of amorous tenderness”²⁰³. Basando il calcolo sul folto numero di dediche alle varie Nelly o Betty della prima produzione letteraria, sembra possibile che egli avesse collezionato un cospicuo numero di avventure in uno spazio di tempo alquanto breve. Divenne ben presto l’emblema del “forward and the bold”²⁰⁴ come lo chiama David Sillars, che si trovava nello stesso gruppetto di giovani frequentanti la parrocchia di Lonchea. Fu David ad accorgersi della facilità con cui Burns raccoglieva le attenzioni femminili, anche se non dava un’importanza licenziosa alla cosa. Nei suoi corteggiamenti Burns rivelava infatti un celato anelito alla famiglia, anche se era cosciente di non poterne costruire alcuna, almeno economicamente. D’altronde i suoi principi morali, stando a quanto testimoniato da Mr. John M’Kenzie Esq., vicino di casa a Lonchea, avevano sani fondamenti, e molto spesso lo coinvolgevano in conversazioni religiose in pubblico durante le cerimonie. Era uso, infatti, che molti giovani potessero intervenire, esponendo le proprie idee ed esibendo la propria preparazione intellettuale. Burns era tra questi, e quasi sempre senza concorrenti. Molto

²⁰² Ibid., p. xxxii.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Sinonimo di Don Giovanni, dall’omonima Opera di Mozart. Ibid., p. xxxiv.

spesso, quindi, nell'intervallo delle funzioni religiose il giovane poeta preferiva cimentarsi in "puzzling the heads of the others"²⁰⁵ piuttosto che amoreggiare con le ragazze del luogo.

Anche durante il periodo speso nella città di Irvine, dove si recò nel 1780 per cercare un lavoro che gli garantisse una stabilità economica, la religione era spesso oggetto delle sue conversazioni. C'è anche da dire che nello stesso periodo, associatosi ad un gruppo di giovani atti alla dissipazione ed al 'perdigiorno', i suoi scrupoli iniziarono a vacillare, aumentando la sua curiosità verso il libertinismo. È anche probabile che il confronto con un ceto sociale di educazione superiore avesse incrementato una latente spinta alla frustrazione, perchè egli iniziò a bere e a tacere. Un frequentatore di tali serate, informa che l'impressione che ebbe del poeta non fu positiva e che Burns non gli sembrò affatto all'altezza di tanti altri giovani coetanei. I progetti di Robert durarono comunque poco, perchè uno sfortunato incendio nell'ufficio dove lavorava, e del quale fu responsabile, assieme al rimorso di aver abbandonato la famiglia e il fratello tra le difficoltà della fattoria, lo indussero a fare ritorno a Lonchea. Qui non trovò una situazione consolante, date le procedure legali che portarono il padre alla disperazione e a porre all'asta ogni cosa posseduta. Robert ed il fratello cercarono una soluzione trasferendo la famiglia nella tenuta di Mauchline, il cui proprietario Mr. Gavin Hamilton, li accolse nel novembre 1783. Non passò molto tempo che il padre spirò di consunzione e sofferenza, nel febbraio dell'anno dopo.

A ventiquattro anni Robert si ritrovò capofamiglia, con un duro lavoro alle spalle e responsabilità pratiche da risolvere, ma anche con una energia mentale che, negli anni, si era arricchita di letture e di conversazioni.

²⁰⁵ Ibid., p. xl.

Ancora prima di arrivare nella nuova fattoria di Mauchline, denominata Mossgiel, egli aveva infatti istituito a Torbolton una società culturale, probabilmente con l'ambizione di esercitare la sua capacità oratoria e di perfezionarla. Trasferitosi a Mossgiel ne fondò immediatamente un'altra a Mauchline, con le stesse caratteristiche, ove ebbe l'opportunità di continuare a migliorare la sua preparazione in conversazioni ed incontri. Essendo entrato a far parte della fraternità massonica, simbolo del pensiero libero e onesto, divenne assiduo frequentatore dei loro incontri, "where the talent of expressing, or replying to a complimentary toast, with fluency and neatness [...] introduces its possessor to the notice of his superiors in the lodge"²⁰⁶.

Il lavoro alla fattoria non produsse grandi utili anche se Burns vi si applicò con grandissimo impegno, studiando agromensura e sovrintendendo egli stesso alla raccolta ed alla vendita dei prodotti. Che egli fosse abile anche nel lavoro manuale e organizzativo non c'era dubbio, ma era la sua costanza a far mancare la certezza del successo. Era come se in lui ci fossero due vite, una per la disciplina e l'altra per la dissipazione, e raramente riusciva a farle convivere in maniera equilibrata. Fu in questo periodo che la sua mente produsse alcuni poemi destinati a rimanere immortali e sembra proprio vero il detto "the flash is most resplendent, when the cloud is darkest"²⁰⁷. Tra il 1784 e il 1785, infatti, egli compose le bellissime pagine di 'Cotter's Saturday Night', 'Holy Fair' e 'Address to the De'il', per citarne alcune.

Se la vena poetica trovò terreno fertile in questo periodo, le relazioni amorose vi misero le radici ed aumentarono in numero ed intensità. A

²⁰⁶ Ibid., p. xlii.

²⁰⁷ Ibid., p. lii.

questo punto, nella vita del bardo scozzese, entrarono in gioco personaggi e fatti che ne determinarono il corso futuro.

Nel 1785 si innamorò perdutamente di Jean Armour, più tardi Mrs. Burns, e la conseguenza della loro relazione divenne subito evidente con la gravidanza di Jean. Per riparare all'imprudenza del gesto, egli scrisse subito al padre di lei per proporre il matrimonio e suggerì di partire immediatamente per la Giamaica in cerca di fortuna e per poter mantenere la famiglia. Il guadagno annuale di Robert, infatti, consisteva in non più di 7 sterline, che era ben poco per vivere, nonostante egli fosse morigerato nelle spese quotidiane. La reazione del padre di Jean fu immediata e severa. Egli non acconsentì al matrimonio, distrusse la lettera, e vietò a Robert di legittimare i futuri gemelli. Congiuntamente a tale mortificazione, gli venne richiesto di pagare un'ammenda vitalizia per i due nascituri, cosa che egli, viste anche le difficoltà della fattoria, non avrebbe potuto fare al momento. Non aveva alternative: o partire per la Giamaica o la prigione. Ci voleva immediatamente del denaro per il biglietto del viaggio e Burns, su consiglio di amici, decise di tentare la sorte pubblicando un libro di sue poesie. Mise quindi assieme alcuni componimenti che circolavano ormai da tempo in forma manoscritta, comprese le invettive satiriche dirette a quelli che lui definiva "hypocritical pretenders to religion"²⁰⁸ e li consegnò all'editore. Il suo nome era già noto e ricevette quindi sostegno da ogni angolo della contea. Il volume fu stampato a Kilmarnock, nel luglio del 1756, con 35 sottoscrizioni, 600 copie vendute ed un guadagno di 20 sterline. Nonostante questo immediato riscontro però, non ci fu un eco nei luoghi deputati alla letteratura; nessuno si fece avanti e la critica non ne fece parola. Egli acquistò il biglietto del viaggio, fece i bagagli e nel giro di 3 giorni

²⁰⁸ Ibid., p. lviii.

fu pronto per imbarcarsi per le “West Indies”²⁰⁹ dalle quali probabilmente non avrebbe più fatto ritorno se, all’ultimo momento egli non avesse fatto visita al ministro di Loudon, Dr. Laurie. Questi era un gentiluomo dalle vedute aperte, oltre che suo sostenitore, e, volendo dissuaderlo a tutti i costi dalla partenza, si diede immediatamente da fare per spedire il libro al Dr. Blacklock, con una lettera d’accompagnamento, ovviamente. Il destinatario, egli stesso scrittore e sostenitore delle arti, ricevette il lavoro burnsiano con paterna simpatia, soprattutto venendo a conoscenza dell’origine non accademica del poeta e delle sue difficoltà. Sorpreso dal grande talento, rispose immediatamente dicendo che se il libro fosse stato edito nuovamente, avrebbe sicuramente ricevuto un successo senza precedenti.

Ricevuto tale considerevole giudizio letterario, Burns declinò l’idea di partire e decise di affrontare una seconda pubblicazione, questa volta ad Edimburgo, dove il suo lavoro venne apprezzato dalle personalità più in vista (tra questi si citano il Duca di Glencairn, Sir John Whiteford, il colonnello Montgomery, Duca di Eglinton). Particolarmente intima si fece l’amicizia con la signorina Dunlop di Dunlop, discendente di Sir William Wallace, la cui freschezza intellettuale si mescolava ad una sensibilità e ad una grazia tutta femminile. Non appena lette le poesie di Burns, Mrs. Dunlop si dispose completamente a suo sostegno, promuovendolo e incoraggiandolo. Il nome di Burns si diffuse in un lampo e leggere i suoi lavori divenne l’obbligo intellettuale del momento. Ben presto Robert fu l’invitato d’onore dei salotti di un certo rango, sia in letteratura che nel casato. Anche la critica si era mossa ed un articolo molto incoraggiante era apparso sul *Lounger* firmato addirittura da Mr. Ma’Kenzie. Il volume di Kilmarnok venne ristampato e “the second

²⁰⁹ Ibid., p. lix.

edition was published early of March by Creech; [...] 1500 subscribes, and Burns found himself in possession of a considerable sum of ready money”²¹⁰.

Fu a quel tempo che io [parla l'autore Josiak Walker] venni in contatto con i suoi lavori. Un amico mi aveva informato della grande sensazione che quelle opere avevano prodotto ad Edimburgo. Mi era stato riferito che l'autore era nativo della mia contea, e promise di portarmi il volume alla visita successiva. Al momento pensai al solito stile 'pastorale' del quale non ero un fervido ammiratore, ma evidentemente non avevo fatto i conti con le radici della mia giovinezza e i ricordi degli anni spesi nelle campagne di Alloway, dove avevo vissuto sensazioni ed esperienze del tutto simili alle sue. Eravamo figli della stessa terra, avevamo guardato lo stesso tramonto, parlato lo stesso dialetto e la natura era stata nostra madrina negli scenari dell'infanzia. Prima ancora di finire la prima pagina del libro, avevo riconosciuto quelle emozioni e mi ero sorpreso nel realizzare che l'inconscio ne era enormemente gratificato. La lingua del quotidiano si era improvvisamente trasformata in poesia, e nel dialetto ritrovavo la genuinità delle mie origini, della gente e delle loro passioni. Ogni verso faceva nascere in me delle associazioni, ogni frase dava il via a ricordi e immagini di vita, in ogni pagina vi era stampata l'orma del genio. Terminai il libro d'un fiato ed il desiderio di conoscerne l'autore divenne imminente. L'occasione arrivò quando venni invitato a colazione dal Dr. Blacklock assieme a Burns. Egli mi apparve più alto di quanto mi sarei aspettato per un contadino, con movenze ferme e sicure, per niente impacciate. Il genio aleggiava nello sguardo dei suoi grandi occhi neri. Indossava abiti di uno stile a metà tra “the holiday costume of a farmer, and that of the company

²¹⁰ Lockhart, John Gibson, *Life of Robert Burns*, op. cit., p. 101.

with which he now associated”²¹¹. In quanto alla conversazione, fu eccezionale. Concetti chiari ed esposti con grande convinzione ed energia, talvolta in maniera autoritaria, quasi offensiva, rivelavano la sua mancata esperienza nella diplomazia di certi ambienti. La sua dizione era chiara, articolata, ma senza magnificenza o arroganza. Quando recitò alcuni suoi versi, fissò la finestra per evitare qualsiasi rinforzo gestuale deviante sulle parole e per non venire distratto dagli astanti. In questo assomigliava molto ai cantanti, quando fissano nel vuoto concentrandosi sulla canzone, affinché l’arte dell’interpretare non debba nuocere all’intensità dell’opera stessa.

Passato l’inverno in città, Burns si preparò a ripartire in primavera, e accettò l’invito a visitare la bella Caledonia, ove era inclusa anche la terra natia. All’inizio del tour nel sud della Scozia, venne accompagnato da Robert Ainslie, con il quale era molto in confidenza ed amicizia.

[Partirono a cavallo, Robert in sella alla sua giumenta preferita, Jeanny Geddes. Passarono per Berrywell, la residenza degli Ainslie, e poi proseguirono per visitare Dunse, Coldstream, Kelso, Fleers, le rovine del Castello di Roxburgh, dove Giacomo II di Scozia venne ucciso da un cannone, Jedburgh, Wauchope, l’Abbazia di Dryburgh, Inverleithing, Elibancks, le gloriose rovine di Melrose, Selkirk, Ettrick. Dopo tre settimane oltrepassarono il confine e visitarono Alnwick, Warkworth, Morpeth, Newcastle, Huxham, Wardrue e Carlisle. Fatto ciò tornarono verso nord e, passando da Annon e Dumfries, arrivarono a Dalswiston. L’8 giugno 1787 egli fece ritorno a Mossgiel, coronato ormai dal successo. Là rimase dieci o dodici giorni leggendo, in un’atmosfera di umore depresso, le opere di Milton. Subito dopo rientrò a Edimburgo per riprendere un breve giro che lo portò da Stirling a Invernary e poi nuovamente

²¹¹ Ibid., p. lxxi.

indietro attraverso Dumbarton a Glasgow e a Mauchline. Durante quest'ultima escursione egli fece visita alla madre ed alla sorella di Gavin Hamilton, e si fermò a Clackmannenshire nelle immediate vicinanze del magnifico scenario del Castello di Campbell e della valle del Devon. Il mese di luglio lo spese con la madre. In agosto visitò nuovamente Stirlingshire, in compagnia del dottor Adair di Harrowgate, e rimase dieci giorni a Harrieston. Venne ricevuto con particolare affabilità da Mr. Ramsay, un amico di Blacklock, nello Ochlertrye sul Teith. Entrambi furono amabili e discussero di ispirazione poetica. A Clackmannam Tower venne ricevuto con gran calore da Mrs. Bruce, una gentile signora di novanta anni, discendente diretta di Robert Bruce, il grande restauratore dell'indipendenza scozzese, sulla cui tomba, a Dumfermline, egli provò una grande emozione. Da qui egli proseguì per un nuovo giro con il suo amico William Nicol, il 25 agosto 1787. Linlihgow, Falkirk, Dumpace, Bannockburn, dove Giacomo III terminò la sua tragica e sfortunata esistenza, Crieff, le colline di Ochell, il Devon, il Teith e l'Allan, Strathallan, Auchtentyre, Fascally, Spey, Strathspey, Rothermurche, Budenoch, Findhorn, il Castello di Cawdor, Fort Georg, Inverness, Loch Ness, il Castello di Urquhart, le cascate di Tyers, Culloden, Brodiehouse, Kilravock, Nairn, Forres, Aberdeen, Stonehive, Muthie, l'Abbazia di Arbroath. Ovunque fu ricevuto gentilmente ed egli si lasciò impregnare dallo spirito di quelle montagne che presero poi colore nelle liriche che le cantarono. Ancora una volta fece visita alla sua famiglia a Mossgiel ma non prima di essersi recato per la terza volta a Dumfriesshire nel marzo del 1788, dove egli stipulò un contratto con la tenuta di Ellisland, luogo meraviglioso situato sulle sponde meridionali del fiume Nith, a sei miglia da

Dumfries. Più della metà dei mesi intercorsi li passò a Edimburgo, offrendo i suoi omaggi a Charlotte Hamilton] ²¹².

Venne accolto ovunque con affetto, stima e amicizia. In particolare egli fu colpito dalla visita nel Devon, dove ebbe modo di consocere Miss Chalmers con la quale mantenne poi una lunga e fitta corrispondenza. Il suo secondo compagno di viaggio, William Nicol, non favorì i contatti: persona dal passato turbolento, con una forte influenza sul carattere di Burns, non gli permetteva di soggiornare a lungo nello stesso posto. Fortunatamente egli si ammalò per la maggior parte del viaggio, “he was therefore left at the inns, while the poet was regaling in the higher circles” ²¹³. Nonostante ciò, l’ultima visita al castello dei Gordon venne interrotta con veemenza dalle lamentele di costui, che intimò a Burns di ripartire, impedendogli, forse, futuri sviluppi dell’amicizia appena nata. Terminato il viaggio, Robert si mise al lavoro per terminare l’incarico consegnatogli da Johnson, autore dell’opera *Scots Musical Miscellaney*, alla quale Burns aveva promesso di collaborare spinto anche dalla personale attrazione per le arie popolari.

Fui testimone di questo suo entusiasmo [scrive Walker] e anche protagonista della chiaccherata a casa di un amico, la cui figlia studiava musica. Un giorno lo trovai seduto accanto a lei, intento a suonare il clavicembalo ed allo stesso tempo a cantare i suoi versi. Era così assorto che non mi sentì arrivare, nè io mi sognai di disturbarlo.

²¹²Questa parte, per completezza di informazione, è stata integrata con maggiori dettagli tratti dall’opera di Adolphus Wagner, *The works of Robert Burns*, Leipsic, Frederick Fleischer, 1835.

²¹³ Walker, Josiak, *An Account of the life and character of Robert Burns*; with miscellaneous remarks on his writings, op. cit., p.lxxx.



Dipinto di Charles Nasmyth²¹⁴

Ma torniamo alla commissione di Johnson e alla sua raccolta di canzoni al Museo scozzese. Prima ancora di iniziare il secondo volume, egli si era rivolto a Burns, il quale, con il più nobile e generoso disinteresse, aveva contribuito alla prefazione e alla stesura di un centinaio di liriche, gran parte di pregio. Nello stesso periodo il poeta aveva ripreso la sua relazione con Jean Armour e, deciso a sposarla nonostante e il parere contrario della famiglia, era stato costretto a cercare un soluzione per sé, Jean e i suoi figli, scrivendo agli amici di Mauchline. Sperando vivamente di ottenere un posto alla dogana per far fronte ai doveri familiari, si mosse anche con il suo editore. Dopo una concitata corrispondenza con il rivenditore Creech, fu in grado di ottenere 500-600 sterline e, dopo aver aiutato il fratello che si trovava in difficoltà

²¹⁴ Burns al lavoro con la dodicenne Jenny Cruickshank, che lo accompagnava al clavicembalo durante la stesura dei songs, a Edimburgo. Il dipinto, ad opera di Charles Nasmyth, porta la data dell'ottobre 1787 o del febbraio 1788.

lasciandogli da 180 a 250 sterline per l'assistenza degli affari a Mossgiel, decise di prendere in affitto la tenuta di Ellisland il 13 marzo 1788, salutandolo definitivamente Edimburgo e stabilendosi nella tenuta di Mr. Miller of Dalswinton²¹⁵, a sei miglia da Dumfries, sulle rive del fiume Nith.

Verso la fine di aprile si recò a Mauchline e, davanti ad un giudice civile, sposò Jean Armour. “To this step he was probably impelled rather by a sense of duty and of character, than by the ardent solicitations of an impatient passion”²¹⁶. Non che egli non l'avesse amata, ma il sollievo per rendere onorata una situazione che si trascinava da tempo, era sicuramente superiore ai suoi attuali sentimenti, se si considerano i periodi passati nella società edimburghese ove aveva avuto occasione di incontrare donne e amanti di ben altra cultura e spessore culturale. Bursn tenne fede alla sua promessa, e diede una casa alla sua Jean e ai suoi figli. Nel giorno della Pentecoste del 1788 fece il suo ingresso a Ellisland. In realtà la fattoria non era ancora completata ed egli dovette impegnare la somma di 300 sterline per terminarne la costruzione.

Iniziò per lui un periodo diverso, lontano dalle celebrazioni cittadine a cui era abituato e nelle quali era al centro dell'attenzione. Il lavoro non era dei migliori e spesso, nonostante gli rimanesse la forza di leggere e scrivere, si immergeva in una solitudine depressiva che a lungo andare lo spinse a cercare ristoro nelle compagnie del luogo, per lo più nelle taverne. Iniziò a bere in compagnia e a fare un uso eccessivo del vino fino a che “practice at last degenerated into habit”²¹⁷.

²¹⁵ Ibid., p. lxxxv.

²¹⁶ Ibid., p. lxxxvi.

²¹⁷ Ibid., p. xci.

Con tali enunciati, nessuna meraviglia che, avendo apprezzato la sua tenuta più per la bellezza del luogo che per l'investimento nella rendita, la fattoria non produsse utili a sufficienza. Nonostante egli si impegnasse personalmente, anche se non giornalmente, era troppo impaziente per attendere che la terra, non coltivata ormai da tempo, tornasse a dare i suoi frutti. Gli attrezzi con cui lavorava il terreno erano arretrati e primitivi, e la sua abilità nel gestire i raccolti era assolutamente limitata. Se la fattoria avesse tratto giovamento da alcuni miglioramenti, forse Burns avrebbe potuto raggiungere la sperata indipendenza, ma il fallimento dei suoi progetti e le entrate alquanto limitate prevaricarono il suo spirito e durante questo stato di disperazione egli divenne complice della sconsideratezza e della grossolanità. Troppo spesso lasciò il libro per il bicchiere e gli amici veri e saggi per le compagnie lascive e irresponsabili. Per prevenire il peggio, egli accettò allora un incarico di doganiere alla stazione di Dumfries, offertagli dall'amico ed estimatore Mr. Graham.

[Dalla lista redatta dalla 'Excise Incorporation in Scotland', si rileva che vi erano tre classi di servizio: "Collecting and Inspecting grade; Supervisory grade; Out-door Officer grade, including Expectants and Assistants"²¹⁸. Burns rientrava nella terza categoria e riceveva un salario di 32 sterline. Tra i documenti allegati vi è anche un "interesting relic of Burns's seven-years' connection with His Majesty's Excise"²¹⁹, che mette in evidenza l'accuratezza con cui egli compilava i documenti ufficiali di entrate ed uscite]²²⁰.

²¹⁸ *Burns Chronicle and Club Directory*, edited by the Burns Federation; Kilmarnock, 1937, second series, vol. XII, p. 54.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

²²⁰ *Burns Chronicle and Club Directory*, op. cit., pp. 53-62. Il presente documento è stato inserito ad integrazione di alcuni dettagli su questo periodo.

Home of the District

Division	Mile	Year	Value	Class	Stamp	Date	Officer	From what	What	Officer
Dumfries	1 st	77	4 A	26	82	1-A 2020	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay
	2 nd	77	4 A	193		A 2116	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay
	3 rd	77	4 A	51			Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay
	1 st	77	5 A	233	2-2	11 g 3 211530	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay
	2 nd	77	5 A	98	4	2 7 4 - 10 3 6	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay
	3 rd	77	4 A	41	4	11 2 6 1 13 8 2 2	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay
Brigand	77	4 A	28	2		14 - 1 7 7 - 703	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay
Annand	2	77	4 A	15	2	2 5 5 2 4 13 7 1 704	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay
Woodhouse	3	77	30	9	1 2	2 7 5 2 1 5 1 5 1 708	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay
Lochmaben	A	77	119	4	1	2 4 1 3 0 2 4 3 - 706	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay
Lochkeith	A	77	56	7	2	4 11 5 2 3 1 6 1 9 - 707	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay
Langmuir	2	77	56	10	1	5 11 1 8 9 8 - 702	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay
District	77	575	6 56 5 16 2	1		1 A 73 5 4 3 5 7 7 1 7 3 1 7 0 1	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay	Geo. Mackay

Geo. Mackay

Facsimile della fattura firmata e compilata da Burns, durante il suo lavoro all'ufficio della dogana di Dumfries.

Spostata la residenza a Dumfries e chiusa la fattoria, Burns si dedicò esclusivamente al lavoro nell'ufficio del dazio. I nuovi vicini di casa erano persone che egli stimava; il capitano Hamilton, il reverendo Staig, il dottor Maxwell. Ciò nonostante egli si trovò privo dell'abbondante risorsa della fattoria che in qualche modo sosteneva il vitto della famiglia in forma naturale. Qui bisognava comperare tutto e risultava difficile tenere un bilancio delle spese totali. Ammiratori e amanti della letteratura passavano di continuo in visita consumando il suo tempo e le sue sostanze. Persino il mendicante non se ne andava a mani vuote; Burns non permetteva a nessuno di lasciare la sua casa senza un pasto o mezzo *penny*.

In questo periodo il suo umore subì un peggioramento depressivo e la tendenza alla dissipazione divenne estrema. Negli intervalli di tali insofferenze, consumate con lunghe bevute assieme a giovani scrittori esordienti, mercanti e compagni d'ufficio, soffriva di un profondo stato d'angoscia e di una orribile tendenza allo sconforto, anche se essa non era stabile e sistematica. Le speranze di una promozione svanirono, a causa della sua condotta dissoluta, e “all the friendly designs of his patron were frustrated”²²¹ dagli avvenimenti. L'anno 1792 “was more crowded than any other equal period in modern times with awful and alarming events”²²²; una nuova luce aveva infiammato le menti del popolo, la monarchia era stata calpestata e i diritti di uguaglianza non erano più un'utopia. Perfettamente in linea con l'ideologia di Burns e con i suoi sentimenti di libertà e di indipendenza, tali argomenti gli fecero perdere “all sense of danger, and he had in public uttered sentiments which were thought the more alarming and infectious, as they would receive currency from the celebrity of his name, and force from the energy of his expression”²²³.

Burns era circondato da amici, ma anche da nemici invidiosi e gelosi del suo talento, attenti a tutte le indiscrezioni che egli si lasciava scappare in stato di ebbrezza o disattenzione. Inoltre il suo comportamento scostante e il suo carattere schietto, lo poneva in situazioni incresciose. Si faceva a volte vedere in un locale a Dumfries, frequentato da loschi individui, dove si beveva e si cantava versi che era meglio rimanessero dietro le porte ben chiuse. Una volta, invitato ad una cena privata, al momento di brindare alla salute di William Pitt, egli esclamò: “brindiamo piuttosto ad un uomo più grande e migliore, George

²²¹ Walker, Josiak, *An Account of the life and character of Robert Burns; with miscellaneous remarks on his writings*, op. cit., p. xcvi.

²²² Ibid., p. xcix.

²²³ Ibid., p. ci.

Washington!”. Scrisse poi una ballata umoristica sui sovrani che rifuggivano il concetto di libertà della rivoluzione francese; insomma i suoi aneddoti, le sue canzoni, i suoi epigrammi, erano oggetto di scandali quotidiani e di sempre più frequenti dibattiti, e ben presto egli venne considerato elemento pericoloso. Quale meraviglia, quindi, se cominciarono ad indagare sulle motivazioni che spingevano il poeta ad esprimersi in favore della libertà! Nessuna sorpresa se dopo qualche tempo egli fu raggiunto da un ordine molto chiaro: il suo lavoro di doganiere doveva consistere nell’operare e non nel pensare. Inutile dire che ciò lo ferì enormemente, ma lo rattristò ancor di più la coscienza di aver perso qualsiasi speranza per una qualsivoglia promozione. La conseguenza fu immediata; da quel momento in poi la sua tendenza alla dissipazione si fece pressante e lo spinse velocemente verso gli eccessi che accorciarono la sua vita. Nonostante questi avvenimenti, egli non aveva perso la vena poetica, anzi. Quando il Capitano Groose gli suggerì di mettere in poesia alcune leggende di Ellisland, Burns produsse immediatamente uno dei suoi capolavori, ‘Tam o’ Shanter’, e la stessa cosa accadde con la richiesta di un vicino, quando egli compose ‘The Whistle’.

[Nell’estate del 1793 fece un’altra breve escursione, assieme a John Syme, nella regione di Galloway. Ottenuto un permesso dal proprio superiore, a condizione che nel frattempo il suo stipendio venisse dato al sostituto, egli partì per quello che fu un tour di “social visit” più che di piacere, come invece era stato sei anni prima nei Borders e nelle Highlands. Egli non tenne un diario, questa volta, e l’unica testimonianza è racchiusa nella lunga lettera scritta da Syme a Cunningham, al suo rientro. Dumfries, Kenmore Castle, Gatehouse of Fleet a Kirkcudbright, furono i luoghi visitati. Da questo breve viaggio, Burns

non trasse “a good stock of new poetical ideas”, scrive Syme, sebbene la famosa ‘Scots wha hae’ venne composta proprio a Kenmore]²²⁴.

La maggiore occupazione di quegli anni arrivò dalla richiesta di Mr. George Thomson²²⁵, “a gentleman no less admired for his superior taste in music”²²⁶. Interessante sapere quale fu la reazione di Burns nel ricevere l’incarico per il quale “the bard should receive a regular pecuniary remuneration for his contributions”²²⁷. Convinto che l’unico rapporto economico fosse legato al lavoro manuale o all’impiego daziale, egli si ribellò a tale offerta, con lo sdegno di un “sentimental pride” in quanto “to receive a compensation for his mental as for his manual labour”²²⁸ era un’offesa all’indipendenza dell’ispirazione poetica. Conosciamo fin troppo bene la posizione del suo carattere, caratterizzato da “a stubborn and inflexible independence”²²⁹. Egli accettò quindi l’incarico senza compenso ed iniziò una fitta corrispondenza con l’editore, il quale, e lo dico per far tacere le male lingue che lo accusarono di sfruttamento [parla Wagner in prima persona], ebbe sempre un sacro rispetto della generosa posizione di Burns e, pur essendo sempre presente con omaggi e aiuti, non volle mai eccedere nell’offerta per timore di colpire la suscettibilità del poeta. Egli stesso, alla morte di Burns, rispose alle accuse con una lettera pubblica, della quale segue una parte.

²²⁴ *Burns Chronicle and Club Directory*, op. cit. p. 66-68, ad integrazione di alcuni dettagli sulla vita.

²²⁵ George Thomson (1757-1851), editore di Edimburgo con il quale il poeta scozzese tenne una fitta corrispondenza iniziata nel 1792 e terminata l’anno della sua morte, quattro anni dopo. Thomson, volendo pubblicare una raccolta di antiche arie scozzesi coadiuvate con versi e musica di artisti “alla moda”, commissionò a Burns e a compositori europei, tra i quali Beethoven, l’arrangiamento e l’elaborazione poetica dei canti.

²²⁶ Walker, Josiak, *An Account of the life and character of Robert Burns; with miscellaneous remarks on his writings*, op. cit., p. cv.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Ibid.*, p. cvi.

²²⁹ *Ibid.*, p. cxxxi.

“Were I the sordid man that the anonymous author calls me, I had a most inviting opportunity to profit much more than I did by the lyrics of our great bard. He had written above fifty songs expressly for my work; they were in my possession unpublished at his death; I had the right and the power of retaining them till I should be ready to publish them; but when I was informed that an edition of the poet’s works was projected for the benefit of his family, I put them in immediate possession of the whole of his songs, as well as letters, and thus enable Dr Currie to complete the four volumes which were sold for the family’s behoof [...] I have the satisfaction of knowing that the most zealous friends of the family, Mr Cunnigham, Mr Syme, Dr Currie, and the poet’s own brother, considered my sacrifice of the prior right of publishing the songs, as no ungrateful return for the disinterested and liberal conduct of the poet. Accordingly, Mr Gilbert Burns, in a letter to me, which alone might suffice for an answer to all the novelist’s abuse, thus expresses himself: “If ever I come to Edinburgh, I will certainly call on a person whose handsome conduct to my brother’s family has secured my esteem, and confirmed me in the opinion, that musical taste and talents have a close connection with the harmony of the moral feelings”.²³⁰

Sappiamo quindi che Burns aderì con entusiasmo al progetto di Thomson e vi rimase unito nel proposito, pur con punti di disapprovazione e divergenza di idee con l’editore, fino alla sua morte. Ad ogni modo, la mancata promozione richiesta nel suo impiego alla dogana, lo gettò in una lunga fase depressiva; non vide vie d’uscita alle sue ambizioni e l’ipocondria si impadronì di lui.

²³⁰ Ibid., pp. cx-cxi.

Nonostante le difficoltà economiche fiaccassero la sua positività non volle piegare il suo orgoglio all'offerta di Thomson, in quanto gli sarebbe sembrato di prostituire l'anima. Solo all'ultimo, di fronte all'eventualità di finire in galera per debiti, accettò dall'editore cinque sterline. Thomson "instantly remitted the precise sum, foreseeing that had he, at that moment, presumed to exceed the request, he would have exasperated the irritation and resentment"²³¹.

Arrivarono nello stesso anno anche le malattie e la morte. Perse la sua adorata bambina e si ammalò egli stesso di febbre reumatica. Provato e affaticato, quasi non riusciva più a far fronte ai suoi impegni lavorativi in dogana. Alla fine di giugno si recò nel quieto villaggio sulla costa di Solway, a circa dieci miglia da Dumfries, cercando ristoro nelle cure termali e nel salutare clima marittimo. Io stesso [Walker] lo andai a trovare alla fine di novembre del 1795 e notai in lui notevoli miglioramenti. Ciò nonostante "his appetite failed; his strength declined; and the dejection of his mind, which was proportioned to the keenness of his gloomy sensibility, accelerated the decay of his body"²³². La stessa impressione ne ebbe un'amica comune, Mrs. Riddel di Glenriddel, che rimase molto colpita dal suo stato di salute, tanto che la firma della morte sembrava già stampata sul suo viso, disse la donna. Quando Burns entrò a farle visita, raccontò, le prime parole furono: 'Ebbene Madame, avete ordini per l'altro mondo'? Ella rispose che presto entrambi vi avrebbero avuto accesso. Egli allora la guardò e, come era naturale per la sua sensibilità, espresse il dolore nel vederla così malata. A tavola mangiò poco o nulla e si lamentò di aver perso quasi del tutto il tono muscolare dello stomaco. Parlò della morte

²³¹ Ibid., p. cvii.

²³² Ibid., p. cxxii.

come di un avvenimento imminente e si disperò per l'abbandono dei suoi cari figlioli, destinati a rimanere senza protezione e della moglie in attesa del quinto figlio. Espresse anche il timore che parte dei suoi scritti sarebbero stati pubblicati postumi, compresi quelli in cui aveva offeso e denigrato, colpa la sua penna troppo sagace. La conversazione fu animata e vivace. Al tramonto si salutarono. Il giorno dopo ella lo rivide e lo salutò ancora, ma questa volta per non incontrarlo mai più. Il clima marino era stato di sollievo alle sue sofferenze ma il suo appetito era proprio inesistente; poteva mangiare solo *porridge* e latte.

Il 14 luglio arrivò la febbre, egli si sentì affondare e crebbe in lui il desiderio di tornare a casa. Vi fece ritorno il 18, su di un piccolo carretto. Quando arrivò tremava tutto e si reggeva a stento in piedi. Il suo stato di salute sollevò grandi preoccupazioni a Dumfries. Dopo due o tre giorni la febbre era cresciuta e le sue forze ancora diminuite. Morì il 21 luglio a 37 anni e sette mesi. Il funerale si tenne il 25, e mentre lo trasportavano al cimitero, Jean diede alla luce il quinto figlio che sopravvisse però per poco tempo. Il suo corpo fu sotterrato nel cimitero della chiesa di Dumfries, Kirkyard, con tutti gli onori. Settecento sterline furono raccolte a beneficio della famiglia; una somma ulteriore arrivò dall'India e la pubblicazione del Dr. Currie portò i suoi profitti.

Così se ne era andato un genio; rimaneva, scrive Walker, “the only property left by Burns”²³³, l'opera poetica di un uomo che fu “a dutiful son, an affectionate and liberal brother, an ardent friend”²³⁴. Sono stato testimone [parla Walker] della sua onestà di pensiero e della generosità disinteressata con cui si muoveva in tutto, senza arroganza o considerazione di sé. Capace di descrivere la bellezza della natura in sei versi, la sua mente era un “magazine of ideas,

²³³ Ibid., p. cxix.

²³⁴ Ibid., p. cxxiii.

collected by the activity of his observation” e la sua sensibilità “supplied that warmth of sentiment with which his writing are so rich seasoned”²³⁵. Ogni sua parola diventa oggetto di simpatia e riceve un tocco di magia dalla punta della sua penna. Anche quando egli si esprime con enfasi oltrepassando il limite della decenza, non possiamo che riconoscere “the attraction of his talent stronger the repulsion of his immorality”²³⁶. Se la seduzione gli è stata rimproverata come atto di vita dissoluta, a suo favore potremmo anche sostenere che “no man was better qualified to describe and discriminate its various emotions, than one who had run through the whole, from the gentle languishment, to the fury of impatient and ungovernable ardour”²³⁷. Egli non faceva distinzione tra la tenera passione e la poesia che questa gli ispirava. “In his mind the two ideas were almost inseparable, owing to that adoration of the other sex, which made an important part of his character”. Ardente sostenitore dei diritti umani, non mancò di apostrofare lo strapotere dei ricchi e della chiesa con una vena umoristica inimitabile ed un senso di condanna sostenuta da una “constant jealousy of the superior rank”²³⁸. Forma perfetta di poesia lirica, i suoi songs si presentano come “lyrical effusions, where we can find examples of the light and airy, the plaintive and pathetic, and animating and exalted”²³⁹. Consacrate da una popolarità che acquista potere di fronte a qualsiasi disputa, le sue ‘canzoni’ appaiono indifferentemente nei cottages e nei palazzi, cantate in tutti i paesi di lingua inglese, dal Gange all’Ohio; si potrebbe terminare affermando

²³⁵ Ibid., p. cxlviii.

²³⁶ Ibid., p. cxlix.

²³⁷ Ibid., p. cxli.

²³⁸ Ibid., p. cxxvii.

²³⁹ Ibid., p. clvii.

che “the Scottish melodies are now employed to introduce the verses, as the verses formely sung to them were employed to introduce the music”²⁴⁰.

Per dare un quadro generale delle tappe percorse ed avere una sintesi della sua vita con date e trasferimenti in evidenza, si può fare riferimento al testo di Ferguson, *Pride and Passion. Robert Burns*²⁴¹, in cui viene organizzata una corretta griglia degli accadimenti, riportata qui di seguito per praticità di consultazione, in forma sintetizzata.

1759 Nasce ad Alloway

1765 Primi insegnamenti sotto la guida di John Murdoch

1766 La famiglia Burns affitta la Oliphant Farm

1772 Frequenta la Scuola parrocchiale di Dalrymple

1775 Frequenta la Scuola H. Rodger a Kirkoswald

1777 La famiglia si trasferisce a Lonchea

1780 Burns si iscrive al Bachelors' Cultural Club di Tarbolton

1781 Burns viene iniziato nella loggia massonica di Tarbolton

1782 Periodo di Burns a Irvine, impiegato in un negozio

1783 Inizia il procedimento penale contro il padre

1784 Morte del padre e trasferimento a Mossgiel

1785 Nasce la prima figlia di Burns, avuta da Elisabeth Paton

Incontro con Jean Armour

Burns scrive 'The Jolly Beggars'

²⁴⁰ Ibid., p. clxii.

²⁴¹ Ferguson, DeLancey, *Pride and Passion. Robert Burns*, Oxford University Press, New York, 1939, pp. xiii-xix.

- 1786 Burns pianifica il viaggio in Giamaica
Prima edizione dei Kilmarnock's Poems
Nascono i due gemelli, figli di Jean Armour
Accordo di sostentamento per Elisabeth Paton
Burns arriva ad Edimburgo
Presentazione dei Kilmarnock's Poems su *The Lounger*
- 1787 La Loggia di St. John celebra Burns come 'Caledonia's Bard'.
Seconda pubblicazione dei Poemi a Edimburgo (ed. Creech)
Primo viaggio nelle Highlands
Pubblicazione del primo volume dello *Scots Musical Museum*
Secondo viaggio nelle West Highlands
Ripresa dei rapporti con Jean Armour
Terzo viaggio nelle Highlands
Morte della figlioletta Jean
Burns incontra Agnes M'Lehose – Clarinda
- 1788 Burns sposa Jean Armour e lascia Edimburgo.
Trasferimento nella fattoria di Ellisland
Esce il secondo volume dello *Scots Musical Museum*
Nasce la figlia avuta da Jenny Clow
- 1789 Burns inizia il lavoro alla dogana di Dumfries
- 1790 Esce il terzo volume dello *Scots Musical Museum*
Scrive 'Tam o' Shanter'
- 1791 Nasce la figlia avuta da Anne Park
Burns si trasferisce con la famiglia a Dumfries
- 1792 Entra nella Dumfries Port Division
Esce il quarto volume dello *Scots Musical Museum*

- Nasce la figlia avuta da Maria Riddel
Inizia la collaborazione con l'editore George Thomson
- 1793 La Francia dichiara guerra all'Inghilterra
Esce il primo volume della *Thomson's Select Collection*
- 1794 Contenzioso con Maria Riddel
- 1795 Burns si unisce ai Dumfries Volunteers
Riconciliazione con Maria Riddel
Si ammala di febbre reumatica
- 1796 Muore il 21 luglio
Esce il quinto volume dello *Scots Musical Museum*

2.1. Il periodo ad Edimburgo e la Kilwinning Lodge.

Il periodo passato ad Edimburgo fu tra quelli più intensi e ricchi per ciò che riguarda le relazioni sociali e i contatti che consentirono a Burns di incontrare coloro “who influenced both his character and his subsequent career”²⁴². Dalle fonti disponibili alla NLS ed alla Mitchell Library di Glasgow ci è permesso conoscere, molto più dettagliatamente di quanto riportato dai biografi in generale, quella che fu l'importantissima rete di relazioni che, secondo quanto sostenuto da tutti i testi rilevati e che fanno riferimento a testi più rari ancora, si stabilirono attorno al poeta, grazie alla fratellanza massonica. Manoscritti del tempo, tra cui anche il Facsimile del 1786 ‘of first minute in the

²⁴² *Burns Chronicle and Club Directory*, op. cit. p. 100.

hand of Robert Burns, Depute Master at Lodge St. James Tarbolton²⁴³, indicano chiaramente l'assidua frequentazione di Burns presso le logge massoniche scozzesi e descrivono il suo entusiasmo per quegli incontri: "Burns entered into Freemasonry with all the enthusiasm which might have been expected from his social and philanthropic character"²⁴⁴.

Gli ideali massonici collimavano perfettamente con quelli cercati dal poeta fin dalla giovinezza, e tali erano il "brotherly love in the widest sense" della massoneria, che permetteva a "men of all ranks"²⁴⁵ di riunirsi alla comune ricerca della conoscenza, della saggezza e dell'onestà di pensiero. "That Burns was a hearty Mason must have been manifest even to every old woman who ever heard his verses"²⁴⁶, scrive James Marshall nel 1846, tratteggiando nel suo *A Winter with Robert Burns*, tutto il periodo in cui il poeta frequentò la Loggia di Canongate a Edimburgo, dal novembre 1786 al febbraio 1788. D'altronde è noto a tutti che il più famoso song burnsiano, legato alla libertà dei diritti umani ed al riconoscimento della dignità al di là del ruolo sociale, recita negli ultimi versi l'affezione alla fratellanza massonica con le parole 'shall brithers be for a' that'²⁴⁷. Altrettanto conosciuto è il dipinto di Stewart Watson, esposto alla Grand Lodge of Scotland, in George Street 96, a Edimburgo, che lo ritrae durante la cerimonia in cui gli venne conferito il titolo di "Poet-Laureat at the Canongate Kinwilling Lodge"²⁴⁸, il 1 marzo 1787.

²⁴³ Facsimile of first minute in the hand of Robert Burns. Depute Master, Lodge St. James Tarbolton. Burns's handwriting.

²⁴⁴ Marshall, James, *A winter with Robert Burns*, Edinburgh, Peter Brown, 1846, p. 20.

²⁴⁵ Ibid., p. 18.

²⁴⁶ Ibid., p. 20.

²⁴⁷ Gibson, James, *Robert Burns and Masonry*, printed for private circulation, Liverpool, 1873, p. 23.

²⁴⁸ Marshall, James, *A winter with Robert Burns*, op. cit., p. 34.



Robert Burns ‘Poet laureate in Canongate Lodge’

“There is no cause for wonder or surprise”²⁴⁹ che Burns diventasse un libero massone, afferma il Senior Grand Deacon of the Grand Lodge of Scotland nel 1937, alla celebrazione annuale “The immortal Memory of Robert Burns” a Glasgow. Sarebbe stato più sorprendente “if he had not”, conclude. Lo stesso Andrew Prescott, direttore dell’Humanities Advanced Technology & Information Institute dell’Università di Glasgow, ed esperto nella storia della massoneria scozzese, sottolinea l’importanza che la ‘Free Masonry’ ebbe nella rete di conoscenze del poeta, cosa che gli permise di entrare nel panorama edimburghese, quando vi arrivò nell’autunno del 1786.

Scorrendo le pagine storiche dell’Ordine massonico, tralasciando i passaggi iniziali riferiti all’Egitto, alla Siria, alla Grecia e al tempio di Salomone, è sufficiente, per i nostri propositi, vedere quale posizione avesse la

²⁴⁹ *Burns Chronicle and Club Directory*, op. cit., p. 95.

massoneria al momento dell'incontro con il poeta. Fin dall'antichità essa aveva goduto di grande favore da parte degli intellettuali, dei nobili e della stessa chiesa. Era giunta in Scozia all'inizio nel dodicesimo secolo e, tra i primi lavori, aveva edificato l'Abbazia di Kilwinning, affidata all'Ordine Tironesiano. Da qui si era diffusa rapidamente e nel 1400 ogni Grand-Master era rappresentato da un esponente della nobiltà; la successione di tale carica avveniva per eredità ed era approvata dalla Corona. Nel 1736, essendo William St. Clair of Roslin senza eredi, la fraternità della Canongate Kilwinning Lodge decise che, da quel momento, tale carica sarebbe diventata elettiva. Fu organizzata un'assemblea umanitaria e venne costituita *The Grand Lodge of Scotland*²⁵⁰, ceppo rappresentativo delle logge scozzesi, al cui regolamento si adeguarono molte altre logge, anche oltre oceano, escluse quelle dell'Inghilterra e dell'Irlanda. Nel 1781, ad Edimburgo, vi erano sedici logge, a Dumfries cinque, a Tarbolton due.

In questo fervido clima, nella Loggia St. David di Tarbolton, venne iniziato Robert Burns, il 4 luglio 1781. Fu presentato da Alexander Wood, di professione sarto, e nel verbale, preziosamente custodito, si legge: “[...] 4th July, Robt. Burns in Lochly was entered an apprentice. Joph. Norman, M.”²⁵¹. Qualche giorno dopo Burns sarebbe partito per Irvine, ma ritornò in ottobre e nei due anni successivi, frequentando assiduamente fino ad essere eletto “Depute Master, that in those days was but the figurehead”²⁵², come appare dal facsimile del 23 giugno 1786.

²⁵⁰ Marshall, James, *A winter with Robert Burns*, op. cit., p. 16.

²⁵¹ *Burns Chronicle and Club Directory*, op. cit., p. 96.

²⁵² *Ibid.*, p. 97.

was appointed to read an address at his death to
 view of a proposal to lay before the Master to read
 on Tuesday next

J. P. Montgomery

Brother Remondy of St. Andrew's given thanks
 for the right Worship and was admitted gratis

J. P.

Tarbolton June 26. 1786

This day being the Anniversary Meeting of the
 Lodge they made choice of the following Brethren
 for Office Bearers

Capt. Montgomery Master
 Bro. Gilbert Burns Senior Warden
 Bro. Robert Murray Senior Warden
 Bro. Gilbert Burns Junior Warden
 Bro. Robert Burns Depute Master
 Bro. John Wilson Secretary
 Bro. James Manson Treasurer
 Bro. John Manson Senior Steward
 Bro. John Cunningham Junior Steward
 Bro. John Sumner Page Master
 Bro. James M. Murray Tyler

Tarbolton June 23. 1786. —

This night the Lodge met, and Bro. John
 a Brother of St. David's Tarbolton, was admitted
 by unanimous vote, gratis likewise James Good
 having been duly recommended was entered an
 Apprentice

R. Burns D.

**Facsimile del primo documento firmato da Burns come
 Maestro Venerabile della Loggia di St. David a Tarbolton**

Burns frequentò la loggia ben nove volte nel 1785 e altre nove nel 1786, anno in cui entrò a farne parte anche il fratello Gilbert. Durante i tre anni di tale incarico, egli firmò 29 verbali come Maestro Venerabile. Dugald Stewart, professore di Filosofia Morale all'Università di Edimburgo nel 1785 e fratello massone in visita nell'estate del 1784, scrive: "I was led by curiosity to attend for an hour or two a Masonic Lodge in Mauchline where Burns presided. He had the occasion to make some short unpremeditated compliments to different individuals from whom he had no occasion to expect

a visit, and every thing he said was happily conceived and forcibly as well as fluently expressed”²⁵³. La sua iniziazione lasciò una forte emozione e, scrive Benjamin Ward Richardson, la Loggia St. David di Torbolton ebbe sicuramente “the honour of receiving the young Scottish poet into its bosom”. Burns aveva allora 23 anni e, da quel momento, “he became one of the most devoted of Masons. In every way masonry was congenial to his mind. There was in it a spirit of poetry”²⁵⁴, come rivelano alcuni suoi versi di valore e bellezza universali, in cui “his social and philanthropic soul burned with new-born zeal and enthusiasm”:

The social, friendly, honest man,
Whate'er he be,
'Tis he fulfils great Nature's plan,
And none but he.²⁵⁵

Nulla meglio dell'uomo onesto, aperto e generoso,
ovunque esso si trovi,
completa il grande disegno della Natura²⁵⁶.

La loggia di Tarbolton era frequentata da uomini di genio, di condizione sociale elevata e di spirito generoso, orgogliosi di avere tra loro il giovane poeta. A loro Burns dedicò molti lavori; primo fra tutti a Gavin Hamilton, scrittore di Mauchline, che Burns descrive come “the poor man's

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Richardson, Ward Benjamin, (1828-1896) *The Masonic Genius of Robert Burns*, op. cit., p.10.

²⁵⁵ Gibson, James, *Robert Burns and Masonry*, printed for private circulation, Liverpool, 1873, p. 4.

²⁵⁶ Traduzione mia.

friend in need, The gentleman in word and deed”²⁵⁷. Hamilton stesso era molto affezionato al poeta, verso il quale provava una sincera ammirazione. Fu lui, per primo, che suggerì a Burns di raccogliere i poemi da pubblicare, e che promosse l’idea che “the expense should be met by a subscription”²⁵⁸. Molti fecero seguito a tale appello e si strinsero, infatti, attorno al poeta con sincera amicizia; il Dr. Mackenzie, che sposò una delle “Mauchline belles, celebrated by the poet”²⁵⁹, William Wallace, Sceriffo dello Ayrshire, John Rankine, compagno di serate spensierate al quale il poeta dedicò i versi “Oh, rough, rude, ready-witted R_____, The wake o’ cocks for fun an’ drinkin”²⁶⁰, e ancora John Ballantine e Major William Parker, ‘bankers’, John Wilson, editore, William Campbell e Gavin Turnbull, poeti, e poi Robert Muir, James Dalrymple e Thomas Samson, tutti nomi che ritroviamo tra coloro che furono “poet’s early patrons”²⁶¹. Il grande sostegno che diedero al poeta, quando si trattò di pubblicare la prima edizione dei Poemi di Kilmarnock, fu fondamentale, tanto che l’affermazione di Dugald Stewart²⁶², stimato metafisico che ebbe l’occasione di averlo ospite nel 1786 a cena, “Masonry discovered and led forth the genius of one of the greatest of the poet of Scotland”²⁶³, parrebbe esserne una coerente conferma.

Anche Richardson, membro della Loggia ‘Quator Coronati’ 2076, sostiene che la Massoneria fu artefice di una parte di questo successo, anzi, egli

²⁵⁷ Ibid., p. 5.

²⁵⁸ Richardson, Ward Benjamin, (1828-1896), *The Masonic Genius of Robert Burns*, op. cit., p. 15.

²⁵⁹ Gibson, James, *Robert Burns and Masonry*, printed for private circulation, Liverpool, 1873, p. 5.

²⁶⁰ Ibid., p. 6.

²⁶¹ Ibid., pp. 5-7.

²⁶² Daiches, David, ‘Caledonia’s Bard, Brother Burns’ in *Robert Burns*, Ed. Tonbridge, Kent, 1966, p. 235. “Dugald Stewart had had Burns to dinner at his country house, Catrine Bank, near Mauchline, in October 1786”.

²⁶³ Richardson, Ward Benjamin, (1828-1896), *The Masonic Genius of Robert Burns*, op. cit., p. 17.

afferma che, nel fare ciò, essa stessa evidenziò una sorta di genialità, essendo stata la prima a scoprire il talento poetico di Burns. Grazie ad essa, continua Richardson, “the poems of Robert Burns, now disseminated over all the world, had merely been delivered to the winds as the mental meanderings of a vulgar and disreputable Scotsch boor”²⁶⁴.

David Daiches, in un suo saggio del 1966, sostiene che questo non fu l'unico aspetto della fratellanza massonica e della sua forte relazione con Burns. Egli ammette che gli ideali massonici, senza distinzione di classe sociale, avevano agito da “great solvent of class distinctions”, permettendo a Burns di entrare in contatto con intellettuali e nobili, ma sottolinea anche che gli stessi ideali gli avevano permesso l'incontro con “members of convivial organizations which were socially far removed from the world of the literati or the Duchess of Gordon”²⁶⁵. Come già accennato, Burns era orgoglioso di appartenere all'Ordine massonico ed estremamente riconoscente verso i fratelli, anche prima del successo edimburghese. Alla sua prima loggia, quella di Torbolton, dedicò il song ‘Farewell to the Mason Lodge, Tarbolton’, e in molte lettere descrisse la gioia di incontrare un gruppo di persone con gli stessi ideali, ‘brothers of the mystic tie’²⁶⁶. “The good genius of masonry” continua Richardson, “did not end at this point”²⁶⁷. La prima edizione servì per raccogliere la somma che lo avrebbe portato in Giamaica, ma il vero successo di Burns arrivò più tardi, dopo che venne stampata la seconda edizione. Solo una preziosa rete di contatti avrebbe potuto rendere efficace l'intervento di

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Daiches, David, ‘Caledonia’s Bard, Brother Burns’ in *Robert Burns*, Ed. Tonbridge, Kent, 1966, p. 239.

²⁶⁶ Richardson, Ward Benjamin, (1828-1896) *The Masonic Genius of Robert Burns*, op. cit., p. 24.

²⁶⁷ Ibid., p.17.

Backlock, “a gentle brother, with the taste for the muses”²⁶⁸, che semplicemente mandò il libro di poesie a Henry Mackenzie, autore di ‘The man of Feelings’. Questi, massone e giornalista del quotidiano *Lounger*, stimando il lavoro degno di attenzione, pubblicò un articolo in cui si annunciava la nascita di un nuovo poeta, e più esattamente, per citare le parole di un altro fratello editore del *Evening Courier*, “The Prince of Poets, an o’ ploughmen”²⁶⁹.

