

## NACRTAK/ABSTRACT

---

*Della musica, come uno degli elementi essenziali della vita morlacca, ci sono riferimenti fatti da Fortis, Lovric, e Bajamonti, insieme alle testimonianze precedenti.*

*L'autore cita alcuni esempi di accetazioni di creatività musicale Morlacci dentro "morlaccismo", non come scrittori percepivano morlacci, ma come li sentivano. La musica (particolarmente quella "del guslar") aveva la funzione di stabilire solidarietà, eccitare identificazione, cioè rinnovare il sistema comune di valore ripetendo matrici tradizionali sul livello sostanzioso, stilistico e simbolico. Con questo serviva come un simbolo del sistema di valore e identificazione, più che un oggetto di studio effettivo.*

“Urli delle fiere atterrite“ - ecco una delle descrizioni usate da Charles Nodier nel 1818 per spiegare al lettore francese a che cosa assomigli il canto degli abitanti dell'entroterra adriatico “morlacco“, lo stesso patrimonio artistico che Dobronić (1915: 1) annovera nell'*ojkanje*.<sup>1</sup>

Nel romanzo *Jean Sbogar* il protagonista descrive “una pismé dalmate, una specie di romanza“ sentita sulla bocca di un cocchiere nelle vicinanze di Trieste: “non priva di fascino quando l'orecchio si abitua, ma che offende l'orecchio per il suo carattere straordinario e selvaggio quando si ascolta per la prima volta; le modulazioni sono di un gusto così bizzarro che soltanto gli abitanti del paese ne possiedono il segreto. Il canto è estremamente semplice, in quanto si compone di un unico motivo ripetuto all'infinito, secondo l'uso dei popoli primitivi, e di due o tre toni al massimo che si ripetono nello stesso ordine; ciò che è incomprendibile è la specie stessa di questi suoni, che non sembrano uscire dalla voce di un uomo, ma sembrano frutto di un artificio analogo a quello a cui in Francia ricorrono i giocolieri detti ventriloqui, ma sono naturali per un cantore illirico, il quale cambia ad ogni momento l'espressione, il volume e la fonte della voce. È una imitazione successiva e rapida degli strepiti più rumorosi, degli urli più acuti e, soprattutto, di quei suoni che gli abitanti dei luoghi deserti ascoltano nelle notti più nere nel fragore del vento, nel sibilar della tempesta, negli urli delle fiere atterrite, nel concerto delle piante che arriva dalle foreste solitarie all'inizio di un uragano, quando nella natura ogni cosa prende voce per gemere, fino ai rami che

---

<sup>1</sup> Un canto non-temperato (Dobronić, 1915: 3), uno stile dagli intervalli stretti (Bezić, 1981: 33). Sull'insieme della musica tradizionale dell'entroterra dalmato v. Čaleta 2001.

il vento schianta senza staccarli del tutto dall'albero al quale appartengono, e che gemendo si dondolano sospesi ai resti di una scorza...<sup>2</sup> (Nodier s.a.: 43).

Questa descrizione, senz'altro pittoresca, ma alquanto terribile, è solo una tra le illustrazioni d'oĵkanje, guslanje, o altre simili espressioni musicali, contenute nella letteratura dell'Occidente europeo che nel tardo Settecento e nel primo Ottocento (e occasionalmente anche più tardi) tratta i Morlacchi, veri o mistificati.<sup>3</sup> Questo filone tematico spesso viene descritto come morlacchismo.<sup>4</sup> Tale attribuzione s'intreccia, a sua volta, con il termine della morlacchità,<sup>5</sup> inteso come mentalità, come l'insieme delle caratteristiche dei suddetti Morlacchi, veri o mistificati (n'abbiamo discusso altrove; v.: Bešker 2002).

<sup>2</sup> "...un pismé dalmate, sort de romance qui n'est pas sans charme quand l'oreille y est accoutumée, mais qui l'étonne par son caractère extraordinaire et sauvage quand on l'entend pour la première fois, et dont les modulations sont d'un goût si bizarre que les seuls habitants du pays en possèdent le secret. Le chant en est extrêmement simple cependant, car il ne se compose que d'un motif répété à l'infini, selon l'usage des peuples primitifs, et de deux o trois sons, au plus, qui reviennent dans le même ordre ; ce qu'il y a d'incompréhensible c'est l'espèce même de ces sons, qui ne paraissent pas procéder de la voix d'un homme, et dont un artifice analogue à celui de ces jongleurs de France qu'on appelle ventriloques, mais qui est naturel au chanteur illyrien, change à tout moment l'expression, le volume, le lieu d'origine sensible. C'est une imitation successive et rapide des bruits les plus graves, des cris les plus aigus, et surtout, de ceux que l'habitant des lieux déserts recueille au milieu des nuits dans la rumeur des vents, dans les sifflements des tempêtes, dans les hurlements des animaux épouvantés, dans ce concert de plaintes qui sort des forêts solitaires au commencement d'un ouragan, lorsque tout prend dans la nature une voix pour gémir, jusqu'à la branche que le vent a rompue, sans la détacher entièrement de l'arbre auquel elle appartient, et qui se balance en criant suspendue à un rest d'écorce..." (Nodier s.a.: 64-65)

<sup>3</sup> L'identificazione dei Morlacchi non coincide (o raramente coincide) con l'autoidentificazione di coloro che vengono chiamati Morlacchi; l'identificazione dei Morlacchi nel filone letterario del „morlacchismo“ non coincide sempre con l'identificazione antropologica; gli archetipi o i tratti della mentalità collettiva che la letteratura attribuisce ai Morlacchi possono essere trovati come tratti specifici attribuiti ad altre identificazioni etniche balcaniche, slave e non slave.

<sup>4</sup> Questo termine non ha avuto una ricezione univoca, né tra gli Slavi meridionali, né altrove. È interessante la spiegazione data da Niccolò Tommaseo in una nota del *Dizionario della Lingua italiana* (qui riportata secondo la quarta edizione, Torino 1924, p. 369): “Così denominata parte di genti Slave, da Mauri Vlachi o Valachi [in Dalmazia Morlacchi gli sono Slavi del continente montano], e il paese Morlacchia; Vlachi, in gen. Rustici. Onde per estenso Morlacco, Uomo semplice e non incivilito, ma forte e prode. Vestire morlacco, il proprio abito di quella gente. Morlachetta, giovane morlacca e gentile.“ Forse, a questo proposito, bisognerebbe introdurre una distinzione tra il termine *morlacchismo* (morlakizam), inteso come tematica letteraria, e il termine *morlacchità* (morlaštvo), intesa come l'insieme degli atteggiamenti attinenti alla mentalità dei Morlacchi, ai loro usi e costumi, all'insieme della matrice tradizionale morlacca. Nell'ambito di questo lavoro usiamo l'aggettivo *morlacco* soprattutto nel senso attribuitogli dalla letteratura del filone del *morlacchismo*. Conseguentemente intendiamo per Morlacchi soprattutto quelli che condividono le caratteristiche attribuite ai Morlacchi letterari: non sono (o non sono più) un'etnia, ma un modo di vivere e di pensare, montanaro, duraturo nel tempo, specifico, quindi una mentalità che interessa la letteratura.

<sup>5</sup> Il termine fu usato per la prima volta dal poliistore dalmata Giulio Bajamonti nel suo saggio *Il morlacchismo d'Omero* (1797).

I Morlacchi sono stati introdotti nella letteratura europea nel 1740, quando Voltaire (1785: 40), quasi per caso, li piazza al primo posto del suo elenco dei popoli selvaggi. V'irrompono nel 1774, quando Fortis li presenta nel suo *Viaggio in Dalmazia* demolendo alcuni degli stereotipi su di loro,<sup>6</sup> ma conservando gli altri già contenuti nei recenti documenti veneziani e nelle descrizioni dei primi vicini occidentali.<sup>7</sup> I Morlacchi, dunque, in quelle dicerie, erano indicati come selvaggi.

Perché meravigliarsi se la musica dei selvaggi viene descritta come selvaggia?

Senza ripetere tale termine, già adoperato dal Voltaire, Fortis ammise che essi sotto certi aspetti lo fossero, ma che sono buoni, quindi buoni selvaggi, come direbbe Rousseau. Il buon selvaggio era già un luogo comune (v. Cocchiara 1948; Cocchiara 1952: I). Fortis fornì all'Europa occidentale tanta di quella materia prima per poter discutere sul buon selvaggio, o sul selvaggio tout court, del paese accanto, quasi di porta accanto, come si suol dire oggi.

Da quel punto i Morlacchi non sono più solo un dato di fatto dalmata e un tema marginale veneziano, perché sono diventati un concetto della cultura europea dell'epoca. Anzi: una novità europea. Il libro di Fortis suscitò parecchio interesse in Italia e fu tradotto nelle principali lingue europee.<sup>8</sup> Il filone letterario del mor-

<sup>6</sup> Quale fosse l'idea che dei Morlacchi regnava all'epoca di Fortis nell'immaginario collettivo lo si può facilmente dedurre dal polemico rifiuto opposto dallo stesso Fortis proprio a questi luoghi comuni sin dal prologo al capitolo *De' costumi de' Morlacchi*, laddove dice: "Voi avrete più volte, nel tempo del soggiorno vostro fra noi, udito parlare de' Morlacchi come d'una razza d'uomini feroce, irragionevole, priva d'umanità, capace d'ogni misfatto; e forse v'avrà sembrato ch'io sia stato assai più temerario di quello si deggia permettere ad un naturalista, scegliendo il paese da essi abitato per oggetto delle mie peregrinazioni. Gli abitanti delle città litorali della Dalmazia raccontano un gran numero de' fatti crudeli di questi popoli che, dall'avidità del rubare condotti, si portarono sovente agli eccessi più atroci d'uccisioni, d'incendi, di violenze: ma que' fatti (de' quali non permette si dubiti la riconosciuta onestà di chi li riferisce) o sono d'antica data, o, se ne sono pur accaduti recentemente alcuni, i caratteri che portano, deggiono piuttosto fargli ascrivere alla corruzione di pochi individui, che all'universale cattiva indole della nazione."

