



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di Ricerca in Analisi, Rappresentazione e Pianificazione delle Risorse Territoriali,
Urbanistiche, Architettoniche e Artistiche.

Indirizzo: Storia, Rappresentazione e Conservazione dell'Arte, dell'Architettura e della Città
Dipartimento di Culture e Società
Settore Scientifico Disciplinare L-ART/04

L'OPERA DI FRANCESCO LAURANA: NUOVI STUDI SULLA SCULTURA DEGLI ANNI SETTANTA DEL XV SECOLO

IL DOTTORE
ROBERTA MINNELLA

Roberta Minnella

IL COORDINATORE
PROF. ARCH. FRANCESCO LO PICCOLO

Francesco Lo Piccolo

IL TUTOR
SIMONETTA LA BARBERA

Simonetta La Barbera

CICLO XXVI
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2016

L'OPERA DI FRANCESCO LAURANA: NUOVI STUDI SULLA SCULTURA DEGLI ANNI SETTANTA DEL XV SECOLO

RINGRAZIAMENTI

INTRODUZIONE

p.5

METODOLOGIA DELLA RICERCA

p.13

PARTE I

LO STATO DEGLI STUDI

CAPITOLO I FRANCESCO LAURANA NELLE FONTI

I.1.1 La fortuna critica di Francesco Laurana

p.19

I.1.2 La formazione di Francesco Laurana

p.34

CAPITOLO II IL DIBATTITO SULLE OPERE DELLA PRIMA METÀ DEL XV SECOLO

I.2.1 Cenni sulla struttura architettonica e sulle spettanze dell'Arco Trionfale di Alfonso
d'Aragona a Castelnuovo

p.42

I.2.2 Ipotesi di un soggiorno a Roma (1458-1458)

p.53

CAPITOLO III L'ATTIVITÀ DURANTE GLI ANNI SESSANTA DEL XV SECOLO

I.3.1 La prima attività come medaglista in Francia (1461-1466)

p.59

I.3.2 La prima attività come scultore in Provenza

p.64

I.3.3 Il dibattito sulle opere siciliane (1467-1471)

p.67

CAPITOLO IV IL DIBATTITO SULLE OPERE DEL SECONDO PERIODO A NAPOLI E IN FRANCIA E LE IPOTESI DI UN RITORNO IN ITALIA NEGLI ANNI OTTANTA DEL XV SECOLO

I.4.1 Il secondo soggiorno a Napoli (1473-1475)

p.80

I.4.2 Il secondo soggiorno francese (1476-1502)

p.83

I.4.3 Ipotesi di un secondo e di un terzo soggiorno in Sicilia

p.94

PARTE II

GLI ANNI SETTANTA DEL XV SECOLO

CAPITOLO I LAURANA E GLI SCULTORI CONTEMPORANEI	
II.1.1 Laurana e la scultura toscana del Quattrocento	p.100
II.1.2 Mino da Fiesole	p.104
II.1.3 Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano	p.113
II.1.4 Desiderio da Settignano	p.119
CAPITOLO II LAURANA E LA PITTURA DEL QUATTROCENTO	
II.2.1 Francesco Laurana, Piero della Francesca e Antonello da Messina.	p.123
II.2.2 Il legame con il pittore Pietro Befulco	p.127
CAPITOLO III IL SECONDO SOGGIORNO NAPOLETANO	
II.3.1 Lettura critica di un documento del 1473	p.134
II.3.2 Cenni sulla confraternita di san Severo al Pendino	p.140
CAPITOLO IV IL SECONDO SOGGIORNO FRANCESE	
II.4.1 <i>La Sainte Anne Trinitaire</i>	p.143
II.4.2 <i>Il Portament de Croix</i>	p.149
CONCLUSIONI	p.163

PARTE III

APPENDICI

DOCUMENTO	p.168
FONTI MANOSCRITTE E FONTI A STAMPA	p.172
BIBLIOGRAFIA	p.177
FONTI ARCHIVISTICHE	p.199

RINGRAZIAMENTI

La mia riconoscenza va tutti coloro che, a diverso titolo, mi sono stati di aiuto e di supporto nelle complesse fasi del lavoro di ricerca. Innanzitutto sono grata alla professoressa Simonetta La Barbera dell'Università degli Studi di Palermo, per la consulenza dall'inizio della ricerca fino alla stesura del presente lavoro.

