



Valentina Salierno

Lavoratori nello spettacolo: la documentazione fiscale dell'entrata di Cesare Borgia ad Avignone (1498)



Abstract

Il saggio propone una riflessione su come le fonti fiscali possano costituire uno strumento efficace per ricostruire la storia dello spettacolo in contesti urbani privi di tradizioni letterarie. Al centro dello studio vi sono i registri delle spese del Comune di Avignone, conservati presso l'Archivio comunale, utilizzati per ricostruire l'entrata solenne di Cesare Borgia in città nel 1498, in occasione del suo viaggio verso Luigi XII per consegnargli la dispensa papale che sanciva l'annullamento del matrimonio con Giovanna di Valois.

Le fonti fiscali documentano un evento di particolare rilievo per la comunità avignonese, che investì nel cerimoniale ben oltre le proprie possibilità economiche, cogliendo nell'arrivo del duca un'occasione per rafforzare il proprio rapporto con il papato e il Regno di Francia.

L'indagine proposta consente di restituire la complessa rete sociale ed economica che ruota attorno allo spettacolo: dai protagonisti coinvolti ai luoghi utilizzati, fino ai pagamenti dispensati per la costruzione degli apparati. Lo spettacolo emerge così non solo come momento festivo, ma anche come espressione della dinamicità politica, sociale ed economica della città.

This paper aims to demonstrate how the history of performance can be reconstructed even in urban contexts lacking a strong literary tradition, by drawing on fiscal sources. At the heart of this study are the fiscal records of the Municipality of Avignon, preserved in the municipal archives, which serve as the primary documentation for reconstructing Cesare Borgia's solemn entry into the city in 1498. This event occurred during Borgia's journey to deliver to King Louis XII the papal dispensation annulling his marriage to Joan of Valois.

These fiscal documents offer crucial evidence of an event of particular importance to the Avignon community, which invested significantly in ceremonial activities that exceeded its economic means. The duke's arrival was perceived as an opportunity to strengthen ties with both the papacy and the Kingdom of France.

The proposed analysis sheds light on the complex social and economic networks that surrounded the spectacle: from the individuals involved and the locations used, to the payments recorded for the construction of festive structures. As such, the event emerges not only as a moment of celebration, but also as a vivid expression of the city's political, social, and economic vitality.



Introduzione

Nel panorama della storia dello spettacolo francese la città di Avignone sembra occupare uno spazio marginale e trascurato. Se si analizzano i principali corpora teatrali, prevalentemente incentrati sulle realtà del Regno di Francia (De Julleville 1880; Bapts 1891, 1892; Baty 1930) non soltanto emerge chiaramente una scarsa attenzione alla vita cerimoniale provenzale, ma anche un vuoto significativo inerente la dimensione culturale e teatrale di Avignone.

L'interesse per la storia dello spettacolo cittadino è circoscritto a pochi studi locali. La scarsità di fonti letterarie – come cronache, dispacci diplomatici e testi teatrali – non è l'unica ragione di questa marginalità. È possibile che il disinteresse manifestato prima dagli intellettuali del Regno di Francia e poi dagli studiosi di teatro francese sia dettato dal suo statuto politico di enclave pontificia in Provenza (regione annessa al Regno di Francia nel 1482), una situazione che rimase invariata fino alla Rivoluzione francese (*Histoire d'Avignon* 1979; eds Aurell, Boyer & Coulet 2005; Balossino 2020).

Nonostante i pochi studi al riguardo, è noto che la città godesse di una solida tradizione di spettacoli già a partire dalla fine del XIV secolo: nel 1372 nel chiostro dei francescani, che qualche anno prima aveva ospitato una rappresentazione della vita di sant'Elzeario, venne messa in scena la *Présentation de la Vierge au temple*, scritta da Philippe de Mézière (Hermite-Leclercq 1996), riproposta anche nel 1385 nel convento degli agostiniani. Altri spettacoli di carattere laico vennero organizzati nel convento dei domenicani: esemplare è ciò che accadde nel 1382, quando il consiglio comunale pagò per realizzare una rappresentazione della presa di Troia. Qualche anno più tardi, sempre presso i domenicani, duecento persone parteciparono allo spettacolo della Passione, organizzato e finanziato dalla confraternita degli artigiani di Avignone. A partire dalla seconda metà del Quattrocento, però, sembra che l'attività teatrale si fosse svolta soprattutto in occasione dei passaggi in città di autorità politiche e religiose.

L'indipendenza culturale e politica che Avignone rivendicava nei confronti del Regno di Francia ha permesso alla città di utilizzare lo spettacolo come strumento per forgiare la propria identità e stabilire una tradizione unica, favorendo al contempo un'emulazione – sempre rielaborata – dei cerimoniali francesi (Dubois 1868; Couderec 1896; Guinée, Lehoux 1968) e italiani.

Come già sottolineato, non esistono fonti letterarie che permettano di analizzare gli eventi performativi avignonesi alla luce della tradizione manoscritta, come invece avviene per altre città francesi. Nell'archivio municipale è tuttavia conservata una ricca documentazione fiscale che consente la ricostruzione della storia dei cerimoniali attraverso le corrispondenze dei consoli (serie AA), le deliberazioni del

comune (serie BB) e i conti di spesa (serie CC). Il numero totale dei documenti ammonta, fino alla metà del 1500, a settantanove libri dei conti del Tesoriere generale, ottantanove fascicoli di documenti giustificativi, venti registri di spese, tre registri di corrispondenze dei Consoli e tredici registri di deliberazioni del consiglio (Bonichel 2014, p. 75).

La documentazione fiscale non consente di analizzare lo spettacolo alla luce dei suoi aspetti performativi, come accade invece quando sono disponibili testi e descrizioni di eventi festivi. Nel caso preso in esame, le fonti inedite della città di Avignone forniscono una testimonianza delle spese sostenute dal Comune per l'organizzazione delle proprie feste e contribuiscono alla comprensione dell'investimento umano e finanziario impiegato nella loro realizzazione. Il cerimoniale in onore del Borgia si distingue come l'evento di maggior rilievo per la città di Avignone sul finire del Quattrocento, sia sotto il profilo economico che per il coinvolgimento della popolazione. Esso fa parte di un insieme di spettacoli che, ad oggi, è possibile identificare esclusivamente grazie a questa tipologia di fonti.