<sup>7</sup> Sicché Lovrich sente il bisogno di correggere molti stereotipi rimasti nell'opera di Fortis, pubblicando nel 1776 le *Osservazioni di Giovanni Lovrich sopra diversi pezzi del Viaggio in Dalmazia del Signor Abate Alberto Fortis coll'aggiunta della Vita di Soçivizza, e nel 1777 la Lettera apologetica di Giovanni Lovrich al celebre Signor Antonio Lorgna [...]in cui si confutano varie censure fatte al suo libro "Osservazioni [...]"*.

<sup>8</sup> In tedesco apparve a Berna nel 1776 con il titolo *Reise in Dalmatien*; due anni dopo apparve la traduzione francese *Voyage en Dalmatie*: nello stesso 1778 uscì a Londra la versione inglese *Travels into Dalmatia*. Nel 1797 in lingua tedesca e ancora una volta a Berna uscì una nuova edizione ampliata dal titolo *Reisebeschreibung von Dalmatien*. Il maggior interesse fra i lettori fu suscitato dal capitolo *De' costumi de' Morlacchi* che venne perciò pubblicato anche in edizione a se stante in varie lingue, precedendo le edizioni dell'intero *Viaggio in Dalmazia*. A titolo esemplificativo ricordiamo alcune di queste edizioni: *Die Sitten der Morlacken* edita nel 1775 a Berna in tedesco; *Lettre de M. l'abbé Fortis à Mylord Comte de Bute sur les moeurs et usages des Morlaques appellés Monténégrins*, uscita pure a Berna, nel 1778, in lingua francese; *Bref on Morlackerna* in svedese, apparsa a Göteborg nel 1792; *Reisen zu den Morlacken*, nuova edizione tedesca edita a Losanna nel 1792; infine un'edizione italiana apparsa a Padova nel 1798 con il titolo *I costumi de' Morlacchi* ed altre ancora.

lacchismo fu in gran parte basato proprio sull'opera di Fortis, e degli altri studiosi del fenomeno, da Giulio Bajamonti (che fu l'informatore più importante di Fortis) a Giovanni Lovrich (Ivan Lovrić, che vigorosamente polemizzò con Fortis).

Bajamonti può essere considerato l'antesignano del morlacchismo, Fortis il primo divulgatore del concetto.<sup>9</sup> Ne *Il Morlacchismo* d'Omero Bajamonti asserisce che "i canti d'Omero sono di gusto morlacco", e che "oggi il popolo morlacco è non meno dei suoi canti, il più analogo al gusto omerico". Bajamonti lega la tradizione popolare orale dei Balcani occidentali ai Balcani meridionali di 3000 anni prima.<sup>10</sup>

Agli inizi del *morlacchismo* l'accento non fu posto tanto sull'analisi delle specificità della realtà morlacca (veritiera o fasulla), quanto nel sottolineare la diversità<sup>11</sup> di questo "altro mondo", un mondo barbaro rispetto all'Europa civile, un mondo puro (allo "stato brado") rispetto alla preziosità della società borghese emergente. Allo stesso modo fu considerata la letteratura morlacca (cioè la tradizione orale, cominciando appunto da *Asan-aghiniza*, pubblicata per la prima volta nel libro di Fortis) rispetto alla "preziosa" letteratura d'autore occidentale.

Non ci meravigliamo allora se allo stesso modo viene considerata la musica "morlacca", della quale ci occupiamo. Non va dimenticato che nella tradizione (e nelle lingue) degli Slavi meridionali - e soprattutto nella parte "morlacca" - non esiste una separazione terminologica tra la poesia e la canzone: tutte e due sono semplicemente pisma o pjesma. La poesia non veniva mai declamata (tranne che nelle scuole, che nell'entroterra sono un fenomeno recente) ma solo cantata, cosicché tutta la cosiddetta tradizione orale non fu che una tradizione cantata, musicale, prima di essere sradicata dalla vita e imprigionata tra le copertine dei libri, *in primis* da Fortis. Va da sé che il *morlacchismo* letterario badava più al testo che alla sua forma musicale, ma non mancavano del tutto le descrizioni del tessuto musicale, come abbiamo già notato da Nodier. Queste descrizioni servivano per sottolineare la differenza tra un'Europa corrotta dalla civiltà e "l'altra Europa" (per usare il concetto del tardo Novecento), ancora genuina.

Su questa base spunta il "morlacchismo" come mito, prodotto della mistificazione alla maniera di Ossian,<sup>12</sup> basata sui dati pubblicati da Fortis - e soprattutto sul

<sup>9</sup> Anche se la pubblicazione dell'opera di Fortis precede quella di Bajamonti, non va dimenticato l'aiuto che gli venne dato dal secondo a Spalato nella raccolta dei testi, forse già classificati da Bajamonti (v. Morpurgo, Muljačić ecc.).

<sup>10</sup> E' curioso vedere che l'intuizione di Bajamonti ha dovuto aspettare un secolo e mezzo per trovare dei seri seguaci. Solo trovando nel 1934 Avdo Mededović, un guslar illetterato dal Sangiacato che aveva memorizzato ca. 120.000 versi, Milman Parry ha potuto trarre la conclusione che la poesia omerica era orale e non scritta. Le registrazioni d'un altro guslar illustre e contemporaneo al Mededović, Jevrem Uščumlić, danno possibilità anche oggi di analizzare il modo della riproduzione del contenuto poetico con accompagnamento di gusle.

<sup>11</sup> Si può discutere se si tratta di una sensibilità tipica dell'epoca preromantica, oppure di una divisione antica, risalente alla divisione classica greca tra Ellenici e barbari, tra "noi" e "loro", come vuole Harbsmeier.

<sup>12</sup> Il più importante capitolo del libro di Fortis, *De' costumi de' Morlacchi*, è dedicato a John Stuart, earl of Bute, che patrocinò i viaggi dell'abate padovano, ma finanzia anche James

suo capitolo *De' vita de' Morlacchi, e sulla Canzone dolente della nobile sposa di Asan-agà*, come fu intitolata la traduzione italiana dello stesso Fortis.

Nel 1775, un anno dopo l'originale di Fortis, pubblica a Berna Clemens Werthes la traduzione in tedesco del suo capitolo sui Morlacchi, e nel 1776 l'intero il libro di Fortis. Sempre nel 1775 Goethe commenta la traduzione dell'Asan-aghiniza dall'italiano in tedesco. La traduzione del Werthes viene ripubblicata nel 1778 da Herder nelle *Volklieder*.

Lo stesso anno appaiono traduzioni in francese ed inglese. La traducono i poeti romantici Charles Nodier, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Walter Scott, Niccolò Tommaseo, Aleksandr Puškin, Adam Mickiewicz, Johann Runeberg: più di 50 traduzioni in tedesco, inglese e francese (secondo Isaković). Nel 1814 *Asan-aghiniza* diventa *Hasanaginica* nella versione fortemente serbizzata di Vuk St. Karadžić che la inserì nella sua *Mala prostonarodnja slaveno-serbska pjesnarica*. (Nelle *Srpske narodne pjesme* III del 1846 Vuk ridusse il numero degli interventi).

Nel romanzo *Les Morlaques* del 1788 Justine Wynne introduce i Morlacchi nella narrativa occidentale. Sulle tracce dell'interesse suscitato da Fortis, Wynne ha introdotto i Morlacchi come “un popolo che pensa, parla ed agisce in una maniera molto differente dalla nostra”<sup>13</sup> (Wynne 1788: s.p.). Ha fondato una tendenza: Mme de Staël,<sup>14</sup> famosa proprio per i successi ottenuti nell'inseguire le linee di tendenza (*i trend*, come si direbbe oggi), scrisse uno degli episodi del suo romanzo *Corinne, ou l'Italie* (1807) sotto l'influsso evidente del romanzo *Les Morlaques* di Wynne, senza metterci nulla di veramente nuovo. Tranne un dettaglio: l'eroina sale il campanile di San Marco dal quale gode la vista sulla Dalmazia - fisicamente impossibile.<sup>15</sup> In Italia Camillo Federici,<sup>16</sup> fra le altre commedie ne scrisse una in cinque atti dal titolo *Gli antichi Slavi ossia le Nozze dei Morlacchi* per il Car-

MacPherson, l'autore (1765) dei Poemi di Ossian (Fingal 1761, Temora 1762). Nella mistificazione poetica quei Poemi furono attribuiti ad un bardo gaelico del III secolo. Bute sostenne pure Melchiorre Cesarotti, traduttore di Ossian in italiano, che influenzò anche Fortis. Nel proemio Fortis collega Ossian e l'autenticità selvaggia dei Morlacchi.

<sup>13</sup> “... un peuple, qui pense, parle & agit d'une manière très-différente de la nôtre”

<sup>14</sup> Anne-Louise-Germaine Necker, baronessa de Staël-Holstein (Parigi, 1766-1817), indicata dall'Encyclopaedia Britannica come scrittrice, propagandista politica e conversazionista, influì sull'opinione pubblica della sua epoca divulgando nel suo salotto letterario le linee di tendenza stilistiche dal neoclassicismo al romanticismo. La sua influenza sulla storia delle idee (e qui includiamo gli scritti *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, oppure *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*) è considerata più importante della sua opera letteraria (Sophie, Corinne ecc).

<sup>15</sup> Il salto della Tosca del Sardou dal Castel Sant'Angelo nel Tevere risulta impossibile anche al primatista mondiale nel salto in lungo, ma sembra altrettanto impossibile spiegarlo al pubblico pucciniano.