Ringrazio Don Antonio Illibato direttore dell'Archivio Storico Diocesano di Napoli, e il personale dell'Archivio di Stato di Napoli, che mi sono stati di fondamentale assistenza nel corso della fase più difficile che è stata la revisione critica dei documenti napoletani.

Un sincero ringraziamento va al professore Francesco Caglioti, professore dell'Università degli Studi Federico II di Napoli, e illustre studioso di scultura rinascimentale, il quale mi ha fornito utili spunti per la mia indagine sulle opere di Francesco Laurana a Napoli.

Per avere sostenuto la possibilità di un confronto tra i rilievi romani di Mino da Fiesole e quelli della cappella Mastrantonio di Francesco Laurana, oltre che per quanto appreso da lui in merito alle vicende storico-artistiche rinascimentali a Roma, sento di rivolgere la mia gratitudine al professore Antonio Pinelli, mio primo docente presso l'Università degli Studi di Firenze dal 2006 al 2011.

Ringrazio il direttore della Galleria Regionale della Sicilia, Gioacchino Barbera, e la dottoressa Evelina De Castro per il sostegno datomi durante il periodo di studio e ricerca svolto presso il Museo di Palazzo Abatellis (reso fecondo anche grazie a tutto il personale del museo) e per avermi fornito informazioni e materiale fotografico.

Un sincero ringraziamento è rivolto al professore Giovanni Mendola, grande conoscitore delle fonti documentarie relative alla scultura siciliana tra il XV e il XVI secolo, generosamente prodigo di consigli su questo aspetto del mio lavoro, degno di un'autentica lode.

Un altro ringraziamento va al personale dell'Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte-Bibliotheca Hertziana di Roma per l'assistenza concessami durante la fase nella ricerca bibliografica.

Infine ricordo coloro che hanno sostenuto le spese dei miei studi universitari e di perfezionamento post-universitario, i quali mi hanno anche concesso di affrontare quelle relative ai miei successivi periodi di studio in Italia e all'estero, senza i finanziamenti e l'amorevole sostegno dei quali, questa ricerca non sarebbe mai stata realizzata.

Concludo esprimendo uno esclusivo riconoscimento al primo lettore di questo lavoro il quale, prima e più di me, ha avuto il coraggio di credermi.

INTRODUZIONE

La tesi dal titolo "L'opera di Francesco Laurana: nuovi studi sulla scultura degli anni Settanta del XV secolo", ha voluto ripercorrere analiticamente la lettura storico-critica dell'opera di una delle maggiori personalità artistiche della scultura del secondo Quattrocento, con il proposito di superare una tendenza degli studi che, ad oggi, ha determinato il generale abbandono delle ricerche sull'attività di questo scultore, che ha condotto a porlo in un reverente isolamento rispetto all'ambito degli studi specialistici, in gran parte dovuto alla complessità nel rintracciare fonti documentarie riferibili al periodo della sua formazione precedente l'anno 1453.¹

A tali complicazioni (che rimangono comunque condizionate a un presupposto fondamentale da imputare alla dispersione di gran parte delle fonti documentarie relative al secolo XV) si associa la rarità delle opere firmate e datate dell'artista stesso, la problematica ricostruzione dell'ambiente originario per cui furono concepite alcune delle sue opere, e in fine, una causa non meno significativa che ha reso difficili le ricerche sull'artista è dovuta alla conservazione frammentaria della maggior parte dei monumenti di carattere funerario da lui realizzati, nonché dei danni subiti dai Busti-ritratto, i quali sono stati oggetto di restauri promossi negli anni del cosiddetto "Purismo Ottocentesco" che hanno eliminato quasi totalmente la colorazione, tramandandone un'immagine che poco aveva a che fare con l'originale.