L'obiettivo dell'analisi qui proposta è quello di dimostrare come documenti di questo tipo possano essere importanti per esplorare una parte della società che operò all'interno del cantiere effimero del teatro. Si tratta, dunque, di una storia dello spettacolo che non si limita a interpretare la partecipazione cittadina esclusivamente attraverso la lente della comunicazione politica (Lecuppre-Desjardins 2002; Blanchard 1996, 1983), ma anche all'interno delle sue dinamiche sociali. In questa prospettiva, il teatro può essere visto come un dispositivo utile alla società non soltanto per costruire una tradizione, ma anche per garantire la sussistenza di una parte della popolazione attraverso il lavoro dei propri cittadini, gli acquisti e i pagamenti per i servizi resi. Infatti, lo spettacolo contribuisce allo sviluppo economico cittadino e mobilita una circolazione di denaro che favorisce tanto le maestranze e i mercanti coinvolti quanto i nobili organizzatori (Ventrone 2016). Per tanto, sebbene le manifestazioni cittadine – in particolare le processioni e i cerimoniali di entrata – abbiano offerto agli storici medievisti francesi l'opportunità di ragionare sui riti e sugli spazi urbani (Venard 1977; Bonichel, Lavéant 2010), ad oggi le analisi di tali espressioni sociali non sono state adeguatamente analizzate come un fenomeno collettivo capace di implementare le finanze della città¹. Si pensi, ad esempio, alle risorse richieste per accogliere Cesare Borgia, troppo onerose per le casse avignonesi. Nonostante ciò, dagli atti del consiglio emerge che si ricorse a prestiti e

¹ Si noti che sia Guenée (1964; 1967; 1971) che Coulet (1977; 1982; 1987) si occupavano principalmente delle istituzioni politiche medievali. L'interesse per gli spettacoli era secondario e visto come fenomeno legato a un'interpretazione vincolata al loro campo di ricerca, poiché nella maggior parte dei casi trovavano testimonianza di entrate cittadine attraverso documentazione pubblica inviata dalle grandi cancellerie dell'epoca.

pensioni per raccogliere i fondi necessari per organizzare il cerimoniale. Anche per una città come Avignone una spesa di tale entità – circa 1905 fiorini solo per l'organizzazione (Bonichel 2014, p. 373) – costituiva un significativo investimento sia umano che finanziario. La decisione di pianificare un evento di questa portata implica che consiglieri e consoli nutrissero la speranza di trarne vantaggio.

Oltre al fattore economico, ci sono altri indicatori che possono fornire agli storici elementi in più per ragionare sulla dinamicità sociale di una città che allestisce uno spettacolo, come ad esempio l'evolversi delle competenze tecniche e l'utilizzo di materiali differenti da parte degli artigiani e dei pittori che partecipano ai lavori di costruzione delle strutture effimere. L'impiego di stoffe più raffinate da parte dei sarti e la creazione di strutture sceniche più complesse in vista della visita di Cesare Borgia mostrano una maturazione artigianale delle maestranze di Avignone rispetto ai cerimoniali precedenti: più l'esperienza di tutte le maestranze che lavorano per lo spettacolo si affina, più i materiali impiegati per gli apparati cambiano. Si pensi, ad esempio, all'entrata del cardinale Della Rovere nel 1481, quando per la prima volta venne utilizzata della lana di diverso colore per fare delle nuvole, si prepararono delle decorazioni in oro per bordare dei mantelli, vennero realizzate maschere e corone da utilizzare durante le danze e fu lavorato del pellame (forse cuoio), usato dai pittori Nicolas Froment e Armand Tavenier per foderare sagome che rappresentavano delle scimmie²: supporti tecnici che fino ad allora non erano mai stati impiegati e che dimostrano un evolversi della perizia di queste maestranze.

È possibile ricostruire l'entrata di Cesare Borgia ad Avignone grazie alla documentazione contabile, divisa fra il registro del Tesoriere generale Jacques de Bensanis (CC 89) e i corrispondenti documenti giustificativi (CC 417 (1498-1499) custoditi presso l'archivio municipale di Avignone. Il totale ammonta circa a quindici documenti, dall'ottobre del 1498 (poco prima dell'arrivo di Cesare Borgia) al giugno 1499. Tre di essi, i numeri 200, 222 e 228, sono accompagnati nel registro da riferimenti che evocano molto chiaramente Cesare Borgia, mentre gli altri presentano informazioni sulle spese sostenute dal comune e ai menù della festa (Bonichel 2014).

Il cerimoniale è stato studiato in diverse occasioni da esponenti della vita culturale avignonese: Paul Achard (1881), Gustave Bayle (1888), Léopold Duhamel (1889) e Pierre Pansier (1919). Bayle pubblicò un articolo con un'edizione di sette mandati contenente, oltre a numerose omissioni ed errori di trascrizione³, anche l'estratto e la traduzione in francese di una cronaca che lo storico chiama

² *Finances et contributions*, s. CC 417, n. 325, 15/06/1481, Archivio municipale, Avignone.

³ Tutte le fonti economiche pubblicate da Bayle, ad eccezione del documento numero 220, si trovano nel registro del tesoriere per l'anno 1498-1499 (CC 89). I documenti utilizzati sono il mandato n. 228 (segnalato come 128); n. 193; n. 191 (segnalato come n. 195); e i n. 197; 200; 220 (segnalato nello studio come n. 210, probabilmente a causa di un errore tipografico); n. 222.

Recordansas. Il documento era inserito in uno dei volumi dei *Mémoriaux et cérémoniaux* della corrispondenza dei consoli (serie AA), scritta dal notaio Barthélémy Novarin (Pansier 1913). Un anno più tardi, Duhamel pubblicò l'edizione di quattro documenti relativi al cerimoniale per il Borgia: tra di essi si trova la delibera del consiglio Comunale del 5 ottobre 1498, citata anche da Bayle, e due menzioni allora inedite, ovvero le deliberazioni del 2 ottobre 1498 e del 15 giugno 1499, entrambe in latino.

Morfologia dell'ingresso trionfale

Cesare Borgia era figlio illegittimo del cardinale spagnolo Rodrigo Borgia e di Vannozza Cattanei. Un fattore cruciale per la sua ascesa alle cariche ecclesiastiche fu l'elezione del padre al papato con il nome di Alessandro VI nel 1492. Con l'accumularsi del suo potere, e dopo la morte del fratello Giovanni Borgia, gonfaloniere dell'esercito papale e figlio prediletto di papa Alessandro, Cesare rinunciò al galero cardinalizio. Fu proprio in questo frangente e a seguito di questa decisione che il figlio del papa si recò ad Avignone per raggiungere il nuovo re di Francia, Luigi XII, a Chinon (Gilbert 1971).

