

<https://doi.org/10.17234/SRAZ.69.6>

UDC 78.072.2:338.48

Review article

Reçu le 21 février 2024

Accepté pour la publication le 6 mai 2024

Adaptation des textes et de la musique baroque : mauresque et mascarade à Dubrovnik et les possibilités de l'affirmation du patrimoine culturel dans le tourisme

Jelena Knešaurek Carić
Société croate des musiciens académiques
jelena.knesaurek@gmail.com

Hrvoje Carić
Institut de tourisme
hrvoje.caric@iztg.hr

À Dubrovnik au XVI^e et au XVII^e siècles on trouve la vie culturelle et artistique vivante, influencée par la culture des villes italiennes telles que Venise, Bologne, Padoue où les nombreux citoyens ragusains ont suivi ses études. Parmi les formes différentes de la littérature croate profane écrite à Dubrovnik aux XVI^e et XVII^e siècles, dans le contexte d'adaptation, nous nous sommes intéressés aux mascarades/*maškerate* et aux mauresques/*moreške* et ses adaptations à la culture locale ainsi qu'aux pratiques culturelles d'aujourd'hui, spécialement au regard du tourisme.

Mots-clés : Dubrovnik, renaissance, mascarade, mauresque, tourism

Dubrovnik était la seule ville-État de la côte croate du XIV^e au XIX^e siècle.¹ La navigation et le commerce, ainsi que la politique internationale et la diplomatie habile a apporté la prospérité économique et culturelle pour cette ville-état libre. Les habitants de Dubrovnik ont été connus en tant que gens de la mer et commerçants habiles, chercheurs et écrivains féconds.

Le commerce a facilité les échanges dans les domaines de la culture, de la science et des idées : les écrivains européens et arabes ont été lus, les manuscrits

¹ Pour l'histoire de Dubrovnik voir Foretić, Vinko (1980) *Povijest Dubrovnika*. Zagreb: MH; Serafino, Razzi (1903). *La storia di Ragusa: scritta nuovamente in tre libri*, Ragusa (la traduction en croate: Razzi, Serafino (2011). *Povijest Dubrovnika*, Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik); en anglais: Harris, Robin (2003). *Dubrovnik: a History*, London: Saqi Books.pour les recherches sur l'identité de Dubrovnik depuis XIV^e jusqu'à XVII^e siècle v. Kunčević, Lovro (2015). *Mit o Dubrovniku: diskursi o identitetu renesansnoga grada*, Dubrovnik: HAZU; Idem (2020). *Vrijeme harmonije: o razlozima društvene i političke stabilnosti Dubrovačke Republike*, Dubrovnik: HAZU.

et les livres ont été achetés, d'abord à Venise et de nombreux manuscrits ont été conservés dans les bibliothèques des monastères et des cloîtres.

Quant'à l'adaptation, parmi les formes différentes de la littérature croate profane écrite à Dubrovnik aux XVI^e et XVII^e siècles nous nous sommes intéressés aux mascarades/*maškerate* et mauresques/*moreške*. La première était l'adaptation de la mascarade créée en Florence pendant le regne de Lorenzo de Medici² et la seconde l'adaptation de la danse espagnole jouée dans tous les pays méditerranéens et transformée dans chaque pays selon leur propre situation sociale et politique. Elles présentaient des formes dramatiques jouées sur les places publiques et occupaient une place importante dans la vie citoyenne de Dubrovnik, non seulement dans la vie des nobles mais aussi dans la vie de « ce peuple antique : les hommes – les femmes, les vieux – les jeunes, les grandes et petites gens » (Prologue de *Dundo Maroje*).

La mascarade, ainsi que les triomphes et les entrées solennelles, font partie des poèmes profanes récitées, jouées et chantées pendant le carnaval (précisément du 6 janvier jusqu'au Carême). Elle représente un type de spectacle pantomime qui introduit la récitation et la musique vocale et/ou instrumentale, inspirée par le mythe ou l'allégorie, particulièrement apprécié en Florence (cf. Arnold 2001 ; Sez nec 1935). Elle fait partie aussi des fêtes de forme variée qui sont devenues très populaires à la renaissance. Dès la fin du XV^e siècle, les mascarades vont se répandre dans les cités italiennes³, et puis en France⁴, en Espagne et en Croatie. Si elles ressemblaient, par sa forme, aux poèmes/jeux d'origine, leur contenu et leur forme poétique étaient quand même très souvent adaptés au goût local. Cela est confirmé par leurs sujets diversifiés et variés et aussi par les narratrices/cantatrices typiques pour la littérature écrite à Dubrovnik : les jardinières, les cuisinières, les boulangères, les gitanes ...

Au XV^e et XVI^e siècles la mauresque avait été principalement une danse grotesque (*danse Morris* en Angleterre), une pantomime masquée simulant une victoire militaire d'une armée chrétienne sur des troupes « mauresques » déguisées d'une manière caractéristique. Jouée comme une réminiscence, un rappel aux guerres médiévales en Espagne, souvent sous forme d'un combat stylisé entre Maures et Chrétiens, à l'époque de la Renaissance, la mauresque était un genre de danse dramatique populaire présente dans les pays méditerranéens, mais aussi dans d'autres pays européens, par exemple en France, en Allemagne et en Angleterre.

² Lasca 1750: xl–xli; „E questo modo di festeggiare fu trovato dal Magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici, (...) perciocchè prima gli uomini di quei tempi usavano il Carnovale, immascherandosi, contraffare le Madonne, solite andare per lo Calendimaggio; e così travestiti ad uso di Donne, e di Fanciulle, cantavano Canzoni a ballo; la qual maniera del cantare, considerato il Magnifico esser sempre la medesima, pensò di variare, & non solamente il canto, ma le invenzioni e il modo di comporre le parole; facendo canzoni con altri piedi vari; e la musica suvi poi comporre con nuove e diverse arie...”

³ Sur la mascarade en Italie en generale v. Dampe, Giovanna (1934.) et Senec (1935).

⁴ Sur la mascarade et les danses festives en France à la renaissance v. Cavallini, Concetta (2018).; Khattabi, Nahéma & Lionetto, Adeline (2015).

En Croatie la mauresque nommée *moreška* était une danse théâtrale jouée et dansée dans de cités nombreuses (Split, Korčula, Rab, Pag, Dubrovnik, etc.), tantôt exécuté seule, tantôt comme faisant partie – comme interlude ou finale – de drames différents (jeux pastoraux, comédies et tragédies).