L’apparizione di Burns ad Edimburgo coincise solo per caso con l’uscita di tale articolo, ed esso fu una delle ragioni del suo immediato e grande successo in città. La Massoneria era in gran voga in quel momento; undici delle dodici logge si riunivano mensilmente e i Maestri Venerabili usavano far visita ai fratelli. Tra i loro nomi si segnalano molti dei mecenati già apparsi nei capitoli precedenti, o comunque citati dai biografi senza far menzione all’Ordine. È fuor di dubbio, comunque, che la seconda edizione del libro di poesie Kilmarnock, sia stata fortemente sostenuta dai “Masonic brethren”. Lo stesso Burns, pochi giorni dopo il suo arrivo comunica all’amico Hamilton che “My Lord Glencairn and the Dean of Faculty, Mr. H. Erskine, have taken me under their wings”²⁷⁰. Scrive anche a Ballantyne segnalandogli alcuni dei “warm friends among literati, prof. Steward, Blair, and Mackenzie the ‘Man of Feeling’”²⁷¹.

È superfluo affermare che, come fanno notare anche Richardson e Daiches, tutto questo sostegno non si sarebbe mobilitato se i versi di Burns non fossero stati all’altezza di un circolo intellettuale preparato ed esigente; il suo

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Ibid., p. 18.

²⁷⁰ Marshall, James, *A winter with Robert Burns*, op. cit., p. 28.

²⁷¹ Ibid., p. 29.

genio lo aveva preceduto e già si parlava di lui il primo giorno: “we have got a poet in town just now, whom everybody is taking notice of - a ploughman from Ayrshire – a man of unquestionable genius”²⁷², scrive Andrew Dalzel, professore all’Università di Edimburgo. “He runs the risk of being spoiled by the excessive attention paid him just now by persons of all ranks”, e aggiunge che egli ha abbastanza equilibrio per non lasciarsi travolgere dal successo. Alison Cockburn, scrittrice, commenta: “The man will be spoiled, if he can spoil; but he keeps his simple manners, and is quite sober”²⁷³.

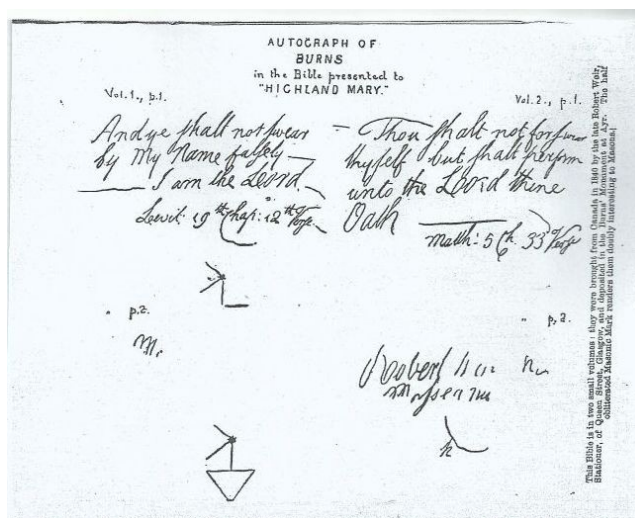
Nel febbraio del 1787, Burns viene ammesso, con unanime consenso, alla Canongate Kilwinning Lodge, ed il mese dopo, sotto la guida del Grand Maestro Alexander Ferguson of Craigdarroch, gli viene assegnato il titolo di “Poet Laureate of the Lodge”²⁷⁴, momento reso celebre dal quadro di Watson. Burns ricorda con forte emozione questa cerimonia e, soprattutto, ne riceve “a great delight; he added it to signature, and happened his Masonic mark in the Bible presented to Highland Mary, now treasured in the monument at Alloway Kirk”²⁷⁵.

²⁷² *Burns Chronicle and Club Directory*, op. cit., p. 99.

²⁷³ *Ibid.*, p. 100.

²⁷⁴ Marshall, James, *A winter with Robert Burns*, op. cit., p. 34.

²⁷⁵ Gibson, James, *Robert Burns and Masonry*, printed for private circulation, Liverpool, 1873, p. 13.



Interno di copertina della Bibbia autografata da Burns e data in dono a Highland Mary.

La Loggia Canongate Kilwinning n. 2, in St. John's Close, detta Canongate Mason Lodge²⁷⁶, è a tutti gli effetti riconosciuta come lo stabile più antico ancora esistente, il cui uso è sempre stato destinato e rivolto solo al ritrovo massonico. Sui lati appaiono, a destra il ritratto di William St. Clair of Roslin, primo Gran Maestro nel 1736, con le statue di Byron e Scott, a sinistra i busti di Burns e Shakespeare con al centro l'organo, datato 1757, ancora perfettamente funzionante. Che la musica accompagnasse dal vivo tutti i lavori dei fratelli è attestato anche dal fatto che, tra i massoni menzionati, in un documento del 18 dicembre 1736²⁷⁷ redatto dal Gran Maestro W. St. Clair, appare anche il nome del compositore italiano Francesco Maria Barsanti.

²⁷⁶ *An Introduction to Lodge Canongate Kilwinning n. 2*, a cura di W.B. Harvey Master, Maggio 1951, ed. Kall-Kwik, 2 Dundas Street, Edinburgh, p. 4.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 6.

Al tempo di Burns, poi, altri artisti fanno la loro apparizione in loggia, tra cui il compositore Allan Masterton, “the violinist Signor Stabilini”²⁷⁸ e altri musicisti dell’orchestra tra cui James Tytler, “on the irish pipe”, Thomas Neill, John Dhu e Alexander Campbell, all’organo, John Campbell, Samuel Clark e Johann Georg Christoph Schekty al violoncello. L’organo storico, commissionato dagli stessi *Office Bearers* della loggia scozzese, all’organaro londinese Mr. Johan Snetzler, uno tra i più noti costruttori di organi al tempo il cui laboratorio aveva attratto l’interesse di molti compositori, tra cui Haendel, arrivò nel 1757. Accanto all’organo vi è uno spazio ristretto destinato alla presenza di altri musicisti, archi o fiati, non lontano dal ‘Poet’s Corner’ dedicato a Burns. Tale considerazione diventa importante nel momento in cui avviene la scoperta casuale di un flauto antico, proprio durante un mio sopralluogo alla loggia, perfettamente mantenuto nel tempo, probabilmente risalente all’epoca in cui Robert Burns frequentava la Canongate Kilwinning Lodge, tra il 1787 e il 1788. Lo strumento presenta la forma e la struttura di un flauto del primo periodo barocco, essendo fornito di una sola chiave ed avendo testata cilindrica e corpo troncoconico. Solo a partire dalla fine del XVIII secolo, infatti, il flauto traversiere, storico strumento usato da Federico II re di Prussia, anch’egli noto massone, subisce una prima trasformazione scomponendo il corpo in due pezzi e aggiungendo alcune chiavi alla meccanica.

²⁷⁸ Richardson, Ward Benjamin, (1828-1896) *The Masonic Genius of Robert Burns*. op. cit., p. 40.

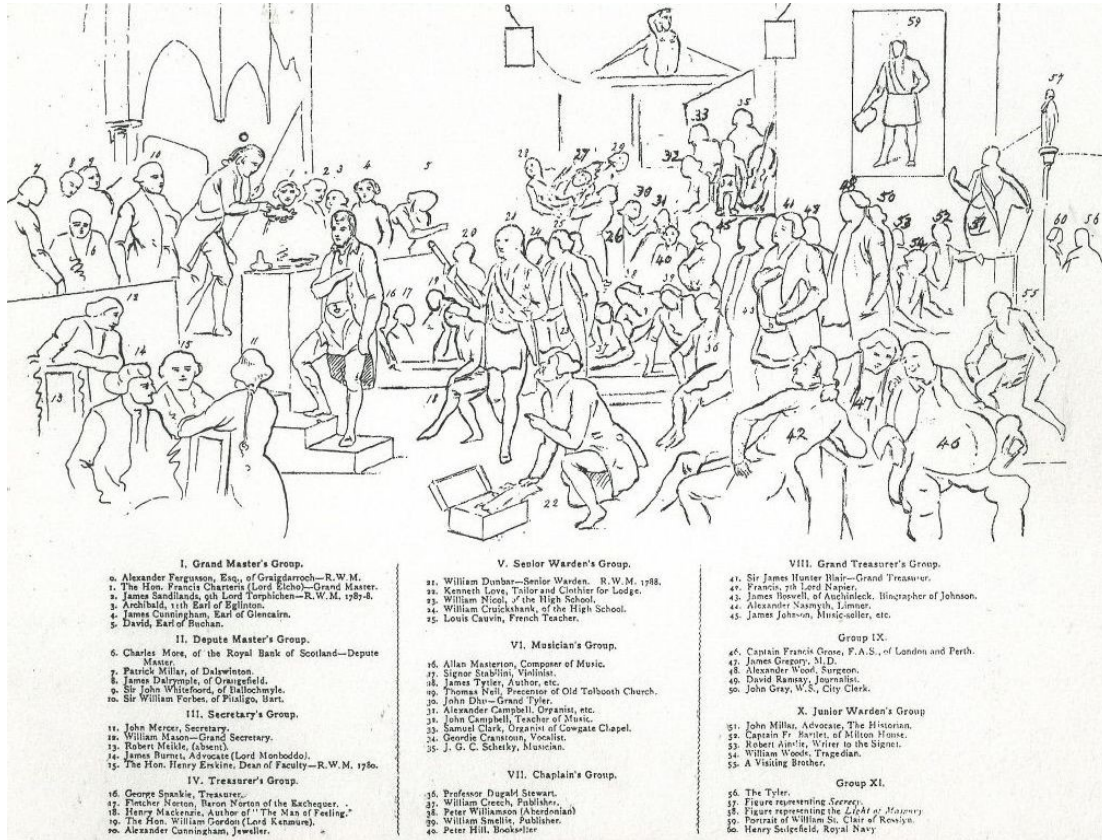


Old Canongate Flute

Il flauto ritrovato nella Canongate Lodge era stato conservato come oggetto non ben identificato, essendo stato mantenuto nella forma di *walking stick flute* (flauto/bastone da passeggio) molto in voga in quei tempi. La sua estensione (dal re grave a quella della terza ottava), combacia perfettamente a quella di alcuni song di Robert Burns. I songs scritti in re maggiore (estensione adatta allo strumento barocco), tra i quali quello già citato di Tarbolton e il più famoso inno alla fratellanza ‘That man to man, the world o’er, shall brithers be for a’ that’, ne attestano sicuramente l’uso, probabilmente durante le riunioni massoniche.

Fu durante queste serate che Burns incontrò coloro che Marshall descrive minuziosamente nel suo *A Winter with Robert Burns*, all’interno del quale vi è rappresentata anche anche la “key to the portraits”²⁷⁹, nel cui disegno numerato viene assegnato un numero ad ogni figura del quadro di Watson, per riconoscere personaggi e protagonisti dell’avventura Edimburghese.

²⁷⁹ Ibid., p. 40.



- I. Grand Master's Group.**
 0. Alexander Fergusson, Esq., of Craigdarroch—R.W.M.
 1. The Hon. Francis Chalmers (Lord Eitcha)—Grand Master.
 2. James Sandilands, 9th Lord Torphichen—R.W.M. 1787-8.
 3. Archibald, 11th Earl of Eglinton.
 4. James Cunningham, Earl of Glencairn.
 5. David, Earl of Buchan.
- II. Depute Master's Group.**
 6. Charles More, of the Royal Bank of Scotland—Depute Master.
 7. Patrick Miller, of Dalrymston.
 8. James Dalrymple, of Oranmore.
 9. Sir John Whiteford, of Ballochmyle.
 10. Sir William Forbes, of Pitsligo, Bart.
- III. Secretary's Group.**
 11. John Mercer, Secretary.
 12. William Mason—Grand Secretary.
 13. Robert Melville, (barrister).
 14. James Burnett, Advocate (Lord Monboddo).
 15. The Hon. Henry Enskine, Dean of Faculty—R.W.M. 1780.
- IV. Treasurer's Group.**
 16. George Snoddy, Treasurer.
 17. Fletcher Norton, Baron Norton of the Exchequer.
 18. Henry Mackenzie, Author of "The Man of Feeling."
 19. The Hon. William Gordon (Lord Kenmure).
 20. Alexander Cunningham, Jeweller.

- V. Senior Warden's Group.**
 21. William Dunbar—Senior Warden. R.W.M. 1788.
 22. Kenneth Love, Tailor and Clothier for Lodge.
 23. William Nicoll, of the High School.
 24. William Cruickshank, of the High School.
 25. Louis Casvin, French Teacher.
- VI. Musician's Group.**
 26. Allan Masterton, Composer of Music.
 27. Signor Stablini, Violinist.
 28. James Tyler, Author, etc.
 29. Thomas Neil, Presenter of Old Tolbooth Church.
 30. John Ellis—Grand Tyler.
 31. Alexander Campbell, Organist, etc.
 32. John Campbell, Teacher of Music.
 33. Samuel Clark, Organist of Gogarath Chapel.
 34. George Cranston, Vocalist.
 35. J. G. C. Schesky, Musician.
- VII. Chaplain's Group.**
 36. Professor Dugald Stewart.
 37. William Creech, Publisher.
 38. Peter Williamson (Aberdonian).
 39. William Smellie, Publisher.
 40. Peter Hill, Bookseller.

- VIII. Grand Treasurer's Group.**
 41. Sir James Hunter Blair—Grand Treasurer.
 42. Francis, 7th Lord Napier.
 43. James Boswell, of Auchinleck. Biographer of Johnson.
 44. Alexander Nasmyth, Limner.
 45. James Johnson, Hosiery-seller, etc.
- Group IX.**
 46. Captain Francis Green, F.A.S., of London and Perth.
 47. James Gregory, M.D.
 48. Alexander Wood, Surgeon.
 49. David Ramsay, Journalist.
 50. John Gray, W.S., City Clerk.
- X. Junior Warden's Group**
 51. John Millar, Advocate, The Historian.
 52. Captain Fr. Barlet, of Milton House.
 53. Robert Aitchie, Writer to the Signet.
 54. William Woods, Tragedian.
 55. A Visiting Brother.
- Group XI.**
 56. The Tyler.
 57. Figure representing Serenity.
 58. Figure representing the *LeGAR at Masonry*.
 59. Portrait of William St. Clair of Rosslyn.
 60. Henry Soltyfeldt, Royal Navy.

Key to the portraits disegnato da Watson

Fu la loro amicizia che sostenne e condivise il grande successo del giovane poeta, nonchè elaborò un'officina vera e propria nel preparare la pubblicazione, la promozione e la diffusione della seconda edizione di Kilmarnock. Anche Richardson è convinto che "never book came out of a more Masonic laboratory. Publisher, printer, portrait painter, and engraver of the portrait were a rare class of men – all characters in their way – and all

Masons”²⁸⁰. Se consideriamo che Robert Muir da solo sottoscrisse la stampa di 72 copie, William Smellie le stampò, William Creech ne fu l’editore, Lord of Glencairn uno dei più importanti sostenitori, Alexander Nasmyth l’artista pittore, John Beugo “the engraver of the protrait, Peter Hill, bookseller²⁸¹, possiamo confermare la tesi di Richardson, e cioè che “Masonry held out an irresistible hand of friendship²⁸²”.

Appartenere all’Ordine massonico era un orgoglio, un distinguo di moralità e di pensiero elevato, ed è interessante notare come la vita sociale di Edimburgo si intrecciasse fortemente con tale appartenenza. Molti fratelli massoni partecipavano attivamente alla vita culturale della città, in luoghi che Burns frequentò assiduamente, invitato ai concerti, alle conferenze ed agli incontri culturali che si tenevano nei salotti urbani. “There were weekly concerts,” scrive ancora Marshall, “given by Italian musicians, and several balls at this period, and Burns was sought after on every such public occasion”²⁸³. Fu per lui un periodo molto fervido di incontri, amicizie e passioni amoroze, stimolante sia culturalmente sia umanamente. Per avere un’idea del fervore intellettuale di allora, e dei personaggi che più contavano in città, basta scorrere alcune pagine di cronaca sulla vita mondana presso la residenza dell’eccentrica duchessa di Gordon, residente in High Street. “At her choicest gatherings, held generally on a Sunday in order to secure the presence of the Prince Regent, was to be meet the very élite of London

²⁸⁰ Richardson, Ward Benjamin, (1828-1896) *The Masonic Genius of Robert Burns.*, op. cit., p. 19.

²⁸¹ Gibson, James, *Robert Burns and Masonry*, printed for private circulation, Liverpool, 1873, p. 14.

²⁸² Richardson, Ward Benjamin, (1828-1896) *The Masonic Genius of Robert Burns.*, op. cit., p. 20.

²⁸³ Marshall, James, *A winter with Robert Burns*, op. cit., p. 32.

society”²⁸⁴. La Duchessa, oltre che una persona dal carattere “vigorous and rather masculine”²⁸⁵, era una donna sensibile amante della poesia, ed apprezzava enormemente quella di Burns, il quale “soon felt quite at home with her”²⁸⁶. Durante il tour nelle Highlands, egli le fece visita al Castello, dove risiedeva parte dell’anno con il marito, e in loro onore scrisse il poema ‘Castle Gordon’. Anche Lord Monboddo e la sua bella figliola Miss Burnet, “were among the first to give Burns a hearty welcome to Edinburgh”²⁸⁷. Monboddo era famoso in città per aver creato le *learned suppers*, la cui particolarità stava nel fatto che gli invitati fossero di differente estrazione sociale, ma accomunati da curiosità intellettuale e senso morale. Burns incontrò qui uomini come Hume, Mackenzie, Robertson, “the most wise and learned of their days”²⁸⁸. Il già citato Dugald Stewart era considerato “the most attractive spot in Edinburgh”²⁸⁹ e fu tra quelli che parlarono subito in favore del poeta. “His manners” scrive, “were simple and independent, strongly expressive of conscious genius and worth, but without anything that indicated forwardness, arrogance, or vanity”²⁹⁰. Stewart segnala solo un pò di mancanza di diplomazia, che gli avrebbe consegnato ancora maggiore fascino; per il resto fu un amico sincero di Burns e la loro corrispondenza testimonia il reciproco rispetto. Anche Thomas Blacklock era personaggio di spicco, e sappiamo quanto fu importante il suo intervento nel segnalare l’opera poetica nel

²⁸⁴ ‘Burns in Edinburgh 1786-87’ in *Great Historical Painting*, by Charles Martin Hardie, A.R.S.A., Ed. W. Cuthbertson, Edinburgh, 1890, p.19.

²⁸⁵ Ibid., p. 23.

²⁸⁶ Ibid., p. 20.

²⁸⁷ Ibid., p. 22.

²⁸⁸ Ibid., p. 24.

²⁸⁹ Ibid., p. 28.

²⁹⁰ Ibid., p. 29.

momento giusto e alla persona giusta. “A man whom I not only esteem but venerate”²⁹¹ scrive di lui Burns. Blacklock era amico intimo di Hume ed appassionato di musica, tanto da suonare il flauto discretamente bene. Alexander Nasmyth, anch’egli massone, ebbe il grande merito di dipingere l’unico ritratto del grande poeta. Durante le sedute lavorative del dipinto, nacque una forte amicizia, “both loving nature with their whole hearts”²⁹², nonostante l’artista fosse più giovane. C’era poi Miss “Peggy” Chalmers, cugina di Charlotte, moglie di Gavin Hamilton. La sua intelligenza, l’acutezza delle osservazioni e la splendida voce, affascinarono il poeta che le rimase legato da sincera amicizia. Accanto alle giovani figure di Peggy, Charlotte e Miss Burnet, spicca l’amorevole simpatia della Contessa di Glencairn, madre del Duca, “his beloved patron”, colui che usò la sua influenza esclusivamente in favore di Burns, segnalandolo all’editore Creech e, negli ultimi anni, intercedendo per il suo posto alla dogana di Dumfries. A lui Burns consegnò i versi del poema ‘A lament for the Earl of Glencairn’. Tra i musicisti che frequentavano massoneria e circoli cittadini, William Tytler (fratello del James già menzionato) e James Johnson furono i più rappresentativi, sia per la comune passione per i song scozzesi, sia perchè fu Johnson ad offrire a Burns, come vedremo nei prossimi capitoli, la prima possibilità di lavorare in questa direzione. Da citare sicuramente è il filosofo Adam Ferguson, uomo dalla grandissima preparazione culturale che era solito invitare nella sua casa, una volta alla settimana, tutti gli uomini di scienza e di lettere, per coltivare la conversazione e la conoscenza. Quando Stewart gli propose la visita di Burns, Ferguson acconsentì immediatamente, invitando a sua volta il sedicenne Walter

²⁹¹ Ibid., p. 33.

²⁹² Ibid., p. 36.

Scott. Fu proprio questa la serata che venne ritratta nel famoso dipinto ad olio, visibile presso il Museo degli scrittori a Edimburgo²⁹³, in cui si riconoscono in ordine il Dr. Blair, Henry Mackenzie, Burns, Alex Nasmyth, David Allan, Abyssinian, Bruce, Lord Monboddo, Miss Burnett, Sibbald, Dr. Ferguson, e, seduto in terra, il giovane Scott.



**Burns in James Sibbald's Circulating Library, Parliament Square, Edinburgh
(oil on cavan, 1856)**

Di Henry Mackenzie abbiamo già parlato largamente, anche se non è stato detto che egli era collegato ad una associazione culturale diretta a Mr. Craig, zio di Clarissa, compagna e amante di Burns per lunghi anni. La lista delle persone sarebbe molto più ampia, e tra queste, non ultimo, l'amico Robert Ainslie, anch'egli massone, che accompagnò Burns nel primo tour. Questo

²⁹³ Il Museo degli Scrittori, 'The Writer's Museum', sito nella Corte di Markas a Edimburgo, è dedicato alla vita ed alle opera di tre scrittori scozzesi: Robert Burns, Sir Walter Scott e Robert Louis Stevenson.

breve panorama è comunque sufficiente per avere un'idea della rete sociale che si era formata attorno alla figura del Bardo scozzese e che lo aveva introdotto in tutti i circoli più importanti di Edimburgo. Alla fine del febbraio 1788, il poeta lasciò definitivamente la città, si trasferì a Ellisland e poi a Dumfries, dove continuò a frequentare gli incontri massonici, anche se tali notizie si fanno più rare. “When I speak of the Masonic genius of Robert Burns” scrive Richardson, “I mean that his genius, which is universally admitted, partakes of the genius of Masonic order or type”²⁹⁴, sottolineando che il suo amore per la fratellanza universale traspare abbondantemente nella produzione poetica. Aveva 19 anni quando si avvicinò ai simboli massonici, racconta il fratello Gilbert, “and from his studies had certainly learned the use of the tools of a Mason, the rule, the compass, the level”²⁹⁵. Nessuna meraviglia, quindi che ben presto egli entrò a farne parte e a condividere gli ideali dell'amore universale, non solo “love of nature, which is a common attribute of all poets, but by reason of his intense love of human nature”²⁹⁶, che gli permise di toccare il cuore di tutti coloro che vibravano all'unisono con il suo sentimento, e primi fra tutti, i fratelli massoni accumulati dallo stesso “kind of genius and universal love”²⁹⁷.

Sono almeno otto le opere in cui emerge in maniera forte “the love of the poet for the brotherhood”²⁹⁸:

- una breve epistola in versi dedicata al Brother Dr. Mackenzie
- un'Elegia dedicata a Tam Samson della loggia di Kilmarnock

²⁹⁴ Richardson, Ward Benjamin, (1828-1896) *The Masonic Genius of Robert Burns.*, op. cit., p. 5.

²⁹⁵ Ibid., p. 9.

²⁹⁶ Ibid., p. 29.

²⁹⁷ Ibid., p. 28.

²⁹⁸ Ibid., p. 20.

- l'epistola 'Williew's awa' scritta per il suo editore William Creech, della loggia di Kilwinning a Edimburgo
- il famosissimo song 'Willie brew'd a peck of maut', i cui protagonisti, William Nicol, giovane fratello massone che lo accompagnò nella seconda parte del tour nelle Highlands, Allan Matterson, musicista della loggia Canongate, e Burns stesso, costruiscono una loggia informale nella residenza estiva del giovane Nicol
- il poema 'Death and Dr. Hornbook' scritto nel 1785 e dedicato al fratello Wilson della loggia di Tarbolton
- il song 'The sons of old Killie' espressamente scritto per William Parker, Maestro Venerabile della loggia di Kilmarnock
- il song 'A Man's a man for a' that', universalmente riconosciuto come una delle sue maggiori espressioni di fratellanza e di difesa alla dignità e ai valori umani
- il song scritto per i fratelli della sua prima loggia, al momento della sua ipotetica partenza per la Giamaica, 'The Farewell to the Brethern of St. James's Lodge, Tarbolton', ove affiora chiaramente "the fundamental principle or spirit of Masonry"²⁹⁹.

'The Farewell to the Brethern of St. James's Lodge, Tarbolton'

- 1 Adieu! a heart-warm, fond adieu;
Dear Brothers of the Mystic Tye!
Ye favoured, ye enlighten'd few,
Companions of my social joy!
Tho' I to foreign lands must hie,

²⁹⁹ Ibid., p. 28.

Pursuing Fortune's slidd'ry ba';
With melting heart and brimful eye,
I'll mind you still, tho' far awa'.

9 Oft have I met your social Band,
And spent the cheerful, festive night;
Oft, honor'd with supreme command,
Presided o'er the Sons of light:
And by that Hieroglyphic bright,
Which none but Craftsmen ever saw!
Strong Mem'ry on my heart shall write
Those happy scenes when far awa'!

17 May Freedom, Harmony and Love
Unite you in the grand Design,
Beneath th' Omniscient Eye above,
The glorious ARCHITECT Divine!
That you may keep th' unerring line,
Still rising by the plummet's law,
Till Order bright, completely shine,
Shall be my Pray'r when far awa'.

25 And YOU, farewell! whose merits claim,
Justly that highest badge to wear!
Heav'n bless you honor'd, noble Name,
To MASONRY and SCOTIA dear!
A last request, permit me here,
When yearly ye assemble a',
One round, I ask it with a tear,
To him, the Bard, that's far awa'.

Addio ai fratelli della Loggia di San Giacomo

1 Addio! Cari fratelli della Mistica Catena!
Con cuore sincero, un sentito addio;
A voi fortunati ed eletti,
fraterni compagni di vita sociale!
Tocca a me percorrere in terre straniere
i sentieri scivolosi della fortuna.
Ma io vi penserò, nonostante la lontananza,
Con cuore struggente e l'occhio traboccante di lacrime.

9 Spesso mi sono unito alla vostra Compagnia
ed ho passato serate liete assieme a voi
onorato dal comando supremo
con cui ho presieduto i Figli della luce;

Grazie ai simboli illuminanti,
il cui valore non è noto a nessuno, esclusi i Massoni,
la loro memoria, scolpita nel mio cuore,
mi sarà cara quando sarò lontano.

17 Possano la Libertà, l'Armonia e l'Amore
unirvi tutti nel grande Disegno
sotto la protezione dell'occhio onnisciente,
il glorioso Architetto Divino.
La mia preghiera, quando sarò lontano
sarà che possiate continuare sulla strada dell'uguaglianza
seguendo con costanza la legge del filo a piombo
affinchè l'Ordine risplenda nella sua bellezza.

25 Addio anche a coloro il cui merito
ha permesso di indossare il grado più alto
e il cielo benedica il vostro nobile nome
caro alla Massoneria e alla Scozia.
E permettetemi ora l'ultima richiesta;
Quando annualmente vi ritroverete,
In un solo cerchio, e ve lo chiedo con una lacrima,
pensate al Poeta che sarà lontano.

2.2. Burns in Italia

Numerosi documenti testimoniano che Burns è uno dei poeti più tradotti nel mondo. Dagli articoli sullo *Scotlit*³⁰⁰ del 1991, ad esempio, si apprende che le sue opere si possono trovare in versione slovena, scandinava, spagnola, giapponese, gaelica. Anche in Francia³⁰¹ le versioni segnalano una diffusa presenza della sua opera. In Germania già al tempo di Goethe circolavano le sue traduzioni in tedesco e il compositore Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), aveva musicato alcuni songs trasformandoli in

³⁰⁰ Henry, Peter, "Robert Burns in Slavic Tongues" in *Scotlit* n. 5, Spring 1991.

³⁰¹ Anderson, John M., 'Behind the Scenes with Robert Burns' in *Edinburgh Tatler*, January, 1970.

splendidi Lieder, vedasi “Oh wert than in the could Blast”³⁰², che si avvale dei versi burnsiani cantati in lingua tedesca. Athony Troon, sullo *Scotsman*³⁰³, attesta che “we already have the Bard in Russian, German and Japanese”. Singolare risulta la dichiarazione che segue tale frase, dove Troon si cimenta in un gioco ironico, assegnando alla lingua italiana un ruolo caricaturale della traduzione burnsiana scrivendo “he sounds really odd in Italian, I can tell you”, ed aggiunge che ormai il dizionario scozzese relativo ai lavori del Bard raggiunge le 2.000 parole. Anche la Cina si avvicina al poeta con le traduzioni di Wang Zuoliang, dimostrando che, nonostante la dura politica del periodo Kuomintang, durante il quale erano vietati i contatti con altre culture, la sua poetica era in grado di raggiungere persino i luoghi dove la gente “where desperately poor”³⁰⁴.

Questa premessa per sottolineare che, nonostante la cultura italiana sia stata fin da subito in continuo contatto con il Cantore della Scozia, ha stentato a valorizzarne la figura, diffondendone traduzioni e biografia. Nei capitoli precedenti è più volte emerso che in Scozia, a partire dal diciassettesimo secolo, vi era sempre stata una forte presenza di artisti, poeti e professionisti italiani. A Edimburgo, nella Società di Concerti a Santa Cecilia, ad Aberdeen, nella fratellanza massonica di Canongate e in tutti i circoli con cui Robert Burns era in contatto, emergono nomi della cultura italiana, testimoniando quanto le relazioni tra le due culture fossero consolidate e quanto i nostri artisti venissero considerati nel contesto letterario, musicale ed intellettuale in genere.

³⁰² Mendelsshon, Felix, *O wert than in the could Blast*, C1255 catalogue, Scottish Poetry Library, Edinburgh, no date.

³⁰³ Troon, Anthony, *Scotsman*, 25.04.1990.

³⁰⁴ Difan, Zou, ‘Burns Night in Beijing’, in *China Reconstructs*, Poetry Magazine, Beijing, May 1981, p. 40.

“There were weekly concerts given by Italian musicians”³⁰⁵ scrive Marshall a proposito delle serate edimburghesi degli anni 1787-1788 e parla del Signor Stabilini, “celebrated player of violin”³⁰⁶ che teneva concerti strumentali e vocali assieme a Urbani, Torrigiani, Corri, musicisti di notevole successo residenti a Edimburgo. Il palcoscenico italiano regnava soprattutto nell’ambito musicale, tanto che “vocal and instrumental graces, the *acciaccatura* and *appoggiatura*, were the rage”³⁰⁷. Si notano già nel 1755, scrive Farmer, spettacoli alla maniera dello stile italiano del Signor Pasquali e il violino era diventato di moda soprattutto “by the reason of the tone of the fine instruments which issued from the workshop of the Italian master, Gasparo, Maggini, Amati, Stradivari, and Guarneri”³⁰⁸. Lo stesso Niel Gow, suonatore di fiddle³⁰⁹ tra i più rinomati al tempo, (vedasi paragrafo 4.2.), possedeva un violino firmato Gasparo da Salò (1540-1609), costruttore italiano tra i liutai artigiani più rinomati al tempo di Burns. Anche l’opera era conosciutissima e nel 1763 “a season of Italian opera was presented when Pergolesi’s *La Serva Padrona* and similar works were performed”³¹⁰. Tra le *stars* del canto si leggono i nomi di Francesco Senesino “who was Handel’s *mezzo soprano*,” e Tenducci, denominato addirittura “a thing from Italy”³¹¹. Moltissimi sono i programmi di sala che riportano i nomi dei compositori italiani: Arcangelo Corelli, Giovanni Battista Bassani, Francesco Geminiani, Pietro Metastasio, Giovanni Paisiello,

³⁰⁵ Marshall, James, *A winter with Robert Burns*, op. cit., p. 32.

³⁰⁶ Ibid., p. 100.

³⁰⁷ Farmer, Henry George, *A History of Music in Scotland*, Hinrichsen Edition Limited, London, 1944, p. 253.

³⁰⁸ Ibid., p. 281.

³⁰⁹ Termine usato per indicare il violino nella musica folk.

³¹⁰ Ibid., p. 305.

³¹¹ Ibid., p. 311.

Giuseppe Sarti, Pietro Guglielmi, e, a parte Geminiani, era tutti viventi al tempo in cui fu costruita la St. Cecilia's Hall di Edimburgo, sede dei concerti a tutt'oggi. Pietro Antonio Domenico Bonaventura Metastasio era già allora conosciuto più come poeta che come compositore, "nevertheless, his genius had considerable range, for he sang, played on the harpsichord, and composed musical pieces"³¹².

Il tempo in cui la Sala di Santa Cecilia si trovava allo *zenith* del successo, fu proprio il periodo in cui Burns rimase ad Edimburgo. Diciamo che lì era di casa, e l'incontro con alcune delle *ladies* da lui omaggiate poi con i versi, avvenne proprio in quelle sale, probabilmente nell'intervallo del concerto. Viene anche attestata una prima esecuzione assoluta dell'aria di Pergolesi "Luce degli occhi miei"³¹³ cantata dalla signora Passerini, e tra i musicisti figuravano i signori Lampugnani, Pescatore, Rocchetti, assieme all'editore di Burns, George Thomson, alla viola. Italiani ovunque, quindi, anche in altre città, come ad Aberdeen, dove nel 1749 si eseguivano musiche di Corelli, Barsanti, Geminiani, Jomelli, San Martini, Scarlatti, Marcello, Pasquali, Pugnani.³¹⁴

È evidente che Burns conobbe parte dei personaggi citati e che loro conobbero probabilmente il poeta, arrivato sorprendentemente sulle scene della Scozia. Come spiegare allora che le sue poesie, che allora circolavano soprattutto nelle sale da concerto, non abbiano raggiunto i circoli letterari italiani? Se consideriamo che al tempo egli era già stimato in Europa, basti citare Goethe, come riporta il reverendo Macintosh nel suo lavoro *Burns in*

³¹² Harris, David Fraser, *Saint Cecilia's Hall*, Oliphant Anderson and Ferrier, Edinburgh, 1911, p. 173.

³¹³ Ibid., p. 274.

³¹⁴ Farmer, Henry George, *Music making in Olden Ages*, Hinrichsen Edition Limited, London, 1950, pp. 115-118.

Germany (vedasi paragrafo 4.2.) e che molti degli artisti scozzesi, come Nasmyth, avevano soggiornato per un lungo periodo nella penisola, non si capisce perché i suoi versi non siano arrivati fino a noi, in maniera importante, come fu per gli altri stati. Burn si affaccia sull'orizzonte italiano solo alla fine del diciannovesimo secolo, e anche allora, con scarsa frequenza.

Da una ricerca approfondita si è potuto disegnare un quadro completo di ciò che è stato scritto e, scorrendo l'elenco che segue, è possibile seguire la cronologia del repertorio critico che l'ha introdotto e gli studi che l'hanno fatto conoscere, almeno parzialmente, in Italia. Si nota immediatamente che, a partire dal 1870, le pubblicazioni, siano esse articoli su settimanali o biografie, hanno una cadenza di circa un decennio di distanza tra l'una e l'altra, se togliamo gli anni del secondo conflitto mondiale, e testimoniano il costante, se pur raro, interesse per l'autore, senza però che ci sia un adeguato settore di studio critico che ne abbia fatto risaltare la figura e l'opera in ambiente accademico e/o popolare.

Si riporta qui in sintesi l'elenco delle pubblicazioni in ambito italiano, rimandando i dettagli alla bibliografia dedicata 'Robert Burns in Italia', alla fine del presente lavoro.

- 1869 Zanella, Giacomo, *Ad una margheritina di montagna tagliata dal poeta con l'aratro*.
1869/70 Zanella, Giacomo, *La notte del sabato del contadino*.
1886 Chiarini, Giuseppe, *Roberto Burns*.
1893 Ortensi, Ulisse, *Poesie di Roberto Burns*.
1893 Segrè, Carlo, 'Robert Burns: le opere' in *Fanfulla della Domenica*.
1900 Chiarini, Giuseppe, 'Roberto Burns' in *Studi e Ritratti Letterari*.
1913 Ortensi, Ulisse, *Poemi e canti di Roberto Burns*.
1921 Pellizzari, Achille, *Giuseppe Chiarini; la vita e l'opera letteraria*.
1925 Praz, Mario, *Poeti inglesi dell'Ottocento*.
1928 Benedetti, Antonio, 'Taluni aspetti della poesia di R. Burns', in *Nuova Antologia*.
[1945 Policardi, Silvio, *The Poetry of Robert Burns*.]
1953 Biagi, Adele, *Robert Burns; Poemetti e canzoni*.
1958 Tibaldi Chiesa, Mary, *Liriche di Robert Burns su antiche arie scozzesi*

- [1969 Ferrari, Renato, *A study of Tam O' Shanter by Robert Burns.*]
 1972 D'Amico, Masolino, *Poesie.*
 [1973 Ferrari, Renato, *Burns the Songster*]
 [1980 Ferrari, Renato, *A linguistic and literary study of the Burnsian cantata The jolly beggars.*]
 1984 Giannangeli, Ottaviano, *Il popolo sotto i lumi.*
 1992 Buffoni, Franco, *Ramsay e Fergusson, precursori di Burns.*
 1993 Verducci Mario, *Giacomo Leopardi e Robert Burns.*
 2002 Sassi, Carla, *Imagined Scotland- Saggi sulla letteratura scozzese.*
 [2005 Sassi, Carla, *Why Scottish Literature Matters.*]
 2006 Sello, Luisa, *Percorsi comuni tra poesia e musica: R. Burns e L. van Beethoven.*
 2007 Sello, Luisa, *Robert Burns. Una lettura della sua poetica attraverso il carteggio con l'editore George Thomson.*
 [2008 Sassi, Carla, *Re-visioning Scotland: New Readings of the Cultural Canon.*]
 2010 Fazzini M. e Sassi C., 'Mercurio Caledone. Robert Burns' in *Letteratura scozzese.*
 2010 Sello, Luisa, *Carlo Sgorlon e Robert Burns: due voci "fuori dal coro".*
 2013 Sello, Luisa, *Robert Burns e l'Italia; il 'poeta per musica'.*

[...] le parentesi quadre indicano i lavori in lingua inglese scritti da autori italiani.

L'elenco si apre con una pubblicazione di Giacomo Zanella del 1869. Appare strano che nessuno degli studiosi dopo di lui ne faccia riferimento, anzi, viene dato il posto di 'primo traduttore italiano' a Giuseppe Chiarini, che arriva invece quasi un decennio più tardi. Lo menziona infatti Giannangeli, definendolo "primo vero critico italiano"³¹⁵, ne parla Ortensi consegnandogli il "vanto di aver per primo parlato di Robert Burns agli italiani"³¹⁶, mentre il Muir, nel dettagliato inventario della Burns Collection della sua casa a Galston, assegna addirittura a Ortensi l'onore di questo ruolo, citando la sua opera *Poesie di Roberto Burns* come "prima versione italiana"³¹⁷. Fa eccezione la dichiarazione di Giannangeli³¹⁸ quando, nell'analisi del 'Cotter's Saturday Night', cita la traduzione in terzine

³¹⁵ Giannangeli, Ottaviano, *Il popolo sotto i lumi*, op. cit., p. 148.

³¹⁶ Ortensi, Ulisse, *Poesie di Roberto Burns*, Parte prima, Librajò Editore E. Sarasino, Modena, 1893, p. 20.

³¹⁷ Muir, John, *Burns at Galston and Eccleffghan*, F.S.A., Scot., Glasgow, printed and Published by the Author, 1896, p. 22.

³¹⁸ Giannangeli, Ottaviano, *Il popolo sotto i lumi*, op. cit., p. 225.

dantesche di Zanella. Ed è proprio l'opera di Giacomo (o Jacopo) Zanella la prima pubblicazione in Italia, dove il poeta presenta la figura di Burns ai lettori, cimentandosi in una interessantissima traduzione in rima, pubblicata sulla raccolta del Regio Istituto Veneto, negli atti dal novembre 1869 all'ottobre 1870. Zanella, poeta e filosofo vicentino, vissuto tra il 1820 e il 1888, oltre a lasciare una copiosa produzione poetica, si dedicò allo studio dei classici, con particolare attenzione alla traduzione delle loro opere. Prima di avvicinarsi all'inglese ed al tedesco, che aveva già studiato da giovane, fu un buon traduttore dal greco e dal latino. I due poemi burnsiani da lui tradotti, *Ad una margheritina di montagna tagliata dal poeta con l'aratro* ('To a mountain Daisy') e *La notte del sabato del contadino* ('The Cotter's Saturday Night'), vengono preceduti da queste sue parole:

Quando Roberto Burns nel 1786 pubblicava per la prima volta i suoi versi, questa poesia, che do tradotta [si tratta de *La notte del sabato del contadino*], era la gemma del volume, che dalle oscure occupazioni del campo e dell'aratro lo faceva passare alla Gloria di primo poeta della Scozia³¹⁹.

“È scritto nel dialetto del paese” continua Zanella, e sottolinea che in questo poema Burns presenta “una felice mistura” tra antico, nuovo scozzese e inglese. In parallelo a questo felice impasto cita gli idilli di Teocrito, e il tempo in cui “alle austere grazie del dialetto dorico” venivano mescolati “i fiori dell'ionico e dell'eolico”³²⁰. Aggiunge di non aver potuto mantenere tale varietà nella sua traduzione burnsiana, ma di aver cercato di rispettare la

³¹⁹ Zanella, Giacomo, *La notte del sabato del contadino*, Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1869-1870, p. 1648.

³²⁰ Ibid., p. 1649.

semplicità del verso e della parola. Sorprendente il risultato della traduzione che, grazie alla sua arte di versificatore, diventa una perfetta traduzione in rima italiana.

Soffia novembre e fragoroso offende
L'arida selva. Picciolo intervallo
Separa il dì dalla note che scende.
Ora i buoi la cervice aspra al callo
Tolgono al giogo: or le piume frotte
Sulla flumida trave aduna il gallo.

[versi tradotti da Zanella]

Dalla soglia con subita tempesta
Di fanciulli si avventa un drappelletto,
Che si rubano il babbo e gli fan festa,
L'allegra fiamma mormorante, il netto
Sasso del focolare, il desiato
Della moglie frugal sereno aspetto:
L'ultimo suo bambin che affaccendato
Gli si aggrappa a' ginocchi e alla parola
D'ogni travaglio gironalier consola

[versi tradotti da Giannangeli]³²¹

I bimbi, in attesa, annaspando, incontro al babbo
corrano, con allegre e rotte grida.
Il camino che brilla allegramente, la casa netta
il riso dell'attenta moglie
il piccolo figlio che gli salta in grembo
da lui fuggano le acerbe cure,
e gli fan scordare la fatica e la pena.

Se poniamo il confronto con la traduzione di Giannangeli, del 1894, troveremo sorprendente come Zanella sia riuscito a mantenere il significato originario, pur forzandolo nella stesura di una nuova rima. D'altronde, essendo egli stesso poeta, riuscì a generare altrettanta poesia, e, se anche non ci troviamo di fronte ad una traduzione letterale, questa

³²¹ Giannangeli, Ottaviano, *Il popolo sotto i lumi*, op. cit., p. 223.

testimonianza indica quanto lirico sia stato il verso burnsiano e quanta competenza Zanella avesse nell'affrontarne la trasformazione in nuova poesia. Fu l'unico episodio di poeta verso poeta. Dopo questa prima isolata espressione di stima, seguiranno opere di traduzione per mano di altri studiosi, ma mai così artistiche. In realtà, se vogliamo proprio considerare traduzione anche la versione dall'italiano all'inglese del compositore Pietro Urbani, nel 1793, allora si potrebbe affermare che il primo vero traduttore di Burns e per Burns fu proprio costui che "translated a verse of an *Italian* song for him, or rather made an English verse to suit his rhythm & added two verses which had been already published in Johnson's Museum"³²².

Ritornando al diciannovesimo secolo, Giuseppe Chiarini (1833-1908), professore di letterature straniere all'Università di Roma³²³, legato da una profonda amicizia a Giosuè Craducci, apre la via alla critica letteraria burnsiana, facendo un'indagine del panorama poetico al tempo di Burns, prima di presentarlo come "il precursore, non solo dell'Heine e del De Musset, ma anche del loro fratello maggiore, dell'aristocratico Byron"³²⁴. Con l'articolo del 1886, apparso sulla *Nuova Antologia di Scienze, Lettere e Arti*, egli mette in evidenza quanto Burns sia nato assieme all'esigenza di un canto nazionale; dopo le figure di Ramsay e Moore, "il canto scozzese creò Burns, il quale con il suo felice ingegno seppe portarlo al più alto grado della perfezione"³²⁵. Chiarini si domanda anche come potrà tradurre tale potenza di espressione e si scusa se il suo sforzo riuscirà a dare solo una idea di quella sensibilità. Sceglie

³²² Low, A., Donald, *The Songs of Robert Burns*, op. cit., p. 24.

³²³ Pellizzari, Achille, *Giuseppe Chiarini; la vita e l'opera letteraria*, Napoli, F. Perrella, 1921.

³²⁴ Chiarini, Giuseppe, 'Roberto Burns' in *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. 55, serie 3, Roma, Tip. della Camera dei Deputati, 1886, p. 217.

³²⁵ *Ibid.*, p. 219.

quindi 3 songs, legati al nome di Mary: *Maria la montanina* ('Highland Mary'), *A Maria in cielo* ('To Mary in Heaven'), *Maria Morison* ('Mary Morison') e ne traccia un profilo critico, analizzando anche come essi nacquero e furono parte delle esperienze amorose del poeta. Si sofferma sulla vita sregolata e sulle sue avventure amorose, con una brevissima sintesi biografica dal carattere disimpegnato e frivolo, affermando comunque che Burns, assieme al Cowper, fu "uno dei precursori della grande poesia inglese"³²⁶.

Secondo Alan Rawes, che ha presentato un interessante lavoro dal titolo *Burns in Italy* al Convegno di Manchester del 2010³²⁷, non fu un caso che Chiarini scelse la celebrazione dei 90 anni dalla morte del poeta per presentare Burns agli italiani. Chiarini, sostiene Rawes, non considerò la traduzione di Burns solo dal punto di vista letterario, ma anche per i suoi contenuti, in quanto questi erano in linea con gli ideali necessari a dare forza alla politica di Crispi, primo ministro nel 1887, in contrasto con il vecchio Depretis. Burns venne quindi usato, secondo Rawes, come strumento politico ed 'eco' dei diritti dell'uomo. La sua poesia, dai soggetti quotidiani, semplici e di ambiente contadino, fu un perfetto veicolo per raggiungere ceti sociali differenti, senza istruzione, e far loro arrivare gli ideali del radicalismo della Rivoluzione Francese. L'ostacolo peggiore dell'unificazione infatti, sostiene Chiarini, e della conseguente prosperità economica, è proprio l'educazione delle classi povere, non tanto in relazione alla loro ingenuità, quanto alla mancata coscienza dei loro diritti. Dalla pubblicazione di Achille Pellizzari, *Giuseppe Chiarini; la vita e l'opera letteraria*, si apprende anche che lo

³²⁶ Ibid., p. 214.

³²⁷ Rawes, Alan, *Burns in Italy: Giuseppe Chiarini's "Roberto Burns"*, atti del Convegno 'Burns and Byron in Scottish, British and European Romanticism', 4-5 dicembre 2010, University of Manchester.

studioso romano fu massone, assieme a molti altri italiani, tra cui lo stesso Crispi (Grand Maestro nella Loggia del Grande Oriente di Palermo, “è noto ch’egli appartenne alla Massoneria, nella quale ascese alle più alte dignità, senza mai valersi degli onori o dei poteri conferitigli, a scopo di vanità o di interessi personali”³²⁸), Depretis, Gaetano De Sanctis e Carducci. Fu questo il periodo in cui la massoneria ebbe una svolta militante, annoverando tra i suoi affiliati lo stesso Garibaldi. Allineandomi quindi alla tesi di Rawes, ritengo molto valida l’ipotesi che il poeta della ‘fratellanza’ sia stato introdotto con uno scopo ben preciso in questo momento storico; sicuramente Chiarini, attivo anche nell’ambiente politico oltre che letterario, amico di Carducci e sostenitore di una educazione allargata, volle proporre la poetica del Bardo scozzese come voce a difesa degli oppressi e quale inno alla libertà dell’uomo, scevro da titoli e poteri. Dopo l’unificazione italiana del 1861, “poverty, lawlessness, inequalities between rich and poor, north and south, urban and rural”³²⁹ erano ancora presenti, anzi, forse ancora più allargate verso gli anni ’80. Nonostante la Lega Democratica, patrocinata dallo stesso Garibaldi, avesse iniziato una riforma costituzionale in cui veniva approvata la decentralizzazione dell’economia e la redistribuzione degli utili, nonché introdotto il suffragio universale, la tensione sociale era salita notevolmente, trasformandosi a volte in anarchia. Chiarini presenta, quindi, una specie di ‘campione confezionato’, scrive Rawes (“a ready-made champions”³³⁰), pronto da leggere per le classi più oppresse dalla situazione politica, a cui Chiarini offre tutta la sua simpatia essendosi, fin da giovane, schierato dalla parte dei

³²⁸ Pellizzari, Achille, *Giuseppe Chiarini; la vita e l’opera letteraria*, Napoli, F. Perrella, 1921, p. 104.

³²⁹ Rawes, Alan, *Burns in Italy: Giuseppe Chiarini’s “Roberto Burns”*, op. cit., p. 11.

³³⁰ *Ibid.*, p. 13.

più deboli ed avendo sempre abbracciato, nella sua poetica, i temi di contrasto sociale.

Sette anni più tardi, un altro italiano, Ulisse Ortensi, vice bibliotecario reggente della Biblioteca governativa di Cremona, si occupa della figura del poeta ‘contadino’. Il volume porta la prefazione di John Muir, già precedentemente citato. In tale introduzione, lo studioso britannico sostiene che il poco interesse per Burns in Italia non deriva da un fattore letterario, bensì da ragioni politiche e religiose. Bigotteria religiosa e situazione politica rifiutavano un simile “impetuous freedom, unconventionally and independent spirit”³³¹, afferma Muir, e si congratula con il lavoro di Ortensi sostenendo che in tale lavoro Burns rappresenta, per le persone di intelletto, ciò che Virgilio rappresentò per Dante. La traduzione di Ortensi allunga il numero dei poemi e dei songs finora conosciuti in lingua italiana. Oltre a quelli già presentati dal Chiarini, appaiono numerosi altri titoli, in tutto 72. Egli rimane affascinato dalla sensibilità del poeta e ne evidenzia la delicatezza citando alcuni soggetti che lo hanno particolarmente colpito per novità e freschezza: “Le ultime parole della pecorella Nie; I versi del topolino, Il pianto per la lepre ferita, I singhiozzi per l’eroe nel *Winter Life*”³³². Lo descrive anche come poeta ‘della libertà’, che raggiunge in questo genere il suo apice, dove “l’ironia si unisce ad una semplicità di stile meravigliosa”³³³. Vedremo, nel prossimo capitolo, come la traduzione di Ortensi si ponga più libera e meno letterale di quella usata da altri traduttori, pur mantenendo alcune forme poetiche legate alle espressioni letterarie del suo tempo. Interessante la presentazione del racconto ‘Tam o’

³³¹ Ortensi, Ulisse, *Poesie di Roberto Burns*, Parte prima, Librajò Editore E. Sarasino, Modena, 1893, p. 8.

³³² Ibid., p. 21.

³³³ Ibid., p. 24.

Shanter' nell'introduzione, che diventa una vera e propria analisi critica comparata.

Dopo alcuni anni, sul settimanale *Fanfulla della Domenica*, il critico Carlo Segrè³³⁴ traccia un sintetico profilo stilistico di Burns. Si dichiara d'accordo con Goethe nell'asserire che la grandezza di Burns deriva anche dal fatto che la Scozia era intrisa di canti e di poesia e che "su quei colli coperti d'abeti, per quei campi ondulati e verdeggianti, in quei lunghi e tremuli crepuscoli del Nord, la fantasia errava soavemente portata da una incosciente ispirazione"³³⁵. Segrè lo descrive come un "cuore caldo, traboccante di vita" che trovò nella poesia l'espressione naturale della sua natura. Scriveva in dialetto, continua, provò a mutare in inglese ma si pentì, "illuminato dal quel raggio provvidenziale che scese anche su Dante quando vagheggiò di comporre in latino la *Divina Commedia*"³³⁶. Trovò allora, come giustamente osserva Goethe, *orecchia ospitali*, che non lo condussero ai trionfi di Oxford nell'impero degli accademici inglesi, ma che gli tributarono un sincero affetto. Descrive poi il carattere satirico, sociale, e talvolta intimo della sua poetica, soffermandosi a spiegare che le sue satire erano spesso dovute a risentimento personale contro il clero. In particolare ricorda che, per più domeniche di seguito, il poeta aveva dovuto fare pubblica ammenda in chiesa, assieme a Elisabetta Pator, che egli aveva sedotta e resa madre; "seduti entrambi sullo *sgabello del pentimento*, in mezzo alla folla dei devoti, dovettero ascoltare il rimprovero del pastore e promettere solennemente di correggersi per

³³⁴ Segrè, Carlo, 'Robert Burns: le operÈ', in *Fanfulla della Domenica*, 23 luglio 1893.

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Ibidem.

l'avvenire"³³⁷. Burns è per Segrè anche "il vero plebeo, colui che cerca di ribellarsi, di sollevarsi"³³⁸, colui che non recita la religione sui libri della chiesa ma la trova riflessa nella grandezza della natura. "Un formidabile apostolo dell'Eguaglianza"³³⁹, scrive, le cui lacrime per la miseria e l'oppressione sono lacrime di fuoco, e il cui disprezzo per i nobili, la loro ignoranza e le loro abitudini, si manifesta in ogni suo verso: "Il Conte feudale altero, con la sua camicia di merletto e la sua canna luccicante, che non si crede fatto d'ossa volgari, cammina pomposamente, e al suo passaggio s'abbassano cappelli e berretti"³⁴⁰. Segrè non ritiene 'Gli Allegri Mendicanti' il capolavoro burnsiano, se pur degno di novità di soggetto, mentre tributa grande lode a poemi più brevi, come i songs amorosi, dove Burns, "dà sfogo alla piena dei propri affetti e riproduce la storia avventurosa delle proprie passioni"³⁴¹. Passioni "d'una perenne sensualità" ove le eroine protagoniste vengono avvolte da una calda voluttà, non paragonabile a quella dei versi di Catullo o d'Anacreonte, bensì "piena, serena, penetrante [...] in armonia perfetta coi desideri dell'anima"³⁴². Sono sentimenti dove aleggia l'ardore sensuale, mai privo di erotismo e ben lontano dalla castità, continua Segrè, e porta ad esempio la traduzione di alcuni versi scritti per Jean Armour: "il suo nome m'accende, m'abbrucia, e mi mette tutto in fiamme". Non vi è candido idillio, ma il "rumore misterioso dei baci cocenti, degli interrotti sospiri"³⁴³, scrive ancora l'autore dell'articolo. Sebbene le sue eroine-fanciulle siano molto lontane dalla Silvia di un Leopardi,

³³⁷ Ibidem.