Prima di spiegare le ragioni dello spostamento del Borgia, è necessario fare un passo indietro e tornare a un evento che aveva rimesso in discussione l'annessione della Bretagna al Regno di Francia: la morte di Carlo VIII (1498). Quest'ultimo aveva, infatti sposato Anna di Bretagna, perché il matrimonio avrebbe facilitato l'accorpamento del ducato, strategicamente importante, ai territori della corona francese. Quando Carlo VIII morì senza eredi diretti fu suo cugino Luigi, duca di Orléans, a prendere il suo posto. Tuttavia, la regina vedova riacquistò presto il controllo del ducato di Bretagna. Per mantenere la provincia era essenziale che Luigi XII sposasse Anna di Bretagna, il che comportava l'annullamento del suo matrimonio con Giovanna di Valois. Il re, ormai da tempo interessato ad intessere rapporti con la Chiesa di Roma, stipulò un trattato segreto con il papa, che sancì il sostegno di quest'ultimo alla domanda di annullamento di matrimonio in cambio del ducato di Valentinois, la contea di Dios e il castello di Issoudun. Ai terreni si aggiunse una pensione di 20.000 franchi d'oro dai feudi francesi e altrettanti franchi d'oro come sussidio della Corona di Francia, la promessa di un soccorso immediato in caso di necessità militari e la ricerca di una nobildonna da sposare per il figlio, trovata successivamente in Charlotte d'Albret, figlia del re di Navarra (Woodward 1913). Sicuro del futuro che l'attendeva, Cesare Borgia abbandonò le cariche ecclesiastiche e partì per la Francia, accompagnato da un lungo corteo, con l'intento di incontrare il re e di consegnargli la dispensa papale contenente l'annullamento del matrimonio. Durante il viaggio fece sosta ad Avignone, dove il potere papale conservava la sua

influenza e dove il cardinale legato della città era Giuliano Della Rovere, riconfermato nel suo incarico da Alessandro VI (Labande 1920). I consoli avignonesi compresero subito il vantaggio che avrebbero potuto trarre dall'arrivo del figlio del papa in città, desiderosi di mantenere un legame con il loro signore temporale e di attirare il favore del re di Francia.

Il 12 ottobre 1498 gli ambasciatori nominati dal consiglio della città di Avignone partirono a cavallo con un seguito composto da un *maître d'hôtel*, un cappellano, tredici servitori e ventisei cavalli per raggiungere il corteo italiano in arrivo a Marsiglia⁴. Cesare Borgia sbarcò in città il 15 ottobre 1498 (Labande 1920), accolto dall'arcivescovo di Aix-en-Provence, il conte di Sault e altri nobili. Soggiornò in città per qualche giorno, dopodiché, scortato dagli ambasciatori avignonesi, si diresse verso Aix-en-Provence. Dalla capitale provenzale il corteo si recò prima a Lambesc, Malmort, Cavaillon e poi a Caumont (Labande 1920, p. 520) per poi giungere ad Avignone il 28 ottobre, accolto, sul calare del sole, dai cittadini nobili, dal cardinale legato Giuliano Della Rovere, da Raimond-Pierre Pérault, cardinale di Gurck, da Clemente Della Rovere, governatore della città, dai vescovi di Lescar e di Carpentras, dal vicario e dai consoli Pierre de Bisqueris, Baptiste du Pont e François de Mazan.

«Sobre ung gros cortyei tout cargat d'argent blanc et dorat» (*Recordansas*, Bayle 1888, p. 150), Cesare fece il suo ingresso in città, accompagnato da gentiluomini, mercanti e parte della popolazione avignone con al seguito un gruppo di musicisti⁵. La festa organizzata in suo onore rispecchiava il gusto della famiglia Borgia per gli spettacoli: sotto il loro dominio, infatti, Roma divenne un polo teatrale variegato e dinamico, in cui diversi tipi di rappresentazioni, carnevali e mascherate cominciarono a moltiplicarsi (Cruciani 1983, p. 246) e a sfruttare spazi cittadini adatti alla fastosità delle feste organizzate, come nel caso di Piazza Navona (Modigliani 2001). La fonte tramanda che il duca venne accolto ad Avignone «comme ung Duc tryonfant» (*Recordansas*; Bayle 1888, p. 150), con un fasto non usuale per la città. La presenza di archi trionfali, simili ai trionfi antichi, non deve sorprendere se si pensa ai grandi apparati scenici montati in occasione delle feste romane organizzate dai Borgia. Già dal possesso di Alessandro VI a Roma (1492) si hanno notizie di un consolidarsi della cultura classica negli spettacoli, evidente nel riutilizzo di temi antichi: nel 1500 ad esempio – anno giubilare – sfilarono in Piazza Navona undici carri rappresentanti il trionfo di Giulio Cesare, in cui nell'ultimo sedeva il Valentino in trionfo, reduce dalla conquista di Forlì (Cruciani 1983, p. 273).

⁴ Le spese per l'ambasciata inviata a Marsiglia sono in *Finances et contributions*, s. CC 417, n. 200, c. 11, 13/12/1498, Archivio municipale, Avignone.

⁵ *Ivi*, c. 13, 14/12/1498; sono qui riportate le spese per due trombettieri e un suonatore di tamburello e per i rispettivi pasti ricevuti il mercoledì e il giovedì.

Il capitano della porta Saint-Lazare, Pierre de Sarrachana, organizzò il primo apparato sotto il quale passò il corteo⁶. L'uomo aveva già esperienza nel campo, essendo stato più volte coinvolto nell'organizzazione dei cerimoniali d'ingresso. Per ottenere un effetto più suggestivo, Sarrachana commissionò al droghiere Antoine Cordier alcune strisce di carta dorata e argentata⁷. Le stoffe e i teli furono disposti con cura, creando un corridoio di colori e di tessuti fluttuanti che si svelarono agli occhi degli ospiti non appena varcarono la porta; all'ingresso vennero consegnati ai presenti dei «tilletz d'or et d'azur», decorati dal pittore Jeon Tegorin⁸. Armi e stemmi, dipinti dai pittori Guillaume *le peintre*⁹ e Denison¹⁰, sormontarono l'apparato scenico che sovrastava la porta; un lavoro realizzato in una settimana¹¹ e che coinvolse anche l'artista Jean De la Barre¹².

La piazza davanti alla grande porta si trasformò in una lussureggiante foresta: gli avignonesi crearono un bosco artificiale utilizzando stecche e canne dipinte di verde, avvolte da ghirlande di bosso ed edera provenienti direttamente dal bosco di Châteauneuf¹³. Il Borgia e il suo corteo proseguirono sul sentiero in ghiaia, circondati da una rappresentazione (probabilmente di tipo ambulante) di uomini selvatici. L'uomo selvatico rappresenta una figura molto ambigua per tutto il Medioevo che,

⁶ *Ivi*, s. CC 417, n. 220, c. 13, 14/12/1498.

⁷ *Ibidem*, si riporta il pagamento per ventiquattro doghe per fare il traliccio e cinque corde grandi, probabilmente proprio per il portale. Si riporta, inoltre, l'acquisto di quattro dozzine di fogli di carta d'oro e tre dozzine di fogli di carta d'argento, al prezzo di 4 grandi, e una dozzina comprate da Antoine Cordier, proprietario di una drogheria.