Le fait est que la mauresque, de même que la mascarade, en se répandant à travers l'Europe, fusionnait avec des traditions locales déjà existantes, et développait ainsi certaines particularités stylistiques ou même des formes littéraires particulières. La présence de certains éléments reconnus comme «mauresques» dans une œuvre (jouée, chantée, dansée, récitée), qu'ils fassent déjà partie de certains phénomènes de performance ou qu'ils y aient été ajoutés sous l'influence de la mauresque, aurait pu être la raison du changement de son nom en *moreška*. Il se peut qu'il ait été créé en ajoutant l'adjectif «alla moresca». D'où, probablement, la diversité de genres scéniques apparus sous le nom de *moreška* à partir du XV^e siècle (*moresca*, *morisca*, *mauresque*, *Moriskentanz*, *morris dance*). (cf. Marošević 2002 : 112)

Que recherchons-nous en explorant l'adaptation du texte et de la musique?

Dans ses éditions différentes, le *Dictionnaire de l'Académie française* nous donne les définitions suivantes du terme *adaptation* :

Adaptation, n.f. (9^{ème} édition, contemporaine)

Étymologie : XVI^e siècle. Emprunté du latin médiéval *adaptatio*, dérivé de *adaptatum*, supin de *adaptare*

1. Action d'adapter ou de s'adapter ; résultat de cette action.
2. Action de transposer une œuvre pour lui donner une nouvelle destination ; la nouvelle œuvre qui en résulte.

Or, dans la 1^{ère} édition de 1694, la définition a été changée en « faire convenir une chose à une autre, il ne se dit guère qu'en parlant de discours » et reste la même dans la 2^{ème} (1718) et dans la 3^{ème} (1740) édition. La 4^{ème} édition de 1762, ajoute : « Action d'adapter. Il n'est guère en usage ». Puis en 1878. (la 7^{ème} édition) : « Action d'adapter. Il est peu usité ».

Dans la 8^{ème} édition (1935) il s'agit de l'adaptation littéraire (d'un roman au théâtre par ex.).

Nous allons essayer de montrer comment cette adaptation a été faite pendant la renaissance pour faire convenir une chose à une autre, pour créer une chose qui convient à une situation donnée. Nous allons donc essayer de trouver des modèles de transposition pour lui donner un nouveau but et pour l'utiliser d'en créer une nouvelle oeuvre: mascarade florentine adaptée à la *maškerata* de Dubrovnik, la mauresque d'Espagne et de Venise (!) adaptée au goût des cités de la côte croate de l'Adriatique.

Il faudrait souligner et décrire les différentes formes de discours de la forme originale et de la version adaptée à Dubrovnik et décrire comment elles étaient adaptées à la situation locale.

Nous essayerons, donc, de localiser cette *adaptation*, d'identifier l'*appropriation* qui se joue entre une forme italienne célèbre et une forme croate, et, quant à la mauresque, entre une forme espagnole et une forme croate qui a survécue jusqu'aujourd'hui.

Mascarade

Il faut d'abord que nous définissons le terme dont nous parlons, pour montrer ce qu'a été changé dans la forme et dans le contenu.

Le *DAF* contemporain dans sa 9^{ème} édition pour le mot «mascarade» nous propose les définitions suivantes:

XVI^e siècle. Emprunté de l'italien *mascherata*, de même sens.

1. Anciennement. Divertissement d'origine italienne où des personnages masqués jouaient une sorte de comédie-ballet ; pièce de vers composée pour un tel divertissement.
2. Divertissement dont les participants sont costumés et masqués. Les mascarades du carnaval. Par métonymie. Troupe ou défilé de gens déguisés et masqués. Regarder passer une joyeuse mascarade.
3. Fig. et péj. Se dit d'une chose, d'un évènement dont on entend dénoncer le caractère fallacieux, le ridicule, qui est une grossière imposture. Ce procès ne fut qu'une mascarade.

Mais la 1^{ère} édition de 1694 ajoute : « Divertissement, danse, momerie⁵ de gens qui sont en masque. Ce fut une plaisante mascarade. Ce n'est pas un balet, c'est seulement une petite mascarade ».

La 2^{ème} édition de 1718 définit :

Troupe de gens desguisez & masquez pour quelque divertissement. Faire une mascarade. une mascarade bien entenduë. une petite mascarade. une plaisante mascarade.

Se dit aussi d'une danse executée par une troupe de gens masquez. Danser une mascarade.

La 3^{ème} édition de 1742 et la 4^{ème} édition de 1768 répètent la même définition.

En 1798 la 5^{ème} édition spécifie : « Il s'est dit anciennement des chansons composées pour les comédies-ballets où l'on dansait sous le masque ».

Selon le Dictionnaire de l'Académie française, la mascarade est une chanson composée, chantée et dansée par une troupe de gens sous les masques, et constituée de vers qui déploie le ridicule et la momerie.

⁵ La momerie, au xv^e siècle *mommerie*. Probablement dérivé de l'ancien français *mom(m)er*, « se masquer, faire des mascarades », à rapprocher du nom du dieu grec *Momos* (*Momus* chez les Latins), divinité personnifiant la raillerie, qu'on représentait portant un masque. *DAF*, <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2576>> (03/07/2023).

Le *GDLI* introduit la définition suivante :

Mascherata (ant. e dial. mascarata), sf. Gruppo di persone che indossano travestimenti o costumi o vestono in maschera, riunite a comporre figure e quadri di carattere prevalentemente allegorico e caricaturale, per lo più durante il carnevale; corteo, spettacolo di maschere. - Anche: compagnia o riunione festosa di persone in maschera; festa, ballo, sagra alla quale intervengono persone mascherate.

Selon le *GDLI*, ce qui prévaut dans la mascarade - la danse masquée, c'est l'image allégorique et le caractère caricatural : ce sont juste les qualités partagées par toutes les versions des mascarades, peu importe d'où elles viennent.

Mascarade en Croatie

Dans sa thèse, en suivant l'analyse des chansons publiées dans l'anthologie de Guerrini (Guerrini 1883) et celle de Singleton (Singleton 1936), Marija Mrčela (Mrčela 2016) qualifie la mascarade florentine comme modèle de la mascarade croate et la définit dans les termes suivants :

Une mascarade florentine typique est une chanson de carnaval exécutée par un collectif masqué qui offre des produits ou des services aux femmes [...] selon le métier présenté[...] en transférant le sens à la sphère de la sexualité, et écrite sous forme de *ballata*. Dans la collection florentine, les mascarades qui ne présentent pas de services ou de produits, tout comme les mascarades n'ayant pas de métaphores érotico-comiques, sont très rares et représentent un écart par rapport au genre.⁶

Par contre, la plupart des mascarades en Croatie, même pleines de métaphores érotiques et comiques avec lesquelles elles atteignent l'effet drôle, ne sont pas liées à un métier ou à une profession spécifique. En plus, elles ne sont pas présentées par un groupe masqué, mais par une personne, le plus souvent par un homme habillé en femme gitane : ce sont des *jeđupke*.