³³⁸ Ibidem.

³³⁹ Ibidem.

³⁴⁰ Seconda 'Epistola a Lapraik'.

³⁴¹ Ibid., p. 2.

³⁴² Ibidem.

³⁴³ Ibidem.

afferma, Burns ha una certa analogia con il poeta italiano. Segrè non si sofferma in comparazioni, adducendo all'impossibilità di una buona traduzione, ma porta ad esempio i versi di 'Maria in cielo' accanto al leopardiano *Sabato del villaggio*, sottolineando che le emozioni di versi così semplici sono in grado di commuoverci intensamente in entrambi gli autori. Segrè non è l'unico a porre un confronto tra il poeta scozzese e Leopardi. Mario Verducci³⁴⁴ riprende la stessa tematica in un lavoro accademico del 1993, comparando il 'sabato' leopardiano al 'Cotter's Saturday Night' di Burns.

Dopo le pubblicazioni di Segrè e Ortensi nel 1893, esce ancora un lavoro di quest'ultimo nel 1913, *Poemi e canti di Roberto Burns*³⁴⁵, e poi un lungo silenzio separa i primi studi italiani dall'antologia di traduzioni di Mario Praz, *Poeti inglesi dell'Ottocento*³⁴⁶, pubblicata nel 1925, e dall'articolo di Antonio Benedetti 'Taluni aspetti della poesia di R. Burns' sulla rivista *Nuova Antologia*³⁴⁷ del 1928.

Praz, uno dei più rinomati studiosi di letteratura inglese, presenta una serie di traduzioni con lo scopo di far conoscere "gli autori più importanti e di dare, nel limite del possibile, qualche esempio della loro opera che li presenti e li qualifichi"³⁴⁸. Le traduzioni del Praz, deliberatamente limitate per gli autori più conosciuti e generosa con quelli meno noti, sono precedute da una breve biografia sui poeti e un giudizio sulle opere. Di Burns, che egli considera "non di certo un Arcade"³⁴⁹, riporta la traduzione del poema 'The Jolly Beggars: A

³⁴⁴ Verducci Mario, *Giacomo Leopardi e Robert Burns ovvero il retroscena inglese del Sabato del villaggio*, S. Gabriele, Editoriale Eco, 1993.

³⁴⁵ Ortensi, Ulisse a cura, (trad. e pref.) *Poemi e Canti di Roberto Burns*, Lanciano, Carabba, 1913.

³⁴⁶ Praz, Mario, *Poeti inglesi dell'Ottocento*, Firenze, Bemporado, 1925.

³⁴⁷ Benedetti, Antonio, 'Taluni aspetti della poesia di R. Burns' in *Nuova Antologia*, dicembre 1928.

³⁴⁸ Praz, Mario, *Poeti inglesi dell'Ottocento*, op. cit., p. 16.

³⁴⁹ Ibidem.

Cantata', 'Gli Allegri Straccioni', resa anche con rime tronche "quando ragioni musicali lo consigliavano [...] dove, anzi, certe sonorità a colpi di tamburo sono adattissime"³⁵⁰: "viva tasche, zaini e sacche, e l'errante compagnia, e i marmocchi e le baldracche; gridi ognuno Così sia!"³⁵¹. L'antologia include, oltre a Burns, lavori di Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats, Tennyson, Browning, Swinburne.

Inizia a questo punto, forse sulla spinta delle indagini di Praz, la pubblicazione di una serie di lavori curati da studiosi italiani, ma scritti in lingua inglese. È il caso di Silvio Policardi (1945) e di Renato Ferrari (1969, 1973, 1980), i cui lavori, di grande interesse, propongono anche alcune traduzioni in italiano. Policardi pubblica, subito dopo il secondo conflitto mondiale, *The Poetry of Robert Burns*³⁵², lavoro edito a Padova. Il suo contributo introduce la poesia vernacolare di Burns attraverso lo sviluppo della lingua scozzese "culminated in him"³⁵³, e consegna alla letteratura il compito di offrire uno specchio del tempo che la storia non sempre riesce a tratteggiare. I sentieri di sviluppo di una lingua, afferma Policardi, possono descrivere influssi, prestiti e contaminazioni tra popoli, ed anche la storia della letteratura scozzese, dei poeti che l'hanno influenzata, diviene importante per questo obiettivo. Percorre quindi un *escursus* storico del dialetto scozzese, con radici nello "Northern dialect of Early English" e tracce di scandinavo e normanno, più tardi influenzato dalla vicina Francia, ed afferma che spettò a Burns il compito di ri-creare l'antico mondo scozzese ed unire elementi del vecchio e del nuovo dialetto. Traccia quindi un percorso di menestrelli e poeti, da John

³⁵⁰ Ibid., p. 13.

³⁵¹ Ibid., pp. 43-44.

³⁵² Policardi, Silvio, *The Poetry of Robert Burns*, Padova, Cedam, 1945.

³⁵³ Ibid. p. 1.

Barbour (1320?-1395) a Henry the Minstrel (1450-1492), da William Dunbar (140?-1520?) a Chaucer, e poi ancora David Lyndsay (1490-1555), Alexander Montgomerie (1540?-1610?). Da tale indagine emerge che, sebbene si sia portati a credere che il dialetto scozzese sia stato prerogativa del popolo, a quei tempi fu anche terreno di nobili e clero; “Dunbar was a priest, and Douglas a bishop, Sir David Lyndsay was a Fife laird and Montgomerie was a cadet of the Eglington family”³⁵⁴. Prima di Allan Ramsay (1686-1758) “one of the principal agents of the revival of Scottish native poetry”³⁵⁵, il vernacolo veniva infatti coltivato da poeti e poetesse dell’aristocrazia, come Baillie, Lady Grisel, Lady Wardlaw. È proprio con Ramsay, scrive Policardi, che il dialetto entra nelle taverne e nei clubs, centri di tendenza reazionaria, e con lui prese vita “the commencement of the literary reaction among the middle and lower classes against the repressive tendencies of the Kirk”³⁵⁶. I suoi songs divennero talmente popolari che l’opera, *Tea Table Miscellany*, fece scoppiare la moda dei *chap-books*, di cui Douglas Graham (1724-1779) fu l’editore più richiesto³⁵⁷. In questo clima arrivò Burns, che osservò, comprese e ricreò attraverso la sensibilità ed il genio che lo distingueva. Policardi aggiunge una breve biografia del poeta, accompagnata da una personale prospettiva critica che offre una visione generale dello stile e del *corpus* letterario³⁵⁸.

Renato Ferrari, le cui pubblicazioni arrivano venticinque anni dopo, tra il 1969 e il 1980, presenta il Burns ‘cantore’ nel bellissimo lavoro, in due

³⁵⁴ Ibid. pp. 28-29.

³⁵⁵ Ibid. p. 33.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Vedi capitolo terzo.

³⁵⁸ Il libro non è terminato e viene sospeso a p. 112.

volumi, *Burns the Songster*³⁵⁹. Accanto ai suoi contributi su ‘Tam o’ Shanter’³⁶⁰ e ‘The Jolly Beggars’³⁶¹, tale studio risulta il più significativo in questo periodo, anche se manca una vera e propria presentazione del poeta, della sua vita e dell’opera in generale. Ferrari infatti, si concentra sui songs, presentando un’approfondita analisi dei termini usati in dialetto, sia esso ‘Early, Middle, Modern Scots’, per arrivare al vernacolo usato da Burns, con traduzione e ricerca filologica. Nei due volumi del 1973, Ferrari unisce una introduzione storica dei ‘canti’ selezionati ed una analisi linguistica. Non dimentica di sottolineare che “a song, to be fully appreciated, must be heard to be sung” e dichiara di aver scelto i songs “not only on the merits of the sentiments expressed but also how these sentiments were expressed in musical language”³⁶².

Ritornando alle pubblicazioni in lingua italiana, nel 1953 appare un volumetto destinato ad una lettura più allargata, non solo accademica. Il libro, a cura di Adele Biagi, si intitola *Robert Burns; poemetti e canzoni*³⁶³; è completo di biografia e porta la traduzione di 48 lavori burnsiani, con note linguistiche, un glossario scozzese e una breve introduzione ad ogni poema o song presentato. È questo il lavoro forse più completo apparso in suolo italiano fino a quel momento, e l’autrice fa riferimento specifico ai contributi precedenti di Segrè, Benedetti e Praz. Molto ben presentato, il lavoro traccia un panorama

³⁵⁹ Ferrari, Renato, *Burns the Songster: a selection of song and ballads with linguistic and literary comment and Italian translation*, 2 vl. Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria editrice, 1973.

³⁶⁰ Ferrari, Renato, *A study of Tam O’ Shanter by Robert Burns: with introduction, notes and linguistic analysis*, Modena, La goliardica, 1969.

³⁶¹ Ferrari, Renato, *A linguistic and literary study of the Burnsian cantata The Jolly Beggars: with Italian translation*, Modena, La goliardica, 1980.

³⁶² Ferrari, Renato, *Burns the Songster*, op. cit. vol. II, p. 3.

³⁶³ Burns, Robert, *Poemetti e canzoni*, a cura di Adele Biagi, op. cit.

generale dell'opera poetica di Burns, ne evidenzia temi e suggestioni, caratterizzando ogni angolatura della sua ideologia in maniera chiara e diretta. La pubblicazione era sicuramente destinata ai lettori non esperti, in quanto il linguaggio è semplice, pur rimandando coerente agli schemi accademici, e molto scorrevole, quasi narrativo. Anche la traduzione dei versi, come si vedrà nel capitolo terzo, è di grande efficacia e mantiene una forte coerenza con la poesia originaria, sia nell'andamento lirico dei versi che nei contenuti. Il linguaggio a volte si fa ampoloso, "ore intere trascorrevano Robin correndo giù per i pendii, guazzando nel fiume, cercando nidi d'uccelli"³⁶⁴, e favolistico "quando per la prima volta il fuoco d'amore lo riscaldò, cominciò a cantare", ma nonostante ciò efficace e piacevole. Rimane, a mio avviso, l'unico esempio italiano esaustivo per la diffusione dell'opera burnsiana al grande pubblico e ai lettori occasionali, valido soprattutto se considerato da questa prospettiva, che comunque non è da sottovalutare. In quegli anni, forse proprio grazie al lavoro della Biagi, si riscontrano altre traduzioni, per lo più sommarie e non documentate nelle fonti, ad uso di concerti lirici ove, evidentemente, venivano inseriti alcuni songs burnsiani come parte del programma cantato. È il caso delle liriche tradotte da Mary Tibaldi Chiesa, che si trovano in un opuscolo, o programma da concerto, alla Fondazione Cini³⁶⁵ di Venezia, luogo probabile dell'evento.

Segue un lungo silenzio, fino al 1972, quando Masolino D'Amico propone alla Einaudi³⁶⁶ un lavoro abbastanza completo, di taglio accademico, sul poeta Robert Burns. D'Amico si concentra sui lavori dell'edizione di

³⁶⁴ Ibid., p. IX.

³⁶⁵ Burns, Robert, *Liriche di Robert Burns su antiche arie scozzesi* (nell'originale e nella versione italiana di Mary Tibaldi Chiesa), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1958.

³⁶⁶ Burns, Robert, *Poesie*, a cura di Masolino D'Amico, op. cit.

Kilmarnock del 1786, nella prima parte, e alcuni altri lavori di tematiche diverse, omesse dall'edizione citata. Nell'introduzione, dopo una brevissima parentesi sulla letteratura scozzese dal 1300 al XVIII secolo, ed una sintetica ma piacevolissima ed oculata descrizione della vita dello scrittore, definisce 'Tam o' Shanter' "il suo poemetto di maggior respiro, [...] il più felice esempio di narrazione umoristica in chiave popolare dai tempi di Chaucer"³⁶⁷. D'Amico si sofferma sull'equilibrio perfetto dei componimenti scritti in dialetto, che consentirono a Burns di raggiungere "una straordinaria verità ed efficacia di accenti"³⁶⁸. Nelle satire, continua l'autore, affiora un umorismo a volte divertito, a volte amaro, mentre nella rappresentazione degli umili vi è una grande serenità accompagnata da un tono di "affetto virile"³⁶⁹. Parla abbastanza approfonditamente poi del compito di *song-writer*, e spiega quanto sia difficile darne conto al lettore non anglosassone, essendo questo il repertorio meno recuperabile dagli stranieri, in quanto, e qui mi allineo a D'Amico, "le canzoni non vanno lette, ma cantate"³⁷⁰. Descrive poi le mode delle varie epoche, che hanno considerato il Burns sentimentale, o quello edificante e politicizzato, a seconda delle preferenze nazionali, ad esclusione della Scozia, "dove Burns è stato quasi sempre accettato *in toto*"³⁷¹. Tiene a sottolineare di aver sacrificato opere famose già lodatissime del Burns moraleggiante e manierato e di aver preferito poemi meno conosciuti, escludendo ovviamente le canzoni, con l'eccezione del "magnifico For a' that, an' a' that (che Burns stesso dichiarò di

³⁶⁷ Ibid., p. 18.

³⁶⁸ Ibid., p. 13.

³⁶⁹ Ibid., p. 14.

³⁷⁰ Ibid., p. 18.

³⁷¹ Ibid., p. 20.

non considerare una vera canzone)³⁷². Le sue traduzioni sono letterali senza pretese poetiche e, come vedremo nel prossimo capitolo per il poema ‘Tam o’ Shanter’, a volte imprecise e lontane dal significato originario. D’altronde lo stesso D’Amico scrive che “soltanto pochi esperti sono in grado di leggere questi componimenti senza ricorrere continuamente a un dizionario specializzato o alle note dei commentatori”³⁷³. Glossario e note non mancano nello studio dell’autore, il quale presenta 23 componimenti tradotti e corredati da spiegazioni e riferimenti a fonti storiche e linguistiche.

Un decennio più tardi Ottavio Giannangeli scrive *Il popolo sotto i lumi*³⁷⁴, con il quale intende riscattare la figura di Thomas Gray, sminuito da Giuseppe Chiarini³⁷⁵ a favore di Burns. “La penombra diffusa sul Gray” scrive Giannangeli nell’introduzione, “doveva servire al Chiarini per mettere in evidenza, dopo un trentennio di stasi della poesia inglese, l’opera di rinsanguamento democratico e addirittura «plebeo» da attribuire a William Cowper e Robert Burns”³⁷⁶. La sua indagine, pro e contro Burns, verrà riportata più dettagliatamente nel quinto capitolo del presente lavoro, nel paragrafo riguardante gli studi critici su Burns e i contributi comparativi. Il suo lavoro di traduzione viene analizzato da un punto di vista metrico e linguistico, ed elaborato con un sistema personale di endecasillabi.

“The Cotter’s Saturday Night. Stanze spensierate di otto decasillabi e allessandrino finale (rima: a-b-a-b-b-c-b-c-C), che ho rese con endecasillabi e un settenario doppio, senza pensare

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Ibidem.

³⁷⁴ Giannangeli, Ottaviano, *Il popolo sotto i lumi*, op. cit.

³⁷⁵ Chiarini, Giuseppe, ‘Roberto Burns’ in *Studi e Ritratti Letterari*, Livorno, Raffaello Giusti, 1900.

³⁷⁶ Giannangeli, Ottaviano, *Il popolo sotto i lumi*, op. cit., p. 10.

contrapposizione Fergusson/Burns prosegue per tutta l'indagine fino alla comparazione diretta delle opere, verso su verso. Per lo studioso italiano Burns si erge di gran lunga sopra il suo predecessore, anche se per quanto riguarda l'aspetto metrico e ritmico, egli "non potè inventare nulla, nè innovare alcunchè in quanto i canali nei quali far scorrere la poesia, erano già stati magistralmente aperti, o se non altro perfezionati e resi ben navigabili, dai predecessori"³⁸⁰.

Nel nuovo millennio è Carla Sassi, esperta di letteratura scozzese, che fa nascere nuovamente l'interesse verso questo autore, inquadrandolo nell'area delle "figure consacrate dalla popolarità"³⁸¹, assieme a Scott, Stevenson e Barrie, e cercando una via oltre gli stereotipi della storiografia. Nella bellissima indagine critica, *Imagined Scotland; saggi sulla letteratura scozzese*, la Sassi propone un percorso di conoscenza più approfondita del fenomeno Scozia e, nel suo saggio 'Who is afraid of Robert Burns?'³⁸² dedica un capitolo alla scrittrice Catherine Carswell³⁸³, autrice nel 1930, di una contestata biografia burnsiana che, attraverso una prospettiva moderna e femminile, rappresentò "una sfida aperta all'iconografia tradizionale"³⁸⁴. La portata innovativa e trasgressiva di quest'opera, spiega la Sassi, "sta nell'empatia con cui l'autrice ricostruisce la vicenda umana di Burns"³⁸⁵, rompendo l'operazione "cosmetica"³⁸⁶ con cui l'epoca vittoriana aveva

³⁸⁰ Ibid., p. 158.

³⁸¹ Sassi, Carla, *Imagined Scotland; saggi sulla letteratura scozzese*, Trieste, Parnaso, 2002, p.11.

³⁸² Ibid., pp. 107-124.

³⁸³ Catherine Carswell (1879-1946), scrittrice, giornalista, biografa. Figlia della Glasgow mercantile e benestante, studia musica per un breve periodo al Conservatorio Schumann di Francoforte, per poi dedicarsi alla letteratura inglese, laureandosi all'Università di Glasgow.

³⁸⁴ Ibid., p. 114.

³⁸⁵ Ibid., p. 115.

³⁸⁶ Ibid., p. 110.

censurato molte verità. Si sofferma sulla modernità della Carswell, evidenziando nel suo lavoro un'operazione culturale di grande coraggio destinata fin da subito a suscitare scalpore, essendo allora inaspettato che una donna decidesse di affrontare una tema scabroso come le vicende erotiche del Bardo nazionale, osando ciò che altri non avevano osato. I lavori della Sassi, comunque, nonostante siano di notevolissimo interesse, non vanno a colmare una lacuna che, dopo la pubblicazione della Biagi, attende ancora una biografia esaustiva del poeta, ed una completa catalogazione delle sue opere.

Le tesi di laurea che mi rappresentano negli anni 2006 e 2007, e alle quali faccio riferimento anche nel presente lavoro, intendevano arricchirne il repertorio italiano, assieme al desiderio di approfondire lo studio dei songs burnsiani. A questo proposito mi piace ricordare che, in questi ultimi anni, tale ricerca si è concretizzata anche nella diffusione di alcuni songs, in concerti e rappresentazioni in Italia e all'estero, eventi resi possibili grazie a tale approfondimento. Eccone i riferimenti:

SELLO, Luisa. *Nella musica, il canto. Spettacolo di Musica e Poesia*. Oratorio Gonfalone - Via del Gonfalone 32/a, Coro Polifonico Romano, Roma. Suona e recita : Robert Burns "Adown winding Nith I did wander". (Giovedì 4 marzo 2010).

SELLO, Luisa. *Nella musica, il canto. Spettacolo di Musica e Poesia*. Teatro del Sale – Via Macci 11 - Firenze. Suona e recita: Robert Burns "Adown winding Nith I did wander". (Sabato 6 marzo 2010).

SELLO, Luisa. *Quadri di colore. Spettacolo di Musica e Poesia*. Festival Carnia Armoniae – FVG - Tolmezzo (Ud). Suona e recita: Robert Burns "Green grow the rashes", "Adown winding Nith I did wander", "For a' that, an' a' that". (Giovedì 31 agosto 2011).

SELLO, Luisa, *Concert; Children in Art: A Musical Response*, Scottish National Gallery, Edinburgh. Suona e recita: Robert Burns "Green grow the rashes, O". (1st September 2011).

SELLO, Luisa. *Quadri di colore. Spettacolo di Musica e Poesia*. Museo d'Arte Contemporanea, Associazione Bellini, Messina. Suona e recita: Robert Burns "Green grow the rashes, O". (Giovedì 15 marzo 2012).

SELLO, Luisa. *Quadri di colore. Spettacolo di Musica e Poesia*. Auditorium Palacultura 'Antonello' – Accademia Filarmonica, Messina. Suona e recita: Robert Burns "It was a' for our rightfu' King". (Sabato 17 marzo 2012).

SELLO, Luisa. *Quadri di colore. Spettacolo di Musica e Poesia*. L'impegno sociale degli Artisti - Circolo Ufficiali - Torino. Suona e recita: Robert Burns "Green grow the rashies, O". (Venerdì 15 giugno 2012).

'Canzone per Robbie' in *Le radici del canto* 声之渊源, CD, Luisa Sello flauto e voce / Bruno Canino e Johannes Kropfisch, pianoforte, Beijing Hongcheng Millennium Culture & Art Co.LTD, 2012, ISRC CN-M37-12-00020.

A concludere il panorama bibliografico italiano, ancora un mio contributo del 2013, *Robert Burns e l'Italia; il 'poeta per musica' nella bibliografia critica italiana*³⁸⁷, per la rivista 'ComunicareLetteratura' n. 5.

Da ricordare anche la pubblicazione del 2010, "Mercurio Caledone. Robert Burns"³⁸⁸, in *Letteratura scozzese* a cura di Simona Cappellari, con i contributi di Marco Fazzini e Carla Sassi, e l'ultima fatica di Murray Pittock, il cui *Robert Burns in Europe*³⁸⁹, verrà pubblicato nel 2013, con un saggio, in lingua inglese, di Francesca Saggini, professore associato di letteratura inglese all'Università degli Studi della Toscana.

³⁸⁷ Sello, Luisa, 'Robert Burns e l'Italia; il 'poeta per musica' nella bibliografia critica italiana' in *ComunicareLetteratura*, n. 5, Ed. Osiride, Rovereto (TN), 2013, pp. 111-130.

³⁸⁸ 'Mercurio Caledone. Robert Burns.' *Letteratura scozzese* Monographic issue (co-funded by the Scottish Arts Council) of *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*, n. 11, edited by Simona Cappellari. Guest Editors Marco Fazzini and Carla Sassi, Verona: Fiorini, 2010, pp. 62-65 (3,000 words on double columns) ISBN: 978-88-96419-16-8.

³⁸⁹ Pittock, Murray, *Robert Burns in Europe*, Glasgow, Continuum Ed., 2013.

CAPITOLO TERZO

3.0. Le Opere di Robert Burns

Se sfogliamo la *Storia della letteratura inglese* curata da Paolo Bertinetti³⁹⁰, troviamo il nome di Robert Burns citato accanto a quello di Robert Fergusson (1750-1774), anch'egli di umili origini e autodidatta, con la denominazione di "poeta contadino". L'autore del saggio, Franco Buffoni, si sofferma sui poemi e le ballate, citando i lavori 'To a Mouse', che definisce testo di "cristallina purezza" e le due "vivacissime ballate"³⁹¹ 'Tam O' Shanter' e 'The Jolly Beggars'. La *Norton Anthology*³⁹² parla di "natural genius" che scelse deliberatamente di dedicarsi alla tradizione del folklore scozzese e, accanto alle due opere citate prima ed altri lavori³⁹³, riporta due songs giovanili: 'Green grow the Rashes' e 'Holy Willie's Prayer'.

Il *corpus* poetico di Burns è notevolmente esteso, e, anche se vengono citati i lavori più conosciuti, le sue pagine più belle devono forse ancora trovare il giusto risalto. Guardando un pò più da vicino autore e stile, potremmo affermare anzitutto che egli fu un poeta fertile e sincero. Tutti i suoi lavori si basano su fatti accaduti, vissuti realmente, concepiti e creati da un cuore ardente; i suoi versi sono effusioni genuine, senza la minima

³⁹⁰ Bertinetti, Paolo, *Storia della letteratura inglese*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000, vol. II, p. 8.

³⁹¹ Buffoni Franco, 'Il Romanticismo', in *Storia della letteratura inglese*, a cura di Paolo Bertinetti, op. cit., p. 9.

³⁹² Abrams, M.,H., Greenbatt, S. (a cura di), *The Norton Anthology of English Literature*, New York-London, Norton, (1962) 2000, vol. II, p. 99.

³⁹³ 'Red, red Rose' e 'For a' that an' a' that'.

affettazione, freschi e naturali, potenti e gentili, pura musica, e al tempo stesso, incomparabilmente patriottici e messaggeri di ideali umani. La sua anima si fonde con la natura, sensibile alla dolcezza e all'incanto di essa, come pure alla violenza dei suoi fenomeni. Sappiamo come egli passasse delle ore intere nella notte ad osservare il tumulto delle nubi minacciose, aspettando le saette dei fulmini e ascoltando il rombo dei tuoni; rimaneva seduto sulle sponde del torrente Nith, le cui acque ruggivano e ribollivano tra le due sponde. Il suo carattere orgoglioso, inoltre, lo obbligava a combattere la volgarità e ad odiare il perbenismo e l'aristocrazia, e il suo grande sogno era la libertà dalla dipendenza economica che in qualche modo gravava sulla prima. Capace di cantare la bellezza delle fanciulle e dei paesaggi del suo paese, nonché l'indipendenza e la libertà della terra natia, la sua poetica è ricca di liricità e di scorrevolezza, ove, afferma Carlyle, "i sentimenti non vengono detti ma suggeriti, non c'è retorica ma musica che fa trillare l'anima intera."³⁹⁴. Burns stesso parla del suo modo di comporre dicendo: "considero il sentimento poetico alla stregua di quello musicale; scelgo anzitutto il tema, poi comincio una frase. Fatto questo, che è la parte più difficile, esco e, camminando un po' qua e là cerco l'ispirazione dalla natura che sta attorno a me in armonia con il sentire della mia immaginazione; canticchio ogni tanto le melodie dei versi e le pongo come cornice. Quando sento che la musa mi sta ispirando, mi ritiro accanto al fuoco nella mia stanza e lascio fluire le suggestioni sulla carta, dondolandomi di tanto in tanto sulle gambe posteriori della sedia"³⁹⁵.

³⁹⁴ Sello, Luisa, Robert Burns. *Una lettura della sua poetica attraverso il carteggio con l'editore George Thomson*, op. cit., p. 43.

³⁹⁵ *Ibidem*.

Il contatto con la terra, il lavoro e la natura, favorirono certamente lo sviluppo del suo animo sensibile, capace di dedicare versi al piccolo topo defraudato dalla propria tana, 'To a Mouse', o alla piccola margherita divelta dall'aratro. "Burns trained him to hear the music of the spheres in the sougning of the wind"³⁹⁶ dice Dakers nel suo racconto, mentre Allan Cunningham³⁹⁷, che si occupò delle opere burnsiane alcuni anni dopo la sua scomparsa, descrive l'apparire del poeta come "offspring of the soil"³⁹⁸. Cunningham traccia anche un confronto con i poeti che si erano precedentemente cimentati nella scrittura di songs, Fergusson e Ramsay, e definisce i versi dei primi come successione di assurdi quadri, e quelli di Burns come perfetta unione di "sentiment and passion, elegant tenderness and simplicity"³⁹⁹.

Giovane uomo combattente contro una terra ingrata e infruttifera, a volte pesantemente perdente, Burns viveva la sua superiorità con nobile orgoglio senza sfogare questa sua impotenza in modo meschino, sostituendo la satira sarcastica con un'espressione semplice e diretta. Poeta capace di creare "a dance of words" grazie ad una innata ispirazione che lo elevava al pari di Byron: "[...] by nature if not by birth, he was the peer of Byron"⁴⁰⁰, Burns ha scritto più di 600 composizioni poetiche tra Poems, Songs, Epistole, Epitaffi, escludendo le corrispondenze epistolari, (500 a detta di Allan Cunningham nel 1834, 557 secondo quanto raccolto da Lord Rosebery nel 1903, 629 nella raccolta del 2000 edita a Glasgow), opere che gli verranno riconosciute dalla stima affezionata di milioni di lettori nel mondo e da una buona parte di studi

³⁹⁶ Dakers, Andrew, *Robert Burns, his Life and his Genius*, New York, Haskell House Publisher, 1887, p. 6.

³⁹⁷ Allan Cunningham (1784-1842), poeta scozzese e giornalista, nonché autore di songs e prosa. Il padre era vicino di casa di Burns a Ellisland.

³⁹⁸ Cunningham, Allan, *The Works of Robert Burns; with his Life*, op. cit., pp. 365-366.

³⁹⁹ Ibid., p. 364.

⁴⁰⁰ Low, A. Donald, *Robert Burns, The critical Heritage*, op. cit., p. 330.

accademici. “Don’t be afraid” disse Burns alla moglie Jean, preoccupata per le difficoltà economiche e la scarsa valorizzazione dei suoi lavori, “I’ll be more respected a hundred years after I am dead than I am at present”⁴⁰¹.

La raccolta *The Complete Poetical Works of Robert Burns*⁴⁰², a cura di Lord Rosebery, datata 1903, riunisce in un unico volume, finemente rilegato e con brevi commenti ai testi, l’opera completa del Bard della Caledonia. Dopo un breve elenco delle testimonianze, “most sacred haunts of the poet”⁴⁰³, (la casa dove morì, il ‘Globe’ dove era solito recarsi, il cortile dove scrisse il poema ‘Mary in Heaven’), egli si sofferma sulla grandezza di Burns, inquadrandolo tra le figure maggiori del secolo passato, tra cui Burke, Fox, Goethe, Nelson, Mozart, Schiller, Pitt, Wellington e Napoleon. “And among these Titans”, conclude, “Burns is a conspicuous figure, the figure which appeals most of all to the imagination and affection of mankind”⁴⁰⁴. I suoi versi vanno dritti al cuore, continua immergendosi nella descrizione dello stile poetico burnsiano, “they appeal to every father and mother [...] there is something for everybody in Burns”⁴⁰⁵, capace di cantare la bellezza della Scozia, di essere “patriot and lover”, e al tempo stesso un Giacobita ed un Giacobino, un simpatizzante della rivoluzione francese e della dinastia degli Stuart.

⁴⁰¹ *Burns Chronicle and Club Directory*, Kilmarnock, edited by the Burns Federation, 1937, second series, vol. XII, p. 102.

⁴⁰² Lord Rosebery, *The Complete Poetical Works of Robert Burns*, Thomas Nelson and Sons Ltd, London, 1903., p. xxi.

⁴⁰³ Ibidem.

⁴⁰⁴ Ibid., p. xxx.

⁴⁰⁵ Ibid., pp. xxxiii-xxxiv.

Dopo aver riferito della sua inclinazione ai piaceri amorosi, termina sottolineando che nonostante molti “love affairs, and some guilty ones”⁴⁰⁶, egli provava per il mondo femminile gli stessi sentimenti che Don Quixote costruiva nei suoi amori eroici, ponendo “a goddess in every girl that he approached”⁴⁰⁷. Ogni opera viene preceduta da una breve presentazione critica, ad opera di Chamber, Carlyle, Cunningham, e da alcune informazioni storiche, elaborate dallo stesso Lord Rosebery. Segue un glossario piuttosto dettagliato ed un indice, “in the alphabetical order of the first lines”⁴⁰⁸, molto utile per ricercare alcune opere che portano titoli a volte discordanti. Il volume, di 790 pagine, ha dimensioni tascabili ed è stampato su carta leggerissima ma di pregio. Il risultato fa pensare ad una pubblicazione destinata al grande pubblico, una sorta di *pocket book*, il cui obiettivo era la diffusione dell’opera *omnia* di Burns. Dall’indice è possibile riportare esattamente il numero dei lavori poetici, divisi come segue:

- POEMS - 130 opere tra cui ricordiamo:

The Cotter’s Saturday Night,
The Twa Dogs,
Holy Willie’s Prayer,
To a Mouse,
Halloween,
Address to the De’il,
The Jolly Beggars,
To a Louse,

⁴⁰⁶ Ibid., p. xxxvii.

⁴⁰⁷ Ibidem.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 779.

Death and Doctor Hornbook,
To a Mountain Daisy,
The Farewell,
Address to Edinburgh,
To a Haggis (traduzione mia),
Castle Gordon,
Poetical Address to Mr. William Tytler,
A Mother's Lament for the Death of her Son,
Tam o' Shanter (traduzione mia),
Lament for James Earl of Glencairn,
The Rights of Woman,
A Vision,
To Clarinda (traduzione mia),
A Bard's Epitaph

- EPISTLES - 27 lavori, molti dedicati ad amici.
- EPITAPHS, EPIGRAMS, EXTEMPORE POEMS
106 brevi lavori, di contenuto vario con dediche ad amici e conoscenti.
- BALLADS – 12 lavori
- SONGS – 282 opere tra cui:

Green grow the Rashes, O,
My Nannie, O,

The Farewell to the Brethern of St. James's Lodge,⁴⁰⁹

The Banks of Devon,

Duncan Gray,

It was a' for our righfu' king⁴¹⁰,

The Tailor,

Bonnie Jean,

To Mary in Heaven,

The Banks of Nith,

Ae Fond Kiss,

Lord Gregory,

Mary Morison⁴¹¹,

Open the door to me, O!,

The lovely Lass of Inverness⁴¹²,

Auld Lang Syne (traduzione mia),

A Red, Red Rose (traduzione mia),

Chloris,

The Lover's Morning Salutation to his Mistress,

My nannie's Awa⁴¹³,

Is there, for Honest Poverty (traduzione mia),

How Cruel are the Parents (traduzione mia),

Adown winding Nith.

[In **neretto** le composizioni tradotte in questo lavoro]

Essendo la produzione di Burns molto vasta, come si evince dal precedente elenco, verranno dati solo degli esempi di traduzione, legati ai

⁴⁰⁹ Traduzione mia nel capitolo precedente.

⁴¹⁰ Traduzione mia nel paragrafo 4.1.

⁴¹¹ Traduzione mia nel paragrafo 4.1.

⁴¹² Traduzione mia nel paragrafo 4.2.

⁴¹³ Traduzione mia nel paragrafo 3.4. del presente capitolo.

momenti più rappresentativi della sua poetica, in modo da offrire un'idea generale dei suoi lavori. Valutate le traduzioni già esistenti nella bibliografia italiana, si è cercato inoltre di prendere in considerazione i lavori meno rappresentati, anche per arricchire ed ampliare il repertorio di traduzione in italiano. A questo proposito, e per avere un quadro delle scelte operate, si rimanda al paragrafo 3.2. del presente capitolo, ove si descrivono i punti di vista, le metodologie e i parametri che hanno permesso la versione italiana del testo originario preso in considerazione.

“However much we may idolize ‘Tam o’Shanter’ and all the brave company of narrative, dialogue, epistle, and satire which form such an integral part of the true Burns” scrive Alexander Keith, giornalista di Aberdeen, nel 1922, “no serious admirer or competent critic can afford to deny that the Burns is Burns the lyrist, the song-writer”⁴¹⁴.

3.1. L’editoria del tempo

Per capire l’enorme diffusione che le opere burnsiane ebbero fin da subito, è fondamentale dare uno sguardo generale alle case editrici del tempo e alla posizione sociale nei confronti dell’editoria.

Grazie al benessere economico che si era andato predisponendo anche in Scozia negli ultimi decenni del XVIII secolo, si era creata, là dove non arrivava la distribuzione di testi classici, una improvvisa curiosità

⁴¹⁴ Keith, Alexander, *Gavin Greig and his Work*, op. cit., p. 10.

letteraria. È stato già accennato del proliferare di opuscoli e *chap-books* che venditori ambulanti, come Douglas Graham, pubblicavano e vendevano in quantità elevatissime. Tali opuscoli esistevano già da tempo – lo stesso Allan Ramsay pubblicò libretti di quel tipo – ma il periodo d'oro di questi libretti, facilmente trasportabili in quanto sommari di opere ben più impegnative, arrivò proprio alla fine del '700. Essi potevano contenere argomenti tra i più diversi; songs, poemi, trattati politici, storie popolari, parti religiose e qualsiasi tipo di testo breve. Spesso anonimi, univano generi di largo mercato e soggetti di immediata lettura. I librai, chiamati *chap-men*, erano spesso dei piccoli furfanti che vivevano ai margini della società. Il costo di produzione dei *chap-books* era irrisorio. Il testo, essendo destinato ad una classe non letterata, veniva compresso il più possibile, su carta di qualità scadentissima, al fine di risparmiare lo spazio della stampa. Venivano normalmente venduti senza copertina.

Glasgow e Edinburgh erano diventati i centri della loro produzione, assieme alle piccole cittadine di provincia come Kilmarnock, dove Burns pubblicò il suo primo volume di poesie, Stirling, Falkirk e Dumfries. Numerose erano le riproduzioni 'pirata', dove alcuni componimenti venivano tagliati o allungati, sotto anonimato, a discrezione della richiesta di mercato. La stessa 'Lovely Jean' di Burns apparve in un *chap-book* nel 1820 con quattro nuove stanze in aggiunta. Se da un lato ciò conferma la notorietà che il poeta aveva raggiunto a livello nazionale, tanto da essere venduto in forma 'maggiorata', dall'altro ci dà l'idea della poca serietà della produzione. Le editorie affidabili, come avrebbe potuto essere quella di Ramsay, non avevano incontrato il supporto del contributo pubblico ed erano quindi in grande difficoltà nell'affermare il loro operato. L'editoria di fine secolo, pertanto, lamentava la

presenza di un impresario capace che sapesse far fronte agli oneri economici e alle aspettative del pubblico.

Al quel tempo i songs e le antiche ballate avevano intriso la terra inglese con le loro melodie, a volte più antiche dei versi, e necessitavano di una catalogazione seria affinché il patrimonio culturale popolare non andasse perduto o venisse dimenticato nella tradizione orale. Più di 30 collezioni erano state pubblicate prima del 1750. Basterà citarne alcune tra le più note per avere le dimensione di quanto questo genere incontrasse l'interesse generale: *The Caledonian Pocket Companion* di James Oswald del 1743, *Ancient and Modern Scottish Songs* di David Herd del 1776, *A Collection of Scots Tunes* di William McGibbon del 1742, *The Ever Green* e *The Tea-Table Miscellany* di Allan Ramsay del 1724⁴¹⁵. Lo stesso Burns aveva lungamente lavorato alla stesura della collezione pubblicata da James Johnson⁴¹⁶, *Scots Musical Museum*⁴¹⁷, dando un notevole contributo “to make it a rich repository of Scottish song and music, and increase its value immeasurably by his own original contribution”⁴¹⁸. L'opera, in sei volumi, viene illustrata dallo stesso editore nella prefazione:

Preface.

To the true lovers of Caledonian⁴¹⁹ Music and Song.

⁴¹⁵ Kinsley, James, a cura di, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit., vol. III, pp. 995-8.

⁴¹⁶ James Johnson (c. 1750-1811) nasce a Ettrick. Dopo aver svolto l'apprendistato presso l'incisore James Reed a Edinburgo e aver lavorato, dopo il 1789, presso il negozio di musica di Bell Wynd, diviene il più importante editore musicale in Scozia durante quel periodo.

⁴¹⁷ Collezione di canzoni e ballate scozzesi pubblicata dall'editore James Johnson tra il 1783 e il 1803.

⁴¹⁸ Robert Burns, *The Life and Works of Robert Burns*, edited by Robert Chambers; revised by William Wallace. 4 vols. Edinburgo and London: W. & R. Chambers, 1896, vol. III, p. 329.

⁴¹⁹ Caledonia è l'antico nome della Scozia.

It has long been a just and general Complaint, that among all the Music-Books of SCOTS SONGS that have been hitherto offered to the Public, not one, nor even all of them put together, can be said to have merited the name of what be called A COMPLETE COLLECTION⁴²⁰;

Per porre rimedio alla mancanza di una versione completa delle antiche canzoni e ballate scozzesi, Johnson aveva pianificato una collaborazione con “a number of Gentlemen of indisputed taste, who have been pleased to encourage, enrich, and adorn the whole literary part”. Ogni volume doveva contenere circa 100 “Songs, with the original Music embellished with Thorough Basses⁴²¹ by one of the able Master”⁴²². L’uscita del primo volume dell’opera di Johnson aveva coinciso con l’arrivo di Burns a Edinburgh. L’editore invitò il poeta a collaborare, assieme a musicisti e antiquari; Burns ebbe così modo di approfondire la conoscenza di un repertorio che lo affascinava fin dalla giovinezza. Scrive infatti nel 1785:

[...] there is a degree of wild irregularity [which] has made me sometimes imagine that perhaps, it might be possible for a Scotch Poet, with a nice, judicious ear, to set compositions to many of our most favourite airs⁴²³.

Nel primo volume furono stampate solo tre delle sue liriche, ma quasi tutto ciò che scrisse tra l’estate del 1787 e l’inverno del 1792 fu riservato alla più tarda collezione johnsoniana. Più di 200 canzoni, la maggior parte delle

⁴²⁰ Kinsley, James, a cura di, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit., vol. III, p. 984.

⁴²¹ Armonizzazione musicale della melodia.

⁴²² Ibid., pp. 984-85.

⁴²³ Ibid., vol. III, p. 987, nota 3.

quali originali o ristrutturati, entrarono a far parte dei volumi successivi, tanto che lo stesso Johnson, nella prefazione al quinto volume, dedica uno speciale ringraziamento al suo zelo ed entusiasmo:

To [Mr. Burns] is the present Collection indebted for almost all of these excellent pieces which it contains. He has not only enriched it with a variety of beautiful and original Songs composed by himself, but his zeal for the success of the Scots Musical Museum prompted him to collect and write out accurate Copies of many others in their genuine simplicity⁴²⁴.

Nel settembre del 1792, non appena terminata la stesura del quarto volume dello *Scots Musical Museum*, Burns ricevette la lettera di George Thomson⁴²⁵, il quale, conscio del fatto che l'opera edita da Johnson fosse sì una catalogazione di rilievo, ma un po' scontata e senza grandi attrattive di vendita, chiese al poeta di collaborare ad una nuova formula di pubblicazione che avrebbe dovuto raccogliere, al fine di allargare il target dei fruitori, alcune *folksongs* scozzesi elaborate, con arrangiamenti 'classici', da musicisti noti al grande pubblico. Ciò che spinse Burns ad accettare, nonostante l'impegno precedente con Johnson, fu la prospettiva di poter scrivere i propri versi sulle antiche arie, comparandoli con quelli originali, e dove necessario ristrutturare la linea poetica sia per una migliore adesione al ritmo sia per dare un apporto artistico personale al patrimonio musicale nazionale.

⁴²⁴ Ibid, p. 986.

⁴²⁵ L'approfondimento viene rimandato al paragrafo 3.4.

3.2. Poems; alcuni esempi

Prima di affrontare la traduzione di alcune opere burnsiane, tengo a sottolineare che essa viene universalmente considerata, come scrive Franca Cavagnoli, “disciplina a sé stante, o forse meglio un’interdisciplina”⁴²⁶, e che quindi il compito del traduttore non sempre è nella condizione di “esprimere tutte le dimensioni del testo”⁴²⁷. Se Umberto Eco afferma che tradurre da una lingua all’altra è “dire quasi la stessa cosa”⁴²⁸ è anche vero che la flessibilità del ‘quasi’ diventa una scelta personale di chi traduce, in quanto nel testo tradotto non è possibile trasformare tutto ciò che vi è nel testo a fronte. Preferisco quindi, come giustamente sottolinea Franca Cavagnoli nel suo prezioso lavoro a questo proposito, chiamare il testo burnsiano ‘testo originario’ e non originale, inteso come testo che sta all’origine della mia interpretazione traduttiva. Partendo dal presupposto che una parte della freschezza della poetica originaria di Burns andrà sicuramente perduta, ho preferito sacrificare alcune forme sintattiche per dare un senso compiuto alla versione italiana dei versi, cercando di mantenere una coerenza con i contenuti, la forza del ritmo e della punteggiatura, e, soprattutto la liricità delle opere, siano esse scritte con o senza coesione musicale.

“Il primo principio di ogni traduzione” scrive Praz, “è quello che una buona poesia non debba essere trasformata in una cattiva”⁴²⁹, ed aggiunge che “la traduzione nel senso di riproduzione fedele, quasi calco, dell’originale,

⁴²⁶ Cavagnoli, Franca, *Il proprio e l’estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*, Monza, Ed. Polimetrica, 2010, p. 9.

⁴²⁷ Ibid., p. 16.

⁴²⁸ Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano, 2003.

⁴²⁹ Praz, Mario, *Poeti inglesi dell’Ottocento*, Firenze, Bemporado, 1925, p. 11.

non esiste”⁴³⁰. Egli considera il traduttore un interprete, che possa riproporre la rivisitazione di quanto legge, attraverso la sua personalità e cultura. Dall’esperienza musicale della mia professione, ho colto la propensione di Burns a rendere musicale il suo verso e ad usare le chiusure dei segmenti logici, i punti e virgole, le ripetizioni, come codici musicali corrispondenti alla semi-frase, al cambio tonale, alla cadenza sospesa, al ritornello.

Se si afferma, infatti, che la traduzione sia una forma di interpretazione, diventa un dovere per chi traduce, trovare l’intenzione estetica del testo attraverso la propria sensibilità e cultura. In particolar modo per Burns, e lo vedremo soprattutto per i songs, la musicalità dei versi va rispettata, anche se non potremo mai arrivare alla traduzione di senso senza aver manomesso la coesione con l’andamento ritmico della frase melodica, per il quale sono state pensate le parole in inglese o in dialetto scozzese. Si è dovuto quindi fare delle scelte, ed in alcuni casi sacrificare la coesione parola/suono per mettere in evidenza i contenuti o la poeticità delle espressioni, che rendono la poesia di Burns ineguagliabile per musicalità e freschezza tanto da definire il suo autore “a musician that runs from the lowest to the highest of his keys,”⁴³¹. Leggendo e rileggendo i suoi versi in forma originaria, si è in grado di percepire quanto il suo talento musicale gli permettesse di creare delle composizioni capaci ogni volta di dare emozioni differenti, a seconda che la parola enfaticata fosse una o l’altra, quasi come un brano musicale eseguito da diversi interpreti, che, con sensibilità propria e del momento, offrono una varietà interpretativa, pur leggendo gli stessi simboli musicali.

⁴³⁰ Ibid., p. 7.

⁴³¹ Low, A. Donald, *Robert Burns, The critical Heritage*, op. cit., p. 151.

Non a caso il titolo del presente lavoro sottolinea le qualità di un Burns poeta-musicista, e la traduzione ha considerato anche questo aspetto, cercando di lasciare nella lingua italiana quella camaleontica prospettiva dei suoi versi che, come in una fuga bachiana, potrebbero essere letti in moto contrario, senza perdere la loro efficacia. Lo scrive anche John Muir, nella prefazione alla prima versione italiana di Burns a cura di Ulisse Ortensi, affermando che “Burns’s work is so essentially lyrical that a prose rendering, not only offends the eye and the ear, but robs the poetry of its main characteristic, its lyrical qualities”⁴³². Più difficile è stato rappresentare il dialetto presente nei suoi lavori. Quasi impossibile trasformare la spontaneità di alcune espressioni in vernacolo, infatti, e quindi, in alcuni casi, per evitare che “la peculiarità del linguaggio venga cancellata”⁴³³ sono state aggiunte le traduzioni letterali di alcune parole, prese dai numerosi glossari a disposizione. Sicuramente sacrificata è stata la rima, qualità prorompente della poetica burnsiana, ma quasi impossibile da mantenere senza stravolgere a volte il significato originario, come accade, ad esempio, alla traduzione di Mario Praz ‘Gli Allegri Mendicanti’⁴³⁴.

I am a fiddler to my trade	Sono violinista per la pelle
And a’ the tunes that e’er I play’d	e di quant’arie so più belle
The sweetest still to wife or mad	più garba a spose e a donzelle:
Was whistle owre the lave o’t	“Infischiati del resto”

⁴³² Ortensi, Ulisse, *Poesie di Roberto Burns*, Librajo Editore E. Sarasino, Modena, 1893, p. 7.

⁴³³ Cavagnoli, Franca, *La voce del testo. L’arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Ed. Feltrinelli, 2012, p. 83.

⁴³⁴ Praz, Mario, *Poeti inglesi dell’Ottocento*, Firenze, Bemporado, 1925, pp. 33-44.

Più propensa ad una versione in prosa, avrei preferito tradurre “Faccio di mestiere il violinista, e di tutte le melodie che potrei suonare, le più dolci sono quelle per spose e fanciulle, e del resto me ne infischio”.

Tam o' Shanter

- 1 When chapmen billies leave the street,
And drouthy neibors, neibors meet,
As market days are wearing late,
An' folk begin to tak the gate;
While we sit bousing at the nappy,
And getting fou and unco happy,
We think na on the lang Scots miles,
The mosses, waters, slaps⁴³⁵, and styles⁴³⁶,
That lie between us and our hame,
10 Where sits our sulky sullen dame.
Gathering her brows like gathering storm,
Nursing her wrath to keep it warm.
This truth fand honest Tam o' Shanter,
As he frae Ayr ae night did canter,
(Auld Ayr, wham ne'er a town surpasses
For honest men and bonie lasses.)
O Tam! had'st thou but been sae wise,
As ta'en thy ain wife Kate's advice!
She tauld thee weel thou was a skellum⁴³⁷,
20 A blethering, blustering, drunken blellum;
That frae November till October,
Ae market-day thou was nae sober;
That ilka melder, wi' the miller,
Thou sat as lang as thou had siller;
That every naig was ca'd a shoe on,
The smith and thee gat roaring fou on;
That at the Lord's house, even on Sunday,
Thou drank wi' Kirkton Jean till Monday.
She prophesied that late or soon,
30 Thou would be found deep drown'd in Doon;
Or catch'd wi' warlocks in the mirk,
By Alloway's auld haunted kirk.

Tam o' Shanter

Quando i venditori ambulanti abbandonano la strada
e ognuno, assetato, va in cerca del vicino,
quando la giornata di mercato si avvia al termine
e la gente comincia a guadagnare il cancello,
mentre ce ne stiamo a trincare la birra
a sbronzarci sempre più felici,
ci scordiamo di tutte le miglia della Scozia,
le paludi, le acque, le strettoie e i ponticelli
che ci separano da casa,
là dove ci aspetta la mogliettina imbronciata,
con un cipiglio che sembra una tempesta
dondolandosi in quel furore per tenerlo caldo.
Questa era la verità a cui pensava l'onesto Tam o' Shanter
in una notte in cui se ne trottava verso Ayr
(la vecchia Ayr, seconda a nessun'altra città
in fatto di uomini onesti e belle figliole).
O Tam, se solo tu avessi avuto il buon senso
Di dar retta a tua moglie Kate!
Te l'ha sempre detto che sei un buono a nulla,
un gradasso, un infirgardo e ozioso ubriacone,
che da novembre a ottobre al mercato
non sei stato sobrio nemmeno un giorno;
che ogni volta che sei stato dal mugnaio
sei rimasto fino ad aver speso l'ultimo quattrino;
che ogni volta che hai portato il cavallo a ferrare
tu e il fabbro vi siete sbronzati ampiamente;
che in chiesa, ogni domenica,
rimanevi a bere con Jean Kirkton fino al lunedì,
Aveva profetizzato che prima o poi
ti avrebbero trovato in fondo al letto del Doon;
o ti avrebbero preso le streghe nel buio
nella chiesa di Alloway, infestata dagli spettri.

⁴³⁵ Cancelli di montagna o strettoia in una siepe.

⁴³⁶ Pioli di legno per sorpassare un ostacolo.

⁴³⁷ Dal Tedesco 'skelm', che significa briccone.