<sup>16</sup> Giovanni Battista Viassolo (Garesio, 1749 - Padova, 1802), l'attore e poeta drammatico più noto con lo pseudonimo d'arte Camillo Federici, autore di una ottantina di opere teatrali fra commedie e tragedie.

nevale del 1793. Non è tra le sue migliori commedie, ma nel soggetto e nei ruoli non è difficile riconoscere i riflessi del romanzo *Les Morlaques*. La commedia del Federici servì all'abate Pietro Artusi da punto di partenza per il balletto *Le Nozze dei Morlacchi* eseguito a Padova nel 1802 su musica di Vittorio Trento (Cronia 1942: 584-585; 1958: 332), quindi nel 1809 al ballerino Gaetano Gioia<sup>17</sup> per un "ballo di carattere" in tre atti dal titolo *I Morlacchi* che, sulla base della commedia federiciana, ad lui fu creato, coreografato ed eseguito nel ruolo di protagonista Gaetano Gioia. *Il Morlacco* divenne uno dei personaggi principali del balletto parigino *Vendita degli schiavi* menzionato dallo Jovanović. A sua volta Miklošič (Pavlović 1982: 41) menziona l'esecuzione avvenuta a Graz nel 1817 dell'opera *Die Morlaken* del cui libretto ignoriamo l'autore.

Nodier vi introduce i fallaci Dalmati (*Jean Sbogar, Spalatin Bey*), Mérimée (ne *La Guzla*) induce in errore perfino Puškin che prende per originali ben undici delle sue mistificazioni e le riporta nel suo libro *Poesie degli Slavi occidentali (Pěsni zapadnyh' slavjan)*. E si potrebbe continuare.

La musica fu sempre un aspetto indivisibile della tematica "morlacca". Viene descritta, come uno degli elementi chiave della vita morlacca, da Fortis, da Lovrich, da Bajamonti, e non mancano testimonianze anteriori: il rettore veneziano di Spalato scrive alla Signoria come l'epos eroico del Craglievich Marco era già noto e accolto: il cieco invalido di guerra, vincitore di pane biscotto alla lotteria statale, ringraziò di questo dono veneziano "cantando in schiavone del re Marco, e tutto il popolo e circostanti hanno cantato con lui, come per un accordo fatto, perché tutti sanno questa canzone"; come dagli archivi trascrisse Solitro 1844: 244.

Fermiamoci su qualche aspetto della ricezione della cultura musicale morlacca nell'ambito del filone letterario del *morlacchismo*: come gli scrittori abbiano non solo visto, ma soprattutto sentito i loro Morlacchi.

Un'opera strana, come strani sono i Morlacchi: così definì il proprio romanzo *Les Morlaques* Justine alias Giustiniana Wynne contessa von Rosenberg-Ursini.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Gaetano Gioia (Napoli, 1764 - Milano, 1826) fu un seguace di Viganò nella riforma del coreodramma. In circa quattro decenni curò la coreografia di 221 balletti eseguiti a Napoli, Venezia, Vienna, Lisbona e altrove. Nel 1809 coreografò a Milano *Cesare in Egitto* con il quale si ingraziò Napoleone, ottenendo il sostegno del viceré Eugenio Beauharnais.

<sup>18</sup> Nata a Venezia nel 1732 o nel 1735 (la data fu alterata per non documentare la nascita prima del matrimonio materno) e spentasi a Padova nel 1791, era figlia del baronetto inglese sir Richard Wynne e di madre veneziana ma di origini greche. Fu educata da una governante francese. Casanova la descrisse da quindicenne come coltissima "Mlle X.C.V.", da amante qualche anno dopo (quando la convinse che facendo l'amore con lui avrebbe abortito il figlio verosimilmente di Andrea Memmo, protettore di Casanova e di Fortis), e da rispettabile vedova negli anni settanta. Fu vedova senza figli già prima, ma nel 1764 si risposò con il conte Filip Joseph von Rosenberg-Ursini, ambasciatore imperiale a Venezia, che suscitò un bel po' d'imbarazzo alla corte di Maria Teresa, troncato con la morte del conte nel 1765. Prima di *Les Morlaques* pubblicò *Les pieces sentimentales* sulla propria giovinezza e sui



Pubblicato in francese a Venezia nel 1788, quel romanzo è la prima opera letteraria del nascente filone del morlacchismo, e rientra al tempo stesso fra i primissimi romanzi in lingua francese che descrivono la vita di popoli stranieri puntando su quello che solo più tardi sarà chiamato “il colore locale”.<sup>19</sup>

La scrittrice veneziana di lingua francese e italiana fu antesignana di un interesse letterario che si svilupperà in Francia appena un trentina di anni più tardi: la tematica dei popoli lontani, strani, primitivi, sconosciuti o poco noti, dimoranti in mezzo a una natura aspra e selvaggia. *Les Morlaques* è l'unica opera letteraria di questo tipo della Wynne (Pavlović 1982: 22), un romanzo senza precedenti, ma del quale ai critici sembrano chiari i punti di partenza. La stessa autrice, nell'introduzione alla edizione francese, ricordò l'abate Alberto Fortis come fonte alla quale aveva attinto, mentre nella prefazione all'edizione italiana furono ricordati nell'ordine “Lucio, Fortis, Lovrich”.

Naturalmente il primo romanzo sui Morlacchi era inimmaginabile senza il condimento dei canti epici popolari, di danze popolari in cerchio e della musica popolare per la quale i Morlacchi si distinguono dai Dalmati della costa e delle isole. Se la musica è lo specchio della mentalità, come nell'antichità affermarono diversi personaggi autorevoli, da Platone a Confucio, allora fra il canone a quattro voci delle popolazioni litoranee e il canto detto “ojkanje” urlato oltre i monti si leva un muro che per la sua insormontabilità è più vicino al cinese che a quello di Berlino.

Seguendo le fonti alle quali attinse, Wynne scrisse: “Il Morlacco nato poeta e cantore” (1798: 57) ovvero “Le Morlaque né poëte & musicien” (1788: 39). Nella descrizione delle danze e degli strumenti musicali si menziona “la gusla, ovvero il violone morlacco”. Leggiamo nell'edizione francese: “La corde unique qu'un archet maladroit racle sur la gusla, qui est le violon *Morlaque*, marque la mesure & accompagne le chant” (Wynne 1788: 9). Nell'edizione italiana si traduce: “Una sola corda che un goffo arco striscia sopra la *Gusla*, è il violone *Morlacco*, che segue la misura del passo, ed accompagna col canto” (Wynne 1798: 13). Qui la scrittrice si attiene pedissequamente al Fortis. Presentando invece la propria versione dei canti epici popolari non tentò nemmeno di imitare la metrica e la retorica dell'*Asan-aghiniza*. La sua *Chanson de Pecirep* (Wynne 1788: 8-9) è certamente parente più stretta della *Chanson de Roland* (anche se non le somiglia) che di qualsiasi canto in decasillabi o di altri canti popolari croati o bosniaci o serbi. Quel canto è il riflesso del concetto che la Wynne si era fatto del modo di poetare di un popolo eroico, diverso da qualsiasi altro popolo al mondo; siamo dunque al di là della mistificazione, siamo di fronte a un mero prodotto della fantasia della scrittrice. Medesimo discorso va fatto per l'*Histoire d'Anka*, una lunga ballata femminile (Wynne 1788: 28-33) dalla scrittrice messa in bocca a

---

iaggi compiuti, nonchè qualche saggio. Seguì nel 1787 l'*Altichiero* (dal nome del podere del suo ultimo ospite Angelo Querini).

<sup>19</sup> Se ne accorse già Jovanović nella sua tesi di dottorato (1911).

Pervan che la canta in ricordo della moglie defunta. Il contenuto della poesia sul re bulgaro Vladimiro, invece, fu preso dalla Wynne dal componimento di Kačić-Miošić *Pisme od ženidbe kralja bugarskog* (Canto per le nozze del re di Bulgaria, Kačić-Miošić, canto no. 13): la scrittrice ne fece una parafrasi in versi liberi, e non si limitò a questa: ne parafrasò anche alcune altre, prese dalle raccolte dello stesso Kačić Miošić (*Pisma od kralja Radislava*, *Pisma od Kotromanovića*, questa ridotta in prosa, ed altre). Non si può escludere che la Wynne abbia ascoltato personalmente questi canti, o abbia preso visione dei loro manoscritti, senza però disporre delle loro traduzioni, sicché il termine “kralj” (re) al nominativo viene tradotto in francese “roi”, ma il medesimo termine al genitivo, “kralja”, viene lasciato nell’originale e considerato come nome proprio: “*la chançon du roi Vladimir et de Kraglia Stipana*”, “*de la fille de Kraglia*” eccetera.

Dal Lovrich (1766: 160) la scrittrice attinse le informazioni sui canti nuziali, compresi quelli che si cantavano il giorno successivo alle nozze e nei quali con termini a doppio senso si alludeva audacemente a ciò che probabilmente era successo fra i due sposi durante la prima notte trascorsa insieme nel letto. La Wynne, ricorrendo a questi canti nei suoi epitalami (1788: 72-74, 78-80), li commenta dicendo che può considerarli sconvenienti solo il malizioso dai sentimenti guasti, mentre i buoni Morlacchi non ritenevano sconveniente manifestare ciò che non è sconveniente fare. Dalla medesima fonte Wynne attinse pure le informazioni sul “kolo” o ballo in cerchio che definisce “Skotzi-gore” ovvero “Salta in alto” (1788: 9).