Milivoj Petković (Petković 1950) a étudié, analysé et présenté les *jeđupijate* croates et le personnage de la gitane en les comparant avec les oeuvres d'auteurs siennois et florentins et puis en comparant les mascarades florentines et les mascarades de Dubrovnik selon le modèle des « femmes florentines » et des « pseudo-mascarades ».

Le corpus des mascarades croates est composé de plusieurs dizaines de chansons carnavalesques et incorpore les mascarades autonomes écrites selon le modèle florentin, un cycle des mascarades, le recueil des chansons *Jeđupka*

⁶ „Tipična firentinska maskerata je karnevalska pjesma kolektiva maskiranih kazivača koji ženama kao apostrofiranim adresatima nude proizvode ili usluge ovisno o predstavljenom zanimanju ili predstavljenoj zbiljskoj skupini uz prijenos značenja u sferu spolnosti, pisana u formi *ballate*. U firentinskom korpusu, pjesme maski koje ne sadrže prezentaciju usluge ili proizvoda i pjesme bez erotokomične metafore rijetke su i predstavljaju odklon od žanra.“

et les chansons nommées *jeđupijate*, les chansons composées selon le modèle de la *Jeđupka* écrite par Mikša Pelegrinović, le poète de Hvar. En effet, *Jeđupka* comprend une collection de vingt mascarades qui avaient une influence immense et étaient transcrites plusieurs fois. Finalement, la version imprimée à Venise sous un pseudonyme en 1599 était bien plus courte que l'original et ne présentait que six mascarades préservées.

Toutes les formes des mascarades (*jeđupke*, mascarade selon le modèle florentin, série de mascarades) étaient chantées du début jusqu'à la fin de la chanson et étaient très populaires (cf. Petković 1950, Demović 1981, Mrčela 2016, Mrđen 2019). Les plus citées dans la littérature et dans les documents d'archives sont: *Jeđupka* de Mikša Pelegrinović, *Dobri Vrač* de Džore Držić; *Dvije robinjice*, *Trgovci Armeni i Indijani*, *Lanci Alemani trumbaturi i pifari* de Mavro Vetranović; *Nagi Vrag*, *Vrag s mijehom*, *Vrag sa srcem*, *Sužnji*, *Pastiri*, *Dokoni mladići*, *Sluge od ljubavi* de Nikola Nalješković, *Vrtari* et *Mužika od crevljara* Antuna Sasina, etc. Les plus connues et les plus populaires étaient celles accompagnées d'instruments tels que le luth, la cithare et la vièle. Le document d'archive *Lamenta de intus* de 1580 mentionne une confrérie de Dubrovnik qui a « chanté des chansons lascives et vulgaires accompagnées de luth, de la cithare, du violon et de beaucoup d'autres instruments pendant toute l'année dans les rues de Dubrovnik ». Ils se sont défendus contre l'accusation en affirmant qu'ils chantaient des mascarades (cf. Demović 1981 : 160–167).

Les textes des mascarades ont été conservés, mais pas la musique. Cependant, selon les didascalies, nous savons que la musique qui les accompagnait était vocale et instrumentale, écrite pour les ensembles les plus divers et qu'elle accompagnait les acteurs dans les rues et ruelles de Dubrovnik. Le philosophe de Dubrovnik Nikola Vitov Gučetić affirme que pendant le carnaval, on a représenté des mascarades en récitant, en dansant et en jouant de la musique.

En ce qui concerne la musique, d'après les didascalies, il est très probable que les six danses internationales de la tablature pour violon, écrite par un musicien de Hvar, Gabriel Pervaneo Prvanic, *Bergamasca*, *Forze d'Ercole*, *Di Gio*, *Battista Francese Ruggiero*, *Del frate fra Jacupino*, *Pas'é mezo* et *Spagnoleta*, étaient jouées comme des intermèdes pendant les fêtes mascarades (Stipčević 2017 : 136-137).

Les différences

La première ligne de l'adaptation que l'on peut suivre dans les mascarades croates est, métaphoriquement parlant, celle de la forme et la deuxième est celle du contenu.

Les traces de la mascarade florentine dans la littérature croate se trouvent déjà dans l'œuvre de Mavro Vetranović. Il a écrit quatre mascarades selon le modèle florentin, mais privées de la métaphore érotico-comique. Elles sont, quand même, pleines de métaphores patriotiques. Ce sont : *Lanci Alemani*, *trubaduri i pifari*, *Trgovci Armeni i Indijani* et *Pastiri i Dvie robinjice*.

Nikola Nalješković, un écrivain fécond, était le premier qui a inclus la métaphore érotico-comique dans le recueil *Pjesni od maskerate*. L'allégorie

caractéristique pour la mascarade est omniprésente dans le recueil tout entier: le diable et l'enfer y sont les allégories du rapport sexuel, des services et de la charité des femmes (Bogdan 2005).

La différence entre la forme de *Jeđupka* de Pelegrinović, qui a servi de modèle pour d'autres mascarades croates, et la forme de la mascarade florentine est peut-être la plus évidente. En effet, *Jeđupka* de Pelegrinović est un recueil de poèmes, et les *jeđupijate* sont des chansons indépendantes. Les mascarades florentines sont aussi des chansons indépendantes mais toujours associées aux professions différentes. Dans son recueil *Pjesni od maskerate* organisé comme une série de mascarades liées par leur contenu, Nikola Nalješković, le poète et savant célèbre de Dubrovnik du XVI^e siècle, a suivi, non pas la forme de la mascarade florentine, mais la forme de Pelegrinović. Un autre poète de Dubrovnik du XVI^e siècle, Antun Sasin, écrivait aussi des mascarades selon le modèle florentin, en forme de chansons indépendantes. Ses mascarades étaient pleines des métaphores érotico-comiques (*Mužika od crevljara, Vrtari*), mais le choix de contenu dans *Robinjica* (La petite esclave) et *Robinjica turska* (La petite esclave turque) montre l'adaptation au goût de la ville de Dubrovnik.

En effet, *Maškerata*, la présentation drôle et comique des métiers manuels différents, tout comme celle de Florence, était la plus rare. Elle était jouée les trois derniers jours du carnaval tout en visant tous les gens qui y participaient, mais parfois aussi, elle était destinée au gouverneur d'État. Par exemple, les tailleurs jouait la danse stylisée des bergers - *un elegante mascherata in abiti da pastori* - à Zobbia Grassa (Jeudi gras) devant le gouverneur et le sénat (Lonza 2009 : 340).