Ah, gentle dames! it gars me greet,
 To think how mony counsels sweet,
 How mony lengthen'd, sage advices,
 The husband frae the wife despises!
 But to our tale:-- Ae market-night,
 Tam had got planted unco right;
 Fast by an ingle, bleezing finely,
 40 Wi' reaming swats, that drank divinely
 And at his elbow, Souter Johnny,
 His ancient, trusty, drouthy crony;
 Tam lo'ed him like a vera brither--
 They had been fou for weeks thegither!
 The night drave on wi' sangs and clatter
 And ay the ale was growing better:
 The landlady and Tam grew gracious,
 wi' favours secret, sweet and precious
 The Souter tauld his queerest stories;
 50 The landlord's laugh was ready chorus:
 The storm without might rair and rustle,
 Tam did na mind the storm a whistle.
 Care, mad to see a man sae happy,
 e'en drown'd himsel' amang the nappy!
 As bees flee hame wi' lades o' treasure,
 The minutes wing'd their way wi' pleasure:
 Kings may be blest, but Tam was glorious.
 O'er a' the ills o' life victorious!
 But pleasures are like poppies spread,
 60 You sieze the flower, its bloom is shed;
 Or like the snow falls in the river,
 A moment white--then melts for ever;
 Or like the borealis race,
 That flit ere you can point their place;
 Or like the rainbow's lovely form
 Evanishing amid the storm.--
 Nae man can tether time or tide;
 The hour approaches Tam maun ride;
 That hour, o' night's black arch the key-stane,
 70 That dreary hour he mounts his beast in;
 And sic a night he taks the road in
 As ne'er poor sinner was abroad in.
 The wind blew as 'twad blawn its last;
 The rattling showers rose on the blast;
 The speedy gleams the darkness swallow'd
 Loud, deep, and lang, the thunder bellow'd:
 That night, a child might understand,
 The Deil had business on his hand.
 Weel mounted on his gray mare, Meg--

Ah, gentili signore! Mi addolora
 pensare ai tanti consigli amorevoli,
 ai tanti saggi e ripetuti avvertimenti,
 che un marito rifiuta solo perchè provengono dalla moglie!
 Ma veniamo alla nostra storia! Una sera dopo il mercato
 Tam si era piazzato comodo in un cantuccio;
 vicino al fuoco, che brillava allegramente,
 con dell'ottima birra schiumosa, divina bevanda,
 e al suo fianco il calzolaio Johnny,
 amico di lunga data, fidato e oltremodo ubriacone.
 Tam lo amava proprio come un fratello,
 compagno di sbornie per settimane intere!
 La notte scorreva tra canti e baccano
 e la birra diventava sempre più buona.
 L'ostessa e Tam amoreggiavano scherzosamente,
 scambiandosi complimenti ammiccanti e preziosi.
 Il calzolaio raccontava storie tra le più curiose
 a cui faceva seguito la pronta risata dell'oste.
 Poteva ben urlare e fischiare la tempesta là fuori,
 Tam se ne infischia.
 Le preoccupazioni, eccitate dalla felicità di costui,
 scomparivano anch'esse nel boccale!
 Come api all'alveare cariche di preziosi tesori
 i minuti volavano carichi di piacere:
 Se un re può essere felice, Tam lo era di più.
 Si sentiva vincitore su tutti i mali della vita.
 Ma i piaceri sono come papaveri sbocciati,
 se li cogliete, sfioriranno;
 o come la neve che cade nel fiume,
 un bianco momento che si scioglie per sempre;
 o come le aurora boreali,
 che scompaiono prima ancora di poterle localizzare;
 o come l'amabile forma dell'arcobaleno,
 che svanisce in mezzo alla tempesta.
 Nessuno può fermare o incatenare il tempo;
 l'ora in cui Tam deve rimontare a cavallo si avvicina;
 in quell'ora strategica, all'apice dell'arco notturno,
 proprio in quell'ora critica, egli sale sulla sua giumenta;
 e si mette in cammino in una notte tale,
 che nessun misero peccatore avrebbe affrontato.
 Il vento soffiava come se fosse l'ultimo suo respiro,
 le folate di pioggia crescevano nelle sue raffiche,
 i lampi erano avvolti dall'oscurità più completa,
 e i tuoni risuonavano lunghi, forti e profondi:
 In quella notte anche un bambino avrebbe intuito
 che il Diavolo aveva qualche affare per le mani.
 Ben saldo sulla sua grigia cavalla, Meg—

80 A better never lifted leg--
 Tam skelpit on thro' dub and mire;
 Despising wind and rain and fire.
 Whiles holding fast his gude blue bonnet;
 Whiles crooning o'er some auld Scots sonnet;
 Whiles glowing round wi' prudent cares,
 Lest bogles catch him unawares:
 Kirk-Alloway was drawing nigh,
 Whare ghaists and houlets nightly cry.
 By this time he was cross the ford,
 90 Whare, in the snaw, the chapman smoor'd;
 And past the birks and meikle stane,
 Whare drunken Chairlie brak 's neck-bane;
 And thro' the whins, and by the cairn,
 Whare hunters fand the murder'd bairn;
 And near the thorn, aboon the well,
 Whare Mungo's mither hang'd hersel'.--
 Before him Doon pours all his floods;
 The doubling storm roars thro' the woods;
 The lightnings flash from pole to pole;
 100 Near and more near the thunders roll:
 When, glimmering thro' the groaning trees,
 Kirk-Alloway seem'd in a bleeze;
 Thro' ilka bore the beams were glancing;
 And loud resounded mirth and dancing.
 Inspiring bold John Barleycorn!
 What dangers thou canst make us scorn!
 Wi' tippeny, we fear nae evil;
 Wi' usquabae, we'll face the devil!--
 The swats sae ream'd in Tammie's noddle,
 110 Fair play, he car'd na deils a boddle⁴³⁸.
 But Maggie stood, right sair astonish'd,
 Till, by the heel and hand admonish'd,
 She ventured forward on the light;
 And, vow! Tam saw an unco sight
 Warlocks and witches in a dance;
 Nae cotillion brent-new frae France,
 But hornpipes, jigs strathspeys, and reels,
 Put life and mettle in their heels.
 A winnock-bunker in the east,
 120 There sat auld Nick, in shape o' beast;
 A towzie tyke, black, grim, and large,
 To gie them music was his charge:
 He scre'd the pipes and gart them skirl,

una migliore non si era mai vista trottare--
 Tam sfrecciava tra pozze e fanghiglia
 incurante del vento, della pioggia e dei lampi,
 ora tenendosi stretto il suo berretto blu,
 ora canterellando qualche vecchia canzone scozzese,
 ora guardandosi attorno con cautela,
 per il timore di essere colto alla sprovvista da spiriti.
 Era ormai vicina la chiesa di Alloway,
 dove di notte gridano fantasmi e gufi.
 Aveva già attraversato il guado,
 dove era morto soffocato nella neve il venditore,
 oltrepassato le betulle e il gran masso
 dove Charlie, ubriaco, si era rotto l'osso del collo,
 ed era passato tra le ginestre e il cumulo di pietre
 dove i cacciatori avevano trovato il bambino assassinato;
 e vicino al rovo, sopra il pozzo,
 dove si era impiccata la madre di Mungo.--
 Davanti a lui il fiume Doon ribolle in piena forza;
 la bufera, raddoppiata, ruggisce attraverso i boschi;
 i lampi saettano da un capo all'altro del cielo;
 i tuoni si avvicinano sempre più:
 quando appare, tra gli alberi gementi,
 la Chiesa di Alloway, luccicante come se fosse in fiamme;
 i bagliori uscivano da ogni fessura
 e risuonava tutta di allegria e danze.
 Accidenti a te, John Barleycorn, abile cospiratore!
 Di quali pericoli riesci a farti beffa di noi!
 Se con la birra in corpo, nessun male ci spaventa,
 con il wisky potremmo affrontare persino il diavolo!--
 Entrambi avevano fermentato così tanto nel cervello di Tammie
 che dei diavoli, suavia, non gli importava un fico secco.
 Ma Maggie si fermò di colpo, alquanto spaventata,
 fino a che, spronata da tallone e redini,
 fu costretta a proseguire verso quella luce;
 E, caspita! Tam vide uno spettacolo incredibile;
 Stregoni e streghe che ballavano;
 non la danza del cotillion appena arrivata dalla Francia,
 bensì saltarelli da cornamusa, gighe e rondò,
 che mettevano energia e l'argento vivo ai piedi.
 In una nicchia finestrata, ad est,
 se ne stava seduto il vecchio Belzebù, in forma bestiale;
 aveva assunto le fattezze di un cagnaccio peloso, scuro e grande
 il quale aveva il compito di provvedere alla musica.
 Accordò le cornamuse e le fece stridere

⁴³⁸ Moneta di rame di poco valore.

Till roof and rafters a' did dirl.--
 Coffins stood round, like open presses,
 That shaw'd the dead in their last dresses;
 And by some develish cantraip slight,
 Each in its cauld hand held a light.--
 By which heroic Tam was able

130 To note upon the haly table,
 A murders's banes in gibbet-airns;
 Twa span-lang, wee, unchristen'd bairns;
 A thief, new-cutted frae a rape,
 Wi' his last gasp his gab did gape;
 Five tomahawks, wi' blude red-rusted;
 Five scymitars, wi' murder crusted;
 A garter, which a babe had strangled;
 A knife, a father's throat had mangled,
 Whom his ain son o' life bereft,

140 The gray hairs yet stack to the heft;
 Wi' mair o' horrible and awfu',
 Which even to name was be unlawfu'.
 Three lawyers' tongues, turn'd inside out,
 Wi' lies seam'd like a beggar's clout;
 Three priests' hearts, rotten, black as muck,
 Lay stinking, vile in every neuk.
 As Tammie glowr'd, amaz'd, and curious,
 The mirth and fun grew fast and furious;
 The piper loud and louder blew;

150 The dancers quick and quicker flew;
 They reel'd, they set, they cross'd, they cleekit,
 Till ilka carlin swat and reekit,
 And coost her duddies to the wark,
 And linket at it in her sark!
 Now Tam, O Tam! had thae been queans,
 A' plump and strapping in their teens,
 Their sarks, instead o' creeshie flannen,
 Been snaw-white seventeen hunder linnen!
 Thir breeks o' mine, my only pair,

160 That ance were plush, o' gude blue hair,
 I wad hae gi'en them off my hurdies,
 For ae blink o' the bonie burdies!
 But wither'd beldams, auld and droll,
 Rigwoodie hags wad spean a foal,
 Louping and flinging on a crummock,
 I wonder did na turn thy stomach!
 But Tam kend what was what fu' brawlie:
 There was ae winsome wench and waulie,
 That night enlisted in the core,

fino a far tremare le travi del tetto e tutto il resto.
 Tutto attorno stavano le bare, in piedi come armadi aperti,
 come per mostrare i morti nel loro ultimo vestito indossato;
 E per qualche strano e diabolico marchingegno,
 ognuno teneva, nella mano fredda, una luce.--
 Grazie a tale luce l'eroico Tam fu capace
 di notare, sopra il tavolo santificato,
 le ossa di un assassino, strette nei ferri del patibolo,
 due bimbi lunghi due spanne, non ancora battezzati,
 un ladro, appena liberato dalla fune dell'impiccagione,
 con ancora la bocca spalancata nell'ultimo rantolo;
 poi ancora cinque ceppi di ferro arrugginiti dal sangue,
 cinque scimitarre, insozzate ancora dalla strage,
 una giarrettiera che aveva strangolato un neonato,
 un coltello, che aveva sgozzato un padre,
 ucciso dal proprio figlio,
 con alcuni capelli grigi ancora appiccicati al manico.
 E altre cose orribili e spaventose,
 che sarebbe illecito solo nominarle;
 tre lingue di avvocati, contorte,
 le cui bugie sembravano le pezze di un barbone,
 tre cuori di preti, putrefatti, neri come il camino,
 giacevano puzzolenti, orribili, ovunque.
 Mentre Tammie guardava, attonito ed incuriosito,
 allegria e divertimento si facevano sempre più intensi.
 Il suonatore di cornamusa suonava sempre più forte,
 i danzatori volteggiavano sempre più velocemente;
 giravano, si sedevano, si incrociavano, si prendevano per mano,
 finché ogni vecchia sudata e puzzolente
 cominciò a gettare via i suoi stracci
 rimanendo a saltellare in canottiera.
 OTam, Tam! Fossero state fanciulle
 rotonde e ben fatte sotto i vent'anni,
 e le loro camicie, anziché essere di flanella unta,
 fossero state di lino finissimo, bianco come la neve!
 Le mie braghe, l'unico paio,
 che un tempo erano di velluto, di un bel pelo azzurro,
 le avrei tolte volentieri dalle mie chiappe
 pur di dare un'occhiata a quelle bellezze!
 Ma megere grinzose, vecchie e strambe,
 tutt'ossa e senza attrattiva nemmeno per un puledro da latte
 che saltavano e facevano capriole su una scopa,
 mi domando come non ti abbiano dato il volta-stomaco!
 Ma Tam sapeva esattamente cosa faceva.
 C'era una ragazza attraente e ben piantata,
 aggregata al gruppo quella notte,

170 Lang after ken'd on Carrick shore;
 (For mony a beast to dead she shot,
 And perish'd mony a bonie boat,
 And shook baith meikle corn and bear,
 And kept the country-side in fear.)
 Her cutty-sark, o' Paisley⁴³⁹ harn
 That while a lassie she had worn,
 In longitude tho' sorely scanty,
 It was her best, and she was vauntie, -
 Ah! little ken'd thy reverend grannie,
 180 That sark she coft for he wee Nannie,
 Wi' twa pund Scots, ('twas a' her riches),
 Wad ever grac'd a dance of witches!
 But here my Muse her wing maun cour;
 Sic flights are far beyond her pow'r;
 To sing how Nannie lap and flang,
 (A souple jade she was, and strang),
 And how Tam stood, like ane bewitch'd,
 And thought his very een enrich'd;
 Even Satan glowr'd, and fidg'd fu' fain,
 190 And hotch'd and blew wi' might and main;
 Till first ae caper, syne anither,
 Tam tint his reason ' thegither,
 And roars out, "Weel done, Cutty-sark!"
 And in an instant all was dark:
 And scarcely had he Maggie rallied,
 When out the hellish legion sallied.
 As bees bizz out wi' angry fyke,
 When plundering herds assail their byke;
 As open pussie's mortal foes,
 200 When, pop! she starts before their nose;
 As eager runs the market-crowd,
 When "Catch the thief!" resounds aloud;
 So Maggie runs, the witches follow,
 Wi' mony an eldritch skrie and hollow.
 Ah, Tam! ah, Tam! thou'll get thy fairin'!
 In hell they'll roast thee like a herrin'!
 In vain thy Kate awaits thy commin'!
 Kate soon will be a woefu' woman!
 Now, do thy speedy utmost, Meg,
 210 And win the key-stane o' the brig;
 There at them thou thy tail may toss,
 A running stream they dare na cross.
 But ere the key-stane she could make,

nota in seguito alla spiaggia di Carrick
 (in quanto aveva fatto morire molte bestie,
 mandato a fondo molte imbarcazioni,
 danneggiato grano e orzo in quantità
 e sparso il terrore nella contrada.)
 La sua corta camicia, di tela di Paisley,
 quella che aveva indossato da ragazzina,
 sebbene troppo povera in lunghezza,
 era la migliore che avesse, e ne andava fiera.
 Ah! Che poteva sapere la tua povera nonnina
 che la camicia per la sua piccola Nannie
 pagata due sterline scozzesi (tutto ciò che aveva)
 avrebbe adornato una ballo di streghe!
 Ma qui la mia Musa deve abbassare le ali;
 perchè alcuni voli sono al di là del suo potere;
 [Difficile] descrivere come Nannie saltava e volava,
 (era un'agile puledra malfamata, e anche energica)
 e come Tam se ne stava ritto, quasi stregato,
 pensando che gli si erano impreziositi gli occhi;
 persino Satana se ne gloriava, e gongolava di piacere,
 e sobbalzava e soffiava a tutta forza;
 finchè dai un salto, dai un altro,
 Tam finì per perdere il controllo
 e gridò: "ben fatto, camicia!"
 In un istante fu buio:
 fece appena in tempo a spronare Maggie
 che l'infernale legione si gettò all'inseguimento.
 Come le api che escono ronzanti con un trambusto furioso
 quando i pastori assaltano e saccheggiano gli alveari
 come lo scatto dei nemici mortali della lepre
 quando questa, ops!, gli passa sotto il naso,
 come la folla di un mercato accorre eccitata
 quando sente gridare "Al ladro",
 così Maggie fuggì, inseguita dalle streghe,
 con una moltitudine di spaventose e orribili grida
 Ah, Tam! Ah, Tam! Avrai quello che meriti!
 Ti arrosteranno in inferno come un'aringa!
 Invano la tua Kate aspetterà il tuo ritorno!
 Lei sarà presto una povera vedova!
 Ora, fila via il più veloce possibile, Meg,
 e cerca di guadagnare il centro del ponte;
 Là potrai allora dimenare la tua coda in faccia loro,
 in quanto non oseranno attraversare un corso d'acqua.
 Ma prima che essa potesse raggiungerne il centro,

⁴³⁹ Cittadina nota per le sue industrie tessili.

The fient a tail she had to shake!
 For Nannie, far before the rest,
 Hard upon noble Maggie prest,
 And flew at Tam wi' furious ettle;
 But little wist she Maggie's mettle -
 Ae spring brought off her master hale,
 220 But left behind her ain gray tail;
 The carlin clautht her by the rump,
 And left poor Maggie scarce a stump.
 No, wha this tale o' truth shall read,
 Ilk man and mother's son take heed;
 Whene'er to drink you are inclin'd,
 Or cutty-sarks run in your mind,
 Think! ye may buy joys o'er dear -
 Remember Tam o' Shanter's mare.

fu la strega a dimenarla la coda!
 Nannie, infatti, più veloce delle altre,
 raggiunse la brava Maggie,
 e si scagliò con furia su Tam;
 Ma conosceva ben poco le qualità della cavalla -
 che con una sgroppata la scalzò dal suo padrone.
 Nel far ciò la sua coda grigia vi lasciò le penne;
 la strega infatti l'aveva afferrata da dietro per la coda,
 e alla povera Maggie non rimase altro che un moncone.
 Ora, a chi leggerà questa storia, realmente vera,
 chiunque sia, uomo o figlio, gli serva da monito;
 Ogni qualvolta vi verrà voglia di bere,
 o quando le camiciole vi ronzeranno nella mente,
 pensateci bene! Tali gioie potrebbero costarvi care -
 Ricordatevi della cavalla di Tam o' Shanter.

‘Tam o’ Shanter’ è universalmente riconosciuto come il poema burniano più riuscito. Ironico, satirico, estremamente descrittivo e argomentativo, esterna, sotto forma di favola, il suo disprezzo per la bigotteria, le credenze popolari, alimentate dalla chiesa cattolica, e la corruzione delle istituzioni. Fu composto ad Ellisland nel novembre 1790, in un solo giorno, anche se il lavoro reca tracce di una stesura premeditata. È risaputo, infatti, che l’amicizia con il Capitano Francis Grose (1731-1791), “Grose and Burns had too much in common not to become great friends”⁴⁴⁰, aveva spinto Burns a scrivere alcuni racconti popolari su streghe e presenze soprannaturali, che avrebbero dovuto servire alle illustrazioni disegnate da Grose per la raccolta *Antiquities of England and Wales*. Probabilmente il personaggio di Tam prese forma in questi bozzetti, anche se, dalla testimonianza del Lockhart⁴⁴¹, sappiamo che la moglie trovò Burns agitato e in preda ad una strana eccitazione, dopo che ebbe passato l’intera giornata a scrivere quei versi. Il

⁴⁴⁰ Lockhart, John Gibson, *Life of Robert Burns*, London, Dutton, 1976, p. 149.

⁴⁴¹ Ibid., pp. 232-234.

poeta era cosciente di aver creato il suo capolavoro, evidentemente, grato alla musa ispiratrice che, in quegli anni di vita difficile, gli aveva concesso di ritornare alle origini della sua vena ispirativa. Il metro usato è quello di ottonari rimati. La Chiesa di Alloway è il luogo ove era sepolto il padre e dove egli stesso pensava un giorno di rimanere. È una chiesa molto piccola, ora in rovina, a circa due miglia dalla cittadina di Ayr, in mezzo al verde della campagna, come appare dalle molteplici riproduzioni artistiche note in tutto il mondo. La chiesetta era già in rovina al tempo di Burns, e correvano voci sulla presunta presenza di spiriti maligni durante le notti tempestose. Lì vicino scorre il fiume Doon, lungo le cui rive Burns era solito girovagare da bambino, ascoltando le voci della natura. Il ponte, che la brava giumenta Meg aveva attraversato galoppando furiosamente per sfuggire all'inseguimento delle streghe, è stato immortalato in numerose opere d'arte.



'Tam o' Shanter' - Il ponte sul Doon⁴⁴²

⁴⁴² Riproduzione di stampa del 1844 tratta da View of the Land of Burns, Ed. Young Brothers, Glasgow, 1844.

La leggenda popolare a cui Burns si ispira narra la storia di un certo Carrick, trattenutosi ad Ayr per affari fino a notte tarda. Per rincasare egli avrebbe dovuto passare davanti al cimitero di Alloway e da lì raggiungere il ponte del Doon, trecento metri più avanti. Attirato dalle fiamme sprigionate dalla chiesa, si era fermato incuriosito, ed aveva riconosciuto molte donne del vicinato nelle fattezze di streghe danzanti attorno al demonio. Il Tam, protagonista del racconto, sarebbe poi stato identificato con un certo Douglas Graham, fittaiolo ubriacone della tenuta di Shanter, la cui moglie, bisbetica e brontolona, spesso lo rimproverava ad alta voce. Per giustificarsi dei ritardi, della perdita del denaro e della coda tagliata alla giumenta, opera di buontemponi di Ayr, egli avrebbe inventato la storia delle streghe. È risaputo che gli spiriti maligni non hanno possibilità di attraversare un corso d'acqua, e quindi l'idea di una strega aggrappata alla coda della giumenta che riesce a guadagnare il centro del ponte e a portare in salvo il suo padrone, pena la perdita della coda, poteva sembrare veritiera. Luogo comune sono anche gli incontri notturni celebrati da danze con la presenza di oggetti rivoltanti, oltre che il terrore dell'acqua come simbolo della purificazione o strumento di maledizioni. Nel panorama sulla stregoneria e i suoi miti, tracciato da Julio Caro Baroja⁴⁴³, si legge che i malefici più temuti erano quelli preparati "throwing a cat into water"⁴⁴⁴ e che "a banquet of carrion flesh, bodies and hanged men, hearts of unbaptised children, and animals of a repulsive nature"⁴⁴⁵, erano presenti nella tradizione popolare già nel 1600. Inoltre sia

⁴⁴³ Baroja, Julio Caro, *The world of the witches*, Phoenix Press, London, 2001.

⁴⁴⁴ Ibid., p. 127.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 161.

diavoli che streghe erano soliti danzare in “indecent manner [...] in a ring, holding hands”⁴⁴⁶.

È interessante notare come il tono affettuoso con cui Burns descrive la vita e le tradizioni popolari, contrasti con il ritmo incalzante degli accadimenti. Le vicende del poema, infatti, hanno uno svolgimento assai rapido e concitato, tanto che in soli otto versi vengono descritti tutti i luoghi che Tam attraversa al galoppo (vs. 89-96). Tale ritmo, che ritroviamo anche nella descrizione delle danze e, ancor di più, nell’inseguimento finale, riesce a dare una tensione straordinaria. Anche il ‘punto di vista’ cambia in continuazione; il poeta si trova di volta in volta ‘dentro e fuori’ dalla mente di Tam ed i commenti morali vengono alternati con una partecipazione diretta ed entusiasta. L’amore di Burns per le tradizioni e i riti popolari, si rivela nell’uso dei termini, come quello per Satana, chiamato amichevolmente “auld Nick”, termine presente già dal XVII secolo, “For Roundheads old Nick stand up now”⁴⁴⁷. “Auld Nick” (v. 120) diventa un amicone dalle forme demoniache, personaggio tragico-comico, ammiccante e peccatore egli stesso (vv. 185-186, “persino Satana se ne gloriava, e gongolava di piacere”). Emerge con lui la parte della personalità umana repressa dal Calvinismo, assieme al Burns fornicatore e alle credenze popolari di un passato cattolico, che ci riporta ai Sabba e all’Inquisizione dei secoli precedenti. L’eccitazione di Tam, nel vedere la giovane strega, protagonista di una scatenata danza erotica, è senz’altro legata a quella parte della natura umana che la Chiesa aveva tentato di soffocare e che Burns, con grottesca ironia, restituisce al popolo in questi splendidi versi.

⁴⁴⁶ Ibidem.

⁴⁴⁷ Burns, Robert, *Poemetti e canzoni*, a cura di Adele Biagi, op. cit., p. 156.

Senza dubbio il carattere moraleggiante del poema, nasconde anche una vena comico-umoristica, non ultima la descrizione delle vecchie streghe, raggrinzite e senza attrattive sensuali, che si denudano davanti ad un grasso Belzebù, ed ai morti, ritti nelle loro bare, come tanti armadi aperti. Robert Wells, in uno studio sul Burns narrativo scrive: “’Tam o’ Shanter’ is a comic tale of the soprannatural”⁴⁴⁸, con un finale in cui Burns si trasforma in predicatore sarcastico, attraverso alcune “ironical *moralitas*”⁴⁴⁹. “L’ironia è sempre il risultato di una differenza nel modo di comprendere la realtà”⁴⁵⁰ scrive acutamente Scholes, e Burns la sapeva cogliere con tanta abilità che sembrerebbe essere il suo linguaggio naturale. Egli fa volentieri uso di personificazioni, come quella di John Barleycorn (v. 105), che sta a designare lo spirito dell’orzo, (Ortensi traduce infatti “Giovanni Grano d’Orzo”⁴⁵¹), il cui grano, fatto fermentare, serve alla fabbricazione della birra. La tendenza a qualificare persone e animali si rivela anche nelle sembianze del ‘vecchio Nick’, cagnaccio orribile e peloso, e nella brava cavalla Maggie, alla quale viene assegnato un ruolo di protagonista saggia, prudente e coscienziosa, quasi un ‘grillo parlante’ per lo scellerato padrone. I monologhi, spesso in forma esclamativa (Accidenti a te, John Barleycorn, abile cospiratore! Di quali pericoli riesci a farti beffa di noi! – vs. 105-106), hanno una funzione di movimento, che dal racconto in terza persona, si rivolgono direttamente al lettore e richiamano l’attenzione verso chi sta scrivendo. Burns usa questi sbalzi di narrazione, per introdurre sue impressioni, opinioni ed ammonimenti.

⁴⁴⁸ Wells, P. Robert, ‘Burns and Narrative’, in *The Art of Robert Burns*, by Noble, Jack and Andrew, Vision Press Ltd., London, 1982, p. 62.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 64.

⁴⁵⁰ Scholes, R. e Kellog, R., *La natura della narrativa*, Il Mulino, Bologna, 1970, p. 306.

⁴⁵¹ Ortensi, Ulisse, *Poesie di Roberto Burns*, op. cit., p. 30.

L'ultimo verso, infatti, predilige la prima persona in maniera molto esplicita, ed invita a rileggere la storia nella sua chiara funzione moraleggiante: "Think! Ye may buy joys o'er dear – Remember Tam o' Shanter mare". La sinestesia fa capolino in vari punti, quando descrive il suono del mercato alla fine della giornata, oppure l'eco dei tuoni e lo scrosciare della pioggia. In maniera più che evidente fa entrare sul palcoscenico strumenti musicali e danze, quando cita dettagliatamente "hornpipes, jigs, strathspeys, reels" (v. 117). Sono tutte danze scozzesi, a testimonianza dell'amore del poeta per la tradizione della sua terra; la prima allegra, eseguita generalmente da una persona sola, la seconda una specie di gavotta, la terza del genere del rondò e l'ultima un vivace ballo a coppie. La dialogica del racconto si ritrova anche nell'alternanza tra l'inglese e i termini in vernacolo (riportati nel Glossario finale), volutamente sparsi per rendere la lettura movimentata e meno raffinata, come si conviene ad un racconto di tale argomento. La forma rimata, impossibile da conservare nella traduzione, rimarca il suo iperbolico talento nel dire le cose semplici nei modi più appropriati, senza sacrificare nulla della struttura poetica.

Per ciò che riguarda la presente traduzione, sono state consultate quelle già esistenti di Ulisse Ortensi, Adele Biagi e Masolino D'Amico. È interessante notare come in alcuni tratti vi siano delle somiglianze, anche se non corrette nella traduzione, e delle divergenze, che mettono in evidenza la scelta di una differente prospettiva, tra traduzione letterale e parafrasata. Sicuramente la versione di Ortensi, del 1893, è quella più libera e meno letterale, anche se rimangono alcune forme poetiche legate alle espressioni letterarie del suo tempo. Segue quella di Adele Biagi del 1953 che mantiene la forma parafrasata migliorandone alcune parti, e poi la versione di Masolino d'Amico, del 1972, che usa entrambe le forme, traduzione letterale e non.

Alcuni punti risultano alquanto imprecisi, come il “mozzicone”⁴⁵² per la coda monca di Maggie e il “merciaio annegato”⁴⁵³ per tradurre “soffocato” di D’Amico, che diventa “venditore ambulante”⁴⁵⁴ per la Biagi, o il “pescatore”, probabilmente un refuso di stampa, tradotto da Ortensi al posto di “peccatore”⁴⁵⁵. Frasi verbali o modi di dire, vengono tradotti allo stesso modo da Biagi e D’Amico, mentre Ortensi usa delle perifrasi, a mio avviso, più appropriate. Cito ad esempio “put life and mettle in their heels” (v. 118), che Ortensi traduce con “l’argento vivo ai piedi”⁴⁵⁶, mentre nelle due versioni posteriori diventa “dar foga ai loro calcagni”⁴⁵⁷ o “ardore nei talloni”⁴⁵⁸. Termini come “Key-stone” nel verso “o’ night’s black arch” (v. 69) è per entrambi gli ultimi autori, con cui concordo questa volta, “chiave della nera volta della notte”⁴⁵⁹, mentre Ortensi traduce “pietra angolare della fabbrica nera della notte”⁴⁶⁰. E ancora le “houlets” (v. 88) diventano “gufi” per D’Amico, mentre precedentemente rimangono “civette”. Mi trova in accordo la “camicia” usata da quest’ultimo, per tradurre “cutty shark” (v. 171), letteralmente tradotta “camicia corta” negli altri casi. Più incline alla forma parafrasata che letterale, la mia traduzione ha cercato comunque di mantenere la leggerezza e la coloratura legata ai modi di dire; si è mantenuto un ritmo incalzante anche nella versione italiana, là dove è presente nell’originale,

⁴⁵² Burns, Robert, *Poesie*, a cura di Masolino D’Amico, op. cit., p. 225.

⁴⁵³ Ibid. v. 90, p. 217.

⁴⁵⁴ Burns, Robert, *Poemetti e canzoni*, a cura di Adele Biagi, op. cit., p. 7.

⁴⁵⁵ Ortensi, Ulisse, *Poesie di Roberto Burns*, op. cit., p. 29.

⁴⁵⁶ Ibid., p. 31.

⁴⁵⁷ Burns, Robert, *Poemetti e canzoni*, op. cit., pag. 9.

⁴⁵⁸ Burns, Robert, *Poesie*, a cura di Masolino D’Amico, op. cit., p. 219.

⁴⁵⁹ D’Amico p. 216, Biagi p. 7.

⁴⁶⁰ Ortensi, Ulisse, *Poesie di Roberto Burns*, op. cit., p. 29.

adattando i tempi verbali ad una lettura più immediata e scorrevole. Si è intervenuto per colmare parti mancanti nelle due traduzioni più recenti e per eliminare ripetizioni di soggetto là dove appariva scontato.

Di tutt'altra natura è il poema che segue **'To Clarinda'**, scritto per Mrs. M'Lehose, al momento della partenza del poeta da Edimburgo. Clarinda, nome fantasioso che si era data ella stessa nella corrispondenza con Burns, che a sua volta si soprannominò Sylvander, fu compagna, amica e amante, durante tutto il periodo edimburghese e per molti anni in seguito. Nelle loro lettere sta racchiusa la testimonianza del sentimento che univa la giovane vedova al Bard, il quale, come era solito fare con tutti i suoi amori, non lesinò certo i versi per questa amabile compagna, il cui sentimento era ampiamente ricambiato. Per maggiori dettagli si legga il paragrafo 3.4. del presente capitolo. I versi scorrono semplici e veloci. Il paragone al sole, alla luminosità dei suoi raggi e alla profondità dei loro sentimenti, contrasta con la gelida e oscura caverna, metafora dell'assenza, dopo l'imminente partenza del poeta da Edimburgo. Le lacrime, soggetto presente in moltissimi componimenti burnsiani, sono un segno di promessa silenziosa, di un distacco che verrà spezzato dal ritorno, anche se poi il poeta rimase lontano, con grande mortificazione per Mrs. M'Lehose. Riconosciamo in questi versi la semplicità del suo dire, la capacità di trasferire l'esperienza in poesia, qualità che Wordsworth sottolineò nelle parole che dedicò a Burns; "Showed my youth How Verse may built a princely throne on humble truth"⁴⁶¹.

⁴⁶¹ Versi scritti dal poeta William Wordsworth alla morte del poeta scozzese. "Piansi per molti, ma per lui più di tutti, perchè non c'era più chi mi mostrò, quand'ero ancora giovane, come il verso possa costruire un trono sull'umile verità" (traduzione mia).

To Clarinda

1 Clarinda, mistres of my soul,
The measur'd time is run!
The wretch beneath the dreary pole
So marks his latest sun.

To what dark cave of frozen night
Shall poor Sylvander hie;
Depriv'd of thee, his life and light,
The sun of all his joy?

9 We part-but by these precious drops,
That fill thy lovely eyes,
No other light shall guide my steps,
Till thy bright beams arise!

She, the fair sun of all her sex,
Has blest my glorious day;
And shall a glimmering planet fix
My worship to its ray?

A Clarinda

Clarinda, signora della mia anima,
il tempo ha compiuto il suo cammino!
L'infelice, sotto il triste cielo,
contempla l'ultimo sole.

In quale caverna della notte gelida
potrà rifugiarsi il povero Sylvander;
senza di te, sua vita e luce,
sole di tutte le sue gioie?

Ci siamo separati - ma [guardando] le preziose lacrime
che scendono dai tuoi occhi,
[so che] non ci sarà altra luce a condurre i miei passi
finchè non sorgeranno i tuoi luminosi raggi.

Lei, il più bel sole di tutto il suo sesso,
ha benedetto il mio giorno glorioso;
e allora potrà la luce di un pianeta accettare
il mio omaggio al suo splendore?

Se questi versi sono stati tra quelli meno tradotti, legati più alla sfera intima dei sentimenti che alla diffusione di ideali, quelli del poema **'Address to a Haggis'**, tradotto in italiano da Masolino d'Amico nel suo lavoro *Poesie*, hanno ricevuto attenzione da più parti del mondo, in quanto legati alle celebrazioni burnsiane, le *Burns's Suppers*⁴⁶². Le serate commemorative iniziarono già nel 1801, ad opera di alcuni amici che si riunirono a cena per ricordare il poeta. Da quel momento esse divennero un appuntamento annuale, divise in tre parti; la cena, i discorsi e l'esecuzione di alcuni songs. Per la cena, il pasto d'obbligo è l'Haggis, che viene servito al suono delle cornamuse, con un'entrata trionfale tra gli astanti. Dopo la piccola sfilata, viene recitato il poema che Burns ha dedicato a questo piatto

⁴⁶² Per maggiori informazioni seguire il capitolo quinto sulle celebrazioni burnsiane.

tipicamente scozzese: budella di pecora, cuore e fegato, tritati con cipolla, sale e pepe nero, il tutto bollito per un'ora e mezza. "Over the whole pour, preferably when cold, as much of the liquid in which the pluck was boiled, as will make the mixture sappy"⁴⁶³. Lo stile è sobrio e canzonatorio, e pone la pietanza al centro dell'attenzione quasi fosse un personaggio di una storia. Così personificata risulta alquanto viva, sia nella forma che negli odori. Sicuramente l'assaggio del piatto aiuterebbe a fornire informazioni più immediate, facendone riconoscere il gusto un pò rude e gli ingredienti alquanto sostanziosi, qualità che Burns trasferisce nell'aspetto di chi, mangiandolo, ne trae un'energia tale da far "tremare la terra ad ogni passo". Stampato per la prima volta il 20 dicembre 1786, si può supporre che fosse stato composto poco prima, probabilmente per un'occasione precisa. "The joyous nationality of this poem" scrive Cunningham "is but part of its merit. The haggis forms one of the most savoury morsels in Scottish cookery"⁴⁶⁴.

To a Haggis

1 Fair fa' your honest, sonsie face,
Great chieftain o' the puddin'-race!
Aboon them a' ye tak your place,
Painch, tripe, or thairm:
Weel are ye wordy of a grace
As lang's my arm.

7 The groaning trencher there ye fill,
Your hurdies like a distant hill,
Your pin wad help to mend a mill
In time o' need,

Ad un Haggis

Salute alla tua faccia gioiosa e onesta
gran capo della razza dei budini!
il tuo posto sta al di sopra di tutti,
budella, interiora o trippa che siano.
Ti spetta piena riconoscenza
lunga quanto il mio braccio.

Tu riempi un vassoio traboccante,
le tue chiappe come distanti colline,
con un ago che riparerebbe un mulino,
in caso di necessità,

⁴⁶³ Nimmo, Ian, *Robert Burns; his life and tradition in words and sound*, London, ed. Weekly Scotsman, 1965, p. 94.

⁴⁶⁴ Lord Rosebery, *The Complete Poetical Works of Robert Burns*, op. cit., p. 142.

- While thro' your pores the dews distil
Like amber bead.
- 13 His knife see rustic Labour dight,
An' cut ye up wi' ready slight,
Trenching your gushing entrails bright
Like onie ditch;
And then, O what a glorious sight,
Warm-reekin, rich!
- 19 Then, horn for horn, they strech an' strive:
Deil tak the hindmost! on they drive,
Till a' their weel-swallow'd kytes belyve,
Are bent like drums;
Then auld Guidman, maist like to rive,
'Bethankit!' hums.
- 25 Is there that owre his French ragout
Or olio that wad staw a sow,
Or fricassee wad mak her spew
Wi' perfect sconner,
Looks down wi' sneering, scornfu' view
On sic a dinner?
- 31 Poor devil! see him owre his trash,
As feckless as a wither'd rash,
His spindle shank, a guid whip-lash,
His nieve a nit;
Thro' bluidy flood or field to dash,
O how unfit!
- 37 But mark the Rustic, haggis-fed,
The trembling earth resounds his tread.
Clap in his walie nieve a blade,
He'll make it whistle;
An' legs, an' arms, an' heads will sned,
Like taps o' thrissle.
- 43 Ye Pow'rs wha mak mankind your care,
And dish them out their bill o' fare,
Auld Scotland wants nae skinking ware
That jaups in luggies;
But, if ye wish her gratefu' prayer,
Gie her a Haggis!
- mentre i tuoi pori distillano rugiada
come ambra perlata.
- Ecco il paesano afferrare il suo coltello
e tagliarti con abilità,
tranciando le tue prorompenti e luminose viscere
come fossero canali irrigati
e poi, oh che gran spettacolo,
il tuo vapore caldo, ricco!
- Poi, fino a scornarsi, ci si ingozza:
l'ultimo boccone è del diavolo! Vanno avanti
fino a che sono satolli,
pieni come tamburi;
il vecchio compare, vicino allo scoppio,
canterella "sia ringraziato!"
- Esiste qualcuno che, amante del suo ragù francese
o dell'olio che riempirebbe una scrofa,
o della fricassea che la farebbe zampillare
con enorme disgusto,
possa deridere e disprezzare
un pasto del genere?
- Povero diavolo! Guardatelo mangiare quella roba,
rinsecchito come una canna appassita,
una gamba sottile come un frustino,
il pugno come una noce;
Oh quanto è inadatto ad attraversare
un campo o una corrente sanguigna!
- Guardate invece quello che mangia l'haggis,
la terra trema sotto il suo passo.
Vibra nel suo grande pugno la lama
che riesce a far roteare
e staccherà gambe, braccia, teste,
come cime di cardo.
- O voi Forze potenti che vi curate degli umani,
e che scodellate loro il conto della vita
la vecchia Scozia non vuole insozzarsi con roba
sciaquata nelle stoviglie sporche;
se volete che ella vi sia grata,
Datele un Haggis



Il tipico Haggis ad una *Burns's Supper*

3.3. Songs; alcuni esempi

I songs scozzesi abbracciano due, se non addirittura tre, distinte tradizioni: “of the Lowlands, including Border songs much influenced by a mixed up with their English counterparts, and of the Highlands and Islands”⁴⁶⁵ che a loro volta si riferiscono a rami separati. Le prime fanno riferimento ad un dialetto inglese, mentre le seconde raccolgono un cospicuo gruppo di lingue celtiche, incluso l’irlandese e il bretone. Le une vengono normalmente considerate “folk songs in its purest state”⁴⁶⁶, in quanto generate con parole e musica nello stesso tempo, e tramandate di generazione in generazione anche con pubblicazioni amatoriali, le altre, geograficamente isolate, risultano invece forzatamente legate ad una tradizione orale, difficilmente trasferibile in lingue diverse, e tramandate in spezzoni di frasi e di arie mandate a memoria. Queste

⁴⁶⁵ Davie, Cedric Thorpe, *Scotland's Music*, W. Blackwood Ed., Edinburgh, 1980, p. 5.

⁴⁶⁶ Ibidem.

ultime, divise in tematiche eroiche e domestiche, corrispondono allo stile delle Ballads meridionali, più tardi riprese anche da Sir Walter Scott. Elemento comune tra loro era il fatto che “all were intended to be sung”⁴⁶⁷. Alcuni strumenti come l’arpa celtica, la bagpipe e il fiddler, accompagnavano la loro esecuzione. Da notare che Burns stesso suonava il fiddle, che incluse nella cantata ‘The Jolly Beggars’.

Questa premessa ci permette di capire meglio perchè per Burns fu così importante organizzare i *tours* che lo portarono a contatto con parte del patrimonio popolare delle Highlands e nella nativa Lowland Scotland. In tutto egli lavorò su circa 350 poemi lirici “*to be sung to known Scottish airs*”⁴⁶⁸, scelte da lui stesso e titolate personalmente; alcune completamente riscritte⁴⁶⁹, altre completate nelle parole e nelle melodie. Lavorò con due editori e con musicisti amici, dimostrando una straordinaria facilità nell’abbinare talento poetico e sensibilità musicale, qualità rare da trovare unite. “Probably one-fifth of his songs, in their marriage to lovely tunes, are masterpiece. It is doubtful if Schubert attained so high a proportion”⁴⁷⁰, scrive Davie.

In questa sede non sarà possibile riportare tutti i songs più rappresentativi, ma verrà almeno citato un song per ogni tematica affrontata dal poeta, che Dollan Patrick⁴⁷¹, in un’interessante pubblicazione dal titolo *Songs of Liberty by Robert Burns*, ha suddiviso in:

⁴⁶⁷ Ibid., p. 20.

⁴⁶⁸ Ibid., p. 14.

⁴⁶⁹ Tale argomento verrà approfondito nel prossimo capitolo, in relazione alla natura del songs stesso e della capacità di Burns di unire parole alla musica.

⁴⁷⁰ Ibid., pp. 14-15.

⁴⁷¹ Dollan Patrick, *Songs of Liberty by Robert Burns*, Adam & Charles Black, London, 1943.

- The Flight of Freedom (es. The Dumfries Volunteers)
- In Praise of Women (es. **My Love is like a Red, Red Rose**)
- Songs of Work (es. The Ploughman's Life)
- Songs of Fellowship (es. **Auld Lang Syne**)
- The Fireside and Nature (es. **How cruel are the parents**)
- Religion and Philosophy (es. Holy Willies Prayer)
- Politics and Security (es. **For a' that, an' a' that**)

[in neretto i songs tradotti]

Tale disposizione ci permette di avere un'immediato raggio tematico dei soggetti più cari al poeta, che qui si vuole seguire, offrendone, per alcuni, anche la traduzione.

My Love is like a Red, Red Rose

Il mio amore è come una rosa rossa, rossa

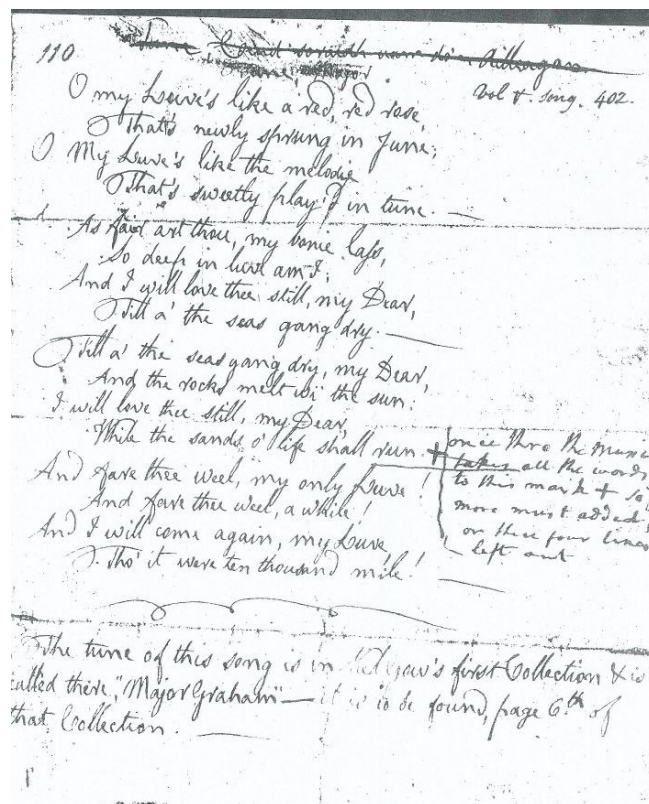
- 1 O, my luvè is like a red, red rose,
That's newly sprung in June.
O, my love is like a melodie,
That's sweetly play'd in tune.
- 5 As fair thou art, my bonnie lass,
So deep in luvè am I,
And I will luvè thee still, my dear,
Till a' the seas gang dry.
- 9 Till a' the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi' the sun!
And I will luvè thee still, my dear,
While the sands of life shall run.
- 13 And fare the weel, my only luvè!
And fare the well awhile!
And I will come again, my love.
Tho it were ten thousand mile!

Oh, il mio amore è come una rosa rossa, rossa
appena sbocciata a giugno.
Oh, il mio amore è come una melodia
intonata dolcemente.

Sei così bella, mia cara fanciulla,
bella quanto profondo è il mio amore per te,
ed io ti amerò sempre, mia cara,
finché i mari non si asciugheranno.

Fino a quando tutti i mari non saranno asciutti, mia cara
e i monti si scioglieranno al sole!
io ti amerò sempre, mia cara,
fino a quando scorrerà il tempo della vita.

Addio mia cara, mio unico amore!
Un addio che durerà poco!
Ritornerò, amore mio,
dovessi essere lontano diecimila miglia!



Fac simile dell'originale scritto da Burns 'My Love is like a Red, Red Rose'

Già presente nello *The Scottish Musical Museum* di Johnson⁴⁷², nel quinto volume del 1796, è questo un vero e proprio 'rifacimento' di molte precedenti esempi di ballata, in Scozia e nel Nord dell'Inghilterra. Ognuna delle quattro strofe prende spunto da una ballata diversa. Come conviene al genio burnsiano, la rivisitazione è solo la scusa per creare una nuova opera

⁴⁷² Johnson, James, *The Scottish musical Museum; consisting of upwards of Six Hundred Songs, with proper bass for the Pianoforte*, originally published by James Johnson and now accompanied with copious notes and illustrations of the lyric poetry and music of Scotland, by the late William Stenhouse. vol. V e vol. VI, Ed. William Blackwood and Sons, Edinburgh, 1839.

d'arte, di molto superiore alle precedenti. Il colore della rosa, rossa rossa, rende la forza della passione per un unico grande amore, ovviamente idealizzato, visto che i sentimenti del poeta prendevano varie forme a seconda di nuovi e appassionati incontri. È bene ricordare che, come dice Ferrari nel suo *Burns the Songster*, questa canzone, per mantenere tutta la sua grandezza, “it must be heard sung”⁴⁷³.

Altro popolarissimo song, sicuramente tra i più conosciuti anche per la sua melodia, è ‘**Auld Lang Syne**’. Diventato popolarissimo oggi, come nel secolo passato, durante incontri speciali e ricorrenze, “has never been in print” scrive lo stesso Burns, “nor even in manuscript, until I took it down from an old man singing”⁴⁷⁴. Senza dubbio milioni di persone nel mondo lo hanno cantato, anche se pochi conoscono tutte le parole ed ancor meno il loro vero significato in origine. Esso è di fatto divenuto il canto ufficiale degli addii e delle partenze; il modo migliore per eseguirlo è di formare un cerchio nel quale ogni partecipante sia equidistante dal centro, simbolo di eguaglianza. I primi versi vengono cantati sommessamente, un modo per permettere ai ricordi di riemergere. Arrivati al verso “And there’s a hand, my trusty frier” (v. 17), ognuno porge la mano al vicino, in segno di amicizia, il ritmo cresce, e tutti cantano gli ultimi versi ritmandoli con i piedi. Oggi ‘Auld Lang Syne’ viene cantata soprattutto nella notte di capodanno e in occasione di congedi, separazioni e addii (per salutare i compagni di classe alla fine di un corso di studi, o i commilitoni al termine del servizio militare, o i colleghi di lavoro in occasione del pensionamento, o ancora al momento del congedo dagli amici

⁴⁷³ Ferrari, Renato, *Burns the Songster: a selection of song and ballads with linguistic and literary comment and Italian translation*, 2 vl. Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria editrice, 1973, vol. I, p. 39.

⁴⁷⁴ Wagner, Adolphus, a cura di, *The Works of Robert Burns*, op. cit., p. 283, September, 1793.

conosciuti in vacanza). Sembra che il song sia stato eseguito per la prima volta nella Taverna “Poosie Nancy” a Mauchline, oppure nel “Bachelors Club” a Tarbolton. In origine narrava la storia di due amici che, incontrandosi, ricordano la gioventù trascorsa insieme, le felici esperienze avute, le persone conosciute; per Burns rappresentava un modo per esprimere il suo amore per l’umanità e un senso di fratellanza universale. Il titolo, ‘Auld Lang Syne’, è un’espressione scozzese ormai accolta anche nei dizionari inglesi, dove è tradotta letteralmente come “old long since”, o, in modo meno aderente all’originale, ma senz’altro più corretto, “the good old days” ovvero “i bei tempi andati”. Popolarissimo anche fuori dal mondo anglosassone, il canto viene erroneamente chiamato, in Italia, ‘Valzer delle candele’; un titolo che nulla ha a che fare con il contenuto e “nauseatingly sentimental”⁴⁷⁵, scrive Renato Ferrari. In Francia è conosciuto come “Ce n'est qu'un au revoir” (È solo un arrivederci), in Giappone è la base melodica di ‘Hotaru no hikari’ (La luce delle lucciole), un celebre inno studentesco.

Auld lang syne⁴⁷⁶

1 Should auld acquaintance be forgot,
And never brought to min’?
Should auld acquaintance be forgot,
And days o’ lang syne!

5 *For auld lang syne, my dear,
For auld lang syne.
We’ll tak a cup o’ kindness yet,
For auld lang syne.*

I bei tempi andati

Dovremmo forse dimenticare i vecchi amici
e non ricordarci più di loro?
Dovremmo dimenticarli
Assieme ai bei tempi andati?

*Ai bei tempi andati, caro amico,
a quei bei tempi,
Berremo assieme una tazza di tenerezza
brindando al tempo passato.*

⁴⁷⁵ Ferrari, Renato, *Burns the Songster: a selection of song and ballads with linguistic and literary comment and Italian translation*, op. cit., vol I, p. 47.

⁴⁷⁶ Il corsivo si riferisce alle frasi del ‘Chorus’.

- | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>9 We twa hae run about the braes,
And pu't the gowans fine;
But we've wandered mony a weary foot,
Sin' auld lang syne.</p> | <p>Noi due assieme abbiamo corso sulle colline
e raccolto margherite in abbondanza;
ma abbiamo anche vagato molto
da allora.</p> |
| <p>13 We twa hae paidl't I' the burn,
Frae mornin' sun till dine;
But seas between us braid hae roar'd
Sin' auld lang syne.</p> | <p>Abbiamo nuotato assieme nei torrenti
da mattina a sera;
ma i mari hanno più volte ruggito tra noi
da allora.</p> |
| <p>17 And here's a hand, my trusty fiere,
And gie's a hand o' thine!
And we'll tak a right guid willie - waught,
For auld lang syne.</p> | <p>Ecco la mia mano, mio fedele amico,
E tu dammi la tua!
Brinderemo con una buona birra
ai bei tempi andati.</p> |
| <p>21 And surely ye'll be your pint-stowp,
And surely I'll be mine;
And wll tak a cup o'kindness yet,
For auld lang syne.</p> | <p>E senza dubbio potrai berne un boccale intero
e certamente lo farò anche io,
e ne berremo assieme ancora,
per brindare ai bei tempi andati.</p> |
| <p>25 <i>For auld lang syne, my dear,
For auld lang syne.
We'll tak a cup o' kindness yet,
For auld lang syne.</i></p> | <p><i>Ai bei tempi andati, caro amico,
a quei bei tempi.
Berremo assieme una tazza di tenerezza
brindando al tempo passato.</i></p> |

L'animo generoso del poeta, così sensibile a sentimenti di tenerezza, amicizia e solidarietà, non rimaneva indifferente alle forme di ingiustizia, soprattutto se queste si consumavano a danno delle categorie più deboli. Nel song che segue, **'How cruel are the parents'**, egli ufficializza l'autoritarismo e gli abusi che si consumavano all'interno della vita familiare e dietro le porte del perbenismo. In poche linee fa emergere l'orribile pressione psicologica esercitata dalla 'patria potestà' a danno soprattutto delle fanciulle, riferendosi quasi sicuramente anche all'atteggiamento del padre di Jean Armour, che aveva impedito loro, con metodi assolutisti, di unirsi in matrimonio. Un padre tiranno, scrive lo storico Tedesco Adolphus Wagner a proposito di questi versi, "still use undue influence with their children and,

while securing a fleeting splendour”⁴⁷⁷ e non si cura di perpretare un comportamento orribile con i propri figli.

How cruel are the parents⁴⁷⁸

1 How cruel are the parents
Who riches only prize,
And, to the wealthy booby,
Poor woman sacrifice!
Meanwhile the hapless daughter
Has but a choice of strife,
To shun a tyrant father's hate,
Become a wretched wife.
The ravening hawk pursuing,
10 The trembling dove thus flis,
To shun impelling ruin
Awhile her pinions tries;
Till of escape despaicing,
No shelter or retreat,
She trusts the ruthless falconer,
And drops beneath his feet!

Come sono crudeli certi genitori

Come sono crudeli i genitori
che apprezzano solo le ricchezze
e che, per lo stupido benessere,
sacrificano le povere fanciulle!
In questo caso l'infelice ragazza
non ha altra scelta nella lotta,
e per sfuggire all'odio di un padre tiranno,
diventa una moglie disgraziata.
Come inseguita da un falco furioso,
la colomba tremante allora vola,
e per sfuggire all'impellente rovina
per un pò prova le sue ali
fino a quando, perduta la speranza di sfuggire,
senza riparo o rifugio,
ella si affida allo spietato falconiere,
E cade ai suoi piedi.

Nel song che accompagna la lettera del gennaio 1795, che nel primo verso recita “**Is there, for honest poverty**”⁴⁷⁹, appaiono chiari i valori ed i principi che Burns ritiene importanti per l'umanità. La Rivoluzione francese aveva riacceso in lui il sentimento di difesa per la libertà. Lui, il poeta degli oppressi e degli umili, non poteva rimanere indifferente ai sentimenti rivoluzionari. “Burns is the Bard of liberty” scrive Cunningham “he resists oppression [...] he scorns slavish obedience to the mob as much as he detests

⁴⁷⁷ Wagner, Adolphus, a cura di, *The Works of Robert Burns*, op. cit., p. 318.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 317, lettera non datata.

⁴⁷⁹ *The Paisley Miscellany*, A collection of Selected Songs by Burns & c. Paisley: Printed by J. Neilson, for R. Smith, Bookseller, 1801. È stata confrontata anche una fonte precedente, dove la poesia, con qualche inflessione differente appare sotto il titolo ‘An honest Man the best o’Men’, *Poetry original and selected*, vol. II, Glasgow, printed by B. Chapman, 1799. Spesso il poema viene citato con il primo verso “Is there, for honest poverty”.

tyranny in the rulers”⁴⁸⁰. Il carattere usato dal poeta li rende quasi un inno per la libertà, una sorta di cartello per le future generazioni, “a spell against the slavery”⁴⁸¹, il suo grido di fratellanza: “for a’ that, an’ a’ that”, affinché l’uomo sia fratello all’uomo. “This song is mine, all except the chorus” scrive Burns, e continua dicendo che esso non deve essere considerato una canzone bensì un poema capace “to contain two or three pretty good prose thoughts invented into rhyme”⁴⁸². Il song, scritto nella struttura di *ballad* e sull’antica aria ‘**For a’ that, an’ a’ that**’, alterna il *Chorus* alle cinque strofe che lo compongono e rappresenta “all the false philosophy of Burns’s time and of his own mind”⁴⁸³. Essendo il componimento unito alla melodia, si è ritenuto di lasciarlo in questa lista, anche per dare una breve descrizione di come Burns sia riuscito a far coincidere le parole con il ritmo cadenzato della ballata antica.