Complessivamente quasi il dieci per cento del romanzo *Les Morlaques* è occupato dai “canti morlacchi” per lo più mistificati. I seguenti: *Chanson de Pecirep* (Wynne 1788: 8-9), *Histoire d’Anka* (28-33), *Epithalam de Radomir aux noces de Jervaz* (72-74), *Epithalam de Dascia aux noces de Jervaz* (78-80), *Chanson de mort de Dabromir* (213-216), *Chanson de la bienhereuse Dianiza* (216-220), *Chanson de Tiescimir et Vukossava* (254-257), *Chanson de mort pour le Staréscina de Rostar* (293), *Chanson de mort de Jervaz* (334-446). E mentre ancora nel 1858, cioè dopo altre mistificazioni messe a nudo e delle quali diremo in seguito, Ernouf affermò che si trattava di canti popolari autentici tratti da una raccolta pubblicata nel Settecento dal sacerdote Moravizza,<sup>20</sup> per Jovanović (1911: 51) si tratta non soltanto di mistificazioni ma di vere e proprie falsificazioni (“contrefaçons”). Jovanović aggiunge che, a questo proposito, anche Madame de Staël e Nodier presero un abbaglio, così come lo prese il barone Ernouf. Ma già due anni dopo lo stesso Jovanović (1913: 446) capisce che non si trattava di falsificazioni, ma di traduzioni dalla raccolta di Kačić Miošić. A noi pare che nei *Morlacchi* di Wynne si tratta, nel migliore dei casi, di sporadiche ricompilazioni.

Del resto, la funzione di questi componimenti poetici non si esaurisce nel fornire una visione della tematica (non della stilistica) della poesia orale morlacca;

<sup>20</sup> Pavlović (1982: 26) si dice certo che per “Moravizza” si deve intendere fra Andrija Kačić-Miošić.



essi servono anche da *flash-back* nei fatti che precedono gli eventi nel romanzo, spiegandoli, come avviene per esempio con la *Chanson de Pecirep*, la *Chanson de Anka*, ecc.

A differenza dei canti tutt'altro che autentici e in parte irreali, nel romanzo *Les Morlaques* sono almeno reali le descrizioni dei cantori-suonatori di gusla. A Dizmo, ci racconta Wynne, viveva un vecchio che era in grado di improvvisare lì per lì un canto su qualsiasi avvenimento. Personaggio come quello se ne trovano anche oggi in tutta la area dinarica, ovviamente anche a Dizmo.<sup>21</sup>

Il suo romanzo fu a lungo recepito anche come un rapporto sullo stato reale di quei Morlacchi. Già Stojković (1929: 273) si riferisce al giudizio di Nodier (1829) secondo il quale in nessuna lingua esisteva un'opera sui Morlacchi così completa come *Les Morlaques*. A sua volta Miklošič (1883: 462) ritenne che il romanzo di Giustiniana Wynne era un'opera senza valore sia per l'etnografia che per la storia dei canti popolari. Ambedue i giudizi sono fondati: *Les Morlaques* non sono una fonte, nemmeno secondaria, per un giudizio sulla creatività popolare morlacca, né per una valutazione su ciò che sono i Morlacchi, rispettivamente su quale genere creativo popolare sia peculiare dei Morlacchi; e tuttavia quel romanzo influì direttamente o indirettamente, attraverso coloro che se ne servirono quale fonte di informazioni o di ispirazione, sul concetto generale dei Morlacchi in Occidente, e soprattutto influì sull'identità dei Morlacchi nelle opere di fiction letteraria in lingua francese e in alcune altre lingue.

Non sono ignote le opere nella cui stesura i loro autori si sono serviti del romanzo *Les Morlaques* di Giustiniana Wynne. Dell'argomento hanno scritto lo Jovanović (1911), il Maixner (1956), il Pavlović (1982) ed altri completandosi o correggendosi a vicenda.

In Italia Camillo Federici,<sup>22</sup> fra le altre commedie ne scrisse una in cinque atti dal titolo *Gli antichi Slavi ossia le Nozze dei Morlacchi* per il Carnevale del 1793. Non è tra le sue migliori commedie, ma ebbe ben cinque edizioni in ventisei anni (Zorić 1993: 190n). Nel soggetto e nei ruoli non è difficile riconoscere i riflessi del romanzo *Les Morlaques*. Va però detto pure che il Federici aggiunse non poco di suo, sia nei nomi che nelle località e nei personaggi, evidentemente sulla base di una più diretta conoscenza degli ambienti e della situazione. E non poteva mancare il Fortis: almeno uno dei motivi della trama della commedia, quello dello scontro fra un Morlacco che veste secondo la tradizione della sua gente e un altro Morlacco che veste alla moda cittadina, è preso appunto del *Viaggio in Dalmazia* dell'abate padovano.

<sup>21</sup> Uno di questi fu Dujo Bešker, prozio dell'autore di questo saggio, nato a Dizmo nel 1891 ed ivi spentosi nel 1989: era capace di narrare ex abrupto avvenimenti locali e no in corretti versi decasillabi, cioè nel perfetto modulo dei canti popolari, accompagnandosi con la gusla.

<sup>22</sup> Giovanni Battista Viassolo (Garesio, 1749 - Padova, 1802), l'attore e poeta drammatico più noto con lo pseudonimo d'arte Camillo Federici, autore di una ottantina di opere teatrali fra commedie e tragedie.

La commedia del Federici servì all'abate Pietro Artusi da punto di partenza per il balletto *Le Nozze dei Morlacchi* eseguito a Padova nel 1802 su musica di Vittorio Trento (Cronia 1942: 584-585; 1958: 332).

Al Teatro Argentina di Roma, nel 1809, fu eseguito invece un "ballo di carattere" in tre atti dal titolo *I Morlacchi* che, sulla base della commedia federiciana, fu creato, coreografato ed eseguito nel ruolo di protagonista dal ballerino Gaetano Gioja.<sup>23</sup> Lo stesso anno il balletto fu eseguito anche a Milano, all'epoca capitale del napoleonico Regno d'Italia.

Il balletto di Gioja fu un tale evento nella stagione teatrale di Milano che Cronia (1958: 331-332) parla di "morlacomania alla ribalta" elencando dramaturghi, autori di poemi eroicomici, narratori ed altri autori italiani che si ispirarono ad argomenti morlaccheschi. Per quanto riguarda in particolare la creazione di Gioja, ricordiamo che quel balletto suscitò anche una reazione del celebre Ugo Foscolo, all'epoca in servizio a Milano, particolare questo che fornirà a Zorić (1995) l'occasione di scrivere un saggio dal titolo *Splitski Foscolo. Pjesnikov "morlakizam"* (Foscolo spalatino. Il "morlacchismo" del poeta).

Nell'autunno del 1811, al teatro Giustiniani (San Mosé) di Venezia fu eseguito il balletto in tre atti già noto sotto il titolo *Le nozze dei Morlacchi* basato sul libretto di Gaetano Gioja e portato sulle scene da Antonio Cherubini come ci informa Zorić (1992: 186, 192).

Alla stessa maniera in cui, in tempi posteriori, la prosa narrativa e di viaggio di un Merimée e di un Gautier avrebbe calamitato un vasto interesse verso la Spagna, provocando un'inondazione di balletti e di qualche opera lirica traboccanti di pittoreschi costumi popolari iberici, anche i costumi morlacchi ebbero l'onore - nei primi venti-trent'anni del Diciannovesimo secolo - di trionfare sui palcoscenici, eseguiti dai corpi di ballo dei teatri, soprattutto francesi e italiani. Anche se la musica che li accompagnava non aveva alcuna parentela con il melos dei guslari e delle danze popolari morlacche. Così il Morlacco divenne uno dei personaggi principali del balletto parigino *Vendita degli schiavi* menzionato dallo Jovanović. A sua volta Miklošič (Pavlović 1982: 41) menziona l'esecuzione avvenuta a Graz nel 1817 dell'opera *Die Morlaken* del cui libretto ignoriamo l'autore.

Non si trovano gli elementi per supporre che in alcuna di queste opere musicali fosse stato inserito qualche elemento del melos dell'entroterra dalmato. Qualche traccia però vi sarebbe altrove, e prima: Nenad Veselić ritiene che lo zaratino Giuseppe Michiele Stratico importò all'inizio del primo movimento della sua Sinfonia in Re (scritta a Padova prima del 1760) il ritmo delle "percussioni morlacche" o dello "gluho kolo".<sup>24</sup> Il compositore dalmata Francesco Suppé-Demelli

<sup>23</sup> Gaetano Gioja (Napoli, 1764 - Milano, 1826) fu un seguace di Viganò nella riforma del coreodramma. In circa quattro decenni curò la coreografia di 221 balletti eseguiti a Napoli, Venezia, Vienna, Lisbona e altrove. Nel 1809 coreografò a Milano Cesare in Egitto con il quale si ingraziò Napoleone, ottenendo il sostegno del viceré Eugenio Beauharnais.

<sup>24</sup> Kolo muto, danza a cerchio eseguita senza alcuna musica, solo al ritmo del battere dei piedi.

(1819-1895), di Spalato, emigrato poi nella capitale austriaca dove diventò Franz von Suppé e inventò l'operetta viennese, portò sulle scene e nelle sale dei concerti della Mitteleurope le melodie della Dalmazia litoranea e insulare, con discrezione nella *Missa dalmatica* ed a piene mani in *Des Matrosen Heimkehr* - ma non quella "morlacca". Dovettero però trascorre molti decenni per arrivare a Jakov Gotovac (1895-1982), spalatino pure lui ma figlio di immigrati dalla "Morlacchia", perchè la danza in cerchio detta "kolo mutò" ed altri temi musicali del retroterra montano dalmata acquistassero dignità sinfonica nel *Simfonijsko kolo* (Kolo sinfonico) o operistica in *Ero s onoga svijeta* (Ero, il fidanzato caduto dal cielo).

Per l'Occidente europeo la musica dei Morlacchi rimase a lungo un soggetto da descrivere, ma non da recepire.

La ragione di questo distacco va presumibilmente cercata nell'estremo divario tra le armonie della musica contemporanea morlacca (riconoscibili anche nelle forme odierne come *oja-noja*, *rera*, *gange/ganga*, mentre vi sono i dati che confermano che il canto dei guslari è rimasto invariato da allora).