« Les documents d'archive abondent en interdictions de toutes sortes : de déguisement, des jeux de combat, de porter des masques de gouverneur », etc. (*ibid.* : 345) Cependant, le carnaval de Dubrovnik était toujours toléré, souvent soutenu financièrement et trouvait sa place dans le cérémonial gouvernemental pendant les trois derniers jours du carnaval.

Les masques portés pendant le carnaval témoignent d'une autre manière d'adapter qui associe une grande tradition de la révilisation de l'Antiquité sous l'influence italienne et des « dieux » locaux sortis de la tradition rurale.

Les mascarades en Croatie étaient des pièces de théâtre accompagnées de musique où l'on utilisait des masques très différents. Elles étaient jouées par les « družine » (en croate), « societates » (en latin) ou les confréries qui devaient obtenir l'agrément du Sénat de la République pour chaque représentation. Les masques préférés étaient les personnages de la mythologie slave appelés Bembej, Turica (Le Mouchard), Vila (La Fée) et Čoroje (Le Sorcier) qui sont mentionnés dans les documents depuis le XV^e jusqu'au XVIII^e siècle (cf. Mrčela 2016 ; Lonza 2009). Or, les dessins préservés de ces masques confirment qu'il s'agissait, en effet, des dieux romains : Diane, Bacchus et Mars.



Fig. I Vila/Diane/la Fée



Fig. II Čoroje/Bacchus/Le Sorcier



Fig. III Turica/Mars/Le Mouchard



Fig. IV Bembelj/Sileno/Silène

La différence entre les « noirs » et les « blancs » – une liaison entre mascarade et mauresque

En dépit du tremblement de terre en 1667, qui a détruit la plus grande partie de la ville, les sources secondaires permettent de confirmer la continuité des représentations théâtrales dialoguées dans lesquelles la musique a été ajoutée. Dans les mascarades l'un des thèmes principaux de la pièce était la différence, l'affrontement ou même la lutte entre les « noirs » et les « blancs ».

Le manuel sur le plus célèbre comédien croate de la renaissance, Marin Držić, définit la mascarade en Croatie comme le poème lyrique théâtral représenté dans des villes nombreuses en Dalmatie aux XV^e et XVI^e siècles (LMD). Les pièces de Bastiano di Francesca Linaiuolo et de Giuglielmo Giugliole servaient très souvent de modèle. Mais, la héroïne n'était pas Lucia de l'Afrique, comme en Italie, mais la Tsigane⁷, ou l'Esclave, décrite par Hanibal Lucić dans la mascarade *Robinja* (le mot croate pour l'esclave fem.), Džore Držić dans *Čudan san* (*Un sommeil étrange*), Mavro Vetranović dans *Dvoje robinjice* (*Les deux petites esclaves*), et par Antun Sasino et Nikola Nalješković. Un nombre important de mascarades croates sont construites comme des monologues d'une personne déguisée qui vient de loin, qui a la peau noire et qui se présente à travers la récitation, la danse et la chanson. Il/Elle a toujours l'air exotique, des manières inhabituelles et une profession bizarre. Il/Elle est « un/e autre ».

A l'encontre de la mascarade florentine, la mascarade de Dubrovnik était complètement adaptée au goût local.

Ce qu'elles partagent, c'est est la relativisation des valeurs morales et sociales du régime social des villes de la renaissance. Pendant le carnaval les règles rigoureuses qui définissaient les relations sexuelles ont été atténuées. Dans les rues on voyait des servantes, des aubergistes, des marchandes qui s'amusaient avec leurs amants, qui dansaient et riaient aux larmes. Le carnaval à Dubrovnik, tout comme celui de Florence, n'a jamais été privé de son caractère subversif, de sa puissance de remettre en question les règles morales et religieuses.

Mauresque

Le dictionnaire contemporain (9^{ème} édition) de l'Académie française ne mentionne pas la danse nommée mauresque. « Mauresque », le nom féminin, représente la femme mauresque, et pas la danse:

Mauresque, étymologie : XIV^e siècle, emprunté de l'espagnol morisco, « maure ».

I. Adjectif. Relatif aux Maures d'Afrique du Nord ou d'Espagne. Architecture mauresque. Style mauresque, se dit du style qui a fleuri en Espagne après l'invasion arabe (on dit aussi Hispano-arabe ou Hispano-moresque).

II. Nom féminin.

1. Femme maure.

⁷ On croyait que la Tsigane/Jedupka vient d'Égypte, d'où le mot français « Gitan(e) ».

Par contre, les éditions des XVII^e et XVIII^e siècles définissent la danse. Dans la 1^{ère} édition de 1694 on trouve :

Danse à la maniere des Mores. Il dance bien la moresque. la moresque ressemble à la sarabande Espagnole.

On appelle, Moresque, une sorte de peinture faite de caprice, qui est ordinairement composée de branchages, de feuillages, qui n'ont rien de naturel.

Dans la 2^{ème} édition de 1718, la définition mentionne des coutumes et des galanteries avant la danse, et le mot ne s'emploie que comme un adjectif :

Qui a rapport aux coutumes des Mores. Les galanteries Moresques. danse Moresque, feste Moresque. On s'en sert plus ordinairement dans le substantif ; & alors il se dit d'une espece de danse à la maniere des Mores. Danser bien la Moresque. la Moresque ressemble à la sarabande Espagnole.

Dans les éditions de 1740, de 1762 et de 1798 la définition de la 2^{ème} persiste. La 6^{ème} édition change la définit et l'élargit :

Qui a rapport aux coutumes, aux usages, au goût des Mores. Les galanteries moresques. Danse moresque. Fête moresque. Architecture moresque. Le genre moresque. Édifice moresque. Palais, église dans le goût moresque.

Il est aussi substantif, au féminin, et alors il signifie, une espèce de danse à la manière des Mores. Danser la moresque. La moresque ressemble à la sarabande espagnole.

Enfin, dans la huitième édition de 1935, la définition est plus courte mais la notion de la danse est gardée : « Qui a rapport aux coutumes, aux usages, au goût des Mores. *Danse moresque. Fête moresque. Architecture moresque. Édifice moresque. Palais, église dans le goût moresque* ».