‘For a’ that, an’ a’ that’⁴⁸⁴

Nonostante tutto, nonostante tutto

- 1 Is there for honest poverty,
Wha hangs his head an’ a’ that,
The coward slave we past him by,
And dare be poor for a’ that.
For a’ that, an’ a’ that,
Our toils obscure an’ a’ that,
The rank is but the guinea-stamp,
The man’s the gowd for a’ that.
- 9 What though on hamely fare we dine,
Wear hodden gray, an’ a’ that,
Gie fools their silk, and knaves their wine,
A man’s a man for a’ that.
For a’ that, an’ a’ that,
Their tinfel shew, an’ a’ that;

C’è chi, per onesta povertà,
china il capo e via dicendo,
lasciamo stare il codardo sottomesso,
e mostriamo il coraggio d’esser poveri, nonostante tutto.
Nonostante questo e quello,
le nostre tribolazioni oscure e via dicendo,
il rango non è che denaro stampato
il vero oro è l’uomo, nonostante tutto.

Che importa se si cena in maniera frugale
e ci si veste in modo umile e sciatto e via dicendo,
diamo agli sciocchi le sete e alle canaglie il vino,
un uomo è uomo, nonostante tutto.
Nonostante questo e quello
nonostante i fronzoli in mostra e via dicendo

⁴⁸⁰ Cunningham, Allan, *The Works of Robert Burns; with his Life*, op. cit., p. 370.

⁴⁸¹ Ibid., p. 370.

⁴⁸² Ibid., p. 312, January, 1795.

⁴⁸³ Kinsley, James, *The Poems and Songs of Robecunninghamrt Burns*, op. cit., vol. III, p. 1467.

⁴⁸⁴ Riportato dall’originale del facsimile che si trova in *The Paisley Miscellany*, op. cit.

- | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>An honest man, though ne'er sae poor,
Is chief o' men for a' that.</p> | <p>un uomo onesto, per tanto povero che sia,
è il re degli uomini, nonostante tutto.</p> |
| <p>17 Ye fee yon birkie, ca'd a lord,
Wha struts, and stare, an' a' that,
Though hundreds worship at his word,
He's but a cuif for a' that.
For a' that, an' a' that,
His ribband. Star, an' a' that,
A man of independent mind,
Can look, and laugh at a' that.</p> | <p>Vedi quel tipo furbo, chiamato lord,
che avanza impettito e altezzoso, e via dicendo,
sebbene centinaia pendano dalle sue labbra,
lui non è che un pagliaccio, nonostante tutto.
Nonostante questo e quello,
nonostante le sue medaglie, i nastri, e via dicendo,
l'uomo dalla mente indipendente
lo guarda, e ci ride sopra.</p> |
| <p>25 The king can mak' a belted knight,
A marquis, duke, an' a' that.
But an honest man's aboon his might,
Guid-faih he mauna fa' that!
For a' that, an' a' that,
Their dignities, an' a' that,
The pith o' sense, and pride o' worth,
Are grander far than a' that.</p> | <p>Un principe può nominare un cavaliere,
un marchese un duca e via dicendo,
ma un uomo onesto sta al di sopra di quei poteri
la sua buona fede li può far crollare, nonostante tutto!
Nonostante questo e quello,
la loro dignità e via dicendo,
il senso di giustizia, l'orgoglio del valore,
sono ranghi più alti di tutto questo.</p> |
| <p>33 Then let us pray, that come it may,
As come it shall, for a' that;
The Sense and Worth, o'er a' earth
Shall bear the gree, an' a' that.
For a' that, an' a' that;
It's coming yet, for a' that,
That man to man, the world o'er,
Shall brithers be for a' that.</p> | <p>Allora preghiamo perchè possa avverarsi,
perchè sarà così nonostante tutto.
Che sulla terra sentimento e valore
possano ottenere il primo posto e via dicendo
Nonostante questo e quello,
sta già avvenendo, nonostante tutto,
che l'uomo all'uomo, in tutto il mondo,
sarà fratello, nonostante tutto.</p> |

Il ritmo cadenzato mette in evidenza il ritornellare insistente dell'affermazione “and a' that” che va a cadere sempre sulla nota della melodia dove era originariamente inserito un rullo di tamburi. Interessante notare come il ripetersi delle due parole sia strutturato su un ritmo sincopato⁴⁸⁵ la cui suddivisione metrica (~ - ~) ne imita perfettamente il rullo. La frase “and a' that”, infatti, scandisce, interroga, insiste, fa riflettere. I tre accenti, breve, lungo, breve, “and” (~) “a'” (-) “that” (~), che in musica formano la

⁴⁸⁵ Sincopo = spostamento dell'accento ritmico che cade sul levare anziché sul battere del movimento.

figurazione della sincope, ovvero uno spostamento di accento, vengono associati alle parole che più creano un'opinione in contrasto, ed echeggiano di orgoglio umiliato, desiderio di riconoscimento del diritto umano, nonché di un forte sentimento di ribellione all'ingiustizia.

3.4. Corrispondenze epistolari

Tra le corrispondenze più copiose, costanti e assidue, possiamo sicuramente citarne due, che rappresentano parte del pensiero poetico, umano e artistico di Burns: quella con l'editore George Thomson e quella con Clarinda, Mrs. Agnes Craig M'Lehose. La prima aveva come scopo la pubblicazione dei songs che compositori Europei di fama avrebbero dovuto elaborare, la seconda si può considerare un diario personale e d'amore tra il poeta e la bella Clarinda, con la quale ebbe una lunga relazione passionale ed intellettuale.

George Thomson⁴⁸⁶, (1757-1851) segretario del Consiglio di Amministrazione per lo Sviluppo dell'Industria Manifatturiera nella città di Edimburgo, era anche un appassionato musicista e suonava talvolta la viola nella citata orchestra Santa Cecilia. Dimostrava particolare favore per le esecuzioni di arie scozzesi, e fu proprio durante uno dei concerti che nacque in lui l'idea di pubblicare una raccolta musicale che unisse le più belle canzoni popolari alla musica dei migliori compositori del continente. L'esigenza nasceva anche dalla mancanza di una antologia che avesse delle attrattive per il

⁴⁸⁶ Per l'approfondimento su George Thomson e la sua corrispondenza con Burns, si rimanda al mio lavoro accademico, *Percorsi comuni tra poesia e musica: Robert Burns e Ludwig van Beethoven*, op. cit.

grande pubblico di musicisti, amatori e non, abituati a riunirsi nei salotti e fare musica assieme. Nell'autunno del 1792, Thomson iniziò a pianificare la sua avventurosa pubblicazione intitolata *A Select Colleccion of Original Scottish Airs* “to which are added Symphonies and Accompaniments by Pleyel and Kozeluc, with characteristic Verses by the most esteemed Scottish Poets”⁴⁸⁷, e, essendo Burns all'epoca l'unico poeta degno della sua stima, venne immediatamente contattato. L'interesse di Thomson era chiaramente economico, oltre che artistico, ed egli riteneva che i versi delle antiche arie, così come si presentavano, fossero inadatti all'esecuzione in pubblico, soprattutto quello borghese, che costituiva per lo più il suo panorama clientelare. Si premurò comunque di sottolineare che le sue intenzioni intendevano salvaguardare il patrimonio originale: “It is superflous to assure you, that I have no intention to displace any of the sterling old songs; those only will be removed which appear quite silly or absolutely indecent”⁴⁸⁸. Burns aveva già lungamente collaborato con il *Musical Museum* di Johnson nella raccolta e catalogazione delle arie nazionali, come esposto nel paragrafo precedente, e doveva ancora portare a termine ulteriori lavori. La richiesta di Thomson, tuttavia, lo colpì particolarmente e, trovandola egli di interesse superiore alle sue ambizioni professionali, vi aderì con l'entusiasmo e l'alacrità tipica del suo spirito generoso. Ciò che lo spinse a considerare la nuova collaborazione, fu soprattutto la possibilità di paragonare le sue liriche con quelle precedenti e di valutare se i versi fossero adatti o meno all'andamento delle melodie. “Even these shall be examined by Mr. Burns” aveva scritto l'editore “and if he is of opinion, that any of them are deserving of the music,

⁴⁸⁷ Wagner, Adolphus, a cura di, *The Works of Robert Burns*, op. cit., p. 250.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 250, Edinburgh, September, 1792.

in such cases no divorce shall take place”⁴⁸⁹. Burns richiese la spedizione dei songs menzionati da Thomson e indicò chiaramente anche la volontà di usare, qua e là, la lingua scozzese per la stesura delle nuove rime:

Whether in simplicity of the ballad, or the pathos of the song, I can only hope to please myself in being allowed at least a sprinkling of our native tongue⁴⁹⁰.

All’epoca in cui avveniva la citata corrispondenza, le liriche scozzesi originali erano state più volte rimaneggiate e le edizioni disponibili non godevano di grande considerazione. “Ramsay’s Miscellany” scrive Adolphus Wagner nel 1835 “was deformed by innumerable vulgarities; Herd’s collection, though curious, was chiefly interesting to the antiquary; and Johnson’s Museum, great as its merits were, both in verse and music, had not become popular”⁴⁹¹. Thomson aveva percepito la necessità di una edizione non solo nuova ma innovativa, e riuscì a colmare questo vuoto con notevole gusto e competenza. Si era rivolto ai più grandi artisti del momento: Ignaz Pleyel, compositore che godeva in Inghilterra di massima fama, e Burns, considerato dai suoi contemporanei “one of the most singular phenomena in modern Literature”⁴⁹². Molto spesso però, egli interferiva in maniera forte sulle scelte artistiche degli autori a cui aveva affidato il compito, mostrando palesemente un convinto ruolo di intenditore sia nel campo poetico sia in quello musicale. Sebbene avesse una grande ammirazione per Burns, dalla corrispondenza

⁴⁸⁹ Ibid., p. 250, Edinburgh, September, 1792.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 251, Dumfries, 16th Sept., 1792.

⁴⁹¹ Wagner, Adolphus, a cura di, *The Works of Robert Burns*, op. cit., p. 251.

⁴⁹² Low, A. Donald, *Robert Burns, The Critical Heritage*, op. cit., p. 378. Le parole di stima sono di Thomas Campbell (1777-1844), scrittore di songs. La citazione è di Thomas Carlyle (1795-1881).

trapela il timore di non poter soddisfare le aspettative clientelari ed anche una certa arroganza nel giudicare l'operato della collaborazione. Scorrendo le lettere, infatti, appare chiaro come il poeta venga talvolta forzato nelle sue scelte dall'editore stesso, interessato soprattutto alla fruibilità del prodotto, piuttosto che al risultato artistico. Numerosi furono i suoi interventi sulla parte affidata al poeta. Frasi del tipo "I regret that your song was too short" oppure "I think the first eight lines very good; but I do not admire the other eight"⁴⁹³ e ancora "[...] the third and fourth lines of the first verse must undergo some little alteration in order to suit the music"⁴⁹⁴, emergono più di qualche volta nelle lettere che accompagnano la stesura dei lavori. Burns accettava tali suggerimenti solo in parte e a volte non tollerava l'invadenza di Thomson. "My dear Sir" scrive indignato reagendo alla richiesta di sostituzione di alcuni vocaboli: "Let me tell you that you are too fastidious in your ideas [...] but who shall mend the matter? Who shall mend up and say - Go to, I will make a better?"⁴⁹⁵. Spesso Thomson chiedeva consiglio ad alcuni collaboratori, esponenti della società intellettuale di Edimburgo, per verificare la fruibilità delle liriche: "I have shown the song to three friends of excellent taste, and each of them objected to this line, which emboldes me to use the freedom of bringing it again under your notice"⁴⁹⁶. La risposta di Burns diventava allora furente:

⁴⁹³ Ibid., p. 256, Edinburgh, Nov. 1792.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 268, Edinburgh, 26th April, 1793.

⁴⁹⁵ Wagner, Adolphus, a cura di, *The Works of Robert Burns*, op. cit., p. 252, lettera non datata, presumibilmente dell'autunno 1792.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 285, 12th Sep. 1793.

Who shall decide when doctors disagree? My ode pleases me so much, that I cannot alter it. Your proposed alteration would, in my opinion, make it tame⁴⁹⁷.

Nel giugno 1773 Thomson pubblicò la prima parte delle *Select Scottish Airs*. Il volume conteneva venticinque canzoni originali elaborate da Burns. L'editore ne inviò una copia al poeta assieme a 5 sterline, quel famoso denaro che lo offese a tal punto da sentire ferita la sua integrità artistica considerata, con tale gesto, "a prostitution of soul"⁴⁹⁸. Ad ogni modo la pubblicazione piacque al poeta e Burns si congratulò con Thomson per l'eleganza della rilegatura e la finezza della stampa. Quello fu l'unico volume che egli riuscì a vedere pubblicato in vita.

La corrispondenza con **Clarinda** fu copiosa e molto intensa. Sono molte le edizioni che raccolgono parte del materiale e lo commentano. Qui è stato scelto un lavoro abbastanza recente, quello di Donny O'Rourke⁴⁹⁹, che riunisce tutte le lettere. Nel dicembre 1787, durante il suo soggiorno a Edimburgo, Burns incontrò Mrs. Agnes Craig M'Lehose. "She was grandniece by her mother's side of the house of Colin M'Laurinj, the celebrated mathematician and friend of Sir Isaac Newton"⁵⁰⁰. Fu amore a prima vista. Nella corrispondenza essi decisero di assumere nomi arcadici; lui si soprannominò Sylvander e chiamò lei Clarinda. Il matrimonio non era possibile e la corrispondenza, all'inizio fittissima, diminuì quando Burns partì. A lei sono

⁴⁹⁷ Ibid., p. 285, September 1793.

⁴⁹⁸ Wagner, Adolphus, a cura di, *The Works of Robert Burns*, op. cit., p. 251, 16th Sep. 1792.

⁴⁹⁹ O'Rourke, Donny, *Ae fond Kiss. The love letters of Robert Burns and Clarinda*, Edinburgh, Mercat Press, 2000.

⁵⁰⁰ Minto, William, 'Burns and Tennyson' in *Burnsiana: a Collection of Literary Odds and Ends relating to Robert Burns*, op. cit., cap. XXXIII, p. 90.

dedicate tutte le poesie titolate con i nomi Nancy, Nannie e Chloris, appellativi che Burns le donava. Il legame con Clarinda fu molto intenso, segno questo che Burns passava molto tempo con questa donna colta ed affascinante, non solo per raccogliere il piacere dell'amore, ma anche per discutere delle sue ideologie, come traspare dal song semplice e diretto, intitolato 'Chloris'⁵⁰¹, scritto dopo averle fatto visita, i cui versi amorosi rivelano anche una profonda disapprovazione nei confronti dell'ingiustizia sociale. "For Nancy M'Lehose it was much more than a case of love at first sight"⁵⁰². Nata nel 1759, lo stesso anno di Burns, era figlia di un rispettabile chirurgo di Glasgow. Persa la madre quando aveva solo otto anni, visse con il padre fino al matrimonio, escluso il periodo in cui venne mandata ad Edimburgo a studiare. Considerata tra le bellezze di Glasgow, nascose la propensione alla vita sociale, sposando Mr. M'Lehose nel luglio 1776, dopo una corte assidua di quest'ultimo. Aveva solo diciassette anni e suo marito cinque di più. Accortasi ben presto dell'errore e della differenza caratteriale con il marito, si chiuse in sé stessa, fino alla rottura della relazione, non senza aver dato alla luce quattro figli, due dei quali sopravvissuti ed uno in arrivo al momento della separazione, e che le venne tolto subito dopo il parto dal marito stesso, nella speranza di obbligarla a ritornare sulle sue decisioni. "Curious coincidence with Burns"⁵⁰³, al quale era stato interdetto di vedere i figli di Jean. "The pretty Miss Nancy"⁵⁰⁴, come era chiamata da ragazza, fece ritorno alla casa paterna e vi rimase fino alla morte del genitore, avvenuta due anni più tardi. A quel punto Clarinda si trasferì ad

⁵⁰¹ Sello, Luisa, *Robert Burns. Una lettura della sua poetica attraverso il carteggio con l'editore George Thomson*, op. cit., pp. 107-110.

⁵⁰² O'Rourke, Donny, *Ae fond Kiss. The love letters of Robert Burns and Clarinda*, Edinburgh, Mercat Press, 2000, p. xvi.

⁵⁰³ Brown, Hilton, *There was a Lad, an essay on Robert Burns*, London, Hamish Hamilton, 1949, p. 130.

⁵⁰⁴ O'Rourke, Donny, *Ae fond Kiss. The love letters of Robert Burns and Clarinda*, op. cit., p. 103.

Edimburgo assieme ad uno zio, Lord Craig, “to improve herself and to live on a small annuity”⁵⁰⁵. In questo periodo ella si dedicò a migliorare la sua educazione, interrotta dal matrimonio troppo precoce. Studiò l’inglese, migliorò la sua capacità di conversazione e coltivò l’arte della poesia. Questa era la situazione quando Burns la incontrò nel dicembre 1787, a casa di Miss Nimmo. “They spent the evening together”⁵⁰⁶ ed iniziarono immediatamente una relazione epistolare in cui “Mrs M’Lehose fancifully adopte the name of Clarinda, and Burns followed up the idea by signing ‘Sylvander’”⁵⁰⁷. Il marito, che nel frattempo viveva un periodo di dissipazione, partì per la Giamaica, dove venne raggiunto dalla moglie nel 1792, per cercare una riconciliazione. L’esperienza fu terribile, specialmente nel vedere il marito trattare crudelmente i servitori, trattamento reso ancora più feroce dalla necessità di mostrarsi potente davanti alla moglie riluttante. Furono tre mesi di sofferenze ed abusi, ai quali Clarinda reagì ritornando a Edimburgo. Qui rimase, anche dopo la morte di Lord Craig e del marito, assieme all’unico figlio sopravvissuto. Per molti anni le lettere della corrispondenza con Burns non vennero pubblicate in quanto Clarinda le teneva gelosamente segrete. “I hold them sacred - too sacred for the public eye”⁵⁰⁸, scrive a John Syme il 9 gennaio 1797.

Leggere tra le pagine delle loro lettere è come scorrere un romanzo d’amore, con i suoi intrighi, i periodi di attesa e l’epilogo, non a lieto fine. Al loro interno emergono i sentimenti ma anche gli ideali, le sensazioni e i pareri che i due amanti si scambiavano con costanza ed intensità. “Your lines were

⁵⁰⁵ Brown, Hilton, *There was a Lad*, op. cit., p. 130.

⁵⁰⁶ Ibid., p. 107.

⁵⁰⁷ Ibidem.

⁵⁰⁸ Ibid., p. 120.

truly poetical: give me all you can spare”⁵⁰⁹, scrive Clarinda al poeta aggiungendovi alcuni versi propri, da giudicare. “Be sincere; and own that, whtaever merit it has” continua, sapendo che i suoi versi non sarebbero stati all’altezza di quelli ricevuti. Ciò nonostante Burns li apprezza, li definisce “good poetry”⁵¹⁰.

Accanto alle dichiarazioni amorevoli di entrambi, emergono spesso argomenti di religione, etica, morale, che vengono affrontati in forma interrogativa, indagatoria e riflessiva. Burns scrive dei suoi ideali, delle sue convinzioni e Clarinda gli tiene gioco, con razionalità e talvolta adoperando metafore erotiche di una certa acutezza: “if you’d caress the ‘mental intelligence’ as you do the corporeal forme, Sylvander you’d make me a philosopher”⁵¹¹. Le lettere sono anche veicolo di rimproveri e consigli; è Clarinda che spinge il poeta a prendersi le proprie responsabilità nei confronti di Jenny Clow e della propria paternità, convincendolo ad agire “as every consideration of humanity as well as gratitude must dictate”⁵¹².

Molto spesso Robert arricchisce le lettere con versi dedicati all’amata, nei momenti di grande gioia ma anche di grande sconforto. Commovente ripercorrere le sue emozioni nel salutare l’amata, sensazioni che egli definisce “keen as the arrow of Death”⁵¹³ e che accompagna con il nostalgico song ‘**My Nannie’s awa**’.

⁵⁰⁹ Ibid., p. 2, 8th December 1787.

⁵¹⁰ Ibid., p. 4.

⁵¹¹ Ibid., p. 48, 27th January 1788.

⁵¹² Ibid., p. 90, November 1791.

⁵¹³ Ibid., p. 97.

My Nannie's awa⁵¹⁴

Now in her green mantle blithe Nature arrays,
And listens the lambkins that bleat o'er the braes;
While birds warble welcomes in ilka green shaw,
But to me it's delightless-my Nannie's awa!

The snaw-drap and primrose our woodlands adorn,
And violets bathe in the weat o' the morn;
They pain my sad bosom, sae sweetly they blaw,
They mind me o' Nannie - and Nannie's awa!

Thou lav'rock that springs frae the dews of the lawn,
The shepherd to warn o' the gray-breaking dawn,
And thou mellow mavis that hails the night fa',
Give over for pity-my Nannie's awa!

Come autumn, sae pensive, in yellow and gray,
And soothe me with tidings o' Nature's decay!
The dark dreary winter, and wild driving snaw
Alane can delight me-now Nannie's awa.

La mia Nannie è lontana

Ora la gioiosa natura si mette in mostra con il suo verde mantello,
e ascolta gli agnelli che belano sulle colline,
mentre i fanelli trillano il loro benvenuto in ogni boschetto;
ma per me non c'è piacere – la mia Nannie è lontana!

I bucaneve e le primule adornano i nostri boschi,
e le violette si rinfrescano nell'umidità del mattino;
esse torturano il mio triste cuore, perché sbocciando tanto dolcemente
mi ricordano Nannie – e Nannie è lontana!

Tu allodola che balzi in volo dalla rugiada dei tappeti erbosi,
per avvisare il pastore del grigio chiarore dell'alba,
e tu dolce tordo che saluti il calare della notte,
smettetela, per pietà – la mia Nannie è lontana.

Vieni autunno, così pensoso, giallo e grigio,
e tranquillizzami con l'annuncio del declino della natura!
Solo l'inverno, buio e monotono, e la tempesta nevosa,
solo loro possono consolarmi – adesso che Nannie è lontana.

⁵¹⁴ Wagner, Adolphus, a cura di, *The Works of Robert Burns*, op. cit., p. 308, December 1794.

Il song, ammantato di dolcezza e di malinconia, è scritto per l'aria giacobita 'There'll never be peace till Jamie comes home', che Thomson aveva dato da completare al poeta Peter Pindar il quale, però, non ne aveva soddisfatto le aspettative, avendo scritto un poema amoroso di carattere totalmente opposto all'andamento dolente e nostalgico della melodia. Burns centrò invece appieno il carattere desolato del perduto amore e dell'attesa del ritorno dell'amata, espressovi nell'aria.

{L'allodola è il volatile preferito del poeta e ne ha fatto uso in molte immagini di grande suggestione. È sicuramente godibile per lo sguardo e per l'udito trovarsi una mattina d'estate immersi nell'alba nascente, quando migliaia di allodole spiccano il volo nell'aria chiara; alcune guizzano vicino, altre lontano come pietre scagliate nel cielo; altre ancora si nascondono nelle nuvole e tutta l'atmosfera è piena di melodia}⁵¹⁵.

Dopo la morte del poeta, Mrs. M'Lehose diede in prestito le lettere di Robert a John Findley, che desiderava scrivere una biografia sul poeta. Alcune furono pubblicate senza il suo permesso nel 1802.

⁵¹⁵ Parte del commento critico di Wagner Adolphus, curatore del libro *The Works of Robert Burns*, p. 308.

CAPITOLO QUARTO

4.0. Robert Burns, il poeta musicista

La liricità dei versi di Burns, come qualità intrinseca della sua poesia, è stata ripetutamente sottolineata, ma ancora non si è detto quanto Burns conoscesse la musica. Dall'indagine fatta, risulta che egli la sapesse leggere e scrivere, oltre a saper suonare uno strumento, almeno su base amatoriale. James Dick sottolinea quanto egli non fosse un semplice “collector” di songs scozzesi, e quanto il suo genio fosse “completed with music”⁵¹⁶. A conferma di ciò, appare importante sottolineare che Burns era a conoscenza dei maggiori trattati musicali dell'epoca e aveva ben presente le opere di Oswald e di Ramsay, che cita in una delle sue lettere: “Scottish Muses did not all leave us when we lost Ramsay and Oswald, as I have good reason to believe that the verses and music are both posterior to the days of these two gentlemen”⁵¹⁷. Anche Dick afferma che la sua biblioteca musicale era composta da “copies of chief Scottish collections of the eighteenth century, including *Orpheus Caledonius*, Bremner's *Songs*, 1759, the *Perth Musical Miscellany*, 1786, and Ritson's *Scottish Songs*, 1794”⁵¹⁸. Se consideriamo che egli vagò per le campagne delle Highlands alla ricerca delle vecchie melodie e delle parole di una Scozia tramandata oralmente, dobbiamo concludere che il

⁵¹⁶ Dick, James C., *The Songs of Robert Burns; a study in Tone-Poetry*, op. cit., p. xlvi.

⁵¹⁷ Dick, James C., *Notes on Scottish Song by Robert Burns*, London, Henry Frowde, 1908, pp. 1-2.

⁵¹⁸ Dick, James C., *The Songs of Robert Burns; a study in Tone-Poetry*, op. cit., p. xliv.

Bardo, per trascriverle su un foglio al suo rientro serale, non poteva far altro se non fidarsi del suo orecchio, della sua memoria e di una pur minima competenza musicale. Concordo con il Dick nel sostenere che “it is not easy for the ordinary musical amateur to write a melody when he hears it, but it can be carried in the memory and be recorded at leisure with the aid of an instrument, and there was nothing to prevent Burns from sketching on paper with the assistance of his violin any simple air he had previously heard sung or played”⁵¹⁹. A riprova di tale considerazione si guardi l’illustrazione che accompagna la bella raccolta di Gillfillan⁵²⁰, che, oltre a riportare numerosi songs originari, è corredata da una serie di litografie connesse all’argomento della poesia.



Suonatore di fiddle

⁵¹⁹ Ibid., p. xlix.

⁵²⁰ Gillfillan, George, *The National Burns*, Edinburgh, William Mackenzie, 1852.

Tale immagine, ad esempio, è legata al song ‘A poortith cauld and restless love’ inviato da Burns a Thomson. “I have been informed” scrive il biografo Chambers, “that Burns wrote this song in consequence of hearing a gentleman sing the old homely ditty, which gives name to the tune, with an effect which made him regret that such pathetic music should be united to such unsentimental poetry”.⁵²¹ Da queste righe appare evidente che Burns era anche in grado di dare un parere estetico sulla melodia, come in questo caso, e ciò non può avvenire se non con una pratica della musica alle spalle. Keith Alexander⁵²², in un articolo del 1922, mette bene in evidenza la posizione autorevole di Burns in rapporto alle sue *Folksongs*, affermando che egli “was a musician. Outside his imaginative resource and human wisdom, he was compelled to draw upon both the words and the tunes of the old folk-songs, in his own compositions”; e a coloro che lo criticano per mancata competenza nel settore, Keith risponde che “it is not necessary for a musician to have a voice like a seraph or the executive skill like Orpheus”⁵²³. Questo viene indicato da Burns stesso in una lettera a Thomson nella quale scrive “I took it down from an old man’s singing”⁵²⁴. D’altronde, continua Dick, Burns “was as familiar with the music of Scotland as he was with his poetry; he had an elementary knowledge of music, as much as enabled him to compose an original melody [...] he wrote nearly all his songs [...] he explained in detail [...] how dance music [...] he criticized music he had heard [...] he spent hours listening [...]

⁵²¹ Ibid., p. 31.

⁵²² Keith, Alexander, *Burns and Folk-song*, op. cit.

⁵²³ Ibid. p. 58.

⁵²⁴ Ibidem.

he discovered many traditional melodies”⁵²⁵. Shairp, “Professor of Poetry at the University of Oxford”, nel suo lavoro del 1879 esprime chiaramente la considerazione per il “songster”⁵²⁶ che c’è in Burns, e afferma che “it is in his songs that his soul comes out fullest”⁵²⁷. Robbie Burns, continua lo studioso, “made the poorest ploughman proud of his station and his toil, since he had shared and had sung them” e divenne non solo l’interprete della contadinanza scozzese, ma anche “the restorer of her nationality”⁵²⁸.

La maggioranza dei songs che ci sono pervenuti, sono stati originariamente composti come arie strumentali, e mai prima pubblicati. Lo afferma Dick, dicendo che “a large proportion of Burns’ songs were written for instrumental airs which had to be edited”⁵²⁹. Se teniamo presente poi che “adapting the air of a song from an instrumental copy requires patience and judgement to eliminate redundant and non-essential passing notes”⁵³⁰, allora è possibile affermare che Burns, a coronamento del suo genio, possedeva anche un certo talento musicale, oltre che una conoscenza basilare dei codici di scrittura. Il suo violino e la sua biblioteca musicale sono andati perduti. Alexander Keith afferma che “he was more than a lyrist; Burns was a musician [...] he was a proficient dancer [...] he could play strathspey”⁵³¹ and probably most of the simpler melodies on his violin; he could aspire to be a composer himself [...] he could collect [...] he could supervise, [...] he could retain [...]

⁵²⁵ Dick, James C., *Notes on Scottish Song by Robert Burns*, op. cit., pp. lii-liii.

⁵²⁶ Termine usato da Ferrari per il titolo del suo lavoro, *Burns the Songster*, op. cit.

⁵²⁷ Shairp, Principal, *Robert Burns*, London, Macmillan and Co., 1879, p. 202.

⁵²⁸ Ibid., p. 196.

⁵²⁹ Dick, James C., *Notes on Scottish Song by Robert Burns*, Henry Frowde, London, 1908, p. xlvi.

⁵³⁰ Ibid., p. xliv.

⁵³¹ Danza e/o canzone popolare in 4/4. Si dice che nel ritmo imitasse la lingua gaelica scozzese. Viene suonata sul violin usando una tecnica particolare dell’archetto che le conferisce il caratteristico ritmo detto “scotch-snap”.

he could criticize”⁵³². Egli quindi memorizzava antiche arie e canzoni popolari, le trascriveva e le rimaneggiava in modo da darne una versione nuova e di carattere coerente. Da persona autocritica qual’era, conosceva bene i suoi limiti e non si sognava di comporre interamente *ex novo*, ma metteva mano ad un *rifacimento*, termine usato da Walter Scott⁵³³, che consentisse una giusta coesione tra metro e ritmo. “I will vamp up the old song”⁵³⁴ scrive Burns a Thomson, spiegando che, lungi dal considerarsi un esperto della musica, (“you know that my pretensions to musical taste are merely a few of nature’s instincts”⁵³⁵), avrebbe usufruito dell’aiuto di amici musicisti per la stesura finale delle canzoni. “Here I have Clarke on my side”⁵³⁶, preferisce specificare all’editore, in modo da allontanare sospetti di vanagloria, “not to compare small things with great, my taste in music is like the mighty Frederick of Prussia’s taste in painting”⁵³⁷.

Nonostante la modestia, egli si esprime con termini tecnici appropriati, (“allow me to say, that the mere dividing of a dotted crotchet and into a crotchet and a quaver, is not a great matter”⁵³⁸), il che gli conferisce ancora più merito se consideriamo che si riteneva un dilettante in materia. Esiste anche una testimonianza diretta che chiarisce questo singolare modo di procedere nella composizione dei suoi versi. Si trova nella lettera scritta a Thomson nel mese di settembre 1793: “I consider the poetic sentiment

⁵³² Keith, Alexander, *Gavin Greig and his Work*, op. cit., pp. 21-24.

⁵³³ Cunningham, Allan, *The Works of Robert Burns; with his Life*, London, James Cochrane and Co., 1834, pp. 378-379.

⁵³⁴ Gillfillan, George, *The National Burns*, op. cit., p. 72.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁵³⁷ *Ibidem.*

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 60.

correspondent to my idea of the musical expression; then choose my theme; then I begin my stanza [...] humming every now and then the air with verses I have framed”⁵³⁹. Appurato quindi che egli suonasse il violino, o più precisamente il fiddle⁵⁴⁰, che canticchiasse le melodie imparate, “with an arsh voice”⁵⁴¹, per poi trascriverle sulla carta, e che fosse in grado di giudicare lo spessore artistico ed emozionale di una melodia, è importante ora capire quale connessione estetica egli ponesse tra parola e suono. “There is a peculiar rhythmus in many of our airs” scrive al poeta a Thomson, “and a necessity of adapting syllabes to the emphasis, or what I would call the features-notes of the tune, that cramp the poet, and lay him under almost insuperable difficulties”⁵⁴². Convinto che dovesse adattare alcune parole “in order to suite the music”⁵⁴³ egli vi aderì istintivamente, con il genio che gli era proprio e con le competenze sufficienti per poterlo fare, creando una virtuale metodologia di “adjustements of the airs”⁵⁴⁴ e di coesione metro/ritmo, ma anche di espressione musicale e semantica. “The words of his own songs were inspired by pre-existing tunes, not composed first, and set to music afterwards”⁵⁴⁵.

A questo punto dobbiamo per forza di cose entrare nel campo della semiologia. Quando Alexander Keith parla di “exact similarity of verbal expression”⁵⁴⁶ si riferisce proprio a questo ambito. Gli studi di semiotica e di

⁵³⁹ Wagner, Adolphus, a cura di, *The Works of Robert Burns*, op. cit., p. 281, September, 1793.

⁵⁴⁰ Si veda il capitolo primo per la diffusione dello strumento in Scozia.

⁵⁴¹ Dick, C., James, a cura di, *The Songs of Robert Burns; a study in Tone-Poetry*, op. cit., p. xxx.

⁵⁴² Gillfillan, George, *The National Burns*, op. cit., p. 26.

⁵⁴³ Ibid., p. 43.

⁵⁴⁴ Keith, Alexander, *Gavin Greig and his Work*, op. cit., p. 27.

⁵⁴⁵ Shairp, Principal, *Robert Burns*, op. cit., p. 203.

⁵⁴⁶ Keith, Alexander, *Gavin Greig and his Work*, op. cit., p. 25.

semiologia sviluppatasi nel secolo scorso hanno approfondito quanto l'arte musicale sia in grado di esprimere contenuti e quanto l'estensione della parola sia capace di abbracciare diverse forme espressive e musicali. Molti studiosi degli ultimi cinquanta anni affermano che l'attività dell'immaginazione dipende dalle relazioni tra stati emozionali e quelli intellettuali, e che i simboli di questa realtà attendono solo la lettura di colui che sia in grado di leggerne il significato nascosto⁵⁴⁷. Proprio qui, a mio parere, sta la genialità del poeta scozzese, nel leggere, cioè, il significato nascosto di una melodia e nel trasformarlo in idea poetica. Scrive Allan Cunningham, poeta egli stesso: "As compositions to be sung, a finer and more scientific harmony, and a more nicely-modulated dance of words were required, and Burns had both in perfection"⁵⁴⁸.

Il problema sollevato nei confronti del 'senso' della musica, chiama in causa non solo la pretesa natura linguistica o non linguistica, ma ancor di più il modo in cui avviene l'incontro tra l'immaginazione e l'universo dei suoni, considerato che esiste una connessione non solo dall'immaginazione ai suoni, ma anche dai suoni all'immaginazione. Una melodia suonata piano può significare segretezza, intimità, solitudine, nostalgia, mentre quella eseguita forte con vigore, può far pensare a passione, collera, entusiasmo, furore, esaltazione. Allo stesso modo un salto improvviso della melodia verso l'alto, o l'andamento puntato⁵⁴⁹ del ritmo, possono suggerire scarti d'umore o atmosfere angosciate. Altro esempio è la figurazione della sincope, ovvero uno

⁵⁴⁷ Sello, Luisa, *Robert Burns. Una lettura della sua poetica attraverso il carteggio con l'editore George Thomson*, op. cit., pp. 71-73.

⁵⁴⁸ Cunningham, Allan, *The Works of Robert Burns; with his Life*, op. cit., p. 375.

⁵⁴⁹ Il ritmo puntato in musica si avvale di valori che hanno una durata più lunga alternati con quelli di durata breve, attraverso l'uso dei punti di valore, appunto, che se posti vicino ad una figura, ne aumentano la durata della metà del valore.

spostamento di accento, che può venire associato alle parole che più creano un'opinione di contrasto e che si possono collegare alla ribellione e all'ingiustizia (si veda p. 178 del presente lavoro).

Susanne Langer⁵⁵⁰, filosofa americana, sostiene che la musica è l'esempio per eccellenza dell'arte nella sua funzione simbolica. Burns usa istintivamente e genialmente questa funzione nel trasferire l'espressione musicale nelle parole. Egli entra semplicemente in empatia con la frase musicale stessa che, come dice Susanne Langer, "è rappresentazione di emozione, stati d'animo, tensioni mentali e risoluzioni"⁵⁵¹.

La correlazione tra linguaggio e musica viene sostenuta anche da Luciana Brandi, in uno studio sullo sviluppo linguistico dei bambini autistici. La Brandi considera l'evoluzione storica delle capacità cognitive dell'uomo e vi identifica una proto-forma comunicativa "where language and music were not differentiated and reference and emotion were integrated"⁵⁵². La musica quindi diviene semantica in quanto ha con il linguaggio "un'origine comune, [...] sorta da uno stadio ancestrale, che Brown⁵⁵³ definisce della 'musilingua'"⁵⁵⁴. Se concordiamo con questo postulato, ci riesce più facile comprendere come il poeta, dalla straordinaria intuizione artistica, riuscisse a penetrare in un mondo codificato, senza una specifica preparazione.

⁵⁵⁰ Langer, Susanne, *Philosophy in a New Key, a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, 1941, New York, Mentor Books, tr. it. *Filosofia in una nuova chiave. Linguaggio, mito, rito e arte*, Roma, Armando, 1972, p. 218.

⁵⁵¹ Ibid, p. 286.

⁵⁵² Brandi, Luciana, *Tra musica e linguaggio: alle origini della parola*, Quaderni del Dipartimento di linguistica, Università di Firenze 13, 2003, pp. 31-53.

⁵⁵³ Studioso britannico che ha approfondito lo sviluppo del linguaggio musicale in *The origins of Music*, Cambridge, The MIT Press, 2000.

⁵⁵⁴ Ibid., p. 43.

“Burns wrote, revised, or collected some three hundred and seventy songs”⁵⁵⁵, scrive Donald Low nella prefazione all’edizione dei songs strutturata solo sulle linee melodiche senza basso (armonia). Dobbiamo ricordare che il poeta era venuto in diretto contatto con le melodie senza accompagnamento, e non con quelle musicate poi da compositori come Allan Masterton e Johann Georg Christoph Schekty⁵⁵⁶, a cui si era rivolto per scriverne l’armonizzazione. In realtà a Burns non importava il risultato sonoro finale, che doveva invece soddisfare il mercato dell’editore, bensì la bellezza delle melodie sposata a quella dei versi. Low distingue tre tipi di Burns, il *revisor*, ovvero colui che doveva scrivere le parole “to complete the musical expression”⁵⁵⁷, il *collector*, anche di melodie mai pubblicate, e il *song writer*, ovvero il Burns che confezionò “completely new set of words”⁵⁵⁸ su melodie pre-esistenti. In questa ultima veste trovò ampio spazio il suo innato talento, nonchè si formò l’entusiasmo che accompagnò l’attività artistica degli ultimi anni. Si potrebbe dire, con le parole di Low, che egli creò una nuova arte: quella di unire parole, melodie e le “universal emotions”⁵⁵⁹ e che, come scrive Keith, egli risvegliò “the folk-songs to a second life”⁵⁶⁰. Per questo e per la capacità di fondere emozione, sentimenti, semplicità e verità, “he was a musician”⁵⁶¹, un magico e raffinato “tone-poet”⁵⁶². Ogni song contiene una propria atmosfera, una cornice di emozioni; l’alternanza di vocali e consonanti, collegata alle legature ed

⁵⁵⁵ Low, A., Donald, *The Songs of Robert Burns*, op. cit., p. 1.

⁵⁵⁶ Vedi paragrafo 2.1.

⁵⁵⁷ Ibid., p. 22.

⁵⁵⁸ Ibid., p. 5.

⁵⁵⁹ Ibid., p. 32.

⁵⁶⁰ Keith, Alexander, *Burns and Folk-song*, op. cit., p. 18.

⁵⁶¹ Ibid., p. 21.

⁵⁶² Ibid., p. 24.

all'articolazione della scrittura musicale, diventa, in qualche modo misterioso, pura armonia. Se è vero che egli non fu l'unico, e qui egli è in debito con Robert Fergusson⁵⁶³ per questo, sicuramente fu il più grande tra gli " Scots Lyrists"⁵⁶⁴.

La considerevole produzione di Burns come *song-writer* non è casuale. Essa è la prova di una sua predisposizione a mettere in musica i versi. Come abbiamo visto dalle precedenti testimonianze, non è un'operazione che si può apprendere su una base teorica. C'è qualcosa di più, qualcosa che avevano gli antichi *minnesanger* della *chançon* medievale. Le sue versioni però non mantengono quasi nulla del passato, se non la forza comunicativa del soggetto, celato nei rapporti armonico-ritmici delle melodie antiche. Egli era in grado di ricavare o ricostruire atmosfere attraverso la lettura empatica della musica. Là dove un salto di sesta discendente⁵⁶⁵ raffigurava la caduta della tensione musicale, egli collocava parole più sdruciole o meno significanti, mentre, quando si trovava di fronte ad una cadenza d'inganno o sospesa⁵⁶⁶, riproduceva lo stesso punto interrogativo o preparava l'attesa per i versi conclusivi. Egli scriveva questi versi con la stessa naturalezza con cui una madre allatta un figlio. Fece bene a non accettare le cinque sterline da Thomson per il suo lavoro; come potrebbe farlo una madre con la sua creatura? Quell'appassionata richiesta a Thomson prima di morire, non fu per chiedere un compenso per sé, ma un appello per nutrire la stanchezza della sua vena poetica.

⁵⁶³ Vedi capitolo primo.

⁵⁶⁴ Ibid., p. 28.

⁵⁶⁵ Sesta discendente=intervallo tra due suoni.

⁵⁶⁶ Cadenza d'inganno e cadenza sospesa=formulazioni armoniche che creano rispettivamente sorpresa e aspettativa.

La coesione tra fonema e suono viene dettagliatamente studiata da Caterina Ericson-Roos, in un lavoro davvero interessante sull'unità parola/suono di Burns,⁵⁶⁷ che si trova in linea con la ricerca portata avanti da me in questi ultimi sette anni. L'autrice spiega che lo scopo del suo lavoro è proprio quello di codificare un approccio testuale-musicale su di un gruppo di songs analizzato. In sintesi il suo lavoro anticipa e conferma l'analisi del prossimo paragrafo, basato anche sull'indagine da me svolta negli anni precedenti, quando ancora non ero a conoscenza della ricerca della Roos. Se pur sulla stessa linea, comunque, il modo di procedere differisce nel risultato, essendo quello che mi riguarda teso anche alla corrispondenza metrica ritmica, accanto all'indagine semiologica. Il volume della Roos è in ogni caso di grande interesse e mette in evidenza alcuni punti focali della mia indagine, confermando la scelta del binomio 'poeta e musicista' con il sottotitolo della stessa Roos 'unity of poetry and music'. "There are only scattered analyses of the songs *qua* songs" scrive l'autrice, "and no critic has yet made a systematic approach"⁵⁶⁸. La Roos sistemizza per prima cosa l'uso del verso, spiegando la struttura del song in frasi AABA e ABCB, per poi dare una semplice spiegazione sull'alternanza ritmica di sillabe brevi e lunghe, accentate e non, in relazione ad accenti forti e deboli. I capitoli vengono poi suddivisi in tematiche e la Roos inserisce volutamente anche alcune parti musicali, sottolineando, con segni autografi, la corrispondenza tra parola e passaggio musicale. Un esempio fra tutti è quello che analizza l'esuberanza di un salto di ottava⁵⁶⁹ verso l'acuto, in corrispondenza dell'esplosione della bellezza della natura "pride o' the

⁵⁶⁷ Ericson-Roos, Catarina, *Songs of Robert Burns: a study of the unity of poetry and music*, op. cit.

⁵⁶⁸ Ibid., p. 2.

⁵⁶⁹ Intervallo tra otto suoni.

spring”, che andrebbe totalmente perduto, scrive la Roos, “if the song is only read”⁵⁷⁰.

A questo proposito è importante riportare anche le parole di Masolino D’amico che sottolineano l’importanza dell’analisi fin qui affrontata, e cioè che “le canzoni non vanno lette, ma ascoltate”⁵⁷¹, tesi sostenuta anche da Hans Jürg Kupper⁵⁷², nel suo lavoro su Burns nella cultura tedesca. Kupper afferma che la ragione di uno scarso repertorio di traduzione burnsiano, sta proprio nella mancata competenza musicale dei traduttori. Porta come esempio le traduzioni dello svizzero Corrodi che, per rimanere nell’ambito del dialetto, ha tradotto le poesie di Burns in vernacolo svizzero, senza rispettare i bisogni musicali. “So erstaunt immer wieder” scrive Kupper, lo sforzo per mantenere “des metrischen Schemas” è sempre a scapito “des Rhythmus”, e quindi “wenn die Übersetzungen aber *gesungen* werden, sind sie in manchen Fällen kaum als musikalische Texte zu gebrauchen”⁵⁷³.

Da queste considerazioni appare abbastanza giustificato il fatto che, lavori come quello della Roos e la presente ricerca, debbano essere considerati importanti per capire una parte fondamentale della produzione poetica burnsiana, quella del verso legato alla melodia, quella del ‘poeta per musica’. Il motivo principale, quindi, di un approfondimento maggiore sull’analisi dei songs, è da attribuire anche al desiderio di colmare, almeno in parte, tale necessità.

⁵⁷⁰ Ibid. p. 88.

⁵⁷¹ Burns, Robert, *Poesie*; introduzione e traduzione di Masolino D’Amico, op. cit., p. 18.

⁵⁷² *Robert Burns im deutschen Sprachraum*, Zürich, Francke Verlag Bern, 1979.

⁵⁷³ Ibid., p. 136. “Così accade che lo sforzo, per mantenere lo schema metrico, va sempre a scapito del ritmo e, quando la traduzione deve essere cantata, non è possibile utilizzarla assieme al testo musicale” (traduzione mia).

4.1. Analisi metrico-ritmica di alcuni Songs

Accanto al problema della ricerca di un significato semantico-musicale, se ne pone uno ancora più evidente; quello della corrispondenza metrico-ritmica. Il metro è la regolazione sistematica dell'andamento e organizza i contenuti di un testo, crea atmosfera e persuasione assegnando enfasi a determinate parole. Nelle mani di un grande scrittore riesce a produrre energia, raffinatezza, elevazione, o corrispondenza al linguaggio quotidiano. Il compito di un liederista o di un cantautore, è quello di valutare attentamente le strutture metriche delle parole affinché l'andamento musicale coincida perfettamente con l'intenzione espressiva della musica. La più piccola unità ritmica di un verso è il "piede" che può essere formato di due o più sillabe con una parte forte (arsi)⁵⁷⁴ e una debole (tesi), corrispondenti rispettivamente a sillaba lunga, la prima, e a sillaba breve, la seconda. Nella metrica classica si conoscono diversi tipi di piedi:

Giambo, formato da una sillaba breve ed una lunga	(~ -)
Trocheo, composto da una sillaba lunga ed una breve	(- ~)
Spondeo, composto da due sillabe lunghe	(- -)
Dattilo, di tre sillabe, di cui una breve e due lunghe	(- ~ ~)
Anapesto, con tre sillabe, di cui due brevi e una lunga	(~ ~ -)

⁵⁷⁴ In musica e nella metrica latina.

Nelle forme poetiche inglesi più conosciute, dal *blank verse*⁵⁷⁵ alla tradizionale stanza rimata, la divisione ritmica più usata è il piede giambico, e in particolar modo il pentametro giambico⁵⁷⁶ (*iambic pentameter*), ove una sillaba “unstressed” (breve) precede una “stressed syllable” (lunga).⁵⁷⁷

In musica la ritmica segue le stesse regole della poetica, con la sola differenza che gli accenti forti e deboli dipendono dalla posizione del suono all'interno della misura o battuta⁵⁷⁸. I valori musicali possono essere raggruppati in andamento binario (due accenti per ogni ‘piede’, cioè movimento) o ternario (tre accenti per ogni movimento). Normalmente il ritmo ternario viene usato per assegnare un carattere danzante, espressione tipica è il minuetto o il valzer, e si basa su un andamento di accento forte seguito da due deboli che si potrebbe raffigurare con il segno grafico (– ~ ~), detto in metrica piede dattilo.

Se analizziamo un song⁵⁷⁹ di Robert Burns con la grafica metrica sopra esposta, ci sorprenderemo nel trovare molte motivazioni nascoste per scelta delle parole e per il loro ordine all'interno del verso.

⁵⁷⁵ Il “blank verse” ha metro regolare ma non rimato.

⁵⁷⁶ Il pentametro giambico, quello più usato nella metrica inglese, è costituito da cinque piedi giambici. D’ora in poi il piede giambico verrà raffigurato con il segno grafico ~ –.

⁵⁷⁷ Possiamo subito fare un esempio usando il termine “attempt”. La prima sillaba (at) è “unstressed” ovvero breve o debole, mentre la seconda (tempt) è “stressed”, ovvero lunga o forte. Se rappresentiamo graficamente la sillaba breve con il segno (~) e quella lunga con (–), otteniamo la raffigurazione ritmico-grafica della parola “at-tempt” (~ –).

⁵⁷⁸ Spazio delimitato da due stanghette che racchiude l’unità di valore di ogni sezione indicata normalmente all’inizio della composizione. Es: 2/4 indica un andamento di due movimenti in cui ogni movimento ha un valore di 1/4 , ovvero il valore corrispondente alla semiminima. Tale andamento che deve risultare matematicamente in ogni battuta della composizione.

⁵⁷⁹ La struttura del song è generalmente rimata anche se non segue sempre le regole del “couplet” (aa, bb) e dell’“heroic couplet” (ab ab, cd cd). Il numero dei piedi varia da tre a cinque per ogni verso. Il suo ritmo può essere binario (2/4, 4/4) o ternario (6/8, 9/8) a seconda che venga conferito un andamento di danza o di *ballad*.

Ascoltando la melodia che fluisce assieme al canto, infatti, tutto sembra procedere in maniera spontanea; se invece osserviamo attentamente la metrica poetica facendola combaciare con quella musicale, scopriremo coesioni motivate da strutture, che però non traspaiono dall'esecuzione, anzi non lasciano trapelare alcuno sforzo compositivo. Come esempio prenderò la melodia del song 'Mary Morison',⁵⁸⁰.

17 O Mary, at thy window be

Tune: Duncan Davison

Andante

O Ma-ry, at thy window be, It is the wish'd, the trysted hour! Those
 smiles and glances let me see, That make the miser's treasure poor. How
 blithely wad I bide the stoure, A weary slave frae sun to sun; Could
 I the rich re-ward secure, The love-ly Ma-ry Mor-i-son.

'Mary Morison' o 'O Mary at thy window be'

⁵⁸⁰ La partitura qui riportata è tratta da Low, A., Donald, *The Songs of Robert Burns*, op. cit., p. 88. L'edizione di Low, consultabile presso la St Andrew University di Edimburgo, è scritta una terza sotto rispetto a quella in re maggiore del I volume di James Kinsley. Il segno V corrisponde alle strofe mentre il segno ••V indica le rime riportate da Burns.

Scritto sull'aria 'Bide ye yet', sulla quale Burns compose anche i versi di 'Duncan Davison'⁵⁸¹, è il risultato di un lavoro di coesione tra parole e musica che Burns, dopo i convenzionali primi otto versi, costruisce "crossing and binding the two parts together"⁵⁸² ponendo la rima nel secondo, quarto, quinto e settimo verso per dare unità alle due stanze che seguono l'originale popolare. Il componimento inizia su una nota bassa ed alle parole "treasure poor" si innalza all'ottava⁵⁸³ sopra. C'è quindi uno scarto d'attenzione che coincide con il passaggio appassionato della dichiarazione amorosa, cosa che Burns ottiene magistralmente. Il ritmo è puntato, gioioso e danzante, e dietro ai versi infuocati del giovane Burns, sgorga passione e gioia d'amore come miele che trabocca dall'alveare; l'aria scanzonata dal ritmo baldanzoso si sposa senza sforzo con un sentimento da vivere intensamente.

Mary Morison⁵⁸⁴

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1 O Mary, at thy window be,
It is the wish'd, the trysted hour!
Those smiles and glances let me see,
That make the miser's treasure poor:
How blithely was I bide the stoure,
A weary slave frae sun to sun;
Could I the rich reward secure,
The lovely Mary Morison!</p> | <p>O Mary, vieni alla finestra
è il momento desiderato, è l'ora stabilita!
Lasciami vedere quei sorrisi e quegli sguardi,
che rendono misero il tesoro dell'avaro:
Come sopporterei felicemente le avversità,
costretto a faticare giorno dopo giorno,
se solo potessi assicurarmi la ricca ricompensa,
l'amabile Mary Morison!</p> |
| <p>9 Yestreen, when to the trembling string
The dance gaed thro' the lighted ha',
To thee my fancy took its wing,
I sat, but neither heard or saw:</p> | <p>Ieri sera, quando al suono degli archi vibranti
le danze attraversavano la sala illuminata,
il mio pensiero è volato a te,
sedevo lì, ma non vedevo né sentivo nulla.</p> |

⁵⁸¹ Kinsley, James, a cura di, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit., vol. I, p. 391.

⁵⁸² Ibid., vol. III, p. 1022.

⁵⁸³ Ottava; distanza tra due note che corrisponde all'intervallo tra la prima e l'ultima nota di una scala, dove ricomincia un'ulteriore successione. L'ottava più alta corrisponde ad un registro più acuto.

⁵⁸⁴ Wagner, Adolphus, a cura di, *The Works of Robert Burns*, op. cit., p. 261, 20th March, 1793.

Tho' *this* was fair, and *that* was **braw**,
And *yon* the toast of a' the town,
I sigh'd, and said amang them **a'**,
"Ye are na Mary Morison."

Sebbene una fosse graziosa e l'altra bella
e l'altra ancora la più fantastica della città
io sospiravo e dicevo in mezzo tutte loro
"Voi non siete Mary Morison"

- 17 Oh, Mary, canst thou wreck his peace,
Wha for thy sake wad gladly **die**?
Or canst thou break that heart of his,
Whase only faut is loving **thee**?
If love for love thou wilt na **gie**,
At least be pity to me shown;
A thought ungentle canna **be**
The thought o' Mary Morison.