La musica che lascia stupefatto Yriarte (1878) che "non sente il suono" e addirittura atterri Nodier, come abbiamo già visto, per coloro che appartengono alla cultura morlacca è sempre e soltanto una bella musica: Matija Murko (1932) riferì ai Praghensi una dichiarazione di fra Lujo Marun, il padre dell'archeologia dei monumenti nazionali croati. Disse di non aver orecchio, meglio di essere "insensibile" ("nećutljiv") per i concerti di musica classica, ma andava "in estasi" quando ascoltava la gusla e il diplo. Molto tempo dopo Momo Kapor, lo scrittore serbo oriundo di Erzegovina, autore di romanzi popolari, ha annotato a proposito del suono della gusla: "Johann Sebastian Bach non è mai riuscito a farmi venire la pelle d'oca, né Mozart ha mai strappato una lacrima all'occhio mio che pure ha visto tutte le meraviglie del mondo. Ma questo suono e questa voce che piangono, si infuriano, minacciano e singhiozzano, litigiosamente e in falsetto quando si commuovono, riescono a trascinarci dove vogliono". Al suono della gusla, continua Kapor, "nessuno può resistere, nemmeno quel ragazzo in uniforme che afferra il mitra, lo solleva in alto e fa partire una raffica verso il cielo"<sup>25</sup> (Čolović 1993: 74). Non è importante stabilire se Kapor abbia manifestato un proprio pensiero o abbia semplicemente plagiato fra Lujo Marun. Le due frasi sono importanti non per il contenuto ma per l'attesa, prevista recezione.

La recezione è la parola chiave quando analizziamo il rapporto del *morlacchismo* occidentale verso la musica dei Morlacchi.

L'Occidente si mise in contatto diretto con le popolazioni morlacche (o dette tali) durante le guerre napoleoniche. Dopo la battaglia di Austerlitz (Slavkov,

<sup>25</sup> "Nikada Johan Sebastijan Bah nije uspeo da mi naježi kožu ili Mocart izmami suzu u oku, koje je videlo sva svetska čuda. Ali ovaj zvuk i ovaj glas koji oplakuje, koji besni, preti i jeca, inadžijski i u falsetu kad se uzbudi, u stanju je da me povede kuda hoće." [Zvuk gusala] "niko ne može da izdrži, pa ni onaj momak u uniformi, koji grabi automat, podiže ga i prosipa rafal u nebo."

in Moravia), l’Austria fu costretta a firmare la pace di Pressburgo (all’epoca ungherese Poszony, oggi capitale della Slovacchia col nome di Bratislava) ed a cedere alla Francia il Regno di Dalmazia ottenuto solo otto anni prima con la pace di Campoformido e la fine della Serenissima Repubblica di Venezia. Così le terre morlacche, improvvisamente, non furono più per i francesi un paese esotico, straniero, ma la nuova periferia dell’Impero napoleonico, dapprima nell’ambito del Regno d’Italia e poi - dopo la pace di Schönbrunn nel 1809 - nell’ambito delle Province Illiriche. Ai vertici dell’amministrazione francese vennero a trovarsi non soltanto intellettuali italiani di area “triveneta” come i Vincenzo Dandolo e Bartolomeo Benincasa, ma anche alcuni intellettuali francesi.

A Lubiana, eletta a capitale delle Provinces Illiriques, troviamo Charles Nodier<sup>26</sup> al quale fu affidato il medesimo compito da giornalista svolto a Zara da Benincasa: Nodier diresse il giornale ufficiale *Télégraphe Officiel*. Ma non si limitò a dirigere, scrisse anche articoli (Nodier 1813), manifestando fin da allora il proprio talento per la mistificazione strumentale a scapito del mito. Il *Télégraphe* pubblicò il 28 gennaio 1813 la sua tesi secondo cui Galli e Illiri avrebbero in comune la stirpe in quanto i loro antenati, Illyrius e Galla, sarebbero stati figli di Polifemo e Galatea! Siffatte invenzioni, a dirla con Monika Senkowska-Gluck (1980: 128) “poterono avere tutt’al più un valore propagandistico, ma anche quello limitato”.<sup>27</sup>

Nodier prese le mosse dalla propria, sia pur breve esperienza, dalla conoscenza della realtà nelle Province Illiriche, avendo prestato servizio a Lubiana per otto mesi tra 1812 e 1813. Per lunghi anni attinse alle conoscenze ed ai ricordi di quel periodo, senza trascurare naturalmente chi lo aveva preceduto sul piano letterario.

Il suo *Jean Sbogar*, protagonista dell’omonimo romanzo pubblicato nel 1818 e poi tradotto in italiano, inglese, spagnolo, sloveno eccetera, molto probabilmente riflette un personaggio reale che fu condannato a Lubiana per banditismo (Mainxner 1960: 55). Nato alla vita letteraria nei dintorni di Spalato prevalentemente abitati da Morlacchi (ed a Venezia sotto le spoglie di Lotario canta una “chanson morlaque”), stando alla leggenda popolare era nipote del famoso brigante Soci-viska, il *Sočivizza* di Lovrich.

Egli stesso brigante in Istria ma gentiluomo a Venezia, Sbogar non possiede le caratteristiche specifiche dei Morlacchi dell’immaginario collettivo; egli è semplicemente “focosamente sentimentale”, indomabilmente impetuoso, lacerato da “oscure passioni”, molto più simile a Carlo Mohr di Schiller e al René di Chateaubriand che non a un Morlacco, nel qual caso sarebbe stato “molto differente dagli altri Popoli della terra”; Jean Sbogar, dunque, non è il “Morlaque, enfant de la nature” dipinto dalla Wynne, ma cerca nella natura conforto e rifugio di fronte

<sup>26</sup> Charles Nodier (Besançon, 1870 - Parigi, 1844), scrittore, bibliografo e lessicografo francese, si diletta in scienze naturali. Dal dicembre 1812 all’agosto 1813 a Lubiana nelle vesti del bibliotecario statale e giornalista. Dall’agosto al dicembre 1813 fu a Trieste. Tra l’altro scrisse di storia e geografia dei “paesi illirici”, della lingua “illirica” e della letteratura orale in quella lingua.

<sup>27</sup> “...mogly mieć co najwyżej wartość propagandową, i to ograniczoną”.

alle ingiustizie del mondo civilizzato e di fronte alla maledizione del proprio destino di cui è dolorosamente cosciente.

Pertanto è azzardato inserire il romanzo *Jean Sbogar* nel ciclo letterario morlacchista, anche se qua e là in esso appaiono particolari sugli usi, costumi, superstizioni degli abitanti. Un legame più organico di *Jean Sbogar* con il morlacchismo lo si trova soltanto nei brani in cui si accenna ai canti popolari morlacchi con credibili descrizioni dei canti stessi e della musica, ma generiche spiegazioni dei contenuti. Un esempio: Antonia “fu fermata dal suono d’uno strumento che non conosceva per niente”: si avvicinò e vide un vecchio “che archeggiò regolarmente su una specie di chitarra” fornita di un’unica corda di crine sulla quale il suonatore passava “un arco grosso, producendo un suono rauco e monotono, ma molto bene armonizzato con la sua voce grave e cadenzata”. L’uomo cantava, in versi slavi (esclavons) la sfortuna dei poveri Dalmati, costretti dalla miseria ad emigrare dal loro paese, improvvisando “dei pianti sull’abbandono del suol natio, sulle beltà delle soavi campagne...” (Nodier s. a.: 43). Subito dopo Nodier riferisce pure il nome dello strumento musicale: si tratta, come si è già capito dalla descrizione, de “la *guzla*”. In questa scena Nodier nota qualcosa di omerico, ma non nei versi, bensì nell’aspetto del cantore. Scrive: “Antonia, sorpresa, s’avvicinava lentamente verso il vegliardo e guardandolo più da vicino si rese conto ch’era cieco come Omero”. Cerca poi la mano del vecchio per riporre sul palmo una moneta d’argento, “poiché sapeva ch’era un dono prezioso per i poveri Morlacchi, che con tali monete adornano le chiome delle loro figlie” (Nodier s.a.: 44).

Abbiamo già visto come Nodier descrive la “*pismé* dalmata” del cocchiere. La descrizione continua sullo stesso tono fino al punto in cui lo scrittore traccia un affascinante parallelo tra il canto di una morlacca e le sirene di Omero, stavolta cogliendo nel segno: “Lo straniero dotato di vivace immaginazione che, standosene seduto sulla riva di un fiume della Dalmazia, ha ascoltato una volta soltanto una fanciulla morlacca mentre lascia uscire dalla gola il suo canto serale e libera al vento suoni che nessun’arte ha potuto insegnarle, che nessuno strumento musicale potrà imitare giammai, che nessuna parola può descrivere, potrebbe comprendere la meraviglia delle sirene nell’*Odissea* e scusare, sorridendo, il turbamento di Ulisse”.<sup>28</sup>

Anche a voler eliminare l’iperbole romantica della quale Nodier ha ornato la sua spaventosa descrizione del canto urlato dei Morlacchi, detto “*ojkanje*”, nel quale si sottintende anche l’ululato dei lupi nelle notti tempestose, resta pur sempre da chiedersi che razza d’uomo fosse quel cocchiere dalla cui bocca, nei pressi di Trieste, Nodier dice di aver ascoltato quella “*pismé* dalmate”, quell’uomo

<sup>28</sup> “...L’étranger doué d’une imagination vive, qui, assis sur les rivages de Dalmatie, a entendu une seule fois la jeune fille morlaque exhaller son chant du soir, et livrer aux vents ses accents qu’aucun art ne saurait enseigner, qu’aucun instrument n’imitera jamais, qu’aucune parole ne peut décrire, a pu comprendre la merveille des sirènes de l’*Odysée*, et il a excusé, en souriant, la méprise d’Ulysse.” (Nodier s.a.: 64-65)

che gli ricordava un ventriloquo? Oppure nelle parole del Nodier riecheggia la descrizione del Fortis: “Il Morlacco viaggiando pelle montagne deserte canta, e particolarmente in tempo di notte, i fatti antichi de’ baroni e re slavi, o qualche tragico avvenimento. Se s’incontra che su le vette d’un monte vicino un altro viaggiatore cammini, ei ripete il verso cantato dal primo; e questa alternazione di cantare continua sino a tanto che la distanza divide le due voci. Un lungo urlo, ch’è un “oh!”, modulato barbaramente, precede sempre il verso; le parole che lo formano sono rapidamente pronunziate quasi senz’alcuna modulazione, ch’è poi tutta riserbata all’ultima sillaba e finisce con un urlo allungato a foggia di trillo, che rialzi nello spirare.”