⁸ *Finances et contributions*, s. CC 417, n. 220, c. 13, 14/12/1498, Archivio municipale, Avignone. Si tratta probabilmente di piccoli inviti, da immaginare come dei cartoncini su cui era scritto il programma delle giornate. Il mandato riporta che vennero distribuiti sia all'entrata del Borgia in città, sia alla colazione presso l'Hôtel de ville.

⁹ Il pittore in questione è probabilmente di Guillaume Dombeti, artista molto noto in città, originario della diocesi di Châlons. Si veda Requin, H 1889, ma anche Ms. 4491-4501, Dictionnaire des artistes d'Avignon et du Comtat-Venaissin, cc. 1076-1084, Biblioteca municipale, Avignone.

¹⁰ Ms. 1575, Fondo Achard, *Notes recueillies par M. Achard sur les peintres, classé alphabétiquement*, f. 480 (Guillaume), c. 482, Biblioteca municipale, Avignone.

¹¹ *Finances et contributions*, s. CC 417, n. 220, c. 13, 14/12/1498, Archivio municipale, Avignone, riporta il pagamento a degli uomini che si dice abbiano lavorato all'apparato di porta Saint-Lazare per un totale di sette giorni. La presenza degli stemmi cittadini del legato, del Borgia, del papa e del governatore della città è riportata nello stesso mandato. La notizia è presente anche nella delibera del consiglio del 15 giugno 1499, dove si precisa che il costo sostenuto per la loro realizzazione ammontò a 96 fiorini (Duhamel 1889, pp. 103-106; Bonicel 2014, p. 377).

¹² A Jean De la Barre è commissionata la realizzazione di tre dozzine di piccole "tovaglie", probabilmente delle piccole bandierine, insieme ad altre dodici grandi bandiere, di cui non si conosce l'impiego. Si riporta anche il pagamento di 40 fiorini al pittore per aver realizzato centoquarantotto stemmi della città, del papa, del legato e del duca. Si fa menzione anche di una commissione di cinque dozzine di piccole bandiere color oro e di quattro grandi tele al pittore François Malebouche; a questi viene ordinato anche un grande pomello (*Finances et contributions*, s. CC 417, n. 220, c. 13, 14/12/1498, Archivio municipale, Avignone).

¹³ *Ibidem*.

pur mantenendo una sua iconografia molto precisa, ha un significato camaleontico. Anche il suo impiego in questa sede è difficile da chiarire. Nella mitologia medievale si può spiegare l'utilizzo di questa immagine come segno di nobiltà: molte casate aristocratiche europee avevano nel proprio stemma un richiamo all'uomo selvatico, poiché esso legava la discendenza della famiglia a figure mitologiche e a uomini con tratti sovranaturali (Amateis 2015). I connotati associati ai selvaggi, dapprima legati ad un'idea di degrado umano, assunsero una valenza positiva verso la fine del XIV secolo e ancora di più nel XV (Le Goff 2013)¹⁴. La scena venne probabilmente riprodotta come quella che si ricorda per la città di Lille nel 1438 (Lecuppre-Desjardin 2002) e simile alle rappresentazioni già note per il Regno di Francia (De Julleville, P 1880) e in Italia (Cruciani 1983; Passera 2020).

La presenza degli uomini selvatici era tuttavia completamente estranea alla tradizione provenzale (Coulet 2012) e avignonese fino alla visita del Borgia. Gli eventi politici di fine Quattrocento avevano, però, contribuito alla diffusione di nuove iconografie che, proprio in quegli anni, cominciarono a consolidarsi. La caduta di Granada (1492), ultima roccaforte moresca nell'Europa occidentale, si presentò come un evento memorabile per l'intera cristianità, la cui eco, in quanto a diffusione e durata, superò la risonanza prodotta dalla contemporanea scoperta del Nuovo Mondo (Cardaillac 1977; Kriegel 1978). Tale evento comportò il diffondersi consistente di una nuova iconografia legata alla rappresentazione esuberante di modelli di architettura vegetale che venivano spesso corredati dalla presenza dell'uomo selvatico (Pereda 2010), al quale era associata una forma di comportamento in opposizione alla vita civilizzata o urbanizzata. Il bosco funzionava, perciò, come un simbolo di alienazione sociale, mentre la presenza del selvatico proiettava l'ansia dell'uomo nel continuo processo di civilizzazione (Bartra 1996). In questo contesto, tale messa in scena voleva probabilmente rappresentare Cesare, figlio del papa, come il civilizzatore di un mondo i cui riferimenti stavano cambiando. Non è però purtroppo possibile stabilire se la presenza di questa rappresentazione derivi dal diffondersi di una prassi teatrale proveniente dal Regno di Francia o dall'Italia.

Sulla stessa strada di ghiaia, il corteo proseguì verso un altro apparato: una compagnia mise in scena la storia di Susanna servendosi dello stesso scenario boscoso, adatto a rappresentare il giardino della storia della Bibbia (Berenson 1932; Zeri 1976). Il mandato numero 220 riporta le spese per quattro chili di filo da legare per creare il bosco per un totale di 30 denari per il filo piccolo e 6 denari per il quarto

¹⁴ Le Goff parla dell'episodio della *Folie Yvain*, parte del racconto di Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au lion*, scritto verso il 1180; in questo identifica il *topos* dell'uomo selvatico, ripreso dalla *Vita Merlini*. Per un approfondimento del poema si segnalano Frappier 1969; Roques 1967; Bezzola 1968; Woods 1953.

di filo grande; legno e due dozzine di aghi per appendere i tendaggi e tredici dozzine di punte in acciaio comprati da un mercante del portale Matheron¹⁵. È ipotizzabile, dunque, che l'apparato creato dovesse avere una propria scenografia che lo distinguesse dal bosco. Lo stesso documento riporta anche il pagamento al mercante ebreo Formiguier di otto dozzine di ghiande piccole e sei ghiande grandi a due grossi al pezzo e ghirlande d'oro dipinte dall'artista Jean De la Barre, allusione allo stemma del cardinale Della Rovere e fissate in gran numero sulle querce.

Per l'apparato, il pittore De la Barre compose quattro tondi raffiguranti Susanna, una pastorella e due vecchioni. I pagamenti segnalano l'affitto di un costume per una donna, definita *bergère*, confezionato insieme a quello di Susanna. Entrambi erano stati noleggiati a un mercante ebreo, Jesse de Loriol, e consistevano in due corsetti color cammello e un abito in velluto decorato con lustrini, un riferimento al vestiario che potrebbe richiamare i libri d'Ore o manoscritti miniati con la storia di Susanna. Si noti come l'iconografia della giovane donna ritorni anche nelle cornici delle pagine dei *Heures à l'usage de Rome* del tipografo parigino Simon Vostre, datati il 16 settembre 1498 (Parducci 1914). Tutte le composizioni di questi manoscritti, compresa la prima del 1498, non sembrano risalire direttamente alla fonte biblica ma paiono porsi sotto l'influenza immediata del Mistero di Susanna, che alla fine del XV secolo comincia a godere di una grande popolarità sul territorio francese. La simbologia legata a Susanna può essere utile per chiarire l'intento dello spettacolo offerto al Borgia: si tratta infatti di una figura da una parte cristologica e dall'altra in relazione con Maria. La donna incarna la figura della persona ingiustamente perseguitata, ma allo stesso tempo rappresenta colei che, invece di cedere al ricatto, grida la verità e rischia la morte, diventando così un simbolo di profonda virtù.