O Mary, saresti capace di distruggere la serenità
di colui che morirebbe volentieri per amor tuo?
o saresti capace di spezzare quel cuore
la cui sola colpa è amarti?
Se non vuoi donare amore a chi ti dà amore
Almeno mostrami che sai compatire.
Un pensiero scortese
non può appartenere a Mary Morison

Le rime sono state messe in evidenza per sottolineare la simmetria usata da Burns. Esse corrispondono al segno ••∨ da me evidenziato nella partitura⁵⁸⁵. Come si può notare la consonanza del 'couplet' rimato a due, si trova in equilibrio nei primi quattro versi di ogni stanza, mentre il quinto agisce come perno di volta del poema stesso. Quel perno corrisponde al salto di ottava e quindi all'intensità più acuta della voce. Dopo questo apice la simmetria si inverte e la tensione sfuma nella ripetizione del nome "Mary Morison" dell'ultimo verso, per riprendere la stessa struttura nelle stanze che seguono. I versi 5, 13 e 21 della versione italiana, sono stati evidenziati in neretto in quanto corrispondono alla frase musicale che sale all'ottava e costituiscono, oltre al perno della strofa, il punto più intenso del canto, nonchè il momento legato alle aspettative dell'autore ed alle sue speranze amorose. Gli stessi versi, inoltre, incalzano in una successione di immagini che assecondano la tensione musicale crescente, rappresentata dalle quartine di sedicesimi⁵⁸⁶ legate a due; "Sebbene una fosse graziosa, e l'altra bella, e l'altra laggiù la più fantastica

⁵⁸⁵ La presente analisi fa riferimento al mio precedente lavoro *Percorsi comuni tra poesia e musica: Robert Burns e Ludwig van Beethoven*, op. cit., pp. 161-173.

⁵⁸⁶ Figura musicale della durata breve, metà dell'ottavo o croma.

della città”, rivelano una tensione nel susseguirsi delle parole “this, that, yon” (in corsivo vv. 13-14), tensione che aumenta ulteriormente con i punti interrogativi che seguono, “saresti capace di distruggere la serenità di colui che morirebbe volentieri per amor tuo? saresti capace di spezzare quel cuore la cui sola colpa è amarti?” (vv. 17-20). Dopo tale ascesa, rappresentata da passione e sentimento, il desiderio e l’attesa si stemperano, nel dolce nome di Mary Morison, l’amabile Mary Morison, che conclude, in equilibrio melodico e metrico, tutte le tre stanze.

Mary Morison sembra essere stata identificata con la figlia di John Morison, la quale morì a vent’anni nel 1791, causa stenti e povertà, nella cittadina di Mauchline, dove viveva anche Jean Armour, futura moglie del poeta. È però difficile riconoscere questa sfortunata figura nelle parole mandate da Burns a Thomson, assieme ai versi; primo perché egli non lo avrebbe definito ‘lavoro giovanile’, periodo in cui Mary era quattordicenne, e secondo perché sarebbe stato inusuale per Burns non citare comunque una così triste sorte. La canzone può essere quindi letta come un *divertissement* di galanteria semi seria degli anni giovanili precedenti al 1784, dedicato ad una Mary qualunque, considerando che Morison era “a not uncommon name”⁵⁸⁷

Altro esempio di “kinship”, come le chiama Low, tra parola e musica, è il song ‘**It was a’ for our righfu’ king**’⁵⁸⁸. Qui è interessante notare quanto Burns agisca e pensi sempre e comunque come poeta, considerando la parola come espressione della musica stessa. Il lavoro, scritto nel 1784 per la raccolta *Scots Musical Museum* dell’editore James Johnson, fu rielaborato su un’antica *ballad* e composto su una melodia inglese del XVII secolo. James

⁵⁸⁷ Kinsley, James, a cura di, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit., vol. III, p. 1022.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, Vol. II, n. 589, pp. 876-877.

Hogg⁵⁸⁹ riteneva che i versi fossero originariamente scritti da un capitano che combattè contro Giacomo VII di Scozia⁵⁹⁰, mentre in realtà si tratta di una ricostruzione burnsiana di una *chap-book ballad* i cui ultimi versi ispirarono la terza stanza. La melodia è una variante di un'aria inglese del '600, 'The Bailiff's Daugther of Islington'⁵⁹¹. Questo bellissimo e struggente song, cadenzato in ritmo binario, è formato da 5 stanze, metricamente uguali, dove ogni stanza è composta da cinque versi di tre o quattro piedi, con inizio sempre anacrusico⁵⁹².

It was a' for our righfu' king⁵⁹³

Fu tutto per un giusto re⁵⁹⁴

- | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1 It was a' for our righfu' King
We left fair Scotland's strand;
It was a' for our righfu' King,
We e'er saw Irish land, my dear,
We e'er saw Irish land.</p> <p>6 Now a' is done that men can do,
And a' is done in vain;
My Love and Native Land fareweel,
For I maun cross the main, my dear,
For I maun cross the main.</p> <p>11 He turn'd him right and round about,
Upon the Irish shore;
And gae his bridle reins a shake,
With adieu for evermore, my dear,</p> | <p>Fu tutto per il nostro giusto re,
che noi lasciammo il lido della bella Scozia;
fu tutto per il nostro giusto re,
che non vedemmo mai più la terra d'Irlanda, mia amata,
non vedemmo mai più la terra d'Irlanda</p> <p>Ora, che tutto ciò che dipende dall'uomo è stato fatto,
ed è tutto stato fatto invano;
do l'addio al mio a more e alla mia terra,
perchè devo attraversare il mare aperto, mia amata
perchè devo attraversare il mare aperto.</p> <p>Egli invertì la rotta e cambiò idea,
riguardo la riva irlandese,
diede uno strappo alle redini
assieme all'addio per sempre, mia amata,</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

⁵⁸⁹ James Hogg (1770-1835). Scrisse songs e *ballads*; alcune di queste, collezionate da lui stesso, appaiono nell'opera *The Minstrelsy of the Scottish Border* (1802-03) di Walter Scott, del quale era intimo amico.

⁵⁹⁰ Il re cattolico scacciato dal trono nel 1688 in nome del quale iniziò il movimento giacobita; suo successore fu Wiliam of Orange.

⁵⁹¹ Kinsley, James, a cura di, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit., Vol. III, p. 1515.

⁵⁹² L'anacrusi è l'aggiunta di una o due sillabe fuori battuta, all'inizio di un verso, tipico della poesia popolare. In musica è l'aggiunta di note iniziali che precedono il primo tempo forte della frase melodica.

⁵⁹³ Kinsley, James, a cura di, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit., vol. III, pp. 876-877.

⁵⁹⁴ Traduzione mia.

And adiuè for evermore.

all'addio per sempre

16 The sojer frae the wars returns,
The sailor frae the main;
But I hae parted frae my Love,
Never to meet again, my dear,
Never to meet again.


Il soldato torna dalla guerra
Il marinaio torna dal mare
ma io mi sono separato dal mio amore,
per non incontrarlo mai più, mia amata,
per non incontrarlo mai più.

21 When day is gane, and night is come,
And a' folk bound to sleep;
I think on him that's far awa,
The lee-lang night, and weep, my dear,
The lee-lang night, and weep.

Quando il giorno se ne va, e viene la notte,
e la gente è costretta a dormire;
io penso al mio amore che è così lontano,
e al riparo della notte piango, mia amata,
al riparo della notte piango.

Riportando la melodia originaria per la quale Burns scrisse il song,
si può scorrere, anche visivamente, la coesione metrico-ritmica.

589. It was a' for our rightfu' king



The image shows three staves of musical notation in G major (one sharp) and common time (C). The melody is written in a single treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The second and third staves continue the melody, ending with a double bar line. The notation is clear and legible, showing the rhythmic structure of the original melody.

“It was a' for our rightful' king”

da un'antica aria inglese del '600

La melodia è divisa in cinque semifrasi musicali, indicate con il segno \vee , che corrisponde, nel momento dell'esecuzione, alla presa di fiato di chi canta e al fraseggio dello strumentista. Così segnate, le semifrasi evidenziano il loro inizio 'in levare'⁵⁹⁵, che corrisponde all'*incipit* anacrusico sia musicale che poetico. Burns, all'inizio di ogni verso, usa sempre una coppia di parole formata da sillaba breve e lunga (\sim -):

It was / We left / We e'er / Now a' / And a' / My Love etc.
 \sim - \sim - \sim - \sim - \sim - \sim -

Il ritmo della melodia è stabilito in chiave con la C, cioè un andamento binario di 4/4. Burns, per far sì che anche le parole di un solo accento, come "it", possano associarsi allo schema ritmico-melodico là dove la frase inizia con due crome⁵⁹⁶ in levare (♩), divide la sillaba del dittongo (fa-ir oppure o-ur) o allunga la vocale della parola (i-it oppure we-e). Ne risulta il seguente grafico:

*I-it / was a-a' / for o-ur / right fu-u' / King*⁵⁹⁷
 b-b / L b-b / L b-b- / L b-b / L⁵⁹⁸
We / left fa-ir / Scot la-and's / strand;
 b / L b-b / L b-b / L
It / wa-as a-a' / for our / ri-ight fu-u' / King,
 L / b b b b / L L / b b b b / L
We-e e'er / saw I-i- / ri-ish land, / my dear,
 b b L / L b b / b b L / b L

⁵⁹⁵ Un ritmo si dice "in levare" quando si trova sulla parte debole del tempo. La parte forte viene chiamata "battere".

⁵⁹⁶ valore di durata musicale.

⁵⁹⁷ Il segno / sta ad indicare la divisione dell'andamento binario con inizio anacrusico.

⁵⁹⁸ Per evitare equivoci di interpretazione, segnerò con "b" la nota di valore breve e con "L" quella di valore lungo.

We-e e'er / saw I-i- / ri-ish land

b b L / L b b / b b L

Le parole corrispondenti al valore di durata lunga (L) sono le parole chiave del testo, posizionate in quei punti per avere una naturale enfasi espressiva. Se proviamo ad evidenziare solo quelle coincidenti con i valori lunghi (minime e semiminime) ricaviamo la struttura portante del significato narrativo. Per praticità farò l'esempio delle prime due stanze:

1. It **was a' for** our **rightfu' King**
2. We **left** fair **Scotland's strand**;
3. **It was a' for our** rightfu' **King**,
4. We **e'er saw** Irish **land**, my **dear**,
5. We e'er saw Irish **land**.

1. Now **a' is done** that **men can do**,
2. And **a' is done** in **vain**;
3. **My Love and Native** Land fareweel,
4. For **I maun** cross the **main**, my **dear**,
5. For **I maun** cross the **main**.

Le parole chiave del terzo verso, che non cadono sui valori lunghi come *was a'* seguito da *rightfu'* nella prima stanza e *Love and* seguito da *Land* nella seconda, risultano corrispondere allo sviluppo ritmico-melodico ricamato su valori più brevi nella melodia, che sembra abbellire il passaggio e darne comunque maggiore evidenza. Il susseguirsi di crome e semicrome⁵⁹⁹ ad intervalli quasi conseguenti, senza sbalzi melodici, portano in superficie la

⁵⁹⁹ Valori musicali di durata breve.

grazia e la leggerezza del passo che, al centro della stanza, sembra racchiuderne il segreto, e svelare in quelle poche parole, come in una sciarada, il motivo della partenza e il rimpianto degli affetti perduti.

1. It was a' for our rightfu' King
2. We left fair Scotland's strand;
3. It *was a'* for our *rightfu'* King,
4. We e'er saw Irish land, my dear,
5. We e'er saw Irish land.

1. Now a' is done that men can do,
2. And a' is done in vain;
3. My *Love and* Native *Land* fareweel,
4. For I maun cross the main, my dear,
5. For I maun cross the main.

Quasi a compensare questo spostamento di attenzione, il valore di semiminima⁶⁰⁰ della terza linea (L) cade invece sul 'levare' ritmico (cioè prima del tempo forte della battuta). In questo modo evidenzia il cambio del soggetto che, mentre nella prima stanza è *it*, cioè il fatto storico accaduto, diventa *my* nella seconda, sottolineando così la struggente malinconia che colpisce colui che è partito.

1. It was a' for our rightfu' King
2. We left fair Scotland's strand;
3. *It* was a' for our rightfu' King,
4. We e'er saw Irish land, my dear,
5. We e'er saw Irish land.

⁶⁰⁰ Corrisponde alla nota nera con gambo.

1. Now a' is done that men can do,
2. And a' is done in vain;
3. *My* Love and Native Land fareweel,
4. For I maun cross the main, my dear,
5. For I maun cross the main.

Risulta poi oltre modo geniale, avere fatto corrispondere quell'unica espressione tenera, ripetuta sempre sullo stesso punto, *my dear*, con l'unico ritmo saltellato della melodia, proprio là dove l'armonia viene sospesa sul quinto grado della tonalità, quasi a domandare se la sua amata sia veramente perduta per sempre.

I-it / was a-a' / for o-ur / right fu-u' / King

b-b / L b-b / L b-b- / L b-b / L

We / left fa-ir / Scot la-and's / strand;

b / L b-b / L b-b / L

It / wa-as a-a' / for our / ri-ight fu-u' / King,

L / b b b b / L L / b b b b / L

We-e e'er / saw I-i- / ri-ish land, / my dear,

b b L / L b b / b b L / b L

We-e e'er / saw I-i- / ri-ish land

b b L / L b b / b b L

Un'attenta coesione si trova anche sulle note di 3/4 (la minima con il punto alla fine del secondo e del quinto verso). Se estraiamo, infatti, le parole corrispondenti alla suddetta figura musicale, otterremo la seguente successione in perfetta rima:

strand / land - vain / main - shore / evermore - main / again - sleep / weep

La cura con cui Burns aderisce al testo musicale, rivela una certa esperienza nel settore; essa viene attestata da quello che egli scrive a Thomson nel settembre 1793, in cui specifica che “the second or high part of the tune being a repetition of the first part an octave higher, is only for instrumental music, and would be much better omitted in singing”⁶⁰¹. Ciò che appare straordinario in queste sue composizioni, è la forza persuasiva che riempie sia l’ascolto che la lettura. Con semplici parole egli riesce a dare energia e potenza ai sentimenti. Lo dice Cunningham stesso, che conosceva anche la sua passione per le arie scozzesi antiche: “he looked also with affectionate eyes on the old mutilated lyrics of Scotland, and repaired them with unequalled skill”⁶⁰².

La perfetta adesione al testo musicale rendeva i suoi versi così spontanei e fluenti da scorrere con la stessa freschezza dell’acqua. “His songs bear the impress of nature”⁶⁰³, scrive ancora Cunningham, “he caught up the peculiar spirit of the old song at once”. La melodia era per lui come un albero in inverno che attende la fioritura; non la lasciava fino a quando “it was covered with bloom and beauty. He sharpened the sarcasm, deepened the passion, heightened the humor, and abated the indelicacy of his country’s lyrics”⁶⁰⁴. Per Burns non c’era una strategia nel comporre, ma passione, incanto. Tutto sgorgava con naturalezza, “his humor, his gaiety, his tenderness, and his pathos” arrivavano “all in a breath; freely, for they come of their own accord”⁶⁰⁵.

⁶⁰¹ Kinsley, James, a cura di, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit., p. 281, September 1793.

⁶⁰² Cunningham, Allan, *The Works of Robert Burns; with his Life*, op. cit., p. 257.

⁶⁰³ Ibid., p. 299.

⁶⁰⁴ Ibid., p. 379.

⁶⁰⁵ Ibid., p. 367.

“No poet,” afferma Scott, “ with the exception of Shakespeare, ever possessed the power of exciting the most varied and discordant emotions with such rapid transitions”⁶⁰⁶. Eppure egli riteneva che la forza di quei versi si basasse sulla semplicità, e quando Thomson, l’editore a cui dedicò le ricerche degli ultimi dieci anni della sua vita, cercò di convincerlo a scrivere qualcosa di più accattivante, egli rispose: -“Give me leave to criticise your taste in the only thing in which it is reprehensible. You know I ought to know something of my own trade; of pathos, sentiment, and point you are a complete judge; but there is a quality more necessary than either in a song, and which is the only essence of a ballad, I mean simplicity”⁶⁰⁷.

4.2. Elaborazione dei Songs nel tempo

Il già citato lavoro di Alexander Keith⁶⁰⁸, sottolinea quanto Burns “stirred the folk-songs to a second life”⁶⁰⁹ e quanto la sua ricerca divenne funzione necessaria in un tempo in cui la collezione di ballate e canzoni popolari avevano suscitato la curiosità di altri studiosi. Più di 30 collezioni erano state pubblicate prima del 1750. Basterà citarne alcune tra le più note per avere le dimensioni di quanto questo genere incontrasse l’interesse generale: *The Caledonian Pocket Companion* di James Oswald del 1743, *Ancient and Modern Scottish Songs* di David Herd del 1776, *A Collection of Scots Tunes* di

⁶⁰⁶ Ibid., p. 367.

⁶⁰⁷ Wagner, Adolphus, a cura di, *The Works of Robert Burns*, op. cit., p. 267, April, 1793.

⁶⁰⁸ Keith, Alexander, *Burns and Folk-song*, op. cit.

⁶⁰⁹ Ibid., p. 18.

William McGibbon del 1742, *The Ever Green e The Tea-Table Miscellany* di Allan Ramsay del 1724⁶¹⁰. Lo stesso Burns aveva lungamente lavorato alla stesura della collezione pubblicata da James Johnson⁶¹¹, *Scots Musical Museum*⁶¹², dando un notevole contributo “to make it a rich repository of Scottish song and music, and increase its value immeasurably by his own original contribution”⁶¹³. L’opera, in sei volumi, viene illustrata dallo stesso editore nella prefazione:

Preface.

Without wishing to over rate this publication, the Editor may be permitted to observe, that it unquestionably contains the greatest Collection of Scottish Vocal Music ever published, including many excellent Songs written for it by BURNS,⁶¹⁴

Per porre rimedio alla mancanza di una versione completa delle antiche canzoni e ballate scozzesi, Johnson aveva pianificato una collaborazione con “a number of Gentlemen of indisputed taste, who have been pleased to encourage, enrich, and adorn the whole literary part”. Ogni volume doveva contenere circa 100 “Songs, with the original Music embellished with Thorough Bases by one of the able Master”⁶¹⁵. L’uscita del primo volume dell’opera di Johnson coincise con l’arrivo di Burns a Edimburgo. L’editore

⁶¹⁰ Kinsley, James, a cura di, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit., vol. III, pp. 995-8.

⁶¹¹ James Johnson (c. 1750-1811) nasce a Etrick. Dopo aver svolto l’apprendistato presso l’incisore James Reed a Edinburgh e aver lavorato, dopo il 1789, presso il negozio di musica di Bell Wynd, diviene il più importante editore musicale in Scozia durante quel periodo.

⁶¹² Collezione di canzoni e ballate scozzesi pubblicata dall’editore James Johnson tra il 1783 e il 1803.

⁶¹³ Robert Burns, *The Life and Works of Robert Burns*, 1896, op. cit., vol. III, p. 329.

⁶¹⁴ Johnson, James, *The Scottish Musical Museum; consisting of upwards of Six Hundred Songs*, op. cit.

⁶¹⁵ Kinsley, James, a cura di, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit., vol. III, pp. 984-85.

invitò il poeta a collaborare, assieme a musicisti e antiquari; Burns ebbe così modo di approfondire la conoscenza di un repertorio che lo affascinava fin dalla giovinezza. Scrive infatti nel 1785:

[...] there is a degree of wild irregularity [which] has made me sometimes imagine that perhaps, it might be possible for a Scotch Poet, with a nice, judicious ear, to set compositions to many of our most favourite airs⁶¹⁶.

Risultò quindi naturale per lui accogliere la richiesta di collaborazione allo *Scots Musical Museum*. Nel primo volume furono stampate solo tre delle sue liriche, ma quasi tutto ciò che scrisse tra l'estate del 1787 e l'inverno del 1792 fu riservato alla più tarda collezione johnsoniana. Più di 200 canzoni, la maggior parte delle quali originali o ristrutturati, entrarono a far parte dei volumi successivi, tanto che lo stesso Johnson, nella prefazione al quinto volume, dedica uno speciale ringraziamento al suo zelo ed entusiasmo:

To [Mr. Burns] is the present Collection indebted for almost all of these excellent pieces which it contains. He has not only enriched it with a variety of beautiful and original Songs composed by himself, but his zeal for the success of the Scots Musical Museum prompted him to collect and write out accurate Copies of many others in their genuine simplicity⁶¹⁷.

La genuina semplicità, carattere fondamentale dei songs, viene evidenziata anche da Keith, il quale aggiunge che “they are natural, direct,

⁶¹⁶ Ibid., vol. III, p. 987, nota 3.

⁶¹⁷ Kinsley, James, a cura di, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit., vol. III, p. 986.

simple, and forcible”⁶¹⁸, e che “an interpreter was required to recapture their diminishing public”. Burns assunse questa funzione, in quanto egli “of all men was best fitted to discharge it”⁶¹⁹.

La circolazione dei canti popolari, al tempo di Burns e prima di lui, avveniva in ambienti non letterati, incapaci di leggere e scrivere fluentemente, che affidavano alla memoria la trasmissione di melodie e parole. Burns possedeva alcuni libri di Ramsay e Fergusson, oltre che una *Collection of English Songs* “and the most notable of the song-books then published, with or without music”⁶²⁰. Sicuramente queste raccolte gli servirono per rinfrescare la memoria di tanto in tanto, continua Keith, ma coloro che sostengono vi sia stato un plagio, in particolare con la collezione di Herd⁶²¹, sono assolutamente incapaci di dimostrarlo; “the normal and sensible conclusion on the matter is that Burns was familiar with the songs, independent of Herd or many manuscript whatever. He and Herd were tapping the same flow”⁶²². Keith continua riportando i nomi di altri collettori, dopo Burns, e tra questi cita Peter Buchan (1790-1854) e Gavin Greig (1856-1914). Entrambi fanno riferimento al lavoro ed alla figura di Burns riconoscendo in lui il vero iniziatore di questa ricerca. “Those old songs which Burns adapted” scrive Buchan, “are the key to the secret of his national appeal, without distinction of class and place. The people received from him new versions of songs which they knew but which

⁶¹⁸ Keith, Alexander, *Burns and Folk-song*, op. cit., p. 18.

⁶¹⁹ Ibid. p. 19.

⁶²⁰ Ibid., p. 39.

⁶²¹ Ci si riferisce all’opera *Ancient and Modern Scottish Songs* di David Herd del 1776.

⁶²² Ibid., p. 41.

had seldom possessed the power of immediately and completely captivating both heart and mind”⁶²³.

Greig addirittura scrisse numerose elaborazioni sui songs burnsiani per coro a più voci, affiancando tali arrangiamenti popolari alla tradizione classica dei compositori Pleyel, Haydn, Beethoven, che realizzarono diverse armonizzazioni, su richiesta dell’editore Thomson⁶²⁴. Gavin Greig, nato a Parkhill, nello Aberdeenshire, era parente lontano di Burns, per parte di madre, e del compositore norvegese Edvard Grieg, da parte del padre, discendente dalla stirpe scozzese (il nonno, il cui cognome era Grieg, si era trasferito a Bergen verso la metà del settecento cambiando il cognome in Greig). Egli ebbe una discreta notorietà come scrittore di ballate, ma la sua maggiore fama è legata alla collezione di folk-song pubblicata assieme al reverendo J. B. Duncan (1848-1917), una delle massime personalità in questo campo. Inizialmente egli avrebbe dovuto occuparsi solo delle melodie e Duncan dei versi, ma poi si appassionò talmente alla ricerca, che tutta la raccolta, di quasi 3.000 songs, fu opera sua, anche se morì prima di terminare l’immenso lavoro. In un discorso pronunciato da Greig durante uno “spring meeting of the Scottish Branch in Aberdeen”⁶²⁵, organizzato dall’English Association del luogo e svoltosi alla Girls’ High School, viene rimarcato che il folk-song di tutti i tempi rappresenta l’espressione dell’uomo spontaneo, quello che lui chiama “the natural man”⁶²⁶, e che “the true and complete effect cannot be got by simply reading the verse. The songs must be sung, and sung in the

⁶²³ Ibid., p. 42.

⁶²⁴ Vedi paragrafo 3.4.

⁶²⁵ Greig, Gavin, *Traditional Minstrelsy of the North-East of Scotland* By Gavin Greig, M.A. F.E.I.S., J.P. A Paper read at the Conference of the Scottish Branch of the English Association, at Aberdeen, March 7, 1908. Reprinted from the “Aberdeen Free Press”, March 9, 1908.

⁶²⁶ Ibid. p. 12.

traditional way by genuine folk-singer”⁶²⁷. Partendo da queste parole è facile comprendere perchè fiorirono, dopo la scomparsa di Burns, moltissime elaborazioni musicali che mantenevano intatta la parte poetica e ne variavano armonizzazione e forma strumentale. Lo stesso Greig scrisse più versioni con una codificazione personale che facilitava la lettura musicale.

Alle note, infatti, sostituì delle lettere, che davano lo stesso risultato sonoro ma che, probabilmente, garantivano la lettura musicale a tanti cori amatoriali e a manifestazioni popolari. La scala utilizzata da Greig è così suddivisa: d (do), r (re), m (mi), f (fa), s (sol), l (la), t (si). In questo caso non ci sono strumentazioni o armonizzazioni, in quanto l’elaborazione armonica viene distribuita solo tra le voci, quasi a sostegno dell’affermazione “The songs must be sung” dello stesso Greig. I due punti e la linea (: -) indicano i valori di durata dei suoni, sotto i quali viene distribuito il testo corrispondente, come si vede nella partitura che segue, un trio di voci maschili nell’arrangiamento del song ‘Duncan Gray’.

⁶²⁷ Ibid., p. 14.

DUNCAN GRAY.

MALE TRIO.

KEY A. *Briskly.* D. C.

Tenor	: :m	s ₁ : d t ₁ : d	r : m t ₁ : -	d : - r : - f	m : d d : -
		{ Duncan Gray cam here to woo, } { On blithe Yalenicht when we were fou, }		Ha, ha, the woois' o't,	
1st Bass	: s ₁ : d	t ₁ : d r : m	t ₁ : - :	s ₁ : - t ₁ : - r	d : s ₁ m ₁ : -
	Ha, ha,	ha, ha, ha, ha,	ha,	Ha, ha, the	wooin' o't.
2nd Bass	s ₁ : d t ₁ : d	r : m s ₁ : -	- : - - f ₁	m ₁ : - s ₁ : - t ₁	d : d ₁ d ₁ : -
	Ha, ha, ha, ha,	ha, ha, ha,	ha,	m ₁ : - s ₁ : - t ₁	d : d ₁ d ₁ : -

{	m : s s : m	f : f f : -	f : m r : d	t ₁ : l ₁ s ₁ : -	-
	Maggie coost her	head fu' heigh,	Look'd asklent and	un - co skeigh,	
	d : m m : d	r : r r : r r : d	t ₁ : d s ₁ : l ₁	s ₁ : f e ₁ s ₁ : -	-
	Ha ha,	ha ha ha ha ha	ha ha ha ha ha	ha ha ha ha	ha

{	s : - l s : m	f : r t ₁ : -	d : - r : - f	m : d d : -	-
	Gart poor Duncan	stand abeigh ;	Ha, ha, the	wooin' o't.	
	m : - f m : d	t ₁ : - l ₁ s ₁ : -	s ₁ : - t ₁ : - r	d : s ₁ m ₁ : -	-
	Ha,	ha,	the	woo - in	o't.

‘Duncan Gray’ nella versione di Gavin Greig

Katherine Campbell⁶²⁸, nella bella presentazione che accompagna la registrazione su Cd, propone una visione diversa, sostenendo che fu Burns stesso a suggerire l’uso strumentale nei songs. “Let the harmony of the bass, at the stop, be full”⁶²⁹ è una delle tante frasi scritte da Burns che rivela la sua idea di esecuzione. Interessante l’indagine della Campbell, che analizza la tecnica strumentale di alcuni songs sul ‘fiddle’, osservando che le loro melodie, in

⁶²⁸ Campbell, Catherine, *Burns and the Scottish Fiddle Tradition*, A.H.R.B. Ed. By University of Edinburgh, 2000.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 22.

prima posizione⁶³⁰, sono tutte facilmente eseguibili anche per un principiante al violino. La Campbell conferma, in questo modo, che Burns usò le sue conoscenze strumentali per trasportare le melodie ascoltate sulla carta, per poi aggiungervi e modellarci i versi.

Il fatto che le melodie venissero poi accompagnate da un basso armonizzato (detto anche basso continuo) viene attestato dalla raccolta di Johnson, che riporta entrambe le linee, voce e basso numerato, quest'ultima ad opera dei musicisti a cui Burns poteva affidarsi. Nella realizzazione del celebre song 'A Red, Red Rose', la versione basata sulla melodia di Major Graham, viene armonizzata da Clarke, ad esempio, ed inviata da Burns a Johnson. La stessa melodia la troviamo, senza accompagnamento, nella prima collezione di Neil Gow, famosissimo violinista dell'epoca, il cui ritratto è esposto alla Scottish National Gallery di Edimburgo. Ciò conferma che non vi era una prassi consolidata e che la popolarità dei songs ne permetteva l'esecuzione con diversi organici, senza che il pubblico ne soffrisse. Neil Gow (1727-1807), era conosciuto come il massimo suonatore di 'fiddle' in Scozia. I Gow ricevevano richieste anche da Londra "as providers of dance music for balls and parties in royal and aristocratic circles"⁶³¹.

⁶³⁰ La prima posizione dello strumento ad arco, prevede una facile tecnica della mano sinistra, che non richiede quindi virtuosismo o abilità, bensì una conoscenza di base, che Burns sicuramente possedeva.

⁶³¹ Davie, Cedric Thorpe, *Scotland's Music*, op. cit., p. 28.



Niel Gow, ritratto da Sir Henry Raeburn

(Scottish National Portrait Gallery)

L'uso strumentale dei songs è presente anche nel catalogo di John Watlen, che, dopo aver lavorato per sette anni nelle editorie di Corri e Sutherland, decise di aprire, agli inizi dell'ottocento, il New Music Warehouse, negozio a North-Bridge Street 13 di Edimburgo, dove era possibile prendere in visione i nuovi forte-piano dell'epoca e provarne la qualità. Nella sua raccolta *Catalogue of Music*⁶³², egli riporta alcune melodie di Burns con accompagnamento dedicato, in questo caso non dal fiddle, bensì flauto traverso, "the german flute", che conferma quanto questo strumento fosse di moda all'epoca, a sostegno di quanto verrà ditto sulle opere di Beethoven.

La pagina che segue è un facsimile del manoscritto che si trova alla Mitchell Library di Glasgow e che riporta chiaramente la linea del canto solo, accompagnato da una melodia del flauto, che faceva ovviamente da controcanto e da riferimento tonale alla voce, o veniva semplicemente suonato dal solo flautista. Questi esempi basterebbero a testimoniare, come sostiene

⁶³² *A Catalogue of Music*, Ed. J. Walten, Edinburgh, 1811.

Greig, l'enorme diffusione in forma cantata dei songs burnsiani, anche se si trovavano elaborazioni senza canto e armonizzazione. Sembra comunque essere universalmente accertato che le diverse elaborazioni servirono a codificare l'uso della melodia per l'ascolto dei versi.

22

A Man's a Man for a that

By Robert Burns

PRINTED & SOLD BY J. TAYLOR AT HIS MUSIC WAREHOUSE HUTCHISON ST. GLASGOW.

6^d

Is there for honest poverty, Wha hangs his head an' a' that; The coward slave, we
pass him by, An' dare be poor for a' that. For a' that an' a' that, Our toils obscure an' a' that;
The rank is but the Guinea stamp, The man's the goud for a' that.

<p>2 What though on hamely fare we dine, Wear hadden gray, an' a' that; Gie Fools their sikk, and knives their wine, A man's a man for a' that. For a' that, an' a' that, Their finel shew, an' a' that; An honest man, though ne'er sae poor, Is chief o' men for a' that.</p> <p>3 Ye see yon Birnie e'd a Lord, Wha struts an' staces an' a' that; Though hundreds worship at his word, He's but a Guif for a' that. For a' that, an' a' that, His ribband, star, an' a' that; A man of independent mind, Can look, an' laugh at a' that.</p>	<p>4 The King can mak' a belted knight, A marquis, duke, an' a' that; But an honest man's aboon his might, Guid faith, he manna be that. For a' that, an' a' that, His dignities, an' a' that; The pu' o' sense, an' pride o' worth, Are grander far than a' that.</p> <p>5 Then let us pray, that come it may, As come it shall, for a' that; That sense an' worth, o'er a' the earth, Shall bear the gree, an' a' that. For a' that, an' a' that, It's coming yet, for a' that; When man's an' man, the world o'er, Shall Brothers be, an' a' that.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

FOR THE GERMAN FLUTE.

SLGW

Facsimile del catalogo di John Walten

Numerosi furono anche i compositori classici, contemporanei a Burns, che realizzarono opere e collezioni d'uso per il mercato colto che lo richiedeva. Gli esempi che seguono riportano tre partiture d'uso differente.

38

O mirk, mirk is the midnight hour.

Larghetto

O mirk mirk is this mid-night hour And loud the tem-pests roar: A
wae-fu' wand'rer seeks thy tower Lord Gre-gory ope thy door An ex-ile
from her fa-ther's ha' And a' for lov-ing thee. At least some pi-ty
on me shaw If love it may-na be

‘O Mirk Mirk’⁶³³ nella versione di Pleyel per voce e forte piano.

⁶³³ Thomson, George, *A Select Collection of Original Scottish Airs*, for the Voice, to each of which are added. Introductory & Concluding Symphonies & Accompaniment for the Violin & Piano Forte by Pleyel. With Select and Characteristic Verses by the most admired Scottish Poets. G. Thomson the Editor and Proprietor Edinburgh, Ed. By Preston, London, 1794-1818. p. 38.

16 *The red red Rose.* The Music by P. Urbani.

Violini pp. rf.

Viola rf.

Canto

Harp:^d

Largo con molta Espressione

O my love's like the red, red rose, That's new-ly sprung in June O my love's like the

me lo dy, That's sweet-ly play'd in tune. As fair art thou my bonie lass, So

**'The red red Rose'⁶³⁴, nella versione di Peter Urbani
per canto, 2 violini, viola e clavicembalo**

⁶³⁴ Urbani, Pietro, *A selection of Scots Songs*, Harmonized and Improved with simple and Adapted Graces by Peter Urbani, Professor of Music, 2 vol., Edinburgh, Ed. James Walten, 1811, vol. II, p. 16.

THE
COTTER'S SATURDAY NIGHT.

A. C. MACKENZIE.

BURNS. *Lento.* *ff* *ff*

PIANO. *f* *p* *f*

♩ = 56.

SOPRANO.

ALTO.

TENOR.

BASS.

No - ven ber chill blaws loud wi' an - gry sugh;

marcato. *p*

8025.

‘The Cotter’s Saturday Night’⁶³⁵ per coro e orchestra di A.C. Mackenzie, nella versione per 4 voci e pianoforte.

⁶³⁵ Mackenzie, A. C., *Cotter’s Saturday Night*, a Poem by Robert Burns set to Music for Chorus and Orchestra, Ed. Novello and Company, London, no date, p. 1.

Le due prime versioni, quella di Pleyel⁶³⁶, per voce e forte-piano e quella di Urbani⁶³⁷ per voce, 2 violini, viola e clavicembalo, hanno un carattere intimo e salottiero mentre quella di Mackenzie, musicista ed elaboratore del tempo di Burns, per coro e orchestra, evidenzia un organico talmente diverso da renderne evidente la differente destinazione, ovviamente da concerto, con versione da studio nella riduzione per pianoforte.

Le testimonianze più eloquenti che i songs burnsiani fossero universalmente conosciuti e apprezzati, sono senza dubbio le elaborazioni di Beethoven, commissionate da Thomson e raccolte negli *Schottische Lieder* op. 108⁶³⁸, sui quali vorrei soffermarmi per esporre una personale argomentazione. Tutti gli studiosi che finora hanno preso in considerazione il materiale elaborato dal compositore tedesco, infatti, affermano che egli operò senza conoscere i versi di Burns. La ricerca da me effettuata nel 2006, alla quale si può fare riferimento per eventuali maggiori dettagli⁶³⁹, dimostra che gli studi in tale senso sono stati poco approfonditi e che la verità potrebbe essere diversa.

Thomson era convinto che l'intervento di un compositore rinomato avrebbe aumentato il valore artistico dei songs ed incrementato il mercato. A quell'epoca Beethoven godeva già di grande popolarità in Inghilterra e

⁶³⁶ Ignaz Pleyel (1757-1831) compositore austriaco, allievo di Haydn. Nel 1791 si trasferì a Londra in cerca di un impiego. Fu qui molto considerato per le sue composizioni e per la direzione artistica di una stagione concertistica. Ritornò in patria alla fine della sua vita, ma rimase sempre fedele al suo "paese adottivo".

⁶³⁷ Nato a Milano nel 1749, Urbani arrivò a Edimburgo nel 1784 come cantante di canzoni scozzesi, compositore e maestro di musica. Egli si cimentò anche nel campo editoriale e pubblicò una propria *Selection of Scots Songs* con rielaborazione orchestrale per orchestra d'archi. Burns e Thomson non avevano molta stima di lui, come compositore, ma ci fu una iniziale amicizia con il poeta nell'agosto del 1793.

⁶³⁸ Beethoven, van Ludwig, *25 Schottische Lieder op. 108*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, o. j., MS, Wienbibliothek im Rathaus.

⁶³⁹ Sello, Luisa, *Percorsi comuni tra poesia e musica: Robert Burns e Ludwig van Beethoven*, op. cit., pp. 80-173.

l'apparizione del pianoforte (forte-piano) a Londra nel 1797, aveva giocato un ruolo speciale nella diffusione della sua musica. Era lui, quindi, l'uomo giusto per l'editore edimburghese. È stato conservato un sommario della lettera di Thomson, scritta l'8 novembre 1803:

Louis van Beethoven, Vienna, demands 300 ducats for composing six sonatas for me. Replied 8 November that I would give no more than 150 taking 3 of the sonatas when ready and the other 3 in 6 months after; giving him leave to publish in Germany on his own account the day after publication in London⁶⁴⁰.

In verità la figura che Thomson aveva in mente era quella di un musicista che elaborasse semplici accompagnamenti e interludi strumentali, e non un compositore innovativo che avrebbe dato uno stile personale al genere, elevandolo a nuovo spessore artistico. Egli contava di pubblicare una collezione che incoraggiasse le ragazze di buona famiglia nel suonare musica tradizionale nei salotti. "Mrs. Fries" scrive l'editore "will pay you 25 ducats when you deliver the manuscripts of the theme with variations of the air" e per questo gli chiese di armonizzare una parte per "piano-and violin, flute and violoncello - also adding parts for a second voice and a bass voice"⁶⁴¹. Più volte si era poi lamentato della mancanza della parte del flauto "I am very sorry that you have not sent me the flute accompaniment to the last volume of our national airs"⁶⁴², e questo va a sostenere la mia tesi che il "german flute" usato

⁶⁴⁰ Tyson, Alan, *The Authentic English Editions of Beethoven*, London, Faber and Faber, 1963, pp. 17-18.

⁶⁴¹ Albrecht, Theodore, *Letters to Beethoven and other Correspondence*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1996, pp. 160-161, Edinburgh, April 5, 1819.

⁶⁴² Si trattava delle *Scottish Airs*, vol. 5 (che includeva anche l'op. 108) pubblicate nel 1818.

nelle partiture di Bishop⁶⁴³ e per la collezione di John Watlen, fosse strumento alla moda, nonché in uso nelle serate conviviali. Ciò confermerebbe anche la presenza dello *walking stick flute*, trovato nella Canongate Kilwinning Lodge (vedi paragrafo 2.1.). Pur sapendo che Beethoven aveva espresso il suo disappunto per questo strumento giudicandolo imperfetto di intonazione e “trop bornè”⁶⁴⁴, cioè limitato, Thomson insisteva nel richiederne parti separate avendo sicuramente in mente qualche flautista: “I urgently request that you send it with the theme, etc. Mrs. Fries will pay your copyist for making a small copy of the flute accompaniment, (suitable) for the mail”⁶⁴⁵. Beethoven, che non era solito accettare critiche o commissioni, dato che le entrate inglesi in quel momento potevano costituire più del doppio di quelle austriache, cercò di accontentare l’editore edimburghese, impegnandosi con cura e vigore alla realizzazione del progetto. Compose ben 179 arrangiamenti, di cui 126 pubblicati da Thomson. Il suo genio non gli permetteva però di scendere ai livelli richiesti dall’editore edimburghese, il quale si lamentava frequentemente della difficoltà d’esecuzione: “My dear Monsieur Beethoven, *j’ai reçu le 3 melodies avec votre letter*” scrive il 22 giugno 1818, “Everyone in this country finds that your works are much too difficult”⁶⁴⁶.

Il musicologo Barry Cooper⁶⁴⁷, che ha recentemente potuto riscattarne il valore nel libro *Beethoven’s Folksong Setting*⁶⁴⁸, ritiene queste

⁶⁴³ Thomson, George, *A Select Collection of Original Scottish Airs*, op. cit., in cui è inserita anche la Cantata ‘The Jolly Beggars’ musicata da Henry R. Bishop, con accompagnamento di piano-forte, violino, flauto e violoncello. Purtroppo la parte del flauto è andata perduta.

⁶⁴⁴ MacArdle, Donald, W., ‘Beethoven and George Thomson’ in, *Music and Letters*, London, Quarterly Publication by A.H. Fox Strangways, 1956, vol. XXXVII, pp. 27-49, in p. 30, 1st November 1806.

⁶⁴⁵ Albrecht, Theodore, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1996, p. 161, Edinburgh, April 5, 1819.

⁶⁴⁶ BM Add MS 35268, p. 22; excerpt in Had p. 335.

⁶⁴⁷ Musicologo e docente all’Università di Manchester.

rielaborazioni incredibilmente argute e fresche, permeate dal tocco superiore del genio, mai scontate o ripetitive, anzi, al limite dell'osato e degli sbalzi armonici e ritmici. Per Beethoven, inoltre, non si trattava di un genere nuovo. Il suo interesse per la musica vocale era stato evidente fin dagli studi giovanili a Bonn. All'epoca in cui ricevette l'offerta di Thomson, il quaranta per cento della sua produzione era di opere vocali e i *Lieder* che aveva musicato fino a quel momento riflettevano il suo entusiasmo e i suoi gusti letterari. Dai quaderni di conversazione dell'aprile 1826, emerge un interessante colloquio che egli tenne con il poeta Christoph Kuffner⁶⁴⁹. All'affermazione di Kuffner: "Tra i più recenti poeti inglesi, oltre a Byron, anche Thomas Moore è splendido", Beethoven rispose: "Anche le liriche brevi di Moore sono splendide, soprattutto le *Irish Melodies*, basate su canti nazionali"⁶⁵⁰.

Questo dimostra che Beethoven, tra l'altro sempre aggiornatissimo, conosceva le raccolte di canti popolari che erano fiorite a quel tempo in Inghilterra, e possiamo quindi ipotizzare che avesse letto, assieme a quelle di Moore, anche poesie di Burns, allora molto più famose nei circoli letterari, oltre che già conosciute nei paesi tedeschi a quel tempo. Il Reverendo Macintosh, cappellano inglese in Germania agli inizi del '900 ed editore della rivista *The Anglican Church*, pubblica nel 1928 un libretto intitolato *Burns in Germany*, ove propone un parallelo tra la lingua scozzese e quella tedesca arrivando a dimostrare molte similitudini e termini comuni, nonché la stessa

⁶⁴⁸ MacArdle, Donald, W., 'Beethoven and George Thomson' in, *Music and Letters*, op. cit., vol. XXXVII, p. 30, 1st November 1806.

⁶⁴⁹ Christoph Kuffner (1780-1846) poeta austriaco, autore della tragedia *Tarpeja*, per la quale Beethoven compose, nel 1813, una Marcia trionfale (WoO 22). Nel 1826 iniziò a scrivere per Beethoven l'oratorio *Saul*, ma tale progetto non fu portato a compimento.

⁶⁵⁰ Von Breuning, Gherard, *Ludwig van Beethoven nei miei ricordi giovanili*, a cura di Artemio Focher, Milano, SE srl, 1990, p. 128.

radice celtica riconoscibile nel dialetto gaelico⁶⁵¹. Attraverso il suo studio emerge che “in the little town of Weimar, Burns was well known in Goethe’s time, [...] and many editions of his work have appeared in so many places throughout the vast German Empire”⁶⁵². Afferma poi che il tedesco fu la prima lingua in cui furono tradotti i lavori del poeta scozzese e che Goethe aveva un’immensa ammirazione per lui: “Mr. Kaufmann⁶⁵³, in the intervals of translating Shakespeare, is also engaged in a translation of Burns [...] there are none more to obtain a cosmopolitan reputation than the Scottish bard”⁶⁵⁴. Lo stesso Goethe, afferma ancora Macintosh, aveva comparato Burns a Schiller e cita la lettera in cui il poeta tedesco scrive: “How different was his fate from that of our own poor Burns, blessed with an equal talent, as high spirit”⁶⁵⁵. In una lettera di Thomas Carlyle, scritta ad un amico in Germania, e riportata qui da Macintosh, mi è balzata agli occhi la seguente frase: “Thomson’s collection of Scotsch Songs, Johnson’s collection, or other the like works are not difficult to procure; and all the Germans are musicians”⁶⁵⁶. Quando Carlyle parlò per la prima volta di Burns a Goethe, questi gli rispose che Burns “was better known than his scottish friend was aware”⁶⁵⁷ e sembra che la sua ammirazione fosse tale da spingerlo a prendere spunto dal poema burnsiano ‘Tam O’Shanter’ per la scena delle streghe nel suo *Faust*⁶⁵⁸.

⁶⁵¹ Macintosh, W., *Burns in Germany*, Aderbeen, Milne and Hutchison, 1928, “Scotch and German: Their Original Identity”, pp. 34-86.

⁶⁵² Ibid., pp. V-VI.

⁶⁵³ Primo traduttore di Burns in tedesco.

⁶⁵⁴ Macintosh, W., *Burns in Germany*, op. cit., p. 6.

⁶⁵⁵ Ibid., pp. 9-10.

⁶⁵⁶ Ibid., p. 13.

⁶⁵⁷ Ibid., p. 26.

⁶⁵⁸ Ibid., p. 14.

Per terminare le osservazioni sulla popolarità di Burns in Germania e tornare a Beethoven, riporto ancora questa notizia riguardante le pubblicazioni del dizionario degli scrittori⁶⁵⁹ apparso in Germania nel 1791, nel quale viene citato anche Burns e del quale Macintosh commenta: “1791 Berlin [...] as Burns died in 1796, his fame must have been early established on the Continent to ear a place in such lexicon”⁶⁶⁰. La fama del poeta scozzese nei paesi di lingua tedesca e soprattutto l’ammirazione di Goethe, possono far ipotizzare che i testi di Burns fossero pervenuti anche a Beethoven. Tutto questo per rispondere a coloro che ritengono i *Folksongs* dei lavori strumentali di buon livello artigianale ma senza un vero legame con il testo. È vero che più volte Beethoven si lamentò con Thomson, protestando della mancata spedizione dei versi, ma è anche vero che proprio questa sua insistenza dimostra quanto fosse essenziale per lui cogliere il significato del song nella sua interezza per poterne realizzare una armonizzazione coerente. D’altronde c’è anche la testimonianza dello stesso Thomson⁶⁶¹ che, una volta ricevute le musiche da Beethoven, le rispedì con l’aggiunta delle parole, chiedendo al compositore di portare dei miglioramenti per una migliore coesione con le parole, cosa che, evidentemente, lui non era riuscito a fare senza. Beethoven, che odiava ritoccare qua e là per riaggiustare un precario equilibrio di base, prese tutte le composizioni e, sulla base di quei versi, riscrisse le armonizzazioni senza cambiarne la struttura armonico-melodica. L’episodio si riferisce proprio alla pubblicazione dell’op. 108 e dimostra come Beethoven fosse in grado di cogliere l’essenza del soggetto dalla semplice melodia

⁶⁵⁹ *Das gelehrte England, oder Lexicon der jetzt-lebenden Schriftsteller*, von Jeremias David Reuss.

⁶⁶⁰ Macintosh, *Burns in Germany*, op. cit., p. 31.

⁶⁶¹ Cooper, Barry, *Beethoven*, Oxford, University Press, 2000, p. 282.

inviatagli da Thomson la prima volta senza testo; di fronte ad una nuova versione con versi, infatti, non cambia la stesura armonica, foriera di atmosfera, interviene solo sulla struttura ritmico-metrica affinché la scansione delle sillabe e degli accenti abbia più coesione con la divisione ritmica. C'è poi da considerare che Beethoven, lettore di Shakespeare⁶⁶², Milton⁶⁶³, Byron⁶⁶⁴, Scott⁶⁶⁵, avesse comunque avuto l'opportunità di leggere le splendide liriche di Burns, conosciuto allora, secondo la testimonianza di Goethe⁶⁶⁶, almeno quanto Schiller, ispiratore della sua 'Ode alla gioia'? Nel colloquio con Kuffner egli stesso esclama: "I poeti inglesi hanno fantasia e idee, i francesi non hanno né l'una né le altre". Al di là della veridicità di tale affermazione, è però chiaro che il compositore aveva una cultura letteraria approfondita e che le sue letture non tralasciavano l'indagine dei capisaldi della letteratura. "La cosa migliore è, in ogni campo, leggere alcune opere capitali, che sono sempre le fonti da cui attingono gli scrittori venuti dopo"⁶⁶⁷ afferma ancora nei quaderni di conversazione. Anche considerando che al tempo, nella Vienna di Francesco I⁶⁶⁸, vigeva la censura e il controllo della circolazione dei libri, sicuramente i testi di Burns, almeno quelli pubblicati nel 1787 e nel 1793, vi erano arrivati, se non altro portati in omaggio dai numerosi londinesi che facevano visita a

⁶⁶² Von Breuning, Gherard, *Ludwig van Beethoven nei miei ricordi giovanili*, op. cit., p. 59. A causa della sua vivacità, Breuning aveva ricevuto da Beethoven l'appellativo di "Ariel" come il messaggero dell'opera di Shakespeare *The Tempest*.

⁶⁶³ Ibid., p. 126. I poemi di Milton vengono citati nel colloquio con Kuffner.

⁶⁶⁴ Grillparzer, Franz, *Beethoven*, a cura di Artemio Focher, Milano, SE srl, 1995. In una delle sue Liriche (p. 34), Franz Grillparzer (1791-1872) paragona Byron al compositore per il comune "sprezzo al servilismo" e "l'orgogliosa solitudine", p. 65.

⁶⁶⁵ Tra le opere pubblicate da Thomson ci sono anche arrangiamenti su versi di Sir Walter Scott. Tra l'altro Carl Dalhaus, nel suo libro *Ludwig van Beethoven und sein Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1987, scrive: "Beethoven war ein enthusiastischer Scott-Leser", p. 21.

⁶⁶⁶ Macintosh, W., *Burns in Germany*, op. cit., pp. 9-10.

⁶⁶⁷ Von Breuning, Gherard, *Ludwig van Beethoven nei miei ricordi giovanili*, op. cit., p. 126.

⁶⁶⁸ Solomon, Maynard, *Beethoven*, a cura di Giorgio Pestelli, Venezia, Marsilio, 1996, p. 105.

Beethoven. I rapporti con la Gran Bretagna, infatti, non si limitano ai carteggi con Thomson, ma si arricchiscono via via di contatti, amicizie e rapporti professionali, con insigni musicisti e altri editori, di cui esiste una ampia documentazione epistolare. Rimane ancora misterioso se Beethoven leggesse bene l'inglese o si avvalesse solo di alcune frasi di cortesia per la corrispondenza. Leggeva, come abbiamo visto, i testi dei poeti inglesi e, forse, anche quelli di Burns. E se ciò non fosse comunque ipotizzabile, se cioè fosse assolutamente vero che egli scrisse i *Folksongs* senza aver mai letto i versi di Burns, allora dovremmo ammettere che possedeva una straordinaria capacità intuitiva perché, e prendo ad esempio il song 'The lovely lass of Inverness', mai avrebbe potuto scrivere un'introduzione più drammatica e desolata di questa, senza aver percepito che, dietro la melodia, si celavano i versi dolorosi per il massacro di Culloden (Drumossie) del 1746.

The lovely lass o' Inverness⁶⁶⁹

The lovely Lass o'⁶⁷⁰ Inverness,
Nae joy nor pleasure can she see;
For e'en and morn she cries, Alas!
And ay thesaut tear blins her e'e:

Drumossie moor, Drumossie day,

⁶⁶⁹ Kinsley, James, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit., vol. II, pp. 831-832.

⁶⁷⁰ Per evitare una lettura frastagliata dovuta alla continua interruzione dei lemmi dialettali tradotti, riporto qui di seguito, nella traduzione inglese riferita al Glossario del III volume di James Kinsley, quei termini che potrebbero creare difficoltà di comprensione: o'=of / nae=not / e'en=evening / saut= salt / blins=blinds / waefu'=bringing misery / brethren=brothers / by=beside / e'e=eye / wae=woe / trow=believe / mony=many / sair=sore / wrang=wrong .

A waefu' day it was to me;
For there I lost my father dear,
My father dear and brethren three.

Their winding-sheet the bludy clay,
Their graves are growing green to see;
And by them lies the dearest lad
That ever blest a woman's e'e!

Now wae to thee, thou cruel lord,
A bludy man I trow thou be;
For mony a heart thou has made sair,
That ne'er did wrang to thine or thee!

Prima di passare alla traduzione, è importante soffermarsi sulla melodia scelta da Burns per la stesura di questi versi. Si tratta, infatti, di un'aria scritta da James Oswald⁶⁷¹ che non ha nessuna attinenza con il soggetto scelto dal poeta; questo per anticipare che Beethoven non avrebbe potuto intuire dalla melodia il contenuto tragico del poema.

I versi originari che formavano le prime due stanze del song, infatti, non erano volutamente collegati in alcun modo all'aria; l'operazione è stata fatta da Burns, in un secondo momento, con sensibilità personale e, come vedremo, modalità estremamente raffinata, sulla base delle "old words"⁶⁷² che hanno come soggetto il Massacro di Culloden (Drumossie). Il testo si riferisce alla sconfitta dei Giacobiti nel 1746, della quale si è parlato nel primo capitolo.

⁶⁷¹ L'aria si trova nel *Caledonian Pocket Companion* del 1743 edito da James Oswald, i. p. 9. Low, A., Donald, *The Songs of Robert Burns*, op. cit. p. 779.

⁶⁷² Il testo si trova nell' Hastie MS, f. 113r, al British Museum di Londra. La collezione manoscritta Hastie comprende lettere, frammenti di lettere a Johnson, e 171 songs.

La sanguinosa battaglia di Culloden, nella brughiera di Drumossie, vide lo scontro dei sostenitori di Giacomo VII con l'esercito regio inglese, "Hanoverian forces"⁶⁷³, comandato dal Duca di Cumberland. La mattina del 16 aprile migliaia di soldati giacobiti persero la vita; molti vennero uccisi dopo la fine dei combattimenti e centinaia furono fatti prigionieri.

306 *The lovely lass of Inverness*

Tune: *The lovely lass of Inverness*



Slowly

The love-ly lass of In-ver-ness, Nae joy nor plea-sure
 can she see; For e'en and morn she cries 'a-las!' And
 ay the saut tear blin's her e'e: 'Dru-moss-ie Moor, Dru-
 moss-ie day - A wae-fu' day it was to me! For
 there I lost my fa-ther dear, My fa-ther dear and
 breth-ren three.'