Le GDLI explique :

Morésca, sf. Danza di origine araba, introdotta in Spagna dai Mori e diffusa in Europa dal secolo XV al XVI; caratterizzata da una certa bizzarria ritmica o armonica o melodica, si eseguiva per lo più collettivamente (in due file contrapposte rappresentanti i cristiani e i saraceni, questi ultimi tinti di nero) o anche, talvolta, in modo solistico (danza di Salomé davanti a Erode nelle Passioni liturgiche francesi); soggetta a profonde modificazioni, anche sul piano musicale (il ritmo da binario divenne ternario e fu sensibilmente accelerato), e a svariati adattamenti, nei secoli XVI e XVII si diffuse in Italia, per il carattere vivace, sfarzoso e pittoresco, come conclusione di manifestazioni e rappresentazioni (in partic. commedie) popolari (e attualmente è ancora viva, come danza armata simboleggi ante la lotta fra cristiani e mori, nella tradizione folclorica di alcuni paesi mediterranei, come la Sicilia, la Corsica, Malta, ecc.).

Elle est donc définie comme une danse populaire espagnole, d'origine arabe (maure), la mauresque (ou moresque) qui fut en vogue du XV^e au XVII^e siècle en Espagne et dans le sud de l'Italie. Mais nous savons qu'elle fut en vogue aussi au Portugal, en France et dans les Flandres. Elle est de rythme tantôt binaire, tantôt ternaire et en tenue de guerre avec des armes. En plus, selon sa définition, la mauresque était dansée à la fin des manifestations et représentations diverses en tant que « conclusion ».

Les danseurs s'attachaient de grelots aux poignets et aux chevilles, détail qui la rapproche de la *morris dance* anglaise, elle aussi connue dès le XV^e siècle. Les danseurs, se faisant face, évoluent simplement en va-et-vient rapides suivant le rythme caractéristique. La mauresque était dansée non seulement pendant le carnaval, mais aussi lors des solennités (entre autres, les processions de la Fête-Dieu en 1664 à Lyon et en 1665 à Milan). Elle faisait même souvent partie du drame ou de l'opéra : une mauresque clôt l'*Orfeo* de Monteverdi.

La relation entre la mauresque et la mascarade est évidente dans l'œuvre *Komedija III – Robinja* (*Comédie III. – L'Esclave*) d'un pétrarquiste croate remarquable Nikola Nalješković qui était astronome, philosophe et poète. L'œuvre de Nalješković, différente des autres mascarades mentionnées, présente un hybride de la mascarade et de la mauresque. Elle n'était pas située dans le marché de Dubrovnik où les esclaves de l'Afrique et de l'Arménie ont été vendus, comme dans les autres mascarades croates. Au contraire, elle raconte la lutte entre les « noirs » et les « blancs », le combat entre les sauvages et les locaux, et les satyres qui rivalisent avec les gens qui attrapent la fée. Le langage vif et l'obscénité du vocabulaire ont produit un jeu théâtral lucide et vif, entre la mascarade et de la mauresque.

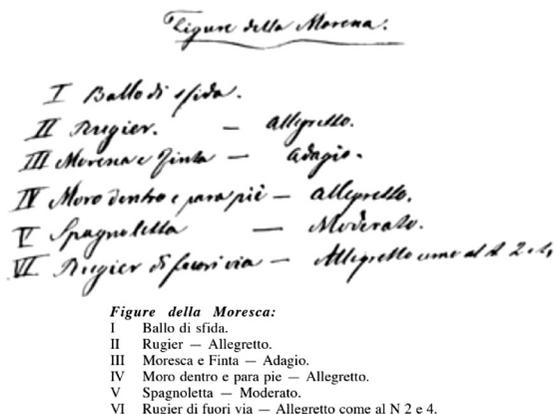
Mauresque – le contenu typique à l'Adriatique de l'Est

Le contenu de la mauresque était fondé sur le combat des « noirs » et des « blancs » pour une femme capturée. Différente des chansons et des danses du carnaval, la représentation de la mauresque n'était pas déterminé par la date : elle avait la fonction du divertissement musical chorégraphié intercalé entre les actes d'une pièce de théâtre.

La renaissance la voit naître tout au long de la côte Adriatique de l'Est : à Dubrovnik, Split, Zadar et à Korčula, où elle est présente même aujourd'hui. En Croatie, elle présente le combat entre les Turcs et les Maures ou entre les Chrétiens et les Turcs, et parfois entre les Chrétiens et les Maures (cf. Foretić 1974 : 21-30). La danse de « nos blancs » et « leurs noirs » liait très souvent les motifs de l'esclave et de la Tsigane. Au XVI^e siècle les deux motifs ont été associés : la femme esclave pour laquelle ils se battent s'identifie avec une Tsigane à la peau noire qui est la prophétesse dans les mascarades. Ainsi la mascarade tsingaresque ou "jeđupijata" en croate avait-elle un lien fort avec la mauresque.

Suivant le modèle italien, les thèmes pastoraux et mythologiques des nombreuses pièces de théâtre dont la mauresque faisait partie, ont été représentés à Dubrovnik du XV^e au XVII^e siècle. Dans la pastorale *Tirena* de Marin Držić, la

couverture nous informe qu'elle était représentée en 1548, puis encore une fois en 1551 pendant les noces et que la mauresque en faisait partie : « Tirena, une comédie composée à Dubrovnik et représentée devant le Palais ducal en 1548, dans laquelle il y a une danse de combat mauresque et une danse pastorale ».



1. Figure korčulanske moreške. Bogišićev rukopis, oko 1877. Cavtat: Arhiv Baltazara Bogišića, kutija 233 (Palčok 1974:165; Foretić 1974:53)

Fig. V – « Figure della Moresca », d'après Marošević 2002 : 120

Aujourd'hui on trouve la mauresque à Korčula où elle est dansée par 24 danseurs, les douze de chaque côté. Chacun des danseurs danse et se bat avec ses deux épées ; la danse est composée de huit parties dans lesquelles le Roi Noir et le Roi Blanc se battent. La première figure nommée sfida (ital. *sfida* = le défi) est suivie par les sept figures de la danse combinée avec l'escrime. Ici, bien entendu, nous parlons de la musique. Or, tout ce que nous savons de la musique des mauresques en Croatie est fondé sur les rares documents disponibles : la domination du rythme est cruciale pour le maintien du tempo initial et la coordination des mouvements. Ce rythme est produit par les coups de pied et par la confrontation des épées ou des bâtons. Le son rythmé était aussi produit par de nombreux instruments rythmiques (des tambours différents, des castagnettes) en claquant des doigts, etc. La musique de la mauresque avait donc un rythme fixé et une structure mélodique très simple qui était répétée plusieurs fois. Le changement du mètre dans la pièce, la variation de la mélodie et la dynamique plus forte faisaient avancer l'accomplissement d'une figure et le commencement d'une autre. D'autre part, l'inconstance de la musique et de la chorégraphie a rendu possible une certaine flexibilité dans le choix de la musique pour la représentation de la mauresque (Marošević 2002 : 116-132).