A partire da questo momento, tutte le strade percorse dal corteo furono ricoperte di sabbia, su cui furono stesi dei teli. Le pareti delle abitazioni lungo il percorso furono decorate con drappi e tappezzerie preziose, fino a piazza Puits-des-Boeufs (Bayle 1888). La piazza del mercato, Place du Change venne accuratamente spazzata, sabbiata e disseminata di verde. I materiali che servirono per illuminarla, come le trenta torce e bastoni segnalati nelle spese «pour fayre de caleils (candele) au chafault» vennero acquistati dal mercante Paule de Sandro al prezzo di 10 fiorini¹⁶. In strada Belle-Croix, prima di strada della Carreterie, venne allestito un altro palco per uno spettacolo e, grazie alla direzione di Jeanon, fornaio di strada des Infirmières, venne costruito un falò con una fontana: un apparato abbastanza costoso, come testimoniato dal pagamento di 28 fiorini¹⁷. Il corteo passò poi

¹⁵ *Finances et contributions*, s. CC 417, n. 220, c. 13, 14/12/1498, Archivio municipale, Avignone.

¹⁶ *Ivi*, s. CC 89, n. 193, c. 14v, 12/12/1498.

¹⁷ *Ivi*, n. 374, c. 27v, 13/03/1499.

all'altezza del portale Matheron, dove un altro apparato, illuminato da due dozzine di *toupins* o *pots* trasformati in *caléu* o lampioni¹⁸, venne curato da un certo Jérôme, ospite dell'Hôtel de la Campane. Proseguendo lungo il percorso, in strada della Saunerie, un palco realizzato da Louys Pierre Morière, merciaio, insieme a Huguet Blanquelle per 30 fiorini¹⁹, accolse la folla che proseguì verso l'Épicerie, in strada de Merchands, in cui il mandato segnala la presenza di un'altra struttura coordinata dallo speziale Frelin Pollin, pagato 30 fiorini e 3 denari per il suo lavoro²⁰. La scena rappresentava una roccaforte con barbacane e nicchie. È quindi evidente che tutto il percorso fosse arricchito da numerosi apparati, grandi e piccoli, disposti nei punti strategici della città, seguendo un itinerario simile a quello dei precedenti cerimoniali di entrata.

Davanti all'Hôtel de ville, da sempre punto nevralgico delle manifestazioni cittadine, vi erano sei angeli vestiti con abiti rossi, gialli e verde persiano, che fecero una piccola rappresentazione accompagnati dal coro della chiesa di Sant'Agricola. Il Della Rovere aveva fondato un nuovo coro nella sua chiesa cattedrale, Nôtre Dame des Doms: il primo settembre 1481 sei bambini cominciarono delle lezioni di canto e tutti i giorni, in occasione della messa, cantavano da un piccolo altare. Le fonti menzionano già, a quest'altezza cronologica, la presenza di cori di bambini molto stimati in città nelle chiese di Sant'Agricola, che partecipa in questa occasione, e di San Pietro (Labande 1920, p. 334). La formazione canora dei bambini faceva parte del programma culturale del cardinale per la sua città ed è possibile che la partecipazione del coro fosse dettata anche dalla volontà di dimostrare il funzionamento di una istituzione voluta e riabilitata dal Della Rovere. Tuttavia, sembra che Giuliano Della Rovere non vedesse di buon occhio la vita cerimoniale e festiva avignonese. Infatti, nel 1481, anno di inizio della sua seconda legazione avignonese²¹, attraverso il nuovo regolamento dell'Università, impedì agli studenti di prendere parte agli spettacoli e ai balli in pubblico per evitare perdite di tempo (Pansier 1919, p. 31).

Al crocevia con piazza Puits-des-Boeufs si trovava un altro apparato che occupava lo spazio della piazza, realizzato da Jaume Reynault Castellan²². L'intelaiatura della struttura era sempre in legno e canne e rivestita con rami di bosso

¹⁸ *Ivi*, n. 193, c. 14v, 06/12/1498.

¹⁹ *Ivi*, n. 210, c. 16v, 17/12/1498. Riguardo al pittore, in Ms. 4497, Fondo Requin, Dictionnaire des artistes d'Avignon et du Comtat-Venaissin, c. 1562, Biblioteca municipale, Avignone vengono menzionati due pittori Huguet Etienne, lapidario, proveniente dalla diocesi di Beziers e Huguet Louis, la cui prima attestazione in città risale al 1493.

²⁰ *Finances et contributions*, s. CC 417, n. 220, c. 13, 14/12/1498, Archivio municipale, Avignone.

²¹ La prima delegazione in qualità di legato pontificio fu quella del 1476. Si veda, a proposito, Labande 1920, pp. 182-234.

²² *Finances et contributions*, s. CC 417, n. 220, c. 13, 14/12/1498, Archivio municipale, Avignone.

e foglie di edera, ricoperti di carta dorata, argento, foglie di stagno e lustrini. Come in altre zone della città, una quantità di lampioni e torce a bastoni illuminavano la scena. Il mandato menziona un pagamento di 3 grossi e 12 soldi à «ung pauvre que fit Joseph sur le chafault»²³. Finita la festa cittadina, Cesare Borgia venne accompagnato al palazzo arcivescovile, dove soggiornava insieme a Giuliano Della Rovere.

Gli apparati scenici edificati lungo il percorso del corteo vennero affidati alla responsabilità di alcuni artigiani e mercanti, che ricevettero per la realizzazione una somma forfettaria da dividere per le spese sostenute dai diversi artisti e artigiani coinvolti. Tutti i teatri della prima giornata vennero realizzati con cura grazie alla guida di Jannon Imbert, il *broquier* – definito dalla fonte “visitatore degli apparati” – e di Jaume Reynault Castellan, progettista dell'apparato in piazza Puits de Boeuf²⁴.

Alla festa pubblica, si aggiunse quella privata, organizzata tre giorni dopo presso l'Hôtel de ville. I consoli, il consiglio e tutte le «gens de bien de la ville» (*Recordansas*, Bayle 1888) si recarono al palazzo arcivescovile, dove Dragonet Girardi, assessore della città, recitò un'arringa scritta dal maestro Achate Long, precettore delle scuole municipali, pagato per l'occasione 2 scudi d'oro²⁵. In quel momento vennero offerti al duca dei doni. La spesa per il presente era stata di 2857 fiorini: vennero offerti dei manufatti in argento, fra cui più tazze, una grande ciotola nella quale erano raffigurati i dodici mesi e un catino decorato secondo la moda catalana²⁶. I consoli e il consiglio condussero il Borgia alla festa, dove era atteso per un ricco banchetto inframezzato da due azioni rappresentative e da due balli.