Scherzi a parte, la descrizione di Nodier rivela la sgradevole impressione che il cantare morlacco accompagnato dal suono della gusla poteva lasciare in chi era dotato di orecchio abituato al minuetto, e considerava già troppo energico il suono della gavotte provenzale.

Al canto morlacco si accenna soltanto, nel prosieguo del romanzo, in alcuni altri punti; e con essi si esaurisce l’intero contenuto morlacchese rintracciabile nel Jean Sbogar.

In seno all’Accademia francese il posto di Nodier fu preso da Prosper Mérimée,<sup>29</sup> un degno successore sia per lo stile classico dei contenuti romanticisticamente intonati, sia per la mistificazione dei Morlacchi assunti come personaggi letterari. Già all’età di diciassette anni, insieme a Jean-Jacques Ampère, figlio del celebre fisico, Mérimée tradusse l’”Ossian”. Cinque anni più tardi, avendo già manifestato i suoi interessi per la Spagna scrivendo di cose teatrali, Mérimée raccolse i suoi primi lavori drammatici sotto il titolo *Le théâtre de Clara Gazul*, attribuendoli così a questa inesistente attrice spagnola. E per rendere completa la mistificazione, pubblicò sulla copertina il ritratto di “lei” in abito nazionale spagnolo e con la *mantilla* in testa: in realtà i tratti del volto della donna erano quelli dello stesso Merimée. Due anni più tardi, nel 1827, seguì una seconda mistificazione: *La Guzla ou choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l’Herzégovine*. Gli autori di alcune storie della letteratura francese sono andati così lontano nella ricerca delle mistificazioni di Mérimée da concludere che *Guzla* sarebbe l’anagramma di *Gazul*, cognome della fantomatica attrice spagnola. Invece potrebbe essere soltanto il contrario, come ha ravvisato Pavlović (1964: 9).

Non era certamente necessario aggiungere una nuova mistificazione, visto che nella *Guzla* e a proposito della *Guzla* Mérimée ne ha ammucchiato fin troppe: di tutte le poesie in essa inserite una soltanto è veramente originale, appartiene cioè a uno dei paesi indicati nel titolo della raccolta: la ormai celebre *Asan-aghiniza* rivelata per primo da Fortis. Tutti gli altri testi poetici furono scritti dal Mérimée che, seguendo il modello della suddetta ballata e utilizzando le informazioni fornite

<sup>29</sup> Prosper Mérimée (Parigi, 1803 - Cannes, 1870), maestro del racconto di “colore locale” (Carmen, Colomba), drammaturgo, storico ed archeologo.



dal Fortis e da altri, indicò come luoghi di provenienza dei “canti popolari” Scign (dovrebbe essere Sinj alias Sign), Livno, Zvonigrad, Zara, ecc. Inoltre ricorse a fonti russe per fare “colore”, inventando perfino nomi propri che certamente non hanno sapore “illirico” come Prascovie, Dimitri, Alexis (in “*Le Morlaque a Venise*” e altrove). Dopo Clara Gazul, trovò una nuova identità mistificata in Hyacinthe Maglanovich, poeta dal cognome sì di suono slavo ma inesistente, e dal nome di battesimo inverosimile nell’area della Slavia meridionale. (Per l’epoca di Mérimée, comunque, nulla di strano: lo scrittore francese usò anche lo pseudonimo di Joseph L’Estrange). C’è stato chi, come Louis Leger, ha creduto che all’origine del cognome Maglanovich ci fosse la parola *magla* (nebbia) visto che nell’”Ossi-an” la nebbia era di moda e “le nebbie scozzesi nutrivano ancora la fantasia”, ma Jovanović (1911) respinge questa conclusione reputandola forzata, stiracchiata, ritenendo invece possibile che quel cognome sia stato preso in prestito dal nome della città bosniaca Maglaj, che Amédé Chaumette des Fossés (1816) aveva menzionato nel suo scritto di viaggio *Voyage en Bosnie dans les années 1807 et 1808*.<sup>30</sup> E’ improbabile, ma è divertente pensare con il senno di poi che, con la scelta del cognome del suo mistificato guslaro Mérimée abbia anticipato l’espressione gergale bosniaca e serba “prodavati maglu”, vendere la nebbia, nel segno di raggirare, truffare. Cosa che fece nella *Guzla* sul piano testuale e illustrativo. In quel libro il suo autore inserì anche l’immagine del suo inesistente bardo che stavolta non somigliava allo stesso Mérimée bensì al fortisiano Pervan da Kokorić.

Non si può certamente dire che il giovane Mérimée non abbia offerto la chiave per scoprire le sue mistificazioni a coloro che conoscevano e conoscono le fonti. E tuttavia molti caddero nella rete della sua mistificazione. Basta ricordare questo particolare: il poeta russo Aleksandr Sergeevič Puškin, buon conoscitore dello spirito slavo e del sostrato folkloristico, peraltro molto presente nella sua stessa opera poetica, prese come autentiche alcune poesie del Mérimée inserendole nell’antologia da lui curata *Pěsni zapadnyh’ slavjan* (Canti dei popoli slavi occidentali).

Mérimée, che aveva manifestato sin da giovane il proprio interesse per la letteratura russa, specializzandosi più tardi nel settore (studiò il russo, conobbe e popolarizzò Turgenev, tradusse Puškin e Gogol’), nel suo *Avertissement* (1840) spiegò a fondo la mistificazione compiuta e non nascose, fra le righe, la soddisfazione per essere riuscito a infiocchiare perfino Puškin all’epoca già defunto. Una soddisfazione, la sua, maggiore del dichiarato imbarazzo per il risultato della mistificazione.

Nel romanzo *Les Rois en exil* di Daudet (1879) saltano fuori le gusle e la danza in cerchio del “kolo”, quelle specie di calzature dette “*opanke*” (simili alle ciocie), ed altri elementi dei costumi popolari della Zagora dalmata. Questi elementi,

<sup>30</sup> Quest’opera del console di Napoleone a Travnik ha acquistato un ruolo davvero importante nella letteratura solo dopo che lo scrittore bosniaco Ivo Andrić, Premio Nobel per la letteratura, lo utilizzò come una delle fonti storiche essenziali per il suo romanzo Cronaca di Travnik (*Travnička hronika*), nella quale il romanziere ha inserito numerose citazioni del Fossés tratte appunto dal *Voyage en Bosnie*.

molto probabilmente ereditati da La *Guzla* di Mérimée - come annotarono Marković (1934) e Pavlović (1982) - non sono però più peculiarità esotiche dei “figli della natura”, bensì elementi realistici, addirittura documentali, folklorici, di una nazione che forma il regno di “Illiria e Dalmazia”. Un paese in parte fantastico, quello di Daudet. Non è l’inesistente Blitva o Blitvania dello scrittore croato Miroslav Krleža, non è l’Utopia di Moro, termine reale ma paese immaginario; come l’Illiria di Shakespeare nella *Twelfth Night, or What you will*, anche l’Illiria di Daudet è invece soltanto la cornice di un quadro possibile e tipico, di qualcosa che si presenta separatamente, a se stante, ma non è qualcosa di speciale. Del resto, al centro dell’attenzione non sono gli abitanti, anche se questi vengono dettagliatamente descritti, bensì uno Stato incamminato sulla via che dalla monarchia porta alla repubblica e un re da operetta che diventa il tragico protagonista della rivoluzione. Pertanto le informazioni sui costumi, la musica e le usanze popolari dei Morlacchi, così come quelle sui rapporti fra le lingue croata e italiana nell’uso ufficiale, sull’intreccio dei toponimi slavi delle località dell’interno e italiani delle città e degli altri centri della costa - Mostar, Livno, Trébigne (trascrizione fonetica di Trebinje), San Giorgio, Curzola, Lagosta, Sabbioncelle (recte: Sabbioncello = penisola di Pelješac), Melida (recte: Méleda, isola Mljet), Vragizza, in croato Vranjic, detta la “petit Vénise”) - sono la cornice alternativa ma non fantastica di un dramma reale, così come per Tartarin lo è Tarascona (Tarascon) con tutti i suoi personaggi, nel romanzo più famoso di Daudet.

Nel contempo anche la letteratura europea subì un’ulteriore svolta epocale. Come abbiamo già visto nel caso di Daudet, il realismo rimosse dal suo piedistallo il romanticismo i cui contrassegni stilistici arretrarono su un fronte prima sconosciuto: quello della letteratura “da quattro soldi”, il romanzone di appendice, la letteratura indicata dai tedeschi con il termine di Schundliteratur.<sup>31</sup> In quel tipo di letteratura i Morlacchi non erano un argomento sufficientemente esotico da poter fare concorrenza alle varie tribù “indiane” e popolazioni dell’Africa, dell’Asia e dell’Oceania; potevano al massimo figurare, eventualmente e del tutto sporadicamente, in un ciclo secondario.

Sono pochissimi le opere che riescono a superare la barriera dei luoghi comuni, dei cliché, spesso contaminati dall’ignoranza. E quelle poche opere ci portano ancora una volta alla letteratura francese. Il responsabile dei luoghi comuni fu Jules Verne (1885) che nel primo capitolo della seconda parte del romanzo *Mathias Sandorf* inserisce “le guzlars ou joueurs de guzla” e le stesse gusle, insieme a un canto di guslari.