La melodia di James Oswald con i versi di Burns

'The Lovely lass o' Inverness'⁶⁷⁴

⁶⁷³ Vedi nota 115.

⁶⁷⁴ Low, A., Donald, *The Songs of Robert Burns*, op. cit., p. 778. L'edizione di Low, consultabile presso la St Andrew University di Edimburgo, è scritta una terza sotto rispetto a quella in re maggiore del II volume di James Kinsley. Forse quest'ultima era più adatta all'esecuzione sul flauto (a quei tempi tagliato sulla nota bassa del re) mentre quella in si bemolle maggiore, di una terza più bassa, potrebbe essere stata scritta per l'esecuzione vocale facilitata.

Burns prese spunto da tale soggetto e, proseguendo sull'*incipit* popolare già esistente, compose versi di estrema semplicità e dolore. Nei passaggi in cui la melodia si serve di crome⁶⁷⁵ legate tra loro a due a due, Burns pose le parole più sofferenti, quali “cries” o “tears”, quasi ad evidenziare il peso del dolore espresso in un pianto sommesso ma costante. L'aria di Oswald è in modo maggiore⁶⁷⁶ e quindi non necessariamente triste, come sarà invece la versione beethoveniana che vedremo fra poco. La scelta di Burns appare quindi ancora più singolare, in quanto egli accomuna i sentimenti della pena ad una tonalità leggera e fiorita. L'accostamento trova la sua spiegazione nella freschezza vocale della “lovely lass of Inverness”, la giovane donna che, con voce chiara e melodiosa, rimpiange i suoi cari perduti per sempre. È un contrasto voluto dalla splendida sensibilità del poeta-musicista, il quale crea un movimento chiaroscurale che regala al song una tenerezza struggente.

La soave ragazza di Inverness

La soave ragazza di Inverness,
non potrà più conoscere gioia e piacere,
perché ella piange sera e mattina, ahimé!
Lacrime salate offuscano i suoi occhi:

Brughiera di Drumossie, giorno di Drumossie,
giorno di grande dolore per me;
perché quel giorno perdetti il mio padre adorato,
mio padre e i miei tre fratelli!

⁶⁷⁵ Valori di durata musicale. (♪)

⁶⁷⁶ Normalmente le tonalità maggiori vogliono rappresentare sentimenti gai, mentre quelle minori atmosfere tristi.

I loro sudari stanno nell'argilla insanguinata,
le loro tombe si stanno ormai coprendo di verde;
e accanto a loro giace il più bel ragazzo
che mai occhio di donna abbia potuto benedire!

Sii maledetto, lord crudele,
uomo che io ritengo sanguinario;
Hai portato il dolore nel cuore di molti
Che non fecero nulla di male al tuo o a te.

Sono versi che rispecchiano la profonda sensibilità burnsiana e l'immediatezza della sua espressione poetica. Egli usa termini semplici, ma è capace di renderli "as musical as is Apollo's lute"⁶⁷⁷. Subito, al verso 9, a continuazione delle stanze preesistenti, il registro si stacca nettamente dal precedente, più scontato e povero di carica emotiva. Il susseguirsi di immagini ravvicinate ed incalzanti nell'alternanza dei colori, il bianco dei sudari, il rosso dell'argilla e il verde delle tombe, crea un gioco emozionale che aiuta a pennellare ed incorniciare la sofferta descrizione del giovane strappato alla vita, senza averne ancora gustato i piaceri. Burns rispetta l'alternarsi della prima e terza persona delle prime due strofe ma, quasi per contrasto modulare, crea anche un ritmo interno in quelle successive. Se l'andamento iniziale rimane spento e dimesso, la terza strofa viene mossa dal ritmo incalzante delle immagini e l'ultima inverte la tensione del dolore e, di conseguenza, il movimento psicologico della direzione; il destinatario della sofferenza sarà infatti colui che l'ha procurata ad altri. Non è desiderio di vendetta ma consolazione per la giustizia resa agli indifesi, agli umili e agli innocenti. Il

⁶⁷⁷ Cunningham, Allan, *The Works of Robert Burns; with his Life*, op. cit., p. 366.

movimento ritmico è presente anche nella frase finale dove si incrociano le ‘freccie’ della pena, cariche di dolore verso il cuore di molti, ma innocenti verso quello del proprio persecutore.

Osserviamo ora la realizzazione armonica di Beethoven sulla stessa aria; essa risulta sorprendentemente molto più vicina al contenuto dei versi di Burns che all’aria originale di Oswald. Partendo dal presupposto che Beethoven ricevette solo la versione di Oswald in quanto Thomson, come si legge dalle lettere, non spedì i versi assieme alle melodie, l’ascolto o la lettura delle pagine beethoveniane suscita una certa sorpresa. Il Lied, infatti, si apre con una serie di accordi e di ribattuti in tonalità minore che fanno presagire immediatamente l’atmosfera tragica del soggetto, per nulla evidente invece nella musica di Oswald. Ammettiamo che Thomson avesse inviato l’aria popolare assieme ad una breve descrizione dei versi di Burns, come aveva già fatto per il song ‘Auld lang syne’ dove fa riferimento una “reunion of friends after several years of separation” o per il song ‘From thee Eliza I must go’ dove parla dell’addio “between a girl and her beloved”⁶⁷⁸. È possibile dunque che il compositore conoscesse il soggetto di riferimento e il contenuto dei versi burnsiani, sintetizzati più o meno nella descrizione della bella ragazza di Inverness piangente per la sua triste sorte e per la morte dei suoi cari. Ciò non toglie che l’aria di Oswald è scritta in tonalità maggiore ed introduce un’atmosfera leggera e non tragica. Beethoven, quindi, ebbe un’intuizione straordinaria, oppure conosceva i versi di Burns. Le due ipotesi possono essere entrambe vere ma, al di là di tali considerazioni, appare chiaro che l’andamento

⁶⁷⁸ Albrecht, Theodore, *Letters to Beethoven and Other Correspondence*, op. cit., p. 145. Edinburgh; June 22, 1818.

ritmico del Lied lascia intravedere un senso di morte e di desolazione che bene si sposa con l'atmosfera creata dai versi appena tradotti.

SCHOTTISCHE LIEDER
 für eine Singstimme und kleinen Chor
 mit obligater Begleitung von Pianoforte Violine und Violoncello
 von **L. VAN BEETHOVEN**
 Op. 108.

22

No 8. The lovely lass of Inverness... Die holde Maid von Inverness.

Affettuoso assai ed espressivo.

Violino.
Violoncello.
Pianoforte.

cul una corda.

The love-ly lass of
winding-sheet the
Die hol-de Maid von
Leichen-zuch der

In-ver-ness, now joy nor plen-sure can she see, for
blui-dy clay, their graves are grow-ing green to see, and
In-ver-ness keunt kel-ne Freu-den früh noch spät, in
blut-ze Grund, ihr Grab in wo-gend grü-ner Pracht! in
dirkt

H. 257.

Beethoven, *Scottische Lieder* op. 108

Scorrendo la partitura beethoveniana ed analizzandone sviluppo armonico e intarsio strumentale, risulta subito evidente che la linea del canto non corrisponde a quella originaria, anzi, là dove la melodia di Oswald sale, per contrasto quella di Beethoven scende. La nuova tonalità di re minore viene annunciata sin dalla prima battuta con una serie di note ribattute dagli archi che afferrano immediatamente l'attenzione dell'ascoltatore; assieme ai fremiti del violino e del violoncello, un accordo del pianoforte segna l'avvio per il lento martellare che accompagnerà tutto il Lied. L'andamento binario non si regge sul tempo di 4/4 come nella melodia originaria, ma cambia in un 3/4 lento e cadenzato, quasi un valzer funebre o una danza della morte. Tale cambiamento permette a Beethoven di far dialogare i tre strumenti distribuendo tra loro la successione delle crome legate a due, ad esempio sui tre tempi della battuta 5, e di aggiungere alcuni interventi strumentali che sottolineano la veemenza del canto, come nelle battute 16 e 17 dove gli strumenti ripetono il modello melodico-ritmico delle parole "tear blinds her e'e" che precedono. Le linee del violino e del violoncello, quando non sono annunciatrici di presagi come all'inizio del Lied, o meste testimoni della triste tragedia come alla fine, seguono docilmente il disegno doloroso della voce la quale si appoggia, carica di pena, sul lento procedere cadenzato del pianoforte che ne sottolinea l'aspetto dolente privo di speranza. Il pianto termina con una "coda" strumentale che riprende le cellule melodiche delle parole "Inverness" (nella sesta e nella quarta battuta dalla fine) e "lovely lass" (ultime due battute). Per l'esattezza il violoncello ritaglia esattamente, nell'ultima battuta, l'incipit con cui si apre il canto. Esempio di grande destrezza compositiva, questo Lied non è solo la testimonianza della genialità di Beethoven, ma anche dell'estrema sensibilità

per il patrimonio popolare e della padronanza nel comporre “his folksong settings” paragonabili con qualsiasi “of his larger works”⁶⁷⁹.

Pleyel, Haydn e Kozeluc, che coltivarono questo genere musicale prima di lui, avevano fino ad allora fatto uso della convenzionale formula introduttiva che apriva con uno “statement of the first phrase of the song, followed by some unrelated answering phrase leading to a perfect cadence”⁶⁸⁰. In maniera assolutamente innovativa Beethoven sviluppa invece “some small motif”⁶⁸¹ del song stesso (vedi battute 4, 5 e 6) e li struttura in frasi irregolari con una scrittura che ricorda “his symphonic writing”⁶⁸². La parte introduttiva strumentale, inoltre, pur terminando con una cadenza perfetta, non si arresta in una “complete halt”, come succedeva per i suoi predecessori, ma “flows on immediately with some kind of run” attraverso spontanei collegamenti strumentali che ritroviamo come “kind of links” nelle battute 8, 12, 17, 21, 26 “at the beginning of the next verse”.

Le affermazioni che sostengono l’analisi critica da me appena esposta per il Lied ‘The lovely lass of Inverness’ dell’op. 108, vengono altresì confermate dalle considerazioni espresse da Barry Cooper riguardo la struttura generale degli arrangiamenti popolari beethoveniani. Il musicologo inglese, professore di musica all’Università di Manchester e autore di molti lavori su Beethoven, afferma che “the composer’s work on the folk tunes was long dismissed by both classical purists and folk enthusiasts”. Cooper mette in evidenza la validità artistica di tali opere ed aggiunge che “the sense of forward

⁶⁷⁹ Cooper, Barry, *Beethoven*, op. cit., p. 189.

⁶⁸⁰ Perfect cadence=cadenza perfetta. Struttura armonica che si sviluppa su una successione di accordi basati sui gradi della scala nel seguente ordine: primo, quarto, quinto, ottavo.

⁶⁸¹ Ibid., p. 190.

⁶⁸² Ibidem.

thrust and momentum that has so often been noted in his instrumental works is equally evident in the folksongs settings, providing a sense of unity and cohesion that was lacking in all earlier settings”⁶⁸³. Se non è possibile dimostrare scientificamente che Beethoven avesse letto i versi di Burns, a sostegno della coesione tra carica emotiva musicale e poetica, è almeno evidente, attraverso questa analisi, che egli dedicò a tali arrangiamenti una energia sincera e spontanea, sorretta da un vero interesse per il genere e per i contenuti. Personalmente ritengo che, contrariamente a quanto scritto in molte biografie beethoveniane, le sue realizzazioni non furono solo il risultato del fascino per una commissione ben ricompensata, considerato anche ciò che Beethoven stesso scrive nelle lettere a Thomson, dove afferma di aver composto questi arrangiamenti “*con amore*” e di aver consegnato a tali elaborazioni la propria stima per il popolo britannico⁶⁸⁴.

Nel secolo scorso, gli arrangiamenti dei songs burnsiani, hanno ricevuto minore attenzione musicale ed oggi presentano per lo più un’elaborazione in stile folk, probabilmente per ricoprire il mercato degli estimatori. Alle voci dei cantanti impostate liricamente, viene preferita la genuinità del colore vocale popolare, proprio per dare coerenza alla provenienza dei canti. Gli accompagnamenti prevedono per la maggior parte chitarra e percussioni, alcuni con un taglio classico, soprattutto per le melodie di Oswald. Anche il web ci consegna una vasta gamma di interpretazioni⁶⁸⁵, e tra i cantanti specializzati nel repertorio burnsiano si leggono i nomi di Lionel McClelland, Jim Reid, Kirsten Easdale, John Nichol, Mairi Campbell, Billy

⁶⁸³ Cooper, Barry, *Beethoven*, op. cit., p. 190.

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

⁶⁸⁵ <http://www.linnrecords.com/recording-the-complete-songs-of-robert-burns-volume-10-cd.aspx>.

Ross, John Croall, Janet Russell, Gordon Kelly, Gillian Fram, Lesley Hale, Gillian McDonald. Pochi sono gli esempi che presentano interpretazioni classiche. Di particolare interesse e cura, è il compact disc *The Art of Robert Burns*⁶⁸⁶, della casa discografica Scotstown Music, prodotto nel 2003. Il direttore artistico David Johnson, anche autore del lavoro *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*, ne ha curato i dettagli esecutivi e le scelte interpretative. ‘The Musician of Edinburgh’, Hillary Bell soprano, Paul Rendall tenore, Geoff Davidson baritono, Bonnie Rideout e Edna Arthur violino, Kevin McCrae violoncello, si alternano in esecuzioni molto accurate e di grande effetto stilistico. Presenti nel disco anche i due songs ‘Green grow the rashes, O’ e ‘A man’s a man for a’ that’. Nello stile folk, personalmente, prediligo la voce di John Nicol e di Billy Ross.

⁶⁸⁶ CD *The Art of Robert Burns* – The Musicians of Edinburgh – David Johnson Artistic Director – Scotstown Music, 2003.

CAPITOLO QUINTO

5.0. Saggi critici su Robert Burns

“No writer is more charismatic than Robert Burns. Passionate, intelligent, and a consummate wordsmith, he is the world’s most popular love poet”⁶⁸⁷. Robert Crawford, oltre a proporre vita e stile del Bardo scozzese, ne riscatta la figura da icona popolare a poeta accademico, sottolineando che “most recent books on Burns, including biographies, have emanated from outside the universities”⁶⁸⁸.

I lavori critici maggiormente consultati per questo lavoro, sono stati quelli di James Kinsley⁶⁸⁹ e di James Dick⁶⁹⁰, entrambi del novecento accademico e ugualmente considerati base di studio da numerosi ricercatori. Lo stesso Crawford ritiene l’edizione di Kinsely una pubblicazione di valore inestimabile “for its sure-footedness and sheer erudition”, e lamenta il fatto che

⁶⁸⁷ Crawford, Robert, *The Bard, Robert Burns a Biography*, op. cit., 2009.

⁶⁸⁸ Ibid., p. 8.

⁶⁸⁹ Kinsley, James, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit.

⁶⁹⁰ Dick, James, C., *The Songs of Robert Burns; a study in Tone-Poetry*, op. cit., 1903.

essa “has long been out of print in its full form”⁶⁹¹. Di valore anche i lavori di Currie⁶⁹², di Chambers⁶⁹³ e di Cunningham⁶⁹⁴, quest’ultimo però non sempre attendibile, e la ricerca di Low⁶⁹⁵, che ripropone i songs in forma originaria, con commento critico. L’importanza di quest’ultima pubblicazione è testimoniata anche dall’articolo apparso sullo *Scotsman* nel ’93, che titola “Donald Low has compiled the first ever complete, single volume of the songs of Robert Burns”⁶⁹⁶.

Se questi lavori hanno costituito la base di consultazione per numerosi decenni, ci sono state altre pubblicazioni che hanno messo in rilievo, positivamente o negativamente, l’uomo Burns e il poeta. Nonostante la maggioranza dei saggi e degli articoli esprimano totale ammirazione, in alcuni casi egli è stato criticato ed addirittura denigrato.

Nel saggio apparso nel 1872, e firmato da “a member of the Literary Institute” di Edimburgo, viene approfondito il perchè Burns venne così duramente attaccato da alcuni esponenti ecclesiastici del tempo e come mai “he was praised on the platform and reviled in the pulpit”⁶⁹⁷. L’articolo si trova all’interno di una opuscolo-raccolta su vari argomenti, (Sailing Direction, Theatre Royal, Paper in Algebra, Cinderella etc.), testo probabilmente appartenuto ad un professore della Royal Scottish Academy, come si legge sull’interno di copertina. L’ignoto autore del saggio afferma che uno dei motivi

⁶⁹¹ Crawford, Robert, *The Bard, Robert Burns a Biography*, op. cit., p. 10-11.

⁶⁹² Currie, James, *The Complete Works of Robert Burns*, op. cit.

⁶⁹³ Chambers, Robert, *The Life and Works of Robert Burns*, 1851, op. cit.

⁶⁹⁴ Cunningham, Allan, *The Complete Works of Robert Burns*, op. cit.

⁶⁹⁵ Low, A. Donald, *Robert Burns, The critical Heritage*, op. cit.

⁶⁹⁶ Low, A. Donald, ‘The songs that go ever on’ in *Scotsman*, 23.01.1993.

⁶⁹⁷ *Burns: An Essay for the working-classes of Scotland*. Part I, ‘His influence as a moral teacher and social reformer’, by a member of the Literary Institute. Edinburgh, Ed. Maclachlan and Stewart, 1872, pp. 1-31.

per cui Burns è stato diffamato, sta nella sua schiettezza, “narrowed by no dogma”⁶⁹⁸, in un tempo in cui tutto veniva trasposto con ipocrisia e per interesse. Il miglior esempio delle sue acutissime satire, continua l’articolo, si trova nel poema ‘The Holy Fair’, in cui Burns ridicolizza uno di quei servizi religiosi resi all’aria aperta, molto comuni in quegli anni in Scozia, ed attacca la Chiesa, dove corruzione e pratiche illecite venivano nascoste dietro apparente religiosità. “When Burns, therefore, gave to the public this picture of his time, the clergy, as a body, felt it as an outrage, and rose up against him”⁶⁹⁹. Alla pubblicazione del poema, infatti, uscì immediato, come risposta, un libretto intitolato *Burnomania*⁷⁰⁰, in cui il reverendo Dr. William Peebles, metaforicamente ridicolizzato nei versi su citati, definisce Burns “amuse’s genius with a demon’s heart”, come riporta l’articolo di giornale conservato assieme al volumetto, in cui vi si annuncia l’uscita con queste parole: “A bitter and most unjust attack on Burns’ life and writing, by a contemporary issued”⁷⁰¹. Peebles attacca il poeta, apostrofandolo come uno dei peggiori esempi di moralità viventi, imputandogli la responsabilità di aver vanificato le verità divine attraverso la ridicolizzazione della religione: “I am fully persuaded that much danger arises to the interests of moral and religious [...] from the writings and character [...] of the ploughman Burns”⁷⁰². Continua asserendo che la fama lo doveva aver sicuramente traviato, “his popularity and celebrity, of a sort such as it is, are of poisonous and destructive quality

⁶⁹⁸ Ibid., p. 22.

⁶⁹⁹ Ibid., p. 27.

⁷⁰⁰ Peebles, William, *Burnomania: the celebrity of Robert Burns considered in a discourse*, Ed. G. Caw, London, 1811.

⁷⁰¹ Originale conservato alla Mitchell Library di Glasgow.

⁷⁰² Peebles, William, *Burnomania: the celebrity of Robert Burns considered in a discourse*, op. cit., p. 5.

influence”⁷⁰³, e che i suoi versi sono da considerare “droll, abusive, obscene”⁷⁰⁴. Usando un tono sarcastico si complimenta per i suoi elevati sentimenti, capaci di occuparsi delle emozioni di un topo, di una margheritina e di una lepre. “Fun is his deity: Fun is his muse”⁷⁰⁵, scrive, ed argomenta che con l’affermazione “Woman is a masterpiece: Man was made by an apprentice”⁷⁰⁶, il poeta ha profanato la natura della vita. Tuona scandalizzato “Shocking! Horrible! – which is most infamous, the obscenity or the malice! How can such things be endured!”⁷⁰⁷, e termina giudicandolo uomo turbolento, malfattore crudele, ‘rovina-famiglie’, violento anti-cristiano, uomo interessato solo a “love affairs of vanity and of sensuality”⁷⁰⁸, un vero mostro, “self-willed, self-sufficient, talkative, dictatorial, insulting”⁷⁰⁹. Considerato impudente, arrogante, insolente, il Burns poeta e uomo viene messo alla gogna dal ritratto minaccioso e rivendicativo del povero Peebles, offeso e umiliato nel suo credo, e forse smascherato nelle sue pratiche illecite, il che giustificherebbe l’esagerata violenza dei giudizi.

Gli articoli sulla moralità burnsiana sono comunque numerosissimi. Alcuni condannano, altri, e sono molti, difendono e riscattano, come quello di Archibald M’Kay, che, nel suo saggio ‘Extract from an Essay on the Moral Character of Burns’ scrive: “one is led to believe that his enemies, finding they could not control the energies of his powerful mind, had recourse to the mean

⁷⁰³ Ibid., p. 8.

⁷⁰⁴ Ibid., p. 12.

⁷⁰⁵ Ibid., p. 18.

⁷⁰⁶ Ibid., p. 30.

⁷⁰⁷ Ibid., p. 44.

⁷⁰⁸ Ibid., p. 54.

⁷⁰⁹ Ibid., p. 64.

alternative of blasting his moral reputation”⁷¹⁰. Il fatto che Burns frequentasse volentieri le taverne e le osterie, e che molti studiosi ritenessero tale frequentazione la causa della morte, non ha certo influenzato positivamente il quadro generale della sua memoria. Qui però dovremmo soffermarci per indagare quanto effettivamente le voci sul presunto decesso per abuso d’alcool, siano millantato credito.

William Wallace, anche revisore del libro di Chambers, in un pubblico discorso al Burns Club di Rosebery, nel 1896, afferma che varrebbe la pena esaminare a fondo le affermazioni che accusano Burns di dissipazione e fare luce sull’accuratezza delle informazioni usate dai biografi. “No man thoroughly understood Burns-except Burns”⁷¹¹ osserva nel discorso pronunciato alla cena annuale del 1897, a Edimburgo, “if Burns is to be accounted to be a Don Juan [...] then I hope we are all Don Juans here to-night”⁷¹². Come poteva poi, un poeta di tale elevatura, continua Wallace facendo riferimento alle affermazioni di Currie, essere uno debosciato; anche se Currie scrive che Burns beveva sul lavoro, dissipava le sue serate nelle taverne “returned home at three in the morning, benumbed and intoxicated”⁷¹³, ciò contrasta con quello che scrive Josiak Walker, il quale afferma di averlo incontrato nello stesso periodo a cui si riferisce Currie, e di averlo trovato in buona salute e “drank freely”⁷¹⁴.

⁷¹⁰ McKay, Archibald, *Recreations of Leisure Hours*, a Collection of Pieces in prose and Verse, Ed. H. Crawford and Son, Kilmarnock, 1844, p. 77.

⁷¹¹ Wallace, William, *Burns, Past, Present, Future*, Ed. James Thin, Edinburgh, 1897, p. 2.

⁷¹² *Ibid.*, pp. 6-7.

⁷¹³ Crichton-Browne, Sir James, *Burns from a new Point of View*, Edinburgh, Ed. Willidinburgh, 1937, p. 75.

⁷¹⁴ Walker, Josiak, *An Account of the life and character of Robert Burns; with miscellaneous remarks on his writings*, op. cit., p. cxiii.

Anche sulla presunta morte per abuso d'alcool ci sono molti pareri contrastanti, al punto che non siamo ancora in grado di conoscere, a tutt'oggi, la vera causa del decesso. Ci viene in aiuto l'articolo di David Nokes, sulla rivista *Scottish Literature*, in cui si presenta il nuovo lavoro di Richard Hindle Fowler⁷¹⁵, *Robert Burns*, edito da Routledge nel 1988. Fowler contraddice l'affermazione di tanti studiosi sulla "Burns's premature death at the age of thirty-seven [...] inevitable result of a life of drunkenness and debauchery"⁷¹⁶, e rifiuta la teoria dell'alcool a favore di una brucellosi, infezione contratta da latte non pastorizzato, misto ad un vino adulterato. Era una specie di abitudine al tempo, sostiene Fowler, addolcire vini acidi con ossido di piombo, per cui la causa della morte "it was a form of metal poisoning"⁷¹⁷.

"The assumption that Burns was an alcoholic was aired in Robert Heron's Memoir"⁷¹⁸, si legge nell'articolo di Alan Bold⁷¹⁹. Heron scrisse la prima biografia burnsiana nel 1797, ancora prima di Currie (1801), ed afferma in più punti che il poeta "was dead drunk" e, nonostante il fratello Gilbert ne avesse difeso la memoria affermando che il poeta "was not given to drinking", la successiva biografia di Currie accettò la teoria di Heron come veritiera e ne decretò il ritratto, immortalando l'etichetta "Burns the Alcoholic"⁷²⁰.

Altra diagnosi accurate, e non in linea con l'ipotesi della morte per alcolismo, è quella di James Crichton-Browne, medico, che cercò anche di fare luce, nel 1937, sul perenne conflitto "conduct and personality". Nella sua

⁷¹⁵ Director of the Science Museum of Victoria.

⁷¹⁶ Nokes, David, 'A Life in the lab' in *Scottish Literature*, Decenber 30 1988 – January 5 1989.

⁷¹⁷ Ibidem.

⁷¹⁸ Bold, Alan, 'The real Burns' in *Times Literary Supplement*, 25.07.1986.

⁷¹⁹ Uno degli scrittori più prolifici in Scozia. Più di 50 pubblicazioni e vincitore del McVitiv Prize. Egli detesta le commemorazioni burnsiane e considera il culto del Bard una sorta di malattia perniciosa.

⁷²⁰ Ibidem.

ricerca egli analizza un Burns da un nuovo punto di vista, un Burns che contrasta dicerie e ingiurie accumulate nel tempo, “the objurgations addressed to Burns”⁷²¹. Egli parte dal presupposto che Currie nutriva dei grossi pregiudizi sul poeta. Oltre ad essere “misinformed”⁷²², scrive, Currie aveva anche la tendenza a moralizzare, dichiarandosi “opposed to convivial indulgences of all kinds”⁷²³ e pioniere nel trattamento dell’idroterapia. Era così zelante nella causa a favore della sobrietà, che nella biografia burnsiana introdusse anche un paragrafo sugli effetti negativi del vino, del tabacco e del caffè. Egli fu un esaltatore del poeta e al tempo stesso colui che lo considerava un “horrid example”⁷²⁴ da non seguire. In verità, sostiene Crichton, la dissipazione di Burns consisteva nella ricerca consolatoria alla miseria ed al lavoro troppo duro. Come avrebbe avuto il tempo di folleggiare quando “he had ten parishes to supervise, rode on an average two hundred miles in a week, and sometimes forty in a day in order to be at home at night”⁷²⁵. È vero che in tutta la sua opera trapela un’affezione per il dolce liquore e che glorificò “the social pleasure of drinking in Tam o’ Shanter”⁷²⁶, è vero che molte lettere parlano di notti brave e di “drunken squabble” e che Burns stesso eleva il whisky a eroe dei suoi versi, “out owre a glass o’ Whisky-punch wi’ honest men”⁷²⁷, ma affermare che Burns fosse un ubriacone debosciato su queste sole basi, non è certo scientificamente accettabile, conclude Crichton, convinto invece che le febbri reumatiche di cui Burns soffriva da bambino, lo avessero portato ad uno

⁷²¹ Ibid., p. 15.

⁷²² Crichton-Browne, Sir James, *Burns from a new Point of View*, op. cit., p. 17.

⁷²³ Ibid., p. 18.

⁷²⁴ Ibid., p. 20.

⁷²⁵ Ibid., p. 37.

⁷²⁶ Bold, Alan, ‘The real Burns’ in *Times Literary Supplement*, 25.07.1986.

⁷²⁷ Ibidem.

stato di debolezza fisica che gli causò una endocardite. Le allucinazioni e il delirio che accompagnarono la sua agonia per tre giorni, sostiene lo studioso medico, non sono sintomi da cirrosi epatica, e nemmeno si è mai risaputo di crampi e paralisi, (conseguenza naturale dell'abuso nel bere), o di demenza o decadenza cerebrale, sintomi idonei a far sospettare una morte per alcolismo. Burns e la sua memoria, conclude perciò Crichton, sono stati vittime di una diagnosi medica errata. I biografi ammettono, “we are not medically informed”⁷²⁸, per cui non resta che diagnosticare una “endocarditis, a disease of the substance and lining membrane of the heart”⁷²⁹. Per anni Burns, aveva infatti sofferto di palpitazioni, lo testimonia il fratello Gilbert (p. 60), e il poeta stesso racconta di forti febbri reumatiche: “Rheumatism, cold and fever formed to me a terrible combination”⁷³⁰.

Ritornando ai saggi critici sulla sua opera, che testimoniano della grandezza e della fama di cui godette, Burns viene coinvolto in un confronto continuo con i suoi predecessori, ma anche con coloro che gli seguirono, e moltissimi sono gli esempi di letterarura comparata apparsi tra il XIX e il XX secolo. Partiamo dal saggio di Bruce Thomson⁷³¹, che pone Burns in un confronto/contrasto con **Walter Scott**. Oltre alle differenze di nascita, educazione, e anche di morte, i due autori scozzesi differiscono nelle tematiche, nelle descrizioni, nel tempo del racconto, nell'uso del dialetto. Burns sceglie i temi semplici della quotidianità a lui vicina, nel tempo in cui vive, che dipinge in forma poetica condensata, anche in dialetto vernacolare,

⁷²⁸ Crichton-Browne, Sir James, *Burns from a new Point of View*, op. cit., p. 59.

⁷²⁹ Ibidem.

⁷³⁰ Ibid., p. 78.

⁷³¹ Thomson, Bruce, *Robert Burns and Walter Scott, a contrast and a parallel*, Reprinted from Perthshire Constitutional and Journal, March 13, 1871.

eccellendo nella satira. Scott scrive di storie regali, castelli, conventi, dove le protagoniste non sono le giovani fanciulle del paese, bensì principesse ed eroine, con una narrativa diffusa e oltre confine, che si sposta in luoghi lontani ed anche nel tempo passato, il tutto strettamente scritto in lingua inglese. I due autori si uniscono invece nell'amore per i songs "and here I should at once award to Burns the palm", scrive Thomson, "as the most popular song-writer of any age or country"⁷³².

Anche Thomas Crawford⁷³³ ricerca un parallelo con **Scott**, e lo trova, nella controparte in prosa di 'Wandering Willie's Tale' che riprende il poema burnsiano 'Tam o' Shanter'. Entrambi i protagonisti sono onesti paesani amanti della musica e dell'alcool, "honest, happy peasant who love music [...] affected identically by alcohol"⁷³⁴. Le danze demoniache che Tam vede nella chiesa, le ritroviamo anche all'inferno dove Steenie si avventura, ed in entrambe le sceneggiature il demonio incombe nell'ora più tetra della notte, in cui i protagonisti cavalcano, soli, verso casa. Anche la morale è la stessa, sebbene Scott usi logiche alternative per la spiegazione degli eventi soprannaturali, che Burns non si cura di fare.

Charles Neaves⁷³⁵, Rettore dell'Università di St. Andrews, in un discorso celebrativo del 1872, accomuna Burns a **Wordsworth**, come simbolo d'unione tra Scozia e Inghilterra, "two of the greatest poets that Britain has produced, and who may be taken as representing the two countries that here meet and unit". Come è stato già evidenziato nel primo capitolo (p. 28), la

⁷³² Ibid., p. 8.

⁷³³ Crawford, Thomas, 'Comic Diablerie in Scott and Burns' in *Studies in Scottish Literature*, Volume 1 No 4, pp. 259-264.

⁷³⁴ Ibid., pp. 259-260.

⁷³⁵ Charles Neaves (1800–1876), conosciuto anche come Lord Neaves, teologo e scrittore, fu Rettore dell'Università di St. Andrews nel 1873.

cooperazione tra le due culture dovrebbe prendere spunto dall'unità dei due poeti. Di differente posizione sociale, abitudini ed educazione, carattere e costituzione fisica, sembrano essere figure contrastanti tra loro, eppure nascondono notevoli punti in comune, afferma Neaves; "Their love of nature was intense, and their sympathies with the poor were also in accordance together"⁷³⁶. Per altri aspetti non sembrerebbero nemmeno contemporanei, continua, anche se, unendoli "each might have come out of that commixion a higher, a fuller, and a more perfect man"⁷³⁷. Il saggio analizza poi il loro rapporto con la natura e la differente partecipazione ad essa, più passionale per Burns e più contemplativa per Wordsworth. Neaves sottolinea la capacità del primo di comporre songs che parlano umanamente e all'umanità, qualità forse più debole nel poeta che scrisse 'I Wandered Lonely as a Cloud'. Wordsworth non compose canzoni e non si sa se avesse "feeling for music, or any knowledge of it" ma egli aveva riconosciuto in Burns un poeta capace di comporre "a song in which all human beings join with him"⁷³⁸. Diversi nell'incantamento femminile, come nell'approccio, si accomunavano nel sentimento di indipendenza e di rispetto per l'umanità, anche se Burns ne esprimeva il credo con una forza maggiore, contrariamente a Wordsworth che invece era riluttante nel far sapere la sua opinione sulle faccende rivoluzionarie.

E dopo Wordsworth ancora un parallelo, con **Tennyson**; William Minto, in *Burnsiana*, segnala una grande diversità nel modo con cui Tennyson e Burns ottennero l'ammirazione dei lettori. Forse i temi scelti da Burns erano

⁷³⁶ Neaves, Charles, *A Lecture on Cheap and Accessible Pleasures, with a comparative sketch of the poetry of Burns and Wordsworth*, op. cit., p. 9.

⁷³⁷ Ibid., p. 11.

⁷³⁸ Ibid., p. 15.

più immediati e diretti, ma è un fatto concreto, scrive, che Tennyson “did not receive from competent judges the same homage that was paid at once to the genius of Burns”⁷³⁹. Ancora Minto afferma che Burns attinse la sua musa dalla letteratura precedente (Fergusson per primo), ed egli stesso divenne “source of inspiration to two great poets of the next generation – Wordsworth and Byron”⁷⁴⁰. Contrariamente a **Byron**, egli non si concentrò sui bui problemi dell’esistenza, e nemmeno guidò la sua mente, come **Coleridge**, “into regions where his senses could not follow”⁷⁴¹.

Con **Byron** lo confronta anche Procházka, già citato nel primo capitolo, che traccia un interessante confronto attraverso l’analisi del ‘desire of liberty, politic and sexual’⁷⁴². Segue il parallelo tra ‘Tam O’ Shanter’ e ‘Beppo’ di Byron che “may be interpreted as a parody of romantic subjectivity”. Procházka pone in evidenza che, contrariamente al solito, in quest’opera Byron sostituisce la soggettività romantica con la satira, influenzato forse dallo stile burnsiano che “deprives any subjectivity of its actual or desired dominance”⁷⁴³.

Un saggista italiano abruzzese, della seconda metà del secolo scorso, Ottavio Giannangeli⁷⁴⁴, si pone a difesa di **Thomas Gray**⁷⁴⁵, criticando le affermazioni di Giuseppe Chiarini, dichiaratosi più a favore di Burns e Cowper (si veda il secondo capitolo, p. 130). Burns, sostiene Giannangeli, vive una forte contraddizione nel calare messaggi ideologicamente indirizzati a tutti in un dialetto circoscritto a pochi e violenta la ricostruzione di canti popolari

⁷³⁹ William Minto, ‘Burns and Tennyson’, in *Burnsiana*, op. cit., p. 100.

⁷⁴⁰ Minto, William, ‘The Historical Relationships of Burns’, in *The Literature of the Georgian Era*, p. 28.

⁷⁴¹ *Burns: An Essay for the working-classes of Scotland*, op. cit., p. 16.

⁷⁴² Procházka, Martin, *Burns, Byron and the Carnavalesque: Politics, Utopia, Performance*, op. cit., p. 5.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁴⁴ Giannangeli, Ottaviano, *Il popolo sotto i lumi*, op. cit.

⁷⁴⁵ Thomas Gray (1716-1771), poeta inglese.

che “per comune convenzione critica, vanno soltanto trascritti senza l’intervento dell’autore”⁷⁴⁶. Potrei trovarmi d’accordo con le osservazioni di Giannangeli se ci trovassimo di fronte ad una partitura di Johann Sebastian Bach, al cui cospetto nessuna mano postuma ne potrebbe ricostruire la grandezza, ma sinceramente non mi sento di dividerne l’affermazione per la quale sembra che la “ricostruzione” burnsiana abbia usato violenza ai songs popolari, anzi, sono convinta che l’intervento di un tal poeta, li abbia resi immortali. Senza la sua opera di risanamento, molti sarebbero risultati inascoltabili, e noi avremmo perduto l’occasione di ammirare alcune delle opere più perfette di un sommo poeta. Il Giannangeli riconosce però a Burns la grandezza di aver polarizzato l’attenzione sul mondo rurale, e di essere stato, come Gray, uno “degli «obiettori di coscienza» in nome del popolo”⁷⁴⁷. Entrambi affascinati dalla tradizione, rimangono legati al mondo dell’esperienza, persino lo stesso Gray, che passò “la vita in biblioteca”⁷⁴⁸. E qui Giannangeli collega Burns a **Rousseau**, che lo avrebbe considerato l’interlocutore della “rabbia sociale” espressa nella figura del contadino, sintesi di “una creatura d’un’altra specie [...] a cui la miseria impediva di dare sfogo alle proprie vocazioni letterarie, musicali ed anche politiche”⁷⁴⁹. Per il filosofo, Burns sarebbe stato il “Poeta Atteso”, vendicatore della classe umile e rappresentante dei diritti di un popolo libero, ma non ebbe l’onore, dice Giannangeli, di essere presentato in Italia alla stregua di Gray e di Rousseau stesso. Nel lavoro di Giannangeli si legge che lo stesso Praz, “anglista di chiarissima fama, che per quasi mezzo secolo ha ‘gestito’ in Italia, con

⁷⁴⁶ Ibid., p. 11.

⁷⁴⁷ Ibid., p. 13.

⁷⁴⁸ Ibid., p. 14.

⁷⁴⁹ Ibid., p. 137.

competenza e gusto che raramente sono stati posti in discussione”⁷⁵⁰, i profili degli autori anglosassoni, considerava il poeta scozzese “corrotto e inasprito” oltre che autore di “mediocri versi inglesi nella maniera della scuola del Pope”⁷⁵¹. Giannangeli però sottace che questa era l’opinione del Praz relative ai componimenti amorosi e che lo studioso, sempre nello stesso paragrafo⁷⁵², continuo affermando che “i suoi *Jolly Beggars* grandeggiano come dèi d’un Olimpo caravaggesco [...], forse non c’è in tutta la letteratura inglese una satira più ricca di *humor*”⁷⁵³.

Sicuramente discordanti da quelli del Reverendo William Peebles, precedentemente citato, sono i giudizi espressi da Alexander Webster, nel suo lavoro *The Ideals of Burns*⁷⁵⁴, in cui traccia il profilo burnsiano legato alla religione e alla morale. Ricordando che il padre del poeta si professava molto vicino al movimento dell’Unitarismo religioso, movimento che rifiuta l’idea della Trinità in favore di un’unicità divina, non vi è dubbio che Robert “was reared on Unitarian lines”⁷⁵⁵, scrive Webster. Nei versi del poema ‘The Cotter’s Saturday Night’, vi è racchiuso il primo “historic attempt of a Scotch layman to give original religious instruction to his children”⁷⁵⁶ e in quella descrizione, che ritrae il padre William Burness, viene rappresentato un uomo al di fuori dell’ortodossia, ma che è sinceramente devoto, un uomo che non è conformista, ma che ha un credo nella sua coscienza ed una chiesa nella sua

⁷⁵⁰ Ibid., p. 140.

⁷⁵¹ Ibid., p. 141.

⁷⁵² Praz, Mario, *Storia della Letteratura Inglese*, Ed. Sansoni, Firenze, 1979, pp. 410-413.

⁷⁵³ Ibid., ‘Robert Burns’ in *Il Preromanticismo*.

⁷⁵⁴ Webster, Alexander, *The Ideals of Burns compared with the present-day*, Ed. James Thin, Edinburgh, 1897.

⁷⁵⁵ Ibid., p. 5.

⁷⁵⁶ Ibid., p. 8.

casa. Il manuale che egli scrisse per i figli, e per solo uso privato, parla di integrità morale e di coraggio, e sicuramente Robert abbracciò questi insegnamenti in modo totale, tanto da tributargli in memoria una delle più toccanti sue composizioni poetiche. Ma Burns si rivela meno ortodosso del padre, quando nelle lettere a Clarinda e a Mrs. Dunlop, parla di Gesù, come figura-guida per l'umanità, "a great personage, whose relation to us is Guide and Saviour"⁷⁵⁷. E persino con 'Tam o' Shanter', sostiene Webster, Burns vuole risvegliare il lettore alla presa di coscienza e allontanarlo dall'ignoranza delle superstizioni. Burns conosceva bene "how orthodoxy held the people in terror"⁷⁵⁸, e deliberatamente pone "the devil in the kirk, with all his hellish brood around him, to show religion the objects of its superstition".⁷⁵⁹ E a coloro che lo considerano blasfemo per questo, basterebbe riproporre la lettura del volumetto *Burns and the Bible*⁷⁶⁰, dove alle pagine burnsiene vengono affiancate le letture bibliche di Salomone, Giovanni, Luca, e dove i versi "their master's and their mistress's command"⁷⁶¹ vengono paragonati (ovviamente nel contenuto) alla lettera di San Paolo ai Farisei, e le parole "how poor religion's pride"⁷⁶², a quelli di San Matteo. Nella lettera scritta nel febbraio 1788 a Mrs. Dunlop, Burns dichiara che la religione "has not only been all my life my chief dependence, but my dearest enjoyment"⁷⁶³. Credeva in Dio, ammirava la Bibbia che considerava "a glorious book"⁷⁶⁴, ma non approvava il

⁷⁵⁷ Ibid., p. 12.

⁷⁵⁸ Ibid., p. 35

⁷⁵⁹ Ibid., p. 36.

⁷⁶⁰ Fisher, William D., *Burns and the Bible*, Ed. William MvLellan & Co., Glasgow. 1926.

⁷⁶¹ 'The Cotter's Saturday Night', versi 46-54.

⁷⁶² Ibid., versi 145-153.

⁷⁶³ *Burns: An Essay for the working-classes of Scotland*, op. cit., p. 7.

⁷⁶⁴ Fisher, William D., *Burns and the Bible*, op.cit. p. 48.

sistema ecclesiastico; questo fu il suo vero disincanto e la fonte di molte accuse sulla sua anti-moralità. “An irreligious poet’s a monster”⁷⁶⁵, scrive il poeta a Cunningham, dimostrando un credo di fede profondo; al tempo stesso condanna la corruzione del clero e consegna “to the public this picture of his time”⁷⁶⁶ dimostrando di essere non un blasfemo, bensì “a great moral teacher and wise social reformer”⁷⁶⁷. L’aspetto comico che emerge dalle righe di ‘Tam o’Shanter’ è volutamente indirizzato a sminuire il senso di terrore che la chiesa costruiva attorno alla superstizione. Le streghe, disegnate come vecchiette senza polpa, sono ben lontane dalle mostruose descrizioni popolari, il poema si trasforma in “a comic tale of the supernatural”⁷⁶⁸, dove il tono ironico di un narratore fuori scena, moralizza sulle debolezze umane, con una sapiente e potente “satiric strategy”⁷⁶⁹. Diventa quasi impossibile non accorgersi dell’arguzia di questi schemi psicologici, usati da Burns per risvegliare l’ignoranza popolare e colmare la mancanza d’informazione. Contrariamente al carattere “introspective, biographic, narrative”⁷⁷⁰, che giustamente Catarina Roos evidenzia nelle love-songs, qui emerge una forza assertiva, coordinata da un ritmo crescente e di *suspance*, che era quanto di più atteso dalla cultura popolare.

Per terminare questo breve panorama sulle prospettive di critica allineatesi negli anni attorno alla figura di Robert Burns, mi piace ricordare

⁷⁶⁵ Burns: *An Essay for the working-classes of Scotland*, op. cit., p. 7.

⁷⁶⁶ Ibid., p. 27.

⁷⁶⁷ Ibid., p. 28.

⁷⁶⁸ Wells, P. Robert, ‘Burns and Narrative’, in *The Art of Robert Burns*, by Noble, Jack and Andrew, Vision Press Ltd., London, 1982, p. 62.

⁷⁶⁹ Ibid., p. 66.

⁷⁷⁰ Ericson-Roos Catarina, ‘The Young Lassies: Love, Music and Poetry’ in *The Art of Robert Burns*, by Noble, Jack and Andrew, Vision Press Ltd., London, 1982, p. 85.

l'ultimo mio lavoro ove è stata messa in rilievo, in un'ottica comparativa con epoche e stili differenti, la sua attenzione al sociale, l'amorevolezza per lo sventurato, la solidarietà all'ingiustizia. Giustamente il Praz si chiede come mai, in diverse opere appartenenti a più di un'epoca "si ripetano tipi di personaggio, eventi raccontati, stati d'animo, passioni, atmosfere, ambienti, immagini e tanti altri *temi*"⁷⁷¹. La provocazione della domanda, nel caso della mia ricerca, ha prodotto un lavoro senza una risposta definitiva, ma ha sicuramente sorretto la verità dell'affermazione.

Nell'ottica di una indagine di costanti letterarie, di comunanze e divergenze, emergono chiarissimi, infatti, alcuni i paralleli tra Burns ed uno scrittore del '900 letterario, **Carlo Sgorlon** (1930-2009), che è divenuto portavoce di una terra legata ad una lingua minoritaria ed ai valori di una società prevalentemente contadina. Nel lavoro presentato al Convegno di Edimburgo⁷⁷², i due autori sono stati l'esempio di come ideali e visione del mondo possano riaffiorare con una comune forza straniante a distanza di 200 anni e in culture differenti. Ancora Praz afferma che non è necessario conoscersi per avere lo stesso *ductus* e tale affermazione conforta il parallelo che accomuna Burns e Sgorlon nella stessa indipendenza di pensiero, nell'amore per le radici, per l'attenzione al mondo femminile, per il forte legame con la natura e con la lingua nativa.

⁷⁷¹ Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni Editore, Firenze, 1999. p. vii.

⁷⁷² Sello, Luisa, *Carlo Sgorlon e Robert Burns: due voci "fuori dal coro"*. Atti dell'International Symposium 'Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore', Fostering Collaboration across Generations of Italianists, University of Edinburgh, Scotland (UK), 23-24 September 2010, Teviot House, Bristo Square.

Il mondo contadino fa da sfondo alle loro prospettive e la musica popolare affolla le pagine dei loro scritti, assieme a valori e tematiche universali come giustizia e libertà di espressione, linguaggio “contro corrente” e non allineato alle mode del loro tempo. La capacità di esprimere pensieri profondi e universali con parole semplici e dirette è prerogativa di entrambi; le sfumature popolari dei loro lavori esaltano valori e archetipi di un popolo, ne indagano la storia con la semplicità di chi scrive con “gli occhi pieni di meraviglia”⁷⁷³, “which is the only essence, I mean simplicity”⁷⁷⁴.

“Ho sempre amato ciò che è semplice e naturale”⁷⁷⁵, dichiara Sgorlon in un’intervista del 2009. “La mia narrativa va controcorrente perché rifiuta ogni sofisticazione e segue un pò le poetiche fondate sulla convinzione di naturalezza, di semplicità”⁷⁷⁶. Igor Ghidina, docente all’Università di Clermont-Ferrand in Francia, sottolinea l’importanza dell’uso della lingua nativa in quanto ne “rinvigorisce il senso di appartenenza a una identità”⁷⁷⁷ e dimostra il forte contatto dell’autore con la società rurale. La lingua friulana per Sgorlon, come per Burns il dialetto scozzese, è la lingua del cuore, delle radici, dell’empatia, e per questo ha un suono diverso ed un ritmo che si innesta sul battito del cuore e delle pulsazioni dei ricordi. “There is a pastoral

⁷⁷³ Menichini, Dino, *Messaggero Veneto*, Udine, 5 aprile 1971.

⁷⁷⁴ Wagner, Adolphus, a cura di, *The Works of Robert Burns*, Leipsic, Frederick Fleischer, 1835, p. 267, April, 1793.

⁷⁷⁵ Intervista del 22 gennaio 2009 effettuata nell’abitazione di Carlo Sgorlon in Via Micesio 15 a Udine, Italia; archivio di Luisa Sello.

⁷⁷⁶ Sgorlon, Carlo, ‘Tra Epos e Metafisica’, in *Annali della Pontificia*, VIII, Città del Vaticano, 2008, p.151. Testo dell’intervento letto da Carlo Sgorlon in occasione del conferimento della laurea honoris causa in Scienza della Formazione a lui consegnata, dall’Università di Udine, il 14 settembre 2007.

⁷⁷⁷ Ghidina, Jean Igor, *Mito, società e scrittura nell’universo romanzesco di Carlo Sgorlon*, Udine, La Nuova Base Editrice, Udine, 2006, p.184.

simplicity which is more in unison with the simple pathos, than any English verses whatever”⁷⁷⁸, scrive Burns all’editore edimburghese George Thomson.

Altro soggetto a loro comune è l’eros e la figura femminile, circondata dal fascino del mistero e dai segreti piaceri dell’amore. Sappiamo come Burns fosse molto incline alle gioie dell’amore e quanto queste fossero genuina ispirazione dei suoi versi. Scriveva all’editore che non poteva resistere all’impulso creativo quando incontrava “a person after my own heart”⁷⁷⁹, esattamente come un’arpa eolica non può sottrarsi alle folate che fanno vibrare le sue corde. Il coinvolgimento amoroso e l’incanto dell’eros non viene meno delle pagine sgorloniane ove trapelano fascino erotico, vibranti figure femminili, provocatrici e al tempo stesso custodi di un sentimento sacrale. Per lo scrittore friulano la donna è “l’elemento alla radice dell’universo”⁷⁸⁰, un “convegno di elementi primigeni ed arcaici”⁷⁸¹ un “luogo dove piantare stabilmente le tende in territori felici”⁷⁸². Forse è questo l’unico punto in cui appare una divergenza; se per Sgorlon, infatti, l’eros ha il profumo sacrale della famiglia, per Burns rappresenta la spinta della propria ispirazione poetica e la ricerca della propria spensieratezza. Il poeta scozzese rimane stregato dal desiderio e ne descrive i profumi, sottolineandone l’energia creativa, mentre Sgorlon si sente affascinato ma ne esalta la sacralità, la compiutezza e la forza cosmica. La natura e la donna catturano un posto di primo piano in entrambi gli autori, come fosse un feudo del loro spirito. Lo scrive, per Sgorlon, Lu Tong Liu, Presidente dell’Accademia di Scienze Lettere e Arti della Repubblica

⁷⁷⁸ Wagner, Adolphus, *The Works of Robert Burns*, op. cit., p. 260, 26th January, 1793.

⁷⁷⁹ Ibid., p. 255.

⁷⁸⁰ Ibid., p. 216.

⁷⁸¹ Ibid., p. 215.

⁷⁸² Sgorlon, Carlo, *La regina di Saba*, Milano, Mondadori, 1975, p. 82.

Cinese scomparso nel 2005, affermando che per lo scrittore friulano la “forza della natura è qualcosa di misterioso ma nello stesso tempo energia inesauribile e creativa”⁷⁸³.

I sentimenti contro l’ingiustizia e la discriminazione sociale emergono potenti dalle pagine del Bardo scozzese allo stesso modo in cui Sgorlon fa risaltare i valori del rispetto e della tolleranza, in contrasto con individualismo ed interesse personale. Considerato anch’egli un “carattere indocile”⁷⁸⁴ e indipendente, come Burns, deve fare i conti con il coraggio di dire ciò che è scomodo. Le loro pagine denunciano il disagio degli intrighi, della bugia, dell’abuso di potere, della mancanza di rispetto per il valore dell’uomo, delle sue fatiche, sia esso ricco o povero.

E ancora luoghi comuni sono la partenza dell’amato e l’attesa del suo ritorno; *Leitmotiv* per entrambi, assieme alla struggente nostalgia per la terra d’origine. “When day is gane, and night is come, And a’ folk bound to sleep; I think on him that’s far awa, The lee-lang night, and weep, my dear, The lee-lang night, and weep”⁷⁸⁵, mormora l’ultima strofa di alcuni versi burnsiani scritti su una *chap-book ballad* nel 1784, ‘It was a’ for our righfu’ king’. La malinconia scorre anche tra le pagine di Sgorlon incontrandosi con quella dell’emigrante, dell’eterno vagabondo, rappresentato da Simone ne *Gli dei torneranno*, romanzo che codifica la nostalgia per le proprie origini, in simbiosi con la memoria di un popolo. Nel *corpus* epico sgorloniano trovano spazio i grandi motivi della storia friulana, la sventura del Vajont, le persecuzioni naziste, così come nei songs di Burns si celano le lacrime della

⁷⁸³ Lu, Tong Liu, ‘Sgorlon, amico della Cina’, in *Fogolar Furlan*, XXIII (23), gennaio-giugno 2002, p. 24.

⁷⁸⁴ Damiani, Rolando, Lu, Tong Liu, *Il Gazzettino*, 27 dicembre 2009.

⁷⁸⁵ Kinsley, James, *The Poems and Songs of Robert Burns*, op. cit., V. III, pp. 876-877.

giovane di Inverness⁷⁸⁶ per la tragedia del massacro di Culloden. Il mondo contadino, con i suoi valori ed i suoi segreti è cornice ai quadri poetico-narrativi di questi due cantori che hanno assaporato il gene favolistico al loro primo contatto con la tradizione orale: Burns accovacciato ai piedi di Jeany Wilson, “an old woman who resided in the family”⁷⁸⁷ e Sgorlon sotto lo sguardo amorevole del nonno materno, Pietro Mattioni, poeta e uomo di cultura. Anche la libertà di espressione, il coraggio di scrivere contro le mode, deriva forse da questa libertà di pensiero precoce, capace di aprire un immaginario scevro da forzature sociali e istituzionali. Entrambi esprimono un disagio alle istanze del loro tempo, non si allineano alle richieste dei loro editori, non seguono le spinte letterarie del tempo. Sgorlon denuncia in prima persona il disagio di trovarsi in un’epoca che non lo rispecchia, un periodo dove tutti “amano la letteratura del malessere e dell’ansia”⁷⁸⁸ causata dalla “retorica del progressismo”.

“Ho raccontato moltissime storie senza fare alcuna concessione alle mode” scrive Sgorlon, “e ciò mi ha chiuso le porte”⁷⁸⁹. Anche Burns venne tagliato fuori dai grandi circuiti, “being cut”⁷⁹⁰. Le autorità politiche vedevano in lui un ribelle sovversivo, gli intellettuali lo consideravano superficiale, per quel gusto semplice e quotidiano che dava alla sua poetica. Il destino di questi due autori sembra essere anche incredibilmente accomunato da un riconoscimento postumo, sebbene in vita abbiano ricevuto premi e acclamazioni; Burns, ricercato da tutti i circoli intellettuali della Scozia di fine

⁷⁸⁶ Ibid., II, pp. 831-832.