Malgré la différence culturelle, l'intégration de la mauresque à Dubrovnik⁸ et à Korčula demeure une preuve incontestable de l'existence d'« autre », du

⁸ À Dubrovnik, la mauresque est parfois liée ou interchangeable avec la *cerchiata*, une danse de combat aux arcs et des flèches.

« différent », qui est très souvent noir et qui représente la personnification du mal. La mauresque de Dubrovnik et celle de Korčula sont liées par la dramaturgie, qui est similaire, mais sont liées aussi aux formes rituelles théâtrales européennes (italiennes le plus souvent). Le mélange des thèmes de l'amour et de la guerre y était présent, tout comme les masques noirs et ses identifications aux Maures : « le Nègre » est toujours l'ennemi et il faut l'anéantir. D'autre part, le personnage de la femme-esclave nommée Bula associe la mauresque croate aux mascarades dont nous avons parlé au début. La mascarade *Robinja* de l'écrivain de l'île de Hvar Hanibal Lucić, écrite en 1556, est devenue une partie de la tradition, un thème populaire, un modèle dramaturgique qui existe même aujourd'hui à l'île de Pag où, pendant les jours du carnaval, l'on joue un jeu théâtral dialogué qui représente aussi un combat aux bâtons de deux groupes d'hommes. La persistance du motif de la fille capturée et sa relation avec le combat des « noirs » et des « blancs » jusqu'au XIX^e siècle nous montre la force symbolique de cet entrelacement et son influence immense sur la création et la conservation de l'identité collective.

Plusieurs manuscrits de la mauresque de Korčula disponibles présentent trois groupes différents qui se battent. En plus, l'identité de la fille change. Dans le premier groupe des manuscrits « les Nègres » sont identifiés comme des Maures. Le commandant s'appelle Mehmet et la fille Amira, une princesse algérienne à la peau noire. Elle est capturée par « les Blancs » et reste chez eux jusqu'à la fin du combat. Dans la deuxième version, la mauresque commence par les larmes d'une vierge dans les dunes, qui appartient aux « Blancs », et pour laquelle se battent les deux troupes. Dans le troisième groupe des manuscrits, la prisonnière des Nègres appartenait à son fiancé, « le Roi blanc ». Or, il n'est pas un roi chrétien, mais le Turc appelé Osman (Cf. Marošević 2002). Les identifications changeantes à Korčula et l'absence d'une identification claire des origines dans les mauresques pastorales et mythologiques chez les écrivains de Dubrovnik, indiquent l'influence du théâtre italien et espagnol. « Les Nègres » y sont identifiés comme « les autres », « le danger » et « l'ennemi ».

Événements culturels et traditionnels dans la psychologie du tourisme

Nous avons montré que la mascarade et la mauresque étaient l'élément important du carnaval à Dubrovnik, et même qu'elles, d'abord la mauresque, étaient jouées de temps en temps pendant toute l'année.

Comme le carnaval est un événement ou une célébration généralement associée à des festivités, des défilés et des costumes colorés qui se déroulent dans de nombreuses cultures à travers le monde, il revêt plusieurs significations et peut être interprété de manière différente en fonction des expériences individuelles, du contexte culturel et des croyances personnelles. Les aspects psychologiques associés aux pratiques carnavalesques sont les suivants :

1. Célébrer et lâcher prise : Le carnaval sert souvent de forme de célébration collective et de libération des contraintes de la vie quotidienne. Il donne l'occasion aux gens de s'évader temporairement de leurs routines quotidiennes, de leurs rôles et leurs responsabilités, et de se comporter de manière ludique et débridée.

Cet aspect du carnaval peut être psychologiquement libérateur procurant aux individus un sentiment de liberté, de joie et de *catharsis*.

2. Transformation symbolique : Lors du carnaval, les costumes élaborés, les masques et le jeu de rôle peuvent représenter une transformation symbolique ou un déguisement. Les participants peuvent adopter de nouvelles identités ou personnalités et explorer les différents aspects de leur personnalité qu'ils n'expriment généralement pas dans la vie quotidienne. Ce processus de transformation peut offrir un sentiment d'exploration et d'auto-découverte, ainsi qu'une opportunité d'explorer ses propres désirs ou les fantasmes cachés.

3. Interaction sociale et connexion : Le carnaval encourage souvent l'interaction sociale et l'engagement communautaire. Il réunit les gens dans une atmosphère festive et favorise un sentiment d'appartenance et d'identité collective. À travers les défilés, les danses et autres activités communautaires, le carnaval renforce les liens sociaux et les connexions, et fortifie un sentiment d'appartenance et de solidarité.

4. Abolition des normes et des hiérarchies : Pendant le carnaval, les normes sociales et les hiérarchies sont souvent temporairement suspendues ou renversées. Les rôles sociaux et les structures traditionnelles peuvent être remis en question ou inversés, créant un sentiment d'égalité et d'aplatissement des différences sociales. Cela peut entraîner une libération psychologique des attentes sociales et des dynamiques de pouvoir favorisant un sentiment d'inclusivité et d'égalité.

5. Transcendance et expérience rituelle : Le carnaval peut comprendre des éléments d'une expérience rituelle où les participants accomplissent des actes symboliques ayant une signification plus profonde et au-delà du niveau superficiel. Ces rituels peuvent être liés à des croyances religieuses ou spirituelles, à des traditions culturelles ou à des récits historiques. La participation à de tels rituels peut susciter un sentiment de transcendance et raccorder les individus à une conscience collective plus vaste ou à une continuité historique.

Tout cela est lié aux besoins psychologiques du touriste moderne : interaction sociale et connexion, expression de soi et identité, détente et évasion, réalisation et compétence, stimulation culturelle et intellectuelle, découverte et nouveauté, nature et bien-être. Étant donné que la signification psychologique d'événements semblables au carnaval est profondément enracinée dans des contextes culturels spécifiques, des expériences personnelles et des interprétations individuelles, les attentes des touristes individuels varient d'une personne à l'autre, et les individus peuvent prioriser différents besoins en fonction de leur personnalité, de leurs motivations et de leur situation de vie.

Les touristes attirés par la Moreška (et ils sont nombreux) pourraient essayer de répondre à un besoin (inconscient) général de croissance personnelle qui pourrait être lié au discours de Jung sur l'inconscient collectif. Cela signifie que les rôles « noirs et blancs » de la Moreška pourraient correspondre aux archétypes du bien et du mal associés aux « héros » et à « l'ombre »⁹.