La facciata del palazzo era ridipinta di nuovo e sormontata dalle insegne alle armi del papa, del duca, del legato, del governatore e della città di Avignone. Le mura della corte d'onore vennero nascoste sotto le ghirlande di bosso ed edera disseminate di foglie dorate e argentate. Per l'occasione furono edificate anche delle cappelle, che si trovavano all'entrata del palazzo, rifinite in oro e azzurro, che rappresentavano l'immagine di una Madonna, dipinta da Nicolas Dipre, pittore parigino²⁷. Alla destra del palazzo si trovava l'arsenale, dove i bombardieri Jean Meyre e Huguet spararono dei colpi di artiglieria in onore del duca.

²³ *Ivi*, s. CC 89, n. 193, c. 14v, 06/12/1498.

²⁴ *Ivi*, s. CC 417, n. 220, c. 13, 14/12/1498.

²⁵ *Ivi*, s. CC 89, n. 228, c. 16v, 12/12/1498.

²⁶ Diverso è il caso dell'ingresso di Carlo di Borbone nel 1473, dove si ha un elenco dei piatti d'argento offerti al fratello dell'arcivescovo-legato, per un valore di 1108 fiorini e 4 grossi. Si veda Bonciel 2014, p. 373 e il documento in *Finances et contributions*, CC 394, n. 112, 11/12/1473, Archivio municipale, Avignone. Il mandato specifica che questa prima entrata del Borbone in città è del fratello del legato Carlo di Borbone.

²⁷ *Correspondances des consuls*, s. AA 150, c. 160v, 15/05/1498, Archivio municipale, Avignone.

La corte era illuminata da un gran numero di *gueridons* (tavolini) rifiniti con candele aromatizzate. Nella sala bassa del palazzo, decorata per l'evento da molti pittori, vennero rimosse le panchine per fare spazio alle tavole del banchetto e alla scena. I ballerini erano tutti vestiti di damasco rosso e giallo con cappelli neri e viola realizzati dal sarto Jacotin²⁸ e dalla *Boutique Rouge* di Melchior du Mollar per la somma di 281 fiorini²⁹. I vestiti erano abbelliti con chiavi d'oro realizzate da Jean Grassi³⁰, che venivano lasciate penzolare e si agitavano a ogni movimento di danza. Pare che quest'ultime fossero state utilizzate anche per un'altra danza, i cui abiti vennero confezionati dal sarto Estienne, mentre le decorazioni per la scena, prevalentemente bandiere, furono affidate all'arte di Guillaume *le bessayre* (Pansier 1919, p. 19). La danza comportava un solo ruolo femminile, interpretato da una giovane della quale non si registra il nome, e venne organizzata da Jean Lorin, un notaio avignonese, che si incaricò di contrattare con i mercanti e di scegliere le stoffe³¹. Comprò infatti dal sarto Antoine Cornu quattro coccarde che fece abbellire con del damasco rosso e nero, circondato da velluto viola; da Jacques du Crest, calzolaio, ordinò sei paia di scarpe gialle e altri accessori: dei sonagli per i ballerini, delle borse di seta, alcuni rubini. La scelta dei materiali e dei colori per i vestiti richiamarono direttamente il gusto del duca, che prediligeva un vestiario nero e viola, con abbinamenti con colori come rosso e giallo, argento e oro.

Una maschera di Medusa prestata da Marada, moglie del pittore Jean De la Barre³² e figlia dello scultore Francesco Laurana (Pansier 1919), venne utilizzata per un ballo, probabilmente di carattere mitologico. Tutte le danze di quest'occasione, come si deduce dall'acquisto dei sonagli e della realizzazione delle chiavi penzolanti, furono delle *moresque*. La moresca era molto in voga tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo in tutta Europa e rievocava un combattimento dei cristiani contro i musulmani (*Dictionnaire de la danse*, p. 607). Gli spettacoli, pagati 3 fiorini, piacquero così tanto al pubblico che il governatore ordinò ai consoli di gratificare l'attore, Petit-Jehan, con la stessa somma³³. Un gran numero di commensali era

²⁸ *Finances et contributions*, s. CC 89, n. 302, c. 23v, 8/01/1499, Archivio municipale, Avignone.

²⁹ *Ivi*, n. 510, c. 35v, 21/01/1499.

³⁰ Il pittore venne pagato per il suo lavoro 24 fiorini e 23 soldi. Si veda *Ivi*, s. CC 417, n. 220, c. 13, 14/12/1498. Per il pittore si veda invece Jean Grassi in Ms. 1575, f. 466, Fondo Achard, *Notes recueillies par M. Achard sur les peintres, classé alphabétiquement*, (Jean Grassi, dit de Piémont), Biblioteca municipale, Avignone.

³¹ *Finances et contributions*, s. CC 89, n. 376, c. 27v, 18/03/1499, Archivio municipale, Avignone.

³² *Ibidem*. Si veda anche Ms. 1575, Fondo Achard, *Notes recueillies par M. Achard sur les peintres, classé alphabétiquement par M. Paul Achard*, f. 204 (Jean de la Barre), c. 208, Biblioteca municipale, Avignone.

³³ *Finances et contributions*, s. CC 89, n. 191, c. 14v, 06/12/1498, Archivio municipale, Avignone. Tale interprete era un calzolaio, la cui prima attestazione ad Avignone è databile già prima del 1487. Fino ad almeno il 1504, Petit-Jehan è l'interprete per eccellenza nella città: a questi si affida la città nel

stato invitato alla colazione offerta al duca di Valentinois. Il mandato di spesa numero 193 menziona l'acquisto di sei dozzine di bicchieri, di dodici grandi acquari, dieci barili di vino rosso dalla mercante «Donne Eyves», vedova di un certo Peyrot d'Amyens, insieme all'acquisto di quattro barili e mezzo di vino bianco da donna «Louyse des Sallez»³⁴. terminate le danze, i consoli e i consiglieri accompagnarono l'ospite alle sue camere.

Qualche giorno più tardi, presso il palazzo arcivescovile, Petit-Jehan recitò una farsa³⁵ intervallata da danze, fra cui una *moresque*. La prima venne danzata da Donat Perussi ed Estor de Pas, due nobili cittadini, e dai loro compagni³⁶. I costumi per l'occasione vennero affittati da Melchior du Molar: si trattò di sessantasei fasce in damasco bianco e sessantanove in velluto cremisi. I vestiti e le gonnelle in seta utilizzati per la seconda *moresque*, danzata da donne vennero commissionati al sarto Ayme du Four³⁷. Il mandato cittadino numero 220 riporta il pagamento di 4 fiorini e 20 soldi divisi fra Gillet, il calzolaio, per le barbe realizzate per gli attori della *moresque*, per un suonatore di tamburo, e per le torce (il cui prezzo era di 2 soldi l'una)³⁸.