La *gusla* rimase come il paradigma della musica e della cultura morlacca (o comunque dinarica) anche in quella letteratura. Dal cambio del ruolo della gusla e del suo significato è possibile dedurre i cambiamenti nella letteratura annoverata nel filone del *morlacchismo*, visto il ruolo dello strumento nella tradizione letteraria e ripreso dall’immaginario collettivo..

<sup>31</sup> Schund = scarto; letteratura di scarto.

Tipico “strumento musicale popolare”, la gusla fu trasformata in un simbolo anche al di fuori dell'area in cui viene usata; lo divenne sotto l'influsso dell'idea romantica formulata da Herder secondo il quale il folklore, rimasto intatto nelle popolazioni semplici, primitive, sarebbe stato l'incarnazione dello “spirito popolare” (*Volksgeist*) sul quale unicamente avrebbe dovuto essere costruita la cultura nazionale.

Questo concetto finì per essere enfatizzato nelle letterature bosniaca, croata, montenegrina e serba: il guslaro cieco fu visto come il bardo ispirato da Dio, un bardo che profferisce una verità più profonda e più duratura di quella particolare e temporale.

Lo esaltarono in versi Petar Preradović:

*...sa gusala djeda moga  
tiho, tiho, iz tihana:  
Zora puca, bit će dana!*

... sulla gusla del mio avo,  
nel silenzio silenziosa  
sorge l'alba, verrà il giorno!

Petar Petrović Njegoš:

*...naše utirali suze  
vješti zvuci divnijeh gusalah ...*

ci asciugarono le lagrime  
gli agili suoni delle gusle mirabili.

Zmaj Jovan Jovanović:

*...gusle - srpske gusle  
lagati ne znadu.*

... le gusle, le gusle serbe  
non sanno mentire.

Silvije Strahimir Kranjčević:

*Sva povijest moga roda  
s guslinih se žica čuje*

le corde della gusla racconta-no  
l'intera storia della mia stirpe

Safvet-beg Bašagić,

il quale nei suoi versi diceva di sentirsi il più forte quando

*poletne misli  
s javor-guslama slože*

...i pensieri alati  
si coniugano con le gusle d'acero

Hamid Šahinović, che tracciava una connessione diretta fra le gusle e la celebrazione “dei nostri avi”, cioè con il culto degli antenati. E qui ci fermiamo. Il discorso di questi poeti, al di là dell'appartenenza nazionale e delle religioni diverse, è identico o molto simile.

Anche quando altri strumenti fanno la loro comparsa come simboli contrapposti - quali la patriottica *tamburica* (specie di mandola a corde pizzicate) dei Croati e la *šargija* che è una specie di liuto dei Bosgnacchi - i carismatici autori si sforzano di trovare un equilibrio. Così il poeta croato Ivan Mažuranić afferma che la *tamburica* (leggi: *tamburizza*) è il simbolo della musica allegra in tempo di pace, mentre la *gusla* è più adatta a tener alto lo spirito patriottico durante le battaglie (Žanić 1998: 52). Il bosgnacco Edhem Muladbić spiega a sua volta che il passaggio dalla croce alla mezzaluna non significa la rinuncia alla *gusla* a beneficio della *šargija* (leggi: *sciàrghia*), perchè anche il popolo musulmano bosniaco “legge la propria storia unicamente sulle gusle” (Rizvić 1990: 100).

All'interno di uno stesso discorso le differenze si notano appena quando una delle parti contrapposte si appropria di questo simbolo con maggiore vigore delle altre. Nell'articolo “L'ideologia jugoslava” pubblicato sul gironale dei Serbi in America *Američki Srbobran*, il poeta serbo oriundo dell'Erzegovina Jovan Dučić scrisse nel 1942: “I Serbi sono un popolo di guslari, i Croati un popolo di suonatori di *tamburizza*; e mentre i Serbi hanno creato i loro celebri canti epici, i Croati hanno creato le canzonette a ballo” (Žanić 1998: 56). Nelle guerre che hanno insanguinato l'ex Jugoslavia negli anni Novanta del XX secolo, le gusle tornarono di moda nelle file serbo-montenegrine dove furono agitate con insistenza come simbolo della superiorità sui Turchi infedeli (allusione ai bosniaci musulmani) e sugli effeminati Croati traditori. La risposta non si fece attendere e non fu delicata: il Bosgnacco Rasim Muminović gli mandò a dire - plagiando *Mérimée* - che il suono delle gusle era un modo di “urlare tirando i peli della coda di cavallo”. Risposero anche alcuni scrittori croati che nelle gusle videro il “primitivismo balcanico”, e raccolsero la reazione particolarmente rabbiosa non dalla parte serba, ma dagli studenti universitari nazionalisti croati dell'Erzegovina, che si sono sentiti offesi nella propria cultura: quella delle gusle, appunto. I guslari furono ampiamente mobilitati in Croazia nel 1990 per sostenere i comizi elettorali del partito nazionalista di Tudjman, la Comunità democratica croata (l'“*Accadizeta*”), che presto avrebbe conquistato il potere. I serbi nemici di Tudjman fecero delle gusle l'oggetto privilegiato e simbolico da offrire ai propri uomini meritevoli ed ai loro alleati: Radovan Karadžić, che avrebbe voluto presentarsi al pubblico della BBC con le gusle in mano (Pawlikovski 1992), regalò

questo strumento al premier greco Konstantinos Mitsotakis quando questi prese parte a una riunione del governo secessionista serbo-bosniaco tenuta a Pale presso Sarajevo. Un'analisi anche superficiale dimostra che la considerazione nutrita per le gusle come simbolo nel triangolo dinarico non è cambiata; semmai a quel simbolo hanno rinunciato i centri urbani e gli strati che comunque vivono al di fuori di quel triangolo. Tutti hanno combattuto contro tutti e ciascuno - serbi, croati e musulmani bosniaci - ma le gusle sono rimaste patrimonio comune, simbolo di una comune concezione tradizionale che li ha spinti alla guerra per i confini. Del resto anche i diretti predecessori, il "duce" ustascia Ante Pavelić (anch'egli un poeta e romanziere, autore dei versi *Puška puca a top riče*, Il fucile spara e il canone ruggisce, e del romanzo *Liepa plavka*, La bella bionda) e il capo cetnico Dragoljub Draža Mihailović, si vantavano di essere degli abili suonatori di gusla e sottolinearono la loro fedeltà alle gusle.

Secondo Žanić (1998: 59), "la presenza delle gusle e il suono della gusla" sono "parte dei processi e del moduli attraverso i quali si sviluppano gli eventi comunicativi, parte della totalità dei rapporti reciproci tra la forma comunicativa e le funzioni". L'evento guslarico, come si vede, ha avuto in ciascuna parte la medesima funzione: instaurare la solidarietà, stimolare l'identificazione, cioè rinnovare il comune sistema dei valori reiterando la matrice tradizionale a livello contenutistico, stilistico e simbolico.

In questo contesto fu riproposta, mutatis mutandis, la stessa situazione della musica e degli strumenti musicali presente nella letteratura morlacchista del secolo precedente, poiché anche lì serviva più come il simbolo d'un sistema di valori e d'identificazione, che come il soggetto d'uno studio approfondito.

#### LETTERATURA CITATA

APOLLINAIRE, G. (1903.), "L'Otmika", *La Revue blanche*, 139-146 (15-1-1903.), Paris.

BAJAMONTI, G. (1797.), "Il morlacchismo d'Omero", *Giornale Enciclopedico d'Italia*.

BEŠKER, I. (2002.), "Morlakizam i morlaštvo u književnosti". *Književna smotra XXXIV* (2002.) 123: 113-124. Zagreb: HFD.

BEZIĆ, J. (1981.), "Stilovi folklorne glazbe u Jugoslaviji". *Zvuk* 3: 33-50.

BOURGES, E. (s. a. [1893.], *Les oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*. Paris: Plon.

BROZOVIĆ, D. (2001.), "The Balkans - the European Babylon". *The Balkans in the New Millenium*. Skopje: MANU.

ČALETA, JOŠKO (2001.), "Tendenze e processi nella cultura musicale dell'entroterra dalmata". *Music & Anthropology*, 6 (2001.). Reperibile sul sito: [http://www.muspe.unibo.it/period/ma/index/number6/caleta/jos\\_0i.htm](http://www.muspe.unibo.it/period/ma/index/number6/caleta/jos_0i.htm)