⁹ L'Archétype du Héros : Le héros incarne le courage, la force et la noblesse. L'archétype du héros est associé au dépassement des défis, à la résilience face à l'adversité et à

Comme les archétypes sont des représentations symboliques, ils se manifestent différemment chez les individus en fonction de leurs expériences de vie uniques, des influences culturelles et des croyances personnelles. L'interprétation et la signification des archétypes peuvent varier en fonction de la perspective psychologique de chacun, mais ils offrent des clins d'œil perspicaces et précieux qui pourraient permettre d'entrer dans l'inconscient collectif et les schémas universels de l'expérience humaine, souvent recherchés ou pratiqués de manière aléatoire pendant les vacances. En ce qui concerne le rôle des archétypes dans la croissance personnelle et la psychologie individuelle, les connexions suivantes peuvent être établies :

1. Ils inspirent à entreprendre un voyage personnel de croissance et de réalisation de soi, car les voyages mythologiques héroïques consistent à surmonter des défis, à vaincre des peurs et à découvrir son véritable potentiel. Ainsi, en s'identifiant avec l'archétype du héros, les gens peuvent trouver la motivation pour poursuivre leurs objectifs, surmonter les obstacles et devenir la meilleure version d'eux-mêmes.

2. L'archétype de l'ombre joue un rôle crucial dans l'intégration psychologique personnelle en mettant en lumière les aspects qui ont été refoulés ou ignorés. Reconnaître et intégrer l'ombre signifie reconnaître et accepter ses propres faiblesses, vulnérabilités et pulsions sombres. En affrontant et en intégrant l'ombre, l'individu atteint une compréhension de soi, un équilibre et une plénitude psychologique plus étendus.

Les archétypes du bien et du mal sont entrelacés avec le développement moral et représentent la lutte intérieure entre le bien et le mal et les choix éthiques individuels. Explorer ces archétypes amène les individus à réfléchir sur leurs valeurs, leurs croyances et leur propre boussole morale. En embrassant les archétypes et en ayant la volonté d'agir conformément à notre propre idée de la noblesse d'âme, nous pouvons cultiver des vertus et un comportement éthique et pratiquer l'eudémonie. Compte tenu des modes de vie trépidants d'aujourd'hui

l'accomplissement d'exploits exceptionnels. Il symbolise la quête du développement personnel, de la transformation et le triomphe du bien sur le mal. Le parcours du héros implique un appel à l'aventure, la volonté à surmonter les obstacles et à survivre les épreuves, et finalement le retour d'une personne changée et éclairée. L'archétype du héros peut inspirer les individus à utiliser leur force intérieure, à développer leur potentiel et à aspirer à la grandeur.

L'Archétype de l'Ombre : L'ombre représente les aspects plus sombres et inconscients de la psyché humaine qui sont souvent refoulés ou niés. Elle incarne le « côté sombre » de la personnalité en comprenant des désirs cachés, des peurs, des impulsions et des traits de caractère négatifs. L'archétype de l'ombre représente ce qui est considéré comme socialement inacceptable ou moralement erroné. Il est souvent associé à des comportements destructeurs, à l'agressivité, à l'égoïsme et à des actions non éthiques. Reconnaître et intégrer l'ombre est crucial pour la croissance personnelle car cela permet aux individus de confronter et de concilier leurs propres conflits intérieurs et faiblesses. L'ombre permet le développement d'une certaine connaissance de soi, une acceptation et la voie ouverte vers la plénitude.

qui offrent des opportunités limitées de transcendance et de croissance, les expériences touristiques deviennent de plus en plus importantes pour remplir ce rôle, incitant des touristes plus avertis à rechercher des expériences diversifiées et des niches.

Importance pour l'industrie du tourisme

... et il y a de l'argent à gagner. Il est bien connu que les événements culturels ont un impact économique significatif sur la destination hôte. L'impact des événements culturels tels que le carnaval et la Moreška sur le tourisme peut varier et dépend de facteurs tels que l'échelle et la réputation de l'événement, l'infrastructure et la capacité de la destination, les efforts de marketing et la stratégie touristique globale du lieu. Cependant, ils aident les destinations à se différencier des grands marchés touristiques qui offrent « plus du même ». Par exemple, si vous choisissez parmi des dizaines de destinations côtières « soleil et mer » sur l'Adriatique, il n'y en a que quelques-unes qui se démarquent par des caractéristiques uniques - comme Korčula le fait avec la Moreška.

Des événements tels que la Moreška et le carnaval nécessitent la participation active de la communauté locale, y compris des individus, des groupes et des organisations. Cette implication crée un sentiment de fierté et d'appropriation au sein de la communauté et encourage les membres de la communauté à préserver leurs traditions culturelles, renforcer la cohésion sociale et créer un sentiment d'identité partagée. Les visiteurs sont attirés par ces traditions culturelles uniques et dynamiques – la musique, la danse, les costumes et la cuisine –, leur offrant l'opportunité de se plonger dans le patrimoine culturel d'un lieu particulier. Par conséquent, ce segment du tourisme pourrait être l'un des rares à permettre une coexistence durable de la communauté locale, des visiteurs et du patrimoine culturel tout en générant des profits.

Figures

Fig. I, II, III, IV : <<https://muzej.lindjo.hr/hr/tradicijska-kultura-dubrovnika-i-okolice/plesna-i-glazbena-bastina/coroje-vila-i-turica-i-njihov-rozzo-ballo-campestre/>> (19/06/2023)

Fig. V : Marošević (2002) : 120

Abbréviations

DAF – *Dictionnaire de l'Académie Française* <<http://www.dictionnaire-academie.fr/>>

LMD – *Leksikon Marina Držića online* <<https://leksikon.muzej-marindrzic.eu/>>

GDLI – *Grande dizionario della lingua italiana* <<https://www.gdli.it/>>

Bibliographie

Arnold, Denis (2001). Mascherata, in: *Grove Music Online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17969>> (10/06/2023)

Bakhtin, Mikhaïl (1970). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard.

Bennett, Andy; Taylor, Jodie; Woodward, Ian (2014). *The Festivalization of Culture*. London & New York: Routledge.

Bogdan, Tomislav (2005). Nalješkovićeve maskerate, in: *Pučka krv, plemstvo duha* [éd. Davor Dukić], Zagreb: Disput, pp. 139-152.

Brown, Alan i Donna G. Cardamone (2001). Moresca [morisca], in: *Grove Music online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19125>> (10/06/2023)

Dampe, Giovanna (1934) Mascherata, in: Treccani enciclopedia online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/mascherata_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mascherata_(Enciclopedia-Italiana)/)> (14/06/2023).