⁷⁸⁷ Dakers, Andrew, *Robert Burns, his Life and his Genius*, New York, Haskell House Publisher, 1887, p. 10.

⁷⁸⁸ Sgorlon, Carlo, *La penna d’oro*, Pezzan di Carbonera (TV), Morganti Editori, 2008, p. 59.

⁷⁸⁹ Ibid., p. 221.

⁷⁹⁰ Dakers, Andrew, *Robert Burns, his Life and his Genius*, po. cit., p. 145.

settecento e Sgorlon vincitore di quaranta e più premi letterari del novecento italiano. Due voci libere, impertinenti, coraggiose, leali; voci che hanno saputo dire parole forti, scomode, precise, anche amarissime. Voci genuine, voci fuori dalle demagogie, dall'ignoranza del potere, voci che non si sono allineate o piegate. Due autori uniti in una prospettiva “fuori dal coro”⁷⁹¹.

5.1. Anniversari e celebrazioni

Prima di concludere l'indagine letteraria che questo lavoro ha voluto approfondire, ritengo importante parlare di quel fenomeno che ha reso Robert Burns il poeta nazionale della Scozia in un modo assolutamente unico. Ogni anno il 25 gennaio, a partire dal 1801, nel giorno del suo compleanno, migliaia di scozzesi si danno appuntamento alle ormai famose *Burns's Suppers* in sua memoria, durante le quali vengono recitati poemi e cantati songs, con una forma rituale che è divenuta uso comune in tutto il mondo.

Ian Nimmo⁷⁹² ne dà una dettagliata descrizione nel suo lavoro, *Robert Burns; his life and tradition in words and sound*, riportando persino gli ingredienti dell'Haggis, il pasto celebrato da Burns stesso nel suo poema (p. 166), ed una delle ricette per la sua preparazione. “No other country has produced a phenomenon like the Burns supper”⁷⁹³ scrive, facendo notare che pur essendoci altri grandi poeti come Dante, Goethe, Milton, nessuno ha

⁷⁹¹ Sello, Luisa, *Carlo Sgorlon e Robert Burns: due voci “fuori dal coro”*, op. cit.

⁷⁹² Nimmo, Ian, *Robert Burns; his life and tradition in words and sound*, London, ed. Weekly Scotsman, 1965.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 86.

ricevuto un riconoscimento postumo di così grande portata. Lo definisce un culto, “a cult developed to the basic humanities and the brotherhood of man”. È interessante come Nimmo prospetta queste riunioni, assegnando loro una funzione equilibratrice, “great levelers” in grado di riunire “friends and enemies”⁷⁹⁴.

L’uso di celebrare Robert Burns prende forma cinque anni dopo la sua scomparsa, ad Alloway, quando nove dei suoi amici ed estimatori si incontrarono al cottage natio per rendergli omaggio. Tra loro si ricordano James Ballantyne, per il quale Burns scrisse il poema ‘Twa Brigs o’ Ayr’, Robert Aiken, dedicatario del ‘Cotter’s Saturday Night’, Patrick Douglas, che si adoperò per trovare al poeta un posto di lavoro in Giamaica, William Crawford, il cui padre aveva assunto il padre di Burns come giardiniere.

La tipica *Burns’s Supper* è normalmente divisa in tre parti; la cena in se stessa, gli “speeches” e la *performance* di poemi e songs. L’attore principale, accanto a Burns, è l’Haggis. Solitamente la sua entrata viene annunciata dal suono della cornamusa e scortata dal “white-hatted chef, who marches behind the piper and is followed by two or more waiters carrying a bottle of whisky and glasses”⁷⁹⁵. Dopo alcuni giri pomposi per la sala, il gruppo si ferma dinanzi al Presidente il quale propone un brindisi all’Haggis. A questo punto inizia la lettura, normalmente recitata a memoria, del poema burnsiano ‘Address to the Haggis’ (vedi paragrafo 3.2.), accompagnando la recita con una micro drammatizzazione in certi casi molto efficace. Alla frase “An’ cut you up wi’ ready sleight, trenching your gushing entrails bright”

⁷⁹⁴ Ibid., p. 87.

⁷⁹⁵ Ibid., p. 89.

l'attore afferra un coltello e colpisce l'haggis "growling and grimacing"⁷⁹⁶, per poi terminare il poema ed uscire di scena.

Segue la cena e, tra una portata e l'altra, gli interventi dei relatori vengono così suddivisi:

- The Loyal Toast
- The Immortal Memory
- The Lassies
- Reply for the Lassies
- The piper's Toast

Il primo, The Loyal Toast, viene presentato brevemente dal Presidente del Club per dare il benvenuto e aprire ufficialmente il percorso degli interventi. Segue la più importante delle relazioni, The Immortal Memory, che dura dai 30 ai 60 minuti e viene tenuta da un relatore esperto su Burns, il quale, invitato con congruo anticipo, ha il tempo sufficiente di preparare non solo un omaggio 'Honoris Causa' al Bard, ma può affrontare anche altri argomenti e soggetti, approfittando dell'occasione per esprimere tutto il proprio disappunto o approvazione, anche su temi politici e d'attualità; "with the pretext of speaking out as Rabbie Burns" gli è permesso "to get the bile out of his system on all the pet dislikes that have been brewing in his bosom for twelve months"⁷⁹⁷. Il relatore viene ovviamente scelto con molta cura, perchè oltre ad essere colto e preparato, deve saper intrattenere il pubblico con arguzia, sagacia e simpatia. Tra la documentazione bibliografica riportata, ci sono numerosi contributi che documentano la presenza di

⁷⁹⁶ Ibid., p. 90.

⁷⁹⁷ Ibid., p. 95.

autorevoli relatori; Richardson Benjamin (1892)⁷⁹⁸, John Muir (1896)⁷⁹⁹, William Wallace (1896)⁸⁰⁰, per dare alcuni esempi. Il terzo intervento, quello nominato *The Lassies*, è affidato ad un membro del Club e consiste nella parte più umoristica della serata, in quanto il relatore, citando sapientemente i versi di Burns, provoca con eleganza le signore presenti, stimolando in questo modo la risposta della *Lady*, o fanciulla incaricata alla *Reply for the Lassies*. In caso di clubs con sola presenza maschile, la stessa verrà data, a difesa del gentil sesso, da un *gentleman* della serata conviviale. *The Piper's Toast* è l'ultimo intervento della serata e si svolge con un brindisi per il quale il suonatore di cornamusa deve bere da un calice d'argento, ed alla fine, a dimostrazione di aver apprezzato il liquore, baciare la base del calice rovesciato.

Queste cerimonie non sono uguali per tutti i circoli, nè si ripetono sempre allo stesso modo, "it is the job of the organizers to arrange the proceedings, choosing with care the speakers and artists to ensure maximum variety"⁸⁰¹. Matrice e sorgente del fenomeno delle *Burns's Suppers*, conseguenza naturale di una realtà attenta a tali celebrazioni, sono i centinaia di Burns Clubs, la cui missione è quella di studiare, conservare, ricordare, sviluppare, diffondere, le opere di Burns. Essi sono sparsi in tutto il mondo e si trovano persino in Cina e in Giappone. In particolare per coloro che sono nati fuori dalla Scozia, questo rimane un modo per riconoscere la propria origine e dare al loro esilio un'identità nazionale. "Wherever Scots find themselves throughout the world", scrive ancora Nimmo, "one of the first things they do

⁷⁹⁸ Richardson, Ward Benjamin, (1828-1896) *The Masonic Genius of Robert Burns*, op. cit.

⁷⁹⁹ Muir, John, *Burns at Galston and Eccleffghan*, F.S.A., Scot., Glasgow, printed and Published by the Author, 1896.

⁸⁰⁰ *The Deil's Reply to Robert Burns. A poem*. Ed. John Davidson & Son, Kirkcaldy, 1896.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 97.

is form a Scottish Society and a Burns Club to re-create in their own passionate way a *wee bit of Scotland in exile*⁸⁰². Alcuni Club sono stati fondati sulla spinta solidale per i sentimenti “of the common folk”, come scrive Zou Difan⁸⁰³ nell’articolo di cronaca che descrive la prima “Burns Night” a Pechino, nel 1981. Egli racconta di essere stato colpito da alcuni versi tradotti da Yuan Shuipai che recitavano “Whenever I wander, whenever I rove, the hills of the Highlands for ever I love”. La serata, organizzata dal dipartimento di Lingua inglese dell’Università di Pechino e dalla rivista *Poetry*, diede inizio alla consuetudine cinese di celebrare Burns ogni anno, allo scadere dell’anniversario. Pochi anni dopo, nel 1986, uscì la prima traduzione dei Poemi, a cura di Yuan Kejia, e la loro rappresentazione fu così coinvolgente, scrive Crawford, che qualcuno suggerì l’idea di una connessione tra “Burns’s songs and traditional Chinese lyrics”⁸⁰⁴, ipotizzando che Robert sia stato portato dalla Cina in Scozia da un missionario, durante la sua infanzia. In Giappone, dopo l’era dei Meiji e durante la civilizzazione occidentale, crebbe l’interesse per la letteratura europea, Burns compreso. Il vero incontro con il poeta scozzese, avvenne grazie alla canzone ‘Auld Lang Syne’, divenuta ormai sinonimo del Bardo, nonostante la critica accademica fosse già presente sul territorio dal 1890, con lo studio di Masalaia Uemura, ‘The peasant Poet Robert Burns’, “which appeared in the *Japan Review*”⁸⁰⁵.

⁸⁰² Nimmo, Ian, *Robert Burns; his life and tradition in words and sound*, op. cit., p. 86.

⁸⁰³ Difan, Zou, ‘Burns Night in Beijing’, in *China Reconstructs*, Poetry Magazine, Beijing, May 1981.

⁸⁰⁴ Crawford, Robert, *The Bard, Robert Burns a Biography*, op. cit., p. 6.

⁸⁰⁵ Namba, Toshio, ‘Robert Burns in Japan’ (pp.253-258) in *Studies in Scottish Literature*, edizione non nota, 1963.

Nella stesura dell'intero lavoro sono stati fatti riferimenti ad alcuni degli "speeches" pronunciati alle *Burns's Suppers*. Per correttezza di indagine si riportano le fonti:

Richardson, Ward Benjamin, (1828-1896) *The Masonic Genius of Robert Burns*. An address delivered in Lodge "Quatuor Coronati", 2076, 4th March, 1892, Keble Typo, Margate. (paragrafo 2.1.)

Robert Burns: The Closing Years of his Life. An address by William Wallace, Ed. James Angus, Springburn, Glasgow, 1986 in *Robert Burns, the representative of his Era*, by Chisholm, printed and Published by the Author, Glasgow, 1896, 8vols. (Paragrafo 5.0.)

Muir, John, *Burns at Galston and Eccleffghan*, F.S.A., Scot., Glasgow, printed and Published by the Author, 1896. (Paragrafo 2.2.)

Burns, Past, Present, Future. An address by William Wallace at the annual dinner of the Ninety Burns Club on 25th January 1897, Ed. James Thin, Edinburgh, 1897. (Paragrafo 5.0.)

Greig, Gavin, *Traditional Minstrelsy of the North-East of Scotland* By Gavin Greig, M.A.F.E.I.S., J.P. A Paper read at the Conference of the Scottish Branch of the English Association, at Aberdeen, March 7, 1908. Reprinted from the "Aberdeen Free Press", March 9, 1908. (Paragrafo 3.1., 4.2.)

5.2. Glossario

Per evitare una lettura frastagliata dovuta alla continua interruzione dei lemmi dialettali tradotti, riporto qui di seguito la traduzione di alcuni termini che potrebbero creare difficoltà di comprensione. La traduzione italiana è mia.

a' = all = tutto/i
 aboon = above, up, over = circa, su argomento
 about = here and there, alternately = alternativamente
 ae=gave=diede
 aften = often = spesso
 airns = irons = ferri
 alane = alone = solo, solitario
 an = and, if = e se
 ane = one = uno
 anither = another = un altro
 art = are = essere
 auld = old = vecchio
 auld lang syne = older times, days of other years = i bei tempi andati, tempo fa
 aught = anything = nulla
 awa = away = lontano
 aye, ay = yes = sì
 ay ont = beyond = al di là
 band = bond = legame
 bear = barley = orzo
 belang = belong = appartenere
 beldams = hags = megere
 brithern = brothers = fratelli
 bide = remain, stay for, abide, endure = rimanere
 birkie = smart clever fellow = tipo sveglione
 birks = birches = betulle
 blaw = to bloom = sbocciare
 bleezing = blazing = brillante, fiammeggiante
 blellum = babbler = ozioso
 blethering = chattering = cianciare
 blins = blinds = acceca
 bogles = bogey, hobgoblins = spiriti maligni
 bon(n)ie = fair, fine = bello
 bore = hole = buco, fessura
 braes = hill = colline
 brag = pride = orgoglio
 braid = broad, plain = vasto
 braw = fine, handsome = bello, piacevole
 brawlie = finely = esattamente

brent = brand = marca
burdies = pretty girls = belle ragazze
burn = water, stream, rivulet = ruscello
but = without = senza
by = about, beside = accanto
canna = cannot = non potere
cantraip = trick = trucco
carlin = old woman = vecchia
cleekit = joined hands = prendersi per mano
coft = bought = comperato
cour = lower = abbassare
coof = silly fellow
crummock = staff = asta, bastone, catetere
curst = cursed = maledetto
cutty = short = corto
dart = didst = did you = fosti
dirl = rattle = tremare
drouthy = thirsty = assetato
dub = puddle = pozzanghera, fango
e'e = eye = occhio
e'en = evening = sera
e'er = ever = mai
fa' = fall = caduta
fause = false = falso
fiere = companion, brother = compagno, fratello
fyke = fuss = chiasso, confusione, trambusto
flannen = flannel = flannella
fond = found = trovare, ritenere
forbear = ancestor = antenato
fou = drunk = ubriaco
gab = mouth = bocca
gae = to go = andare
gaed = went = andò
gane = gone = andato
gars = makes = fa
gart = made = fece
ghaists = ghosts = fantasmi
gie (gied, gien) = to give = dare
gowan = dandelion, daisy = margherita

glowring = staring = osservando
greet = weep = triste
guid = good = buono, bene
guid willie-waught = friendly beer, cup of kindness = una tazza di amicizia
ha' = had = ebbe
hae = to have, to accept = accettare
haly = holy = santo
harn = yarn = filo, filato, tela
hoddin = humble = umile
hotch'd = jerked = sobbalzare, dare uno strattone
houlets = owls = gufi
hurdiess = buttocks = chiappe, natiche
kye = cow = mucca
ingle = fireplace = fuoco
ilka = each, every = ogni
itsel' = itself = sè stesso
jade = disreputable woman = malfamata
lang = long = lungo
lav'rock = lark = burla, gioco, scherzo
lintwhite = linnet = fanello
linket = tripped lightly – saltellava
louping = lea ping = saltellante
mark = sterling, an old Scots coin = vecchia moneta scozzese
maun = must = deve
mavis = thrush = tordo
min' = to mind, to remind, to recollect, to bear in mind = venire in mente
mind'st = remember it, resolved = ricordarselo
mirk = darkness = oscurità
mony = many = molti
na = not = non
nae = not = non, nessuno
naething = nothing = nulla
naig = nag = bisbetica
naigies = riding horses = cavalcare
nappy = strong ale = birra alla canna
ne'er = never = mai
o' = of = di
o'er = over = su
ope = open = aperto

owsen = oxen = buoi
 paidl't = paddle, hoe = procedere a forza di pagaia
 pint – stowp = tankard = boccale di birra
 plight = promise = promettere
 plight your troth = to promise to be married = promettere il matrimonio
 pu'd = pull = tirare
 queans = girls = ragazze, fanciulle
 rair = roar = rumoreggiare
 rape = rope = corda
 reeking = smoking = fumante
 ringwoodie = bony = tutt'ossa
 sae = so = così
 sair = sorry, sad = spiacente, triste
 sark = shirt = camicia, canottiera
 saut = salt = salato
 schait = hart, damage, scorn = disprezzare
 sha' = shall = dovrebbe
 slaps = gaps (in walls) = crepe
 shaw = show, reveal, = manifestare
 sin' = since, from the time that = da quando
 siller = silver, money = argento, denaro
 skellum = good for nothing = buono a nulla
 skelpit = slapped = sfrecciava
 skirl = screech = stridere
 sleep'st thou = do you sleep = dormi?
 snaw drap = snow-drop = fiocco di neve
 souter = shoemaker = calzolaio
 spean = wean = svezzare
 stack = stuck = appiccicato
 stane = big stone = gran masso
 stop = deprive of, keep from = arretrare
 stown = stolen = rubato
 syne = then, since = poi, da quando
 swats = foaming = schiumoso
 lang syne = long ago = tempo fa
 tak = to take = prendere
 tent = care = cura, attenzione
 thy = the = la/il
 thine = yours = tuo/tua

thir = these = queste
 tho' = although = sebbene
 thou = you = tu
 thee = to you = a te
 tine, tint = to lose = perdere
 'tis = it is = esso è
 touzie tyke = shaggy dog = cagnaccio peloso
 tow'r = tower = torre
 trow = trust, believe = credere, aver fiducia
 trysted = assembly, appointed = stabilito, prescelto
 tryst = cattle market = mercato del bestiame
 twa = two = due
 unco = strange = strano
 usquabae = whisky
 vauntie = proud = fiero, orgoglioso
 wad = covenant, wager, opp. would, a bet
 wae = woe = dolore, pena
 waefu' = woeful, bringing misery = dolente, afflitto
 wak'st thou = do you wake up = ti svegli?
 warld = world = mondo
 wark = work = lavoro
 waulie = strapping = robusta, ben piantata
 weet = wet = umido, bagnato
 weel = welfare = benessere
 wha = who = il quale/la quale
 whase = whose = di cui
 wi' = with = con, assieme
 winnock-bunker = window seat = nicchia finestrata
 wiss = to wish = desiderare
 wrang = wrong, to wrong = sbagliato, sbagliare
 ye = you = tu, voi
 yestreen = yesterday evening = ieri sera
 yon = yonder, that = quello là

Per la traduzione delle parole in vernacolo è stato consultato anche il Taschen-
 Wörterbuch des Schottischen Dialekts mit den Erklärungen der Wörter in
 Englischer und Deutscher Sprache.

BIBLIOGRAFIA

Il materiale consultato è stato attinto direttamente alle fonti manoscritte, presso le seguenti istituzioni:

National Library of Scotland (NLS) di Edimburgo (anche sezione manoscritti)

Mitchell Library (MLG) di Glasgow (anche sezione manoscritti)

University Main Library (ML) di Edimburgo (anche sezione manoscritti)

Scottish Poetry Library (SPL) di Edimburgo (anche sezione manoscritti)

British Library (BL) di Londra (sezione manoscritti)

British Museum (BM) di Londra (sezione manoscritti)

Österreich Nationalbibliothek (ÖNBW) di Vienna (sezione manoscritti)

Wienbibliothek im Rathaus (WR) di Vienna (sezione manoscritti)

St. Andrews University Library (SAUL) di St. Andrews (sezione manoscritti)

Per completezza di informazione si riportano le fonti a cui fanno riferimento le informazioni citate, nonché la riproduzione di documenti e di partiture musicali.

SAGGI BIOGRAFICI E OPERE DI ROBERT BURNS

Burns, Robert, *Three Songs*, Fac Simile, 1780 ca., Burns's handwriting.

Poetry original and selected, vol. II, Glasgow, printed by B. Chapman, 1799.

The Paisley Miscellany, A collection of Selected Songs by Burns & C.Paysley, Printed by J. Neilson, for R. Smith, Bookseller, 1801.

Walker, Josiak, *An Account of the life and character of Robert Burns; with miscellaneous remarks on his writings*, Edinburgh, Printed for the Trustees of James Morison, 1811.

Taschen-Wörterbuch des Schottischen Dialekts mit den Erklärungen der Wörter in Englischer und Deutscher Sprache : zum besseren Verständniß der Werke von Sir Walter Scott, Robert Burns, Allan Ramsay u. a. ; nebst einem Anhang von Noten zur Erklärung Schottischer Sitten, Gebräuche, Sagen etc. / Robert Motherby, Verfasser: Robert Motherby, Erschienen: Königsberg : Bornträger, 1826, Umfang: XII, 232 S.

Cunningham, Allan, *The Works of Robert Burns; with his Life*, London, James Cochrane and Co., 1834.

Wagner, Adolphus, *The works of Robert Burns*, Leipsic, Frederick Fleischer, 1835.

Currie, James, *The Complete Works of Robert Burns*, London, Alla Bell & C°. Warwick Square, (1801,1801),1836.

View of the Land of Burns, Glasgow, Ed. Young Brothers, 1844.

Chambers, Robert, *The Life and Works of Robert Burns*, 4 Vols., Edinburgh, William and Robert Chambers, 1851.

Gillfillan, George, *The National Burns*, Edinburgh, William Mackenzie, 1852.

Cunningham, Allan, *The Complete Works of Robert Burns*, Boston, Phillips, Sampson and Co., 1856.

- Songs of the Brave*, London: Sampson Low, Son & Co. 47, Ludgate Hill, 1856.
- Shairp, Principal, *Robert Burns*, London, Macmillan and Co., 1879.
- Dakers, Andrew, *Robert Burns, his life and his genius*, New York, Haskell House Publisher, 1887.
- Robert Burns, The life and works of Robert Burns, Edinburgh and London*, W. & R. Chambers, 1896, 4 vols.
- Lord Rosebery, *The Complete Poetical Works of Robert Burns*, London, Thomas Nelson and Sons Ltd, 1903.
- Dick, James C., *Notes on Scottish Song by Robert Burns*, London, Henry Frowde, 1908.
- Steward, William, *Robert Burns and the Common People*, Glasgow, Reformers' Bookstall Limited, 1910.
- Macintosh, Rev. W., *Burns in Germany*, Aberdeen, Ed. Minle & Hutchison, 1928.
- Crichton-Browne, Sir James, *Burns from a new Point of View*, Edinburgh, Ed. Willidinburgh, 1937.
- Burns Chronicle and Club Directory*, Kilmarnock, edited by the Burns Federation, 1937, second series, vol. XII.
- Ferguson, DeLancey, *Pride and Passion. Robert Burns*, New York, Oxford University Press, 1939.
- Dollan Patrick, *Songs of Liberty by Robert Burns*, London, Adam & Charles Black, 1943
- Brown, Hilton, *There was a Lad*, an essay on Robert Burns, London, Hamish Hamilton, 1949.
- Nimmo, Ian, *Robert Burns; his life and tradition in words and sound*, London, ed. Weekly Scotsman, 1965.

Daiches, David, *Robert Burns and his world*, London, Thames and Hudson, 1966.

Kinsley, James, *The Poems and Songs of Robert Burns*, 3 volumi, Oxford, Clarendon Press, 1968.

Lamont Brown, Raymond, Robert Burns's Tour of the Borders, Ed. Boydell Press, Ipswich, 1972.

Lockhart, John Gibson, *Life of Robert Burns*, London, Dutton, 1976 (1828).

Daiches, David, *The Selected Poems of Robert Burns*, Edinburgh, ed. André Deutsch, 1979.

Kupper, Jürg Hans, *Robert Burns im deutschen Sprachraum*, Zürich, Francke Verlag Bern, 1979.

Low, A., Donald, *The Songs of Robert Burns*, London, Routledge, 1993.

Dilys, Jones, *A wee Guide to Robert Burns*, Musselburgh, Ed. Globinshead, 1997.

The complete Poems and Songs of Robert Burns, Glasgow, ed. Geddes & Grosset, 2000.

O'Rourke, Donny, *Ae fond Kiss. The love letters of Robert Burns and Clarinda*, Edinburgh, Mercat Press, 2000.

Crawford, Robert, *The Bard, Robert Burns a Biography*, London, Ed. Pimlico, 2009.

Hosie, Bronwen, *Robert Burns; bard of Scotland*, Glendaruel, Argyll Publishing, 2010.

Pittock, Murray, *Robert Burns in Global Culture*, U.S.A., Bucknell University Press, 2010.

Pittock, Murray, *Robert Burns in Europe*, Glasgow, Continuum Ed., 2013.

SAGGI CRITICI SU ROBERT BURNS

Peebles, William, *Burnomania: the celebrity of Robert Burns considered in a discourse*, Ed. G. Caw, London, 1811.

McKay, Archibald, *Recreations of Leisure Hours*, a Collection of Pieces in prose and Verse, Ed. H. Crawford and Son, Kilmarnock, 1844.

Thomson, Bruce, *Robert Burns and Walter Scott, a contrast and a parallel*, Reprinted from Perthshire Constitutional and Journal, March 13, 1871.

Neaves, Charles, *A Lecture on Cheap and Accessible Pleasures, with a comparative sketch of the poetry of Burns and Wordsworth*. Delivered at the Haltwhistle in connection with the enlargement of the Mechanics Institute there. On 4th Aprile 1872, By Lord Neaves, LL.D. F.R.S.E. Ed William Blackwood & sons 45 George Street, Edinburgh, 1872.

Burns: An Essay for the working-classes of Scotland. Part I, 'His influence as a moral teacher and social reformer', by a member of the Literary Institute, Ed. Maclachlan and Stewart, Edinburgh, 1872, 8 vols.

Graham, Peter Anderson, *The poetry of Toil*, London, 1891.

Minto, William, 'The Historical Relationships of Burns', in *The Literature of the Georgian Era*, (pp. 295-311), Ed. William Blackwood and Sons, Edinburgh, 1894.

Minto, William, 'Burns and Tennyson' in *Burnsiana: a Collection of Literary Odds and Ends relating to Robert Burns*, by Ross, D. John, ed. Alexander Gardner, London, 1894, pp. 97-100.

Ford, Robert, *All about Clarinda*, in *Burnsiana: a Collection of Literary Odds and Ends relating to Robert Burns*, by Ross, D. John, ed. Alexander Gardner, London, 1894, pp. 89-92.

K.Brown, David, K., 'Burns and Fergusson', in *Burnsiana: a Collection of Literary Odds and Ends relating to Robert Burns*, by Ross, D. John, ed. Alexander Gardner, London, 1894.

Chisholm, *Robert Burns, the representative of his Era*, printed and Published by the Author, Glasgow, 1896, 8vols.

Minto, William, 'Burns in his Historical Relationships' in *Art and Literature*, vol. I, Maclure, Macdonald & Co., Engravers & Ornamental Printers to the Queen, Glasgow, 1889, 4 vols.

Burns' opinion of the Union of 1707 in Scottish Home Rule Association, 79 Princess Street, Edinburgh, January 1892.

Ross, D. John, *Burnsiana: a Collection of Literary Odds and Ends relating to Robert Burns*, ed. Alexander Gardner, London, 1894, vol. III

Muir, John, *Burns at Galston and Eccleffghan*, F.S.A., Scot., Glasgow, printed and Published by the Author, 1896.

Webster, Alexander, *The Ideals of Burns compared with the present-day*, Ed. James Thin, Edinburgh, 1897.

Fisher, William D., *Burns and the Bible*, Ed. William McLellan & Co., Glasgow. 1926.

Macintosh, William., *Burns in Germany*, Aderbeen, Milne and Hutchison, 1928.

Crawford, Thomas, 'Comic Diablerie in Scott and Burns' in *Studies in Scottish Literature*, Volume 1 No 4, pp. 259-264.

Ericson-Roos, Catarina, *Songs of Robert Burns: a study of the unity of poetry and music*, Borgströms Tryckeri AB, Motala, Sweden, 1977.

Crawford T., *Burns, a study of the poems and Songs*, Canongate Academic, Edinburgh, 1994.

Low, A. Donald, *Robert Burns, The critical Heritage*, London, Routedged and Kegan Ltd, 1974.

Wells, P. Robert, 'Burns and Narrative', in *The Art of Robert Burns*, by Noble, Jack and Andrew, Vision Press Ltd., London, 1982.

Ericson-Roos Catarina, 'The Young Lassies: Love, Music and Poetry' in *The Art of Robert Burns*, by Noble, Jack and Andrew, Vision Press Ltd., London, 1982.

Dick, James, C., *The Songs of Robert Burns; a study in Tone-Poetry*, London, Henry Frowde, 1903.

Procházka, Martin, *Burns, Byron and the Carnivalesque: Politics, Utopia, Performance*, atti del Convegno 'Burns and Byron in Scottish, British and European Romanticism', 4-5 dicembre 2010, Centre for Robert Burns Studies (University of Glasgow) and The Byron Centre (University of Manchester), Samuel Alexander Building, rooms A114 and A115, University of Manchester.

Sello, Luisa, *Robert Burns and Beethoven: a Common Denominator through Music*, atti del Convegno 'Burns and Byron in Scottish, British and European Romanticism', 4-5 dicembre 2010, Centre for Robert Burns Studies (University of Glasgow) and The Byron Centre (University of Manchester), Samuel Alexander Building, rooms A114 and A115, University of Manchester.

ROBERT BURNS IN ITALIA

Zanella, Giacomo, *Ad una margheritina di montagna tagliata dal poeta con l'aratro nell'aprile 1786*, Vicenza, Tip. Naz. Paroni, 1869.

Zanella, Giacomo, *La notte del sabato del contadino*, Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1869-1870, pp. 1647-1659.

Chiarini, Giuseppe, 'Roberto Burns' in *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. 55, serie 3, Roma, Tip. della Camera dei Deputati, 1886, pp. 209-228.

Ortensi, Ulisse, *Poesie di Roberto Burns*, Parte prima, Librajo Editore E. Sarasino, Modena, 1893.

Segrè, Carlo, 'Robert Burns: le opere', in *Fanfulla della Domenica*, 23 luglio 1893.

- Chiarini, Giuseppe, 'Roberto Burns' in *Studi e Ritratti Letterari*, Livorno, Raffaello Giusti, 1900.
- Ortensi, Ulisse a cura, (trad. e pref.) *Poemi e Canti di Roberto Burns*, Lanciano, Carabba, 1913.
- Pellizzari, Achille, *Giuseppe Chiarini; la vita e l'opera letteraria*, Napoli, F. Perrella, 1921.
- Benedetti, Antonio, 'Taluni aspetti della poesia di R. Burns' in *Nuova Antologia*, dicembre 1928.
- Policardi, Silvio, *The Poetry of Robert Burns*, Padova, Cedam, 1945.
- Burns, Robert, *Poemetti e canzoni*, versione con testo a fronte, introduzione e note a cura di Adele Biagi, Firenze, Sansoni, 1953.
- Burns, Robert, *Liriche di Robert Burns su antiche arie scozzesi* (nell'originale e nella versione italiana di Mary Tibaldi Chiesa), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1958.
- Burns, Robert, *Poesie*; introduzione e traduzione di Masolino D'Amico, Torino, Einaudi, 1972.
- Ferrari, Renato, *A study of Tam O' Shanter by Robert Burns: with introduction, notes and linguistic analysis*, Modena, La goliardica, 1969.
- Ferrari, Renato, *Burns the Songster: a selection of song and ballads with linguistic and literary comment and Italian translation*, 2 vl. Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria editrice, 1973.
- Ferrari, Renato, *A linguistic and literary study of the Burnsian cantata The Jolly Beggars: with Italian translation*, Modena, La goliardica, 1980.
- Giannangeli, Ottaviano, *Il popolo sotto i lumi*, Libreria Editrice di Cioccio, Sulmona, 1984.
- Chiarini, Giuseppe, *Studi e ritratti letterari*, Livorno, Raffaello Giusti Editore, 1900.

Buffoni, Franco, *Ramsay e Fergusson, precursori di Burns*, Milano, Guerini Studio, 1992.

Verducci Mario, *Giacomo Leopardi e Robert Burns ovvero il retroscena inglese del Sabato del villaggio*, S. Gabriele, Editoriale Eco, 1993.

Sello, Luisa, *Percorsi comuni tra poesia e musica: Robert Burns e Ludwig van Beethoven* tesi di laurea specialistica in Lingue per la Comunicazione Internazionale, Facoltà di Lingue e Letterature dell'Università di Udine, a.a. 2005-2006.

Sello, Luisa, *Robert Burns. Una lettura della sua poetica attraverso il carteggio con l'editore George Thomson*, Tesi di laurea specialistica in Lingue e Letterature Moderne, Facoltà di Lingue e Letterature dell'Università di Udine, a.a. 2006-2007.

Rawes, Alan, *Burns in Italy: Giuseppe Chiarini's "Roberto Burns"*, atti del Convegno 'Burns and Byron in Scottish, British and European Romanticism', 4-5 dicembre 2010, Centre for Robert Burns Studies (University of Glasgow) and The Byron Centre (University of Manchester), Samuel Alexander Building, rooms A114 and A115, University of Manchester.

'Mercurio Caledone. Robert Burns' in *Letteratura scozzese* Monographic issue (co-funded by the Scottish Arts Council) of *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*, n. 11, edited by Simona Cappellari. Guest Editors Marco Fazzini and Carla Sassi, Verona: Fiorini, 2010, pp. 62-65, ISBN: 978-88-96419-16-8.

Sello, Luisa, *Carlo Sgorlon e Robert Burns: due voci "fuori dal coro"*. Atti dell'International Symposium 'Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore', *Fostering Collaboration across Generations of Italianists*, University of Edinburgh, Scotland (UK), 23-24 September 2010, Teviot House, Bristo Square.

Sello, Luisa, *Robert Burns e l'Italia; il 'poeta per musica' nella bibliografia critica italiana* in 'ComunicareLetteratura' n. 5, Ed. Osiride, Rovereto (TN), 2013, pp. 111-130.

ROBERT BURNS E LA FRATELLANZA MASSONICA

Facsimile of first minute in the hand of Robert Burns. Depute Master, Lodge St. James Tarbolton.

Marshall, James, *A winter with Robert Burns*, Edinburgh, Peter Brown, 1846.

Gibson, James, *Robert Burns and Masonry*, printed for private circulation, Liverpool, 1873.

Richardson, Benjamin Ward, (1828-1896) *The Masonic Genius of Robert Burns*. An address delivered in Lodge "Quatuor Coronati", 2076, 4th March, 1892, Keble Typo, Margate.

'Burns in Edinburgh 1786-87' in *Great Historical Painting*, by Charles Martin Hardie, A.R.S.A., Ed. W. Cuthbertson, Edinburgh, 1890.

'Burns and Freemasonry' in *Burns Chronicle and Club Directory*, edited by the Burns Federation; Kilmarnock, 1937, second series, vol. XII.

An Introduction to Lodge Canongate Kilwinning n. 2, a cura di W.B. Harvey Master, ed. Kall-Kwik, 2 Dundas Street, Edinburgh, 1951.

Daiches, David, 'Caledonia's Bard, Brother Burns' in *Robert Burns*, Ed. Tonbridge, Kent, 1966, (pp. 234-255).

CELEBRAZIONI E RICORRENZE SU BURNS

Burns and his Times, The Glasgow Herald, January 25, 1888.

The Deil's Reply to Robert Burns. A poem. Ed. John Davidson & Son, Kirkcaldy, 1896. in *Robert Burns, the representative of his Era*, by Chisholm, printed and Published by the Author, Glasgow, 1896, 8vols.

Robert Burns: The Closing Years of his Life. An address by William Wallace, Ed. James Angus, Springburn, Glasgow, 1986 in *Robert Burns, the representative of his Era*, by Chisholm, printed and Published by the Author, Glasgow, 1896, 8vols.

Burns, Past, Present, Future. An address by William Wallace at the annual dinner of the Ninety Burns Club on 25th January 1897, Ed. James Thin, Edinburgh, 1897.

Greig, Gavin, *Traditional Minstrelsy of the North-East of Scotland* By Gavin Greig, M.A.F.E.I.S., J.P. A Paper read at the Conference of the Scottish Branch of the English Association, at Aberdeen, March 7, 1908. Reprinted from the "Aberdeen Free Press", March 9, 1908.

'The memory of Burns', *Edinburgh Evening Courant*, January 1816, in Low, A. Donald, *Robert Burns, The critical Heritage*, London, Routeledge and Kegan Ltd, 1974.

COLLEZIONI MUSICALI SU VERSI DI BURNS

Thomson, George, *A Select Collection of Original Scottish Airs*, for the Voice, to each of which are added. Introductory & Concluding Symphonies & Accompaniment for the Violin &, Piano Forte by Pleyel. With Select and Characteristic Verses by the most admired Scottish Poets. G. Thomson the Editor and Proprietor Edinburgh, Ed. By Preston, London, 1794.

Urbani, Pietro, *A selection of Scots Songs, Harmonized and Improved with simple and Adapted Graces by Peter Urbani, Professor of Music*, 2 vol., Edinburgh, Ed. James Walten, 1811.

A Catalogue of Music, Ed. J. Walten, Edinburgh, 1811.

Thomson, George, *A Select Collection of Original Scottish Airs*, with Introductory & Concluding Symphonies & Accompaniment for the Piano Forte, Violin & Violoncello by Haydn and Beethoven. With Select Verses adapted to the Airs including upwards of One hundred new Songs by Burns. Together with his celebrated Poem of 'Jolly beggars' set to Music by Henry R. Bishop, 5 vol., G. Thomson the Editor and Proprietor Edinburgh, Ed. By Preston, London, 1818.

Mackenzie, A. C., *Cotter's Saturday Night*, a Poem by Robert Burns set to Music for Chorus and Orchestra, Ed. Novello and Company, London, no date.

Johnson, James, *The Scottish musical Museum; consisting of upwards of Six Hundred Songs*, with proper bass for the Pianoforte, originally published by James Johnson and now accompanied with copious notes and illustrations of the lyric poetry and music of Scotland, by the late William Stenhouse. vol. V e vol. VI, Ed. William Blackwood and Sons, Edinburgh, 1839.

Greig, Gavin, *The "25th" a Collection of characteristic arrangements of Burns' Songs* by Gavin Greig, Ed. Alexander Murray, Aberdeen, 1906.

Hopkinson, C. and Oldman, C.B., *Thomson's Collection of National Song*, Edinburgh, Clark, 1940.

MacArdle, Donald, W., 'Beethoven and George Thomson' in, *Music and Letters*, London, Quarterly Publication by A.H. Fox Strangways, vol. XXXVII, 1956.

Campbell, Catherine, *Burns and the Scottish Fiddle Tradition*, A.H.R.B. Ed. By University of Edinburgh, 2000.

Mendelsshon, Felix, *O wert than in the could Blast*, C1255 catalogue, Scottish Poetry Library, Edinburgh, no date.

OPERE DI CARATTERE STORICO, LETTERARIO, MUSICALE E LINGUISTICO

Mundell, Doig, & Stevenson, *The Edinburgh Musical Miscellany*, a Collection of the most approved Scotsch, English, and Irish Songs, set to Music. Vol. I, Ed. B. Crosby & Co., London, 1808.

Sir Alison, Archibald, Bart., *History of Europe from the Commencement of the French Revolution*, Edinburgh and London, William Blackwood and Sons, MDCCCLX.

Graham, Henry Grey, *Social life of Scotland in the eighteenth century*, London, Adam and Charles Black, 1901.

- Einstein, Lewis, *The Italian Renaissance in England*. Studies, New York: The Columbia University Press, 1902.
- Harris, David Fraser, *Saint Cecilia's Hall*, Oliphant Anderson and Ferrier, Edinburgh, 1911.
- Greig, Gavin, *Folk-Song of the North-East, with general index by Gavin Greig*, Aberdeen, Ed. P. Scrogie LTD., "Buchan Observer" Works, 1914.
- Keith, Alexander, *Gavin Greig and his Work*, Aderdeen, Wyllie & Son, 1924.
- Farmer, Henry George, *A History of Music in Scotland*, Hinrichsen Edition Limited, London, 1944.
- Farmer, Henry George, *Music making in Olden Ages*, Hinrichsen Edition Limited, London, 1950.
- Kristeller, Paul Oskar, 'The European Diffusion of Italian Humanism', in *Italica* 39, 1962, pp. 1-20.
- Daiches, David, 'The Scottish Literary Tradition' in *Robert Burns*, Ed. Tonbridge, Kent, 1966.
- Fischer, A.H.L. *Storia d'Europa*, Bari, Laterza, 1971.
- Johnson, David, *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*, London, Oxford Univesity Press, 1972.
- Jack, D. Ronald., *The Italian Influence on Scottish Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.
- Elliot, Kenneth and Rimmer, Frederick, *A History of Scottish Music*, British Broadcasting Corporation, Whitefriars Press Ltd, London, 1973.
- Carter, Roland and McRae, John, *The Routledge History of Literature in English*, London, Ed. Routledge, 1977.
- Praz, Mario, *Storia della Letteratura Inglese*, Ed. Sansoni, Firenze, 1979.

Davie, Cedric Thorpe, *Scotland's Music*, W. Blackwood Ed., Edinburgh, 1980.

Mitchell, B., Robinson, F., C., *A Guide to Old English. Revised with Texts and Glossary*, Oxford, 1982.

Simpson, J., A., and Weiner, E., S., C., *Oxford English Dictionary*, 20 volumi, Oxford, Clarendon Press., 1989.

Corbett, John, *Written in the Language of the Scottish Nation. A History of Literary Translation into Scots*, Clevedon: Multilingual Matters, 1999.

Abrams, M., H., Greenbatt, S. (a cura di), *The Norton Anthology of English Literature*, 2 volumi, New York-London, Norton, (1962) 2000.

Bertinetti, Paolo, *Storia della letteratura inglese*, 2 volumi, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000.

Buffoni Franco, 'Il Romanticismo', in *Storia della letteratura inglese*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000, vol. II, pp. 3-66.

Formigoni, Guido, *Storia della politica internazionale nell'età contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2000.

The Oxford Companion to English Literature, Edited by Margaret Drabble, sixth edition, Oxford University Press, 2000.

Baroja, Julio Caro, *The world of the witches*, Phoenix Press, London, 2001.

Ellul-Micallef, Patricia, 'Italian Pride and English Prejudice: The Reception of Otherness in the Renaissance', *Journal of Anglo-Italian Studies* 6 (2001): pp. 87-101.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, 29 volumi, London, Macmillan Publisher, 2002.

Sassi, Carla, *Imagined Scotland; saggi sulla letteratura scozzese*, Trieste, Parnaso, 2002.

Baxter, Colin, *Scotland's Kings & Queens*, Ed. Colin Baxter Photography Ltd., Grantown-on-Spey, Scotland, 2004.

Sassi, Carla, *Why Scottish Literature Matters*, Edinburgh, The Saltire Society, 2005.

Lawrence, Jason, 'Who the devil taught thee so much Italian?'. In *Italian Language Learning and Literary Imitation in Early Modern England*, Manchester: Manchester University Press, 2005.

Sassi, Carla, *Re-visioning Scotland: New Readings of the Cultural Canon*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008.

'Mercurio Caledone. Robert Burns' in *Letteratura scozzese* (co-funded by the Scottish Arts Council) of *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*, n. 11, edited by Simona Cappellari. Guest Editors Marco Fazzini and Carla Sassi, Verona, Fiorini, 2010, pp. 62-65.

OPERE DI CONSULTAZIONE DI CRITICA LETTERARIA

Praz, Mario, *Poeti inglesi dell'Ottocento*, Firenze, Bemporado, 1925.

Frye, Northrop, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1957.

Barthes, Roland, *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1964.

Barthes, Roland, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 1964.

Praz, Mario, *Cronache Letterarie Anglosassoni*, 3 vol., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1966.

Barthes, Roland, *Critica e verità*, Einaudi, Torino, 1969.

Scholes, R. e Kellogg, R., *La natura della narrativa*, Il Mulino, Bologna, 1970.

Genette, Gérard, *Figure II, La parola letteraria*, Einaudi, Torino, 1972.

Genette, Gérard, *Figure III, Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1972.

- Eco, Umberto, *Trattato di Semiotica generale*, Edizioni Bompiani, Milano, 1975.
- Sgorlon, Carlo, *La regina di Saba*, Milano, Mondadori, 1975.
- Praz, Mario, *Studi e svaghi inglesi*, Edizioni Garzanti, Roma, 1983.
- Marchese, Angelo, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1991.
- Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni Editore, Firenze, 1999.
- Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi Editori, Torino 1999.
- Leeuwen van, Theo, *Speech, Music, Sound*, Macmillan Press LTD, London, 1999.
- Pellini, Pierluigi, *Il quadro animato*, Edizioni dell'Arco, Milano, 2001.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano, 2003.
- Vittorini, Fabio, *Il testo narrativo*, Carocci Editore, Roma, 2005.
- Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 2005.
- Steiner, Franco, *La critica della letteratura e le sue tecniche*, Carocci, Roma, 2005.
- Eco, Umberto, 'Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione' in *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 2006, pp. 121-146.
- Ghidina, Jean Igor, *Mito, società e scrittura nell'universo romanzesco di Carlo Sgorlon*, Udine, La Nuova Base Editrice, Udine, 2006.
- Sgorlon, Carlo, 'Tra Epos e Metafisica', in *Annali della Pontificia*, VIII, Città del Vaticano, 2008, p.151. Testo dell'intervento letto da Carlo Sgorlon in occasione del

conferimento della laurea *honoris causa* in Scienza della Formazione a lui consegnata, dall'Università di Udine, il 14 settembre 2007.

Sgorlon, Carlo, *La penna d'oro*, Pezzan di Carbonera (TV), Morganti Ed., 2008.

Cavagnoli, Franca, *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*, Monza, Ed. Polimetrica, 2010.

Cavagnoli, Franca, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Ed. Feltrinelli, 2012.

ESTETICA MUSICALE E SEMIOTICA

Schweitzer, Anton, *G. S. Bach, il musicista-poeta*, Milano, Suvini Zerboni, 1952, tr. it. di P. A. Roversi

Donà, Mariangela, *Espressione e significato nella musica*, Firenze, Olschki, 1968.

Praz, M., *Mnemosyne: the Parallel between Literature and the Visual Art*, 1970, London, Oxford University Press, 1970.

Langer, Susanne, *Philosophy in a new Key, a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, 1941, New York, Mentor Books, tr. It. *Filosofia in una nuova chiave. Linguaggio, mito, rito e arte*, Roma, Armando, 1972.

Elliot, Kenneth and Rimmer, Frederick, *A History of Scottish Music*, British Broadcasting Corporation, Whitefriars Press Ltd, London, 1973.

Pagnini, Marcello, *Lingua e Musica: proposte per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna, Il Mulino, 1974.

Nattiez, Jean Jaques, *Il discorso musicale – Per una semiologia della musica*, Torino, Einaudi, 1977, ed. it. A cura di Rossana Dalmonte.

Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.

Pagnini, Marcello, *Il Romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1986.

- Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- Piana, Giovanni., *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991.
- Monelle, Raymond, *Linguistic and Semiotics in music*, Harwood Academic Publisher, Chur, Switzerland, 1992.
- Robinson, Jenefer, *Music & Meaning*, in Cornell University Press, London, 1997.
- Scruton, Roegr, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press Inc., New York, 1997.
- Monelle Raymond, *The Sense of Music, Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton, 2000.
- Marconi, Luca, *Musica Espressione Emozione*, Bologna, CLUEB, 2001.
- Brandi, Luciana, *Tra musica e linguaggio: alle origini della parola*, Quaderni del Dipartimento di linguistica, Università di Firenze 13, 2003, pp.31-53.
- Hamilton, Andy, *Aesthetic and Music*, Continuum International Publishing Group, London, 2007. ML
- Kivy, Peter, *Antithetical Arts*, Clarendon Press, Oxford, 2009.

ARTICOLI, QUOTIDIANI, RECENSIONI, CD SU ROBERT BURNS

- The Lounger* n. I, Saturday, Feb. 5. 1785.
- Keith, Alexander, *Burns and Folk-song*, Aderdeen: Wyllie & Son, 1922.
- Daiches, David, 'Poet who speaks for humanity's "unofficial self"' in *Scotsman*, 24.01.1959.
- Daiches, David, 'Robert Burns after 200 Years' in *Scotsman*, 29.01.1959.

Anderson, John M., 'Behind the Scenes with Robert Burns' in *Edinburgh Tatler*, January, 1970.

Menichini, Dino, *Messaggero Veneto*, Udine, 5 aprile 1971.

Difan, Zou, 'Burns Night in Beijing', in *China Reconstructs*, Poetry Magazine, Beijing, May 1981.

Dunn, Douglas, 'Scottish contradictions' in *Scottish Literature*, July 1986.

Bold, Alan, 'The real Burns' in *Times Literary Supplement*, 25.07.1986.

Nokes, David, 'A Life in the lab' in *Scottish Literature*, December 30 1988 – January 5 1989.

Calney, Mark, 'Robert Burns, Scotland's National Poet of Liberty', in *The New Federalist*, September 1989, Edinburgh.

Troon, Anthony, *Scotsman*, 25.04.1990.

CD - L. van Beethoven, *Songs*, Amsterdam, Channel Classic, 1990.

Henry, Peter, 'Robert Burns in Slavic Tongues' in *Scotlit* n. 5, Spring 1991.

Douglas, Sheila, 'Burns was able to match sound to sense in his songs' in *Scotsman*, 05.02.1993.

Low, A. Donald, 'The songs that go ever on' in *Scotsman*, 23.01.1993.

CD Campbell, Catherine, *Burns and the Scottish Fiddle Tradition*, A.H.R.B. Ed. By University of Edinburgh, 2000.

CD *The Art of Robert Burns* – The Musicians of Edinburgh – David Johnson Artistic Director – Scotstown Music, 2003.

Jury, Lousie, 'Beethoven was inspired by the Poetry of Robbie Burns' in *The Independent*, Apr. 9, 2005, p. 21.

Cornwell, Tim, 'Long-lost Beethoven 'duets' with Burns are music to the ears' in *Scotsman*, Apr. 7, 2005, p. 17.

Walton, Kenneth, 'How one man's vision gave rise to a Scots Wha Haydn', in *Scotsman*, Oct 17, 2005, p. 39.

Lu, Tong Liu, 'Sgorlon, amico della Cina' in *Fogolar Furlan*, XXIII (23), gennaio-giugno 2002.

Damiani, Rolando, Lu, Tong Liu, *Il Gazzettino*, 27 dicembre 2009.

CD *Le radici del canto* 声之渊源, Luisa Sello flauto e voce / Bruno Canino e Johannes Kropfitch, pianoforte, Beijing Hongcheng Millennium Culture & Art Co.LTD, 2012, ISRC CN-M37-12-00020.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: OPERE E SAGGI

Beethoven, van Ludwig, *25 Schottische Lieder op. 108*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, o. j., MS, Wienbibliothek im Rathaus.

Kinsky, Georg, *Das Wer Beethovens*, München, G. Henle Verlag, 1955.

Tyson, Alan, *The authentic English Editions of Beethoven*, London, Faber and Faber, 1963.

Beethoven, van Ludwig, *Variierte Themen für Klavier mit beliebiger Begleitung von Flöte oder Violine op. 105 und op. 107*, Wien, Universal Edition, 1973.

Beethoven, van Ludwig, Briefwechsel Gesamtausgabe, a cura di Sieghard Brandenburg, München, G. Henle Verlag, 1996.

Albrecht, Theodore, *Letters to Beethoven and other Correspondence*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1996.

Beethoven, van Ludwig, *Autobiografia di un genio*, a cura di Michele Porzio, Milano, Mondadori, 1996.

Grillparzer, Franz, *Beethoven*, a cura di Artemio Focher, Milano, SE srl, 1995.

Cooper, Martin, *Beethoven -The last Decade*, London, Oxford University Press, 1970.

Knight, Frida, *Beethoven and the Age of Revolution*; London, Lawrence and Wishart, 1973.

Dalhaus, Carl, *Ludwig van Beethoven und sein Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1987.

Pestelli, Giorgio, *Beethoven*, Milano, Il Mulino, 1988.

Von Breuning, Gherard, *Ludwig van Beethoven nei miei ricordi giovanili*, a cura di Artemio Focher, Milano, SE srl, 1990.

Cooper, Barry, *Beethoven's Folksong Settings: Chronology, Sources, Style*, Oxford University Press, USA, 1994.

Solomon, Maynard, *Beethoven*, a cura di Giorgio Pestelli, Venezia, Marsilio, 1996.

Cooper, Barry, *Beethoven*, Oxford, University Press, 2000.

Buscaroli, Piero, *Beethoven*, Milano, Rizzoli, 2004.

CONSULTAZIONE ON-LINE

www.thepoetryhouse.org

www.burnsscotland.com

www.worldburnsclub.com

www.esoteria.org/documenti/personaggi/robertburns.html

www.luisasello.it/eventi/2010/2011/2012

TESTI E IMMAGINI

TESTI TRADOTTI

1. The Farewell to the Brethern of St. James's Lodge, Tarbolton p. 98-99
Addio ai fratelli della Loggia di San Giacomo p. 99-100
2. Tam o' Shanter p. 140-45
3. To Clarinda - A Clarinda p. 153
4. To a Haggis - Ad un Haggis p. 154-55
5. My Love is like a Red, Red Rose
Il mio amore è come una rosa rossa rossa p. 158
6. Auld lang syne - I bei tempi andati p. 161-62
7. How cruel are the parents - Come sono crudeli certi genitori p. 163
8. For a' that, an' a' that - Nonostante tutto, nonostante tutto p. 164-65
9. My Nannie's awa' - La mia Nannie è lontana p. 174
10. Mary Morison p. 191-92
11. It was a' for our righfu' king - Fu tutto per un giusto re p. 194
12. The lovely lass o' Inverness p. 221-22
La soave ragazza di Inverness p. 224-25

IMMAGINI

Robert Burns ritratto da Alexander Nasmyth	p. 39
Dipinto di Charles Nasmyth	p. 66
Facsimile della fattura firmata e compilata da Burns	p. 69
Robert Burns - Poet laureate in Canongate Lodge	p. 81
Facsimile del documento massonico firmato da Burns	p. 83
Interno di copertina della Bibbia autografata da Burns	p. 89
Old Canongate Flute	p. 91
Key to the portraits disegnato da Watson	p. 92
Burns in James Sibbald's Circulating Library	p. 96
Tam o' Shanter - Il ponte sul Doon	p. 146
Il tipico Haggis ad una Burns's supper	p. 156
Fac simile di 'My Love is like a Red, Red Rose'	p. 159
Suonatore di fiddle	p. 177
Il song 'Mary Morison'	p. 190
Il song 'It was a' for our rightful' king'	p. 195
Duncan Gray nell aversion di Gavin Greig	p. 207
Niel Gow, ritratto da Sir Henry Raeburn	p. 209
Facsimile del catalogo di John Walten	p. 210
'O Mirk Mirk', nella versione di Pleyel	p. 211
'The red red Rose', nella versione di Peter Urbani	p. 212
'The Cotter's Saturday Night' di A.C. Mackenzie	p. 213
La melodia di J. Oswald 'The Lovely lass o' Inverness'	p. 223
Beethoven, Scottische Lieder op. 108	p. 227