- CASOTTI, M. (1843.), *Berretto rosso ossia Scene della vita morlacca*, Venezia.
- CHAUMETTE DES FOSSÉS, A. (1816., 1822.), *Voyage en Bosnie dans les années 1807 et 1808.*, Paris.
- COCCHIARA, G. (1948.), *Il mito del buon selvaggio*. Messina.
- COCCHIARA, G. (1952.), *Storia del folklore in Europa*. Torino.
- ČOLOVIĆ, I. (1993.), *Bordel ratnika: folklor, politika i rat*. Beograd: Prosveta.
- CRONIA, A. (1942.), "Notizie italiane intorno alla Croazia e ai Croati. Bilancio di un millenio" in: *Italia e Croazia*. Roma: Reale Accademia d'Italia.
- CRONIA, A. (1958.), *La conoscenza del mondo slavo in Italia. Bilancio storico-bibliografico di un millenio*. Padova: Officine grafiche STEDIV.
- DAUDET, A. (1879.), *Les Rois en exile*. Paris: Ernest Flammarion.
- DOBRONIĆ, A. (1915.), "Ojkanje". *Zbornik za narodni život i običaje* 20 (1): 1-25.
- DOZON, A. (1859.), *Poésies populaires serbes*. Paris: Dentu.
- DOZON, A. (1888.), *L'épopée serbe. Chants populaires héroïques: Serbie, Bosnie et Herzégovine, Croatie, Dalmatie, Monténégro*. Paris: Leroux.
- FEDERICI, C. (1793.), *Gli antichi Slavi, ossia le Nozze dei Morlacchi*. Torino: Mairesse.
- *Gli Antichi Slavi*. S. I. [Venezia]: Santini (1819.).
  - FEDERICI, C. *Commedie di carattere*, IV. Torino: Mairesse.
- FORTIS, A. (1774.), *Viaggio in Dalmazia*. Venezia.
- *Put u Dalmaciju*, Zagreb: Globus (1984.).
- HERDER, J. G. V. (1778). *Volkslieder*. Leipzig. Kritičko izdanje: Kurz, H. [herausgegeben von]. (s. a.) Herders Werke, Band 2, Leipzig.
- YOVANOVITCH (JOVANOVIĆ), V. M. (1911.), *La "Guzla" de Prosper Mérimée, étude d'histoire romantique*. Paris: Hachette.
- JOVANOVIĆ, V. M. (1913.), "Grofica Rozenberg i njeni 'Morlaci'". *Srpski književni glasnik*, XXX. Beograd: SKZ.
- KARADŽIĆ, V. ST. (1844., 1845., 1846., 1862.), *Srpske narodne pjesme*, I-IV. Beč [Vienna]: Štamparija jermenskog Manastira.
- *Srpske narodne pjesme*, I-IX. Beograd: Srpsko državno izdanje, (1887. - 1902.).
  - *Sabrana dela Vuka Karadžića*. Beograd: Prosveta (1964.).
- LOVRICH, G. [LOVRIĆ, I.], (1776.), *Osservazioni di Giovanni Lovrich sopra diversi pezzi del Viaggio in Dalmazia del Signor Abate Alberto Fortis coll'aggiunta della Vita di Soçivizza*. Venezia.
- *Bilješke o Putu po Dalmaciji opata Alberta Fortisa i Život Stanislava Sočivice*. Zagreb: JAZU (1968.).



LOVRICH, G. [LOVRIĆ, I.], (1777.), Lettera apologetica di Giovanni Lovrich al celebre Signor Antonio Lorgna [...]in cui si confutano varie censure fatte al suo libro "Osservazioni [...]". Padova.

MAIXNER, R. (1956.), "O Federicijevoj komediji 'Gli antichi Slavi', Građa, (27). Zagreb: JAZU.

MAIXNER, R. (1960.), Charles Nodier et l'Illyrie. Paris: Didier (Clairvivre, Impr. de Clairvivre).

MARKOVIĆ, M. (1934.), "Jedan Dodeov jugoslavenski roman". Strani pregled. Beograd.

MÉRIMÉE, P. (1827.), La Guzla ou choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine. Paris: F.-G. Levrault. Kritičko izdanje: Paris: Ed. Kimé, (1994.).

- Chronique du règne de Charles IX suivi de la Double Méprise et de la Guzla, Paris: Charpentier (1869.)

- La Double Méprise. Paris: C. Lévy, (1885.); ecc.

MÉRIMÉE, P. (1840.), Avertissement. In: La Guzla ou choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine. Paris (1842.).

MICKIEWICZ, A. (1849.), Les Slaves. Cours professé au Collège de France (1840. - 1841.). Paris: Imprimeurs Unis.

MIKLOSSICH [MIKLOŠIČ], F. (1883.), "Über Goethe's Klaggesang von den edlen Frauen des Asan-Aga", Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Classe, CIII Band, II Heft, 421-435. Wien.

MURKO, M. (1932.), "Dom Asanaginici", Goethův Sbornik, 252-266. Praha.

NODIER, CH. (1813.), "Poésies illyriennes", Télégraphe Officiel des Provinces Illyriennes, (29, 32, 35 del 11, 22 e 25-4-1813). Laybach (Lubiana). L'articolo è stato riproposto varie volte, per esempio:

- Journal des Débats de l'Empire (4 e 21-2-1814)

- Mélanges de littérature et critique, II, 353-371 (1820.)

- Dictionnaire de la Conversation (1836.).

NODIER, CH. (1818.), Jean Sbogar. Paris: Gide fils. Edizione citata: Jean Sbogar et autres nouvelles. Paris: Nelson (s. a.).

PAWLIKOWSKI, P. (1992.), Serbian Epics. (Documentary film directed and produced by Paul Pawlikowski, with special thanks to Lazar Stojanović, research Ann Barr, cameramen Bogdan Dziworski & Jacek Petrycki, film editor Stefan Ronowicz). London: BBC

PAVLOVIĆ, C. (1996.), "Les Morlaques i La Guzla: dva čitanja Fortisova Puta po Dalmaciji", Umjetnost riječi, XL, (2-3), Zagreb.

PAVLOVIĆ, C. (1998.), "Morlacchism According to the Novel *Les Morlaques* by Justine Wynne the Countess Rosenberg-Orsini", *Narodna umjetnost*, (35), 1:255-274. Zagreb.

PAVLOVIĆ, M. B. (1964.), Predgovor. In: Merime [Mérimée], P. Karmen, Kolomba. Beograd: Branko Đonović

PAVLOVIĆ, M. B. (1982.), *Jugoslovenske teme u francuskoj prozi*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.

PUŠKIN', A. S. (1835.), *Pěsni zapadnyh' slavjan*. Edizione citata: S.-Petrburg': Izdanie V. V. Komarova (1899.).

RIZVIĆ, M. (1980.), *Književni život Bosne i Hercegovine*, I-III, , Sarajevo: Svjetlost.

SOLITRO, V (1844.), *Documenti storici sull'Istria e la Dalmazia raccolti ed annotati*. Venezia.

- *Povijesni dokumenti o Istri i Dalmaciji*. Split: Splitski književni krug (1989).

STAËL-HOLSTEIN, A.-L.-G. NECKER DE (1807.), *Corinne ou l'Italie*. Paris: L'Imprimerie des annales, des arts et manufactures.

STOJKOVIĆ, M. (1929.), "Morlakizam", *Hrvatsko kolo*, X, 254-273. Zagreb: Matica hrvatska.

SWANTON-BELLOC, L. (1827.), "Poésie. Traduction inédite de poésies serviennes", *Le Globe*, V; 323-324 (23-8-1827); 334-335 (28-8-1827); 345-346 (1-9-1827); 356 (6-9-1827); 366-367 (11-9-1827). Paris.

TOMMASEO, N. (1845.), "O narodnim pesmami puka dalmatinskoga". Preveo na hrvatski: I. A. Kaznačić. *Zora dalmatinska*, (26, 33, 34, 43, 51). Zadar.

VOLTAIRE, F. M. A. (1754.), *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations, et sur les principaux faits de l'histoire, depuis Charlemagne jusqu'a Louis XIII*. Paris.

- *Œuvres complètes de Voltaire*. Tome seizieme. Paris: De l'imprimerie de la Société littéraire-typographique (1785.). [edizione citata]

WYNNE, J., COMTESSE DES URSINS ET ROSENBERG (1788.), *Les Morlaques*, S. L. (Venise).

- *Costumi dei Morlacchi*, Padova (1798.).

- *Die Morlaken von J. Wynne, Gräfin von Orsini-Rosenberg*. Übersetzt von S. G. Bürde. Breslau: Gottlieb Löwe (1790.).

- *Jella oder das Morlachische Mädchen*. S. I. (s. a.) [Edizione pirata della traduzione del Bürde]

- *I Morlacchi* [tradotto dal tedesco da S. Paulovich-Lucich]. Spalato (1854.).

YOURCENAR, M. (1938.), *Nouvelles orientales*. Paris: Gallimard.

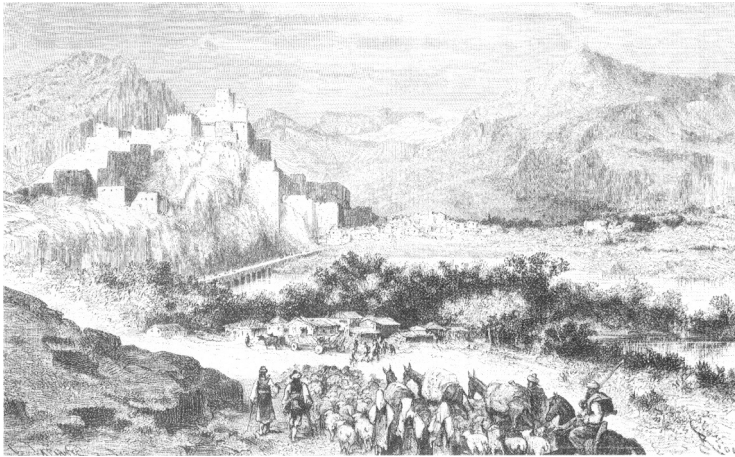
YOURCENAR, M. (1978.), "La fin de Marko Kralievitch", *Nouvelle Revue Française*, 302:46-50. Paris.



*Un suonatore di gusle ?? una bottega di Ragusa - Dubrovnik  
(Archivio della Società di Studi Fiumani, Roma)*



*Musicanti morlacchi del distretto di Zara - Zadar*



*Veduta generale di Knin*

YRIARTE, CH. (1878.), *Les Bords de l'Adriatique et le Monténégro. Venise - l'Istrie - le Quarnero - la Dalmatie - le Monténégro et la rive Italienne*. Paris: Hachette.

- Istra & Dalmacija. Zagreb: Antibarbarus (1999.).

ŽANIĆ, I. (1998.), *Prevarena povijest. Guslarska estrada, kult hajduka i rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1990. - 1995. godine*. Zagreb: Durieux.

ZORIĆ, M. (1992.), "Hrvat, Skjavun, Dubrovčanin, Morlak i Uskok - kao stereotipi i pjesnički motivi u talijanskoj književnosti", *Književna smotra*, (XXIV), 85:47-55. Zagreb.

ZORIĆ, M. (1995.), "Splitski Foscolo. Pjesnikov 'morlakizam'". In: AA. VV. *Hrvatsko-talijanski književni odnosi V*, 97-177. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.