Questo è l'ultimo spettacolo che la nobiltà avignonese offrì a Cesare Borgia il quale, qualche giorno più tardi, partì per raggiungere il re di Francia a Chinon, dove venne accolto come un sovrano.

Conclusioni

Lo spettacolo rappresenta un mezzo privilegiato per analizzare una parte della società che opera all'interno della città e offre l'opportunità di focalizzare l'attenzione su un segmento della popolazione, i lavoratori, che non sono coinvolti tutto l'anno nel cantiere dello spettacolo, ma che fanno parte del tessuto economico e culturale urbano. Per questo motivo, intraprendere un'analisi simile consente di estendere i risultati anche ad altri ambiti della vita cittadina, come la gestione degli spazi e il loro utilizzo, o gli aspetti economici legati al commercio.

Nel caso dell'ingresso di Cesare Borgia ad Avignone è possibile avanzare alcune ipotesi in merito alle tematiche rappresentate. Infatti, fino a quel momento, i cerimoniali d'ingresso erano stati utilizzati dal comune avignonese per delineare una

carnevale del 1504, quando, dopo essersi rivolti l'anno prima ad Audiguet il sarto e alla sua compagnia (*Ivi*, CC 421, n. 224, 08/03/1503) non furono soddisfatti della riuscita della festa. Si veda Pansier P 1919, p. 20.

³⁴ *Ivi*, s. CC 89, n. 193, c. 14v, 12/12/1498.

³⁵ *Ivi*, s. CC 417, n. 220, c. 13, 14/12/1498.

³⁶ *Ivi*, s. CC 89, n. 509, c. 35v, 24/01/1499.

³⁷ *Ivi*, n. 209, c. 16v, 13/12/1498.

³⁸ *Ivi*, n. 509, c. 35v, 24/01/1499. Gillet fornì sei paia di scarpe per le sei ballerine della *moresque*, il pagamento si trova in *Ivi*, n. 210, c. 16v, 17/12/1498.

tradizione autonoma, distinta da quella della vicina Provenza e del Regno di Francia. I tratti distintivi di queste cerimonie riflettevano una volontà di valorizzare e sfruttare l'autonomia della città, anche nei contenuti, e di rivendicare il suo passato glorioso come capitale della cristianità. Tuttavia, l'arrivo di Cesare Borgia potrebbe aver coinvolto nella realizzazione dell'evento il cardinale Della Rovere, la cui influenza nelle scelte performative appare probabile, soprattutto se si analizza la presenza di temi legati alla tradizione italiana e, in particolare, a quella fiorentina. La storia di Susanna, presente in una sacra rappresentazione fiorentina, era un tema utilizzato in contesti nuziali (Passera 2020, p. 180). Pertanto, è possibile che il cardinale avesse scelto di far realizzare lo spettacolo dedicato alla storia di Susanna anche in ragione del viaggio di Cesare Borgia in Francia. Si può ipotizzare, inoltre, che nella realizzazione dello spettacolo fossero state coinvolte anche delle maestranze fiorentine, in collaborazione con quelle avignonesi, ormai esperte nell'organizzazione delle proprie feste. Le fonti avignonesi offrono informazioni sui pagamenti effettuati a mercanti e artisti locali per le loro prestazioni professionali, ma è plausibile che la documentazione romana relativa alla missione diplomatica di Cesare Borgia possa svelare un programma festivo più complesso e articolato.³⁹

L'impiego di un fondo archivistico come quello utilizzato in questa analisi dimostra come sia possibile servirsi di fonti contabili per ricostruire la storia dello spettacolo di una città, ma non solo: analizzare questi cerimoniali cittadini equivale a ripercorrere la storia dei personaggi che vi parteciparono, il loro rapporto con lo spazio urbano e l'implicazione del loro mestiere nella vivacità commerciale cittadina. L'intento dell'indagine proposta è stato quello di interrogare i conti e le spese sostenute per le performance con un cambio di prospettiva: quale storia si può scrivere leggendo il cerimoniale dal punto di vista dei lavoratori e non più da quello degli spettatori? Sembra infatti essenziale riposizionare lo spettacolo anche alla luce di quelle che furono le tappe della sua creazione, che occuparono un numero non indifferente di persone nella sua realizzazione.

In questa prospettiva, con un focus sui salariati e sul loro rapporto con lo spazio cittadino, gli archivi comunali e le fonti fiscali che conservano possono dare un apporto fondamentale alla storia dello spettacolo e delle dinamiche sociali, permettendo la ricostruzione di un cantiere in opera per testimoniare le vite e i mestieri di individui generalmente dimenticati dalla storiografia.

Ringraziamenti

Questo articolo ha beneficiato dell'aiuto della prof.ssa Paola Ventrone, che desidero ringraziare

³⁹ La ricerca sulla documentazione romana fa parte dell'indagine archivistica prevista dal lavoro della mia tesi di dottorato. Al momento, mi limito a segnalare il possibile coinvolgimento di maestranze fiorentine in occasione di questa entrata trionfale.

per i preziosi consigli. Un sentito ringraziamento va anche al prof. Simone Balossino per i continui scambi sulla realtà e società avignonese.

L'autrice

Valentina Salierno è dottoranda in Storia medievale al secondo anno alla Scuola Normale di Pisa, in cotutela con Avignon Université, dove conduce una tesi sulla ricostruzione della società che lavorò alle Oblazioni della Fabbrica del Duomo di Milano nel Quattrocento e primo Cinquecento. I suoi interessi vertono sulla storia sociale e cerimoniale delle città basso medievali italiane e francesi, con particolare attenzione ai lavoratori, alle minoranze e agli spazi urbani.

valentina.salierno@sns.it
<https://orcid.org/0009-0002-3987-7769>

Riferimenti bibliografici

Achard, P 1881, 'Le théâtre à Avignon', *Bulletin historique et archéologique de Vaucluse*, pp. 132-146.

Amateis, M 2015, 'Ai confini dell'umano: selvaggi, folli, orsi. Tradizioni amerindiane ed europee medievali', in *Uomini e orsi, morfologia del selvaggio*, eds E Comba & D Ormezzano, Accademia University Press, Torino.

Bayle, G 1888, Fêtes données par la ville d'Avignon à César Borgia en l'année MCCCCXCVIII, *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, t. VII, pp. 13-32; 149-171; 246-253.

Balossino, S 2020, 'De la Naissance des communes à l'histoire municipale en Provence: la contribution érudite à l'histoire des «républiques» médiévales aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles', *Provence historique*, n. 268, pp. 175-212.