Foretić, Vinko (1980). *Povijest Dubrovnika*, Zagreb: MH.

Foretić, Vinko et al. (1974). *Moreška: korčulanska viteška igra*, Korčula: Radničko kulturno-umjetničko društvo Moreška.

Gennep van, Arnold (1960). *The Rites of Passage*, Chicago: University of Chicago Press (1^{ère} édition 1909).

Grazzini, Anton Francesco, detto il Lasca (1559). *Tutti i trionfi, carre, mascherate, o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de Medici. Parte prima*, <<https://ia804706.us.archive.org/34/items/tuttiitrioficar01graz/tuttiitrioficar01graz.pdf>> (13/06/2023)

Guerrini Olindo (1883). Prefazione, In: *Canti carnascialeschi. Trionfi, carri e mascherate secondo l'edizione del Bracci con prefazione di Olindo Guerrini* [éd. Olindo Guerrini], Milano: Casa editrice Sonzogno, pp. 5–16.

Harris, Max (1990). *Carnival and Other Christian Festivals: Folk Theology and Folk Performance*. Texas: University of Texas Press.

Jung, Carl Gustav (2014). *The archetypes and the collective unconscious*. London & New York: Routledge.

- Jung, Carl Gustav (2023). Symbols and the Individual, In: *Man and his symbols*, New York: Bantam, pp. 89-119.
- Katarinčić, Ivana (2008). Renesansni i barokni plesovi: rekonstrukcija i plesne radionice, in: *Narodna umjetnost*, 45-2, pp. 77-98.
- Kunčević, Lovro (2015). *Mit o Dubrovniku: diskursi o identitetu renesansnoga grada*, Dubrovnik: HAZU.
- Kunčević, Lovro (2020). *Vrijeme harmonije: o razlozima društvene i političke stabilnosti Dubrovačke Republike*, Dubrovnik: HAZU; en anglais: Harris, Robin (2003). *Dubrovnik: a History*, London: Saqi Books.
- Lonza, Nella (2009). *Kazalište vlasti*, Zagreb – Dubrovnik.
- Marošević, Grozdana (2002). Korčulanska moreška, ruggiero i spagnoletta, in: *Narodna umjetnost*, 39-2, pp. 111-140.
- Khattabi, Nahéma & Lionetto, Adeline (2015). Le livre de musique: une source poétique et musicale pour l'étude de la mascarade, in : *Poésie et musique à la renaissance* [éd. Olivier Millet, Alice Tacaille], Paris : PUPS, pp. 141-168.
- Mrčela, Marija (2016). *Maskerata u hrvatskoj književnosti*, Zagreb: FFZG.
- Rafolt, Leo. Ludičko i političko u „komedijama“ Nikole Nalješkovića, in: *Pučka krv, plemstvo duha* [éd. Davor Dukić], Zagreb: Disput, pp. 205-228.
- Serafino, Razzi (1903). *La storia di Ragusa: scritta nuovamente in tre libri*, Ragusa (la traduction en croate: Razzi, Serafino (2011). *Povijest Dubrovnika*, Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik.
- Singleton, Charles (1936). Il testo. In: *Canti carnascialeschi del Rinascimento*. [éd. Charles Singleton], Bari: Laterza, pp. 471–476.
- Stipčević, Ennio (2017). *Renesansna glazba i kultura u Hrvatskoj*, Zagreb: KDVL/MIC.
- Seznec Jean (1935). La Mascarade des dieux à Florence en 1565., in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 52, pp. 224- 243. < https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-4874_1935_num_52_1_7262>
- White, Allon (1993). *Carnival, Hysteria, and Writing: Women on the Edge of Authority*, Oxford: Clarendon Press.

Adaptation of Baroque Texts and Music: “Mauresque” and “Mascarade” in Dubrovnik and the possibilities of asserting Cultural Heritage in Tourism

During the Renaissance, Dubrovnik, like several other cities on the eastern Adriatic coast (Split, Trogir, Korčula, Zadar, etc.), was a prosperous and wealthy cosmopolitan city with a lively and significant cultural life of its inhabitants. Among the many literary-musical forms of the time, the mascarade (mascherata), modelled on Florence and other Tuscan cities, and the moreška (moresca, mauresque), originally derived from a Spanish battle dance, were among the most popular and most frequently performed. Adapted to local inclination and tastes in form and, above all, content, they have become an integral and unavoidable part of carnival and other festivities. The differences lie in the profile and description of the main characters and in the adaptations to other artistic forms in which they fit, regardless of their original purpose.

The potential of integrating the Mascarade and the Moreška into today's tourism interpretation lies in the need to experience something „different“, away from the usual holiday practises, and also deeply rooted in basic human needs and archetypes. The carnival itself, with its fundamental idea of stepping out of everyday roles, functions and routines, offers the realisation of the subconscious release reflex through this unique opportunity to exercise satire, express outside the social norm and face the unexpected.

Key words: Dubrovnik, Renaissance, mascarade, mauresque, tourism

Adaptacija baroknih tekstova i glazbe: moreška i maskerata u Dubrovniku i mogućnosti afirmacije kulturne baštine u turizmu

Tijekom renesanse Dubrovnik je, kao i nekoliko drugih gradova na istočnoj obali Jadrana (Split, Trogir, Korčula, Zadar, itd.), bio uspješan i bogat kozmopolitski grad sa živim i značajnim kulturnim životom njegovih stanovnika. Među brojnim književnoglazbenim oblicima toga doba, maskerata (mascherata), po uzoru na Firenzu i druge toskanske gradove, i moreška (moresca, mauresque), izvorno izvedena iz španjolskog bojnog plesa, bile su među najpopularnijima i najčešće izvođenima. Prilagođene lokalnim uvjetima i ukusu oblikom, a prije svega sadržajem, postale su sastavni i nezaobilazni dio karnevalskih i drugih svečanosti. Razlikuju se u profilu i opisu glavnih likova te u prilagodbama drugim umjetničkim formama u koje se uklapaju bez obzira na izvornu namjenu. Potencijal integracije maskarate i moreške u današnju interpretaciju turizma leži u potrebi da se doživi nešto „drugačije“, daleko od uobičajenih prazničkih praksi, a istodobno duboko ukorijenjeno u temeljnim ljudskim potrebama i arhetipovima. Sam karneval, sa svojom temeljnom idejom iskoraka iz svakodnevnih uloga, funkcija i rutina, nudi realizaciju refleksa podsvjesnog otpuštanja kroz ovu jedinstvenu priliku za vježbanje satire, izražavanje izvan društvenih normi i suočavanje s neočekivanim.

Ključne riječi: Dubrovnik, renesansa, maskerata, moreška, turizam