Bapts, F 1892, *Étude sur les mystères au Moyen Age*, E. Leroux, Parigi.

Bapts, F 1891, 'Communication sur les entrées royales à Paris', *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1891, pp. 114-116.

Bartra, R 1996, *El salvaje en el espejo*, Ediciones Era, Barcelona.

Baty, G 1930, "Rideau baissé", *Le Masque et l'encensoir*, Bordas, Parigi.

Berenson, B 1932, *Italian Pictures of the Renaissance: a List of the Principal Artists and Their Works*, Phaidon, Oxford.

Bezzola, R 1968, *Le Sens de l'aventure et de l'amour. Chrétien de Troyes*, Champion, Paris.

Blanchard, J 1996, 'La conception des échafauds dans les entrées royales (1484-1517)', *Le Moyen français*, vol. 19, pp. 58-78.

Blanchard, J 1983, 'Les entrées royales; pouvoir et représentation du pouvoir à la fin du Moyen Age', *Littérature*, vol. 50, pp. 3-14.

Bonicel, M 2014, *Arts et gens du spectacle à Avignon à la fin du Moyen Âge (1450-1550): une approche numérique*, tesi di dottorato dattiloscritta, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, Parigi.

Bonicel, M, Lavéant, K 2010, 'Le théâtre dans la ville: pour une histoire sociale des représentations dramatiques', *Médiévales*, vol. 59, pp. 91-105.

Cardaillac, L 1977, *Morisques et Chrétiens: un affrontement polémique (1492-1640)*, Klincksieck, Parigi.

- Couderec, C 1896, 'L'entrée solennelle de Louis XI à Paris', *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, t. XXIII, pp. 125-166.
- Coulet, N 2012, *Rites, histoire et mythes de Provence*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence.
- Coulet, N 1887, *Aix en Provence. Espace et relations d'une capitale (Milieu XIV^e s. – milieu XV^e s.)*, vol. 1-2, Presses de L'Université de Provence, Aix-en-Provence.
- Coulet, N 1982, 'Processions, espace urbain, communauté civique', in *Liturgie et musique (IX^e-XIV^e s.)*, Privat, Tolosa, pp. 381-397.
- Coulet, N 1977, 'Les entrées solennelles en Provence au XIV^e siècle: aperçus nouveaux sur les entrées royales françaises au bas Moyen Age', *Ethnologie française*, vol. 7, n. 1, pp. 63-82.
- Cruciani, F 1983, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma.
- De Julleville, P 1880, *Histoire du théâtre en France au Moyen Age*, Librairie Léopold Cerf, Parigi.
- Dubois, A 1868, *Entrées royales et princières dans Amiens pendant les XV^e et XVI^e siècles*, Typographie Lambert-Caron, Amiens.
- Duhamel L 1889, 'Délibérations du conseil d'Avignon au sujet du passage de César Borgia dans cette ville (2 et 5 octobre 1498)', *Bulletin historique et philologique*, s.n., pp. 103-106.
- La Provence au Moyen Age*, eds M Aurell, J Boyer & Coulet N 2005, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.
- Le Moal, P (ed.) 1999, *Dictionnaire de la danse*, Larousse, Paris.
- Frappier, J 1969, *Étude sur «Yvain ou le Chevalier au lion» de Chrétien de Troyes*, Societe d'edition d'enseignement superieur, Paris.
- Gilbert, F 1971, Cesare Borgia, *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 12.
- Guenée, B & Lehoux, F 1968, *Les entrées Royales Françaises de 1328 à 1515*, CNRS Éditions, Paris.
- Guenée, B 1971, *L'Occident aux XIV^e et XV^e siècles. Les États*, PUF «Nouvelle Clio», Paris.
- Guenée, B 1967, 'Les entrées royales françaises à la fin du Moyen Age', *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 2, pp. 210-212.
- Guenée, B 1964, 'L'histoire de l'État en France à la fin du Moyen-Âge vue par les historiens français depuis cent ans', *Revue Historique*, n. 471, pp. 331-360.
- Hermite-Leclerq, P 1996, 'L'image de la Vierge de la Présentation au Temple dans la pièce de Philippe de Mézières représentée à Avignon en 1372', *Marie. Le Culte de la Vierge*, pp. 361-380.
- Histoire d'Avignon* 1979, Edisud, Aix-en-Provence.
- Kriegel, M. 1978, 'La prise d'une décision: l'expulsion des juifs d'Espagne en 1492', *Revue historique*, vol. 260, no. 1, pp. 49-90.
- Labande, LH 1920, *Avignon au XV^e siècle: légation de Charles de Bourbon et du cardinal Julien de la Rovere*, Lafitte Reprints, Marseille.
- Lecuppre-Desjardin, É 2002, *La ville des cérémonies: espace public et communication symbolique dans les villes des anciens Pays-Bas bourguignons*, Brepols, Turnhout.

Le Goff, J 2013, *L'imaginaire Médiéval*, Gallimard, Paris.

Modigliani, A 2001, 'Uso degli spazi pubblici nella Roma di Alessandro VI', in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, II, Atti del convegno (Città del Vaticano, 1-4 dicembre 1999), ed M Chiabò, Poligrafico Zecca dello Stato, Roma, vol. 2, pp. 521-548.

Pansier, P 1913, 'La chronique avignonnaise de Guillaume de Garet, D'Etienne de Gorverne et de Barthélemy Novarin (1392 – 1519)', *Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin*, vol. 2, pp. 39-113, pp. 94-96.

Pansier, P 1919, 'Les débuts du théâtre à Avignon à la fin du XV^e siècle', *Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin*, vol. 6, pp. 5-52.

Parducci, A 1914, 'Le Mystère de Suzanne et la décoration de quelques livres d'heures imprimés', *Romania*, vol. 43, n. 170, pp. 226-237.

Passera, C 2020, «In questo piccolo libretto». *Descrizioni di feste e spettacoli per le nozze dei signori del Rinascimento*, Firenze University Press, Firenze.

Pereda, F 2010, 'The Shelter of the Savage: "From Valladolid to the New World"', *Medieval Encounters*, vol.16, pp. 268-359.

Requin, H 1889, Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XV^e siècle, E. Plon, Paris.

Roques, M 1967, *Les Romans de Chrétien de Troyes*, IV, *Le Chevalier au lion*, Honoré Champion, Paris.

Venard, M 1977, 'Itinéraires de processions dans la ville d'Avignon', *Ethnologie française*, vol. 7, n. 1, pp. 55-62.

Ventrone, P 2016, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Le Lettere, Firenze.

Woodward, WH 1913, *Cesare Borgia: A Biography*, Chapman & Hall, London.

Woods, WS 1953, 'The Plot Structure in Four Romances of Chrétien de Troyes', *Studies in Philology*, vol. 50, n. 1, pp. 1-15.

Zeri, F 1976, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, The Trustees, Baltimore.