La tesi si compone di due parti fondamentali che si articolano in otto capitoli, preceduti dalla presente introduzione al testo e dalla descrizione della metodologia di ricerca. I capitoli sono corredati da una ricca documentazione fotografica delle opere, di cui la buona parte di queste sono state fornite da me stessa, grazie ai numerosi sopralluoghi compiuti al fine di esaminare direttamente le opere oggetto dello studio.

La prima parte della tesi è prevalentemente dedicata alla definizione dello stato dell'arte del tema preso in esame. Il primo capitolo affronta il tema del rapporto tra il processo d'identificazione delle opere dell'artista e l'evoluzione del relativo stato di conoscenze che ne determinò la fortuna critica. Tali vicende sono state contestualizzate in un panorama storico più ampio che non ha escluso riferimenti al contesto storico-artistico europeo, approfondendo l'esame della storiografia artistica di ambito francese e croato.

Sono stati evidenziati i legami e i rapporti tra la storiografia artistica siciliana e quella nazionale ed europea, i cui contributi teorico-metodologici s'inseriscono all'interno

¹ L'anno 1453 segna la data della più antica testimonianza della presenza di Francesco Laurana a Napoli, connessa con i lavori per l'arco di trionfo di Castelnuovo per i quali lo scultore ricevette un pagamento parziale.

del dibattito nato alla metà dell'Ottocento in Francia e quasi arrestatosi nel XXI secolo, sulla valutazione e sull'apprezzamento delle opere di Francesco Laurana, sugli sviluppi degli orientamenti culturali ed ideologici dei *connoisseurs* e dei critici d'arte nell'isola attraverso l'analisi delle fonti bibliografiche e archivistiche comprese nel suddetto arco di tempo.

I capitoli seguono un ordine che evidenzia in quale misura, le cause e i significati dell'opera di Francesco Laurana siano strettamente legati all'eterogeneo contesto storico-geografico e culturale che l'hanno generata. Dalla cronologia delle opere conosciute emerge come l'attività dello scultore prenda le mosse dal suo impegno nel campo della decorazione monumentale della Napoli di Alfonso d'Aragona (1443-1458), continui con la produzione delle medaglie e della fontana di Le Puy-Sainte Réparate durante il regno di René d'Anjou in Provenza, in Sicilia sperimenti il genere del monumento funerario e dei gruppi scultorei della Madonna con il Bambino, nella seconda parte del XV secolo giunga alla definizione del genere del ritratto a carattere celebrativo nel contesto della committenza aragonese del re Ferrante d'Aragona (1458-1492), negli ultimi anni in Provenza la sua opera si configuri come summa di tutta la sua produzione scultorea, esemplificativo è in quest'ottica, il retablo del *Cristo Portacroce* nella chiesa di Saint Didier ad Avignone.

La ricerca bibliografica su cui si fonda la prima parte della tesi è stata condotta in massima parte presso l'Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte-Bibliotheca Hertziana, la Biblioteca di Studi Meridionali Giustino Fortunato e la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, la Biblioteca Nazionale di Napoli, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Biblioteca Regionale di Palermo e la Biblioteca del Dipartimento di Cultura e Società dell'Università degli Studi di Palermo.

La seconda parte del lavoro è dedicata alla focalizzazione del tema della ricerca: l'opera di Francesco Laurana nel corso degli anni settanta del XV secolo. La suddivisione dei capitoli auspica ad esporre in modo approfondito le questioni salienti e i relativi aspetti teorici di riferimento che riguardano l'attività dello scultore in quest'arco temporale.

Il primo capitolo è dedicato alla contestualizzazione dell'opera di Laurana nel quadro della Napoli aragonese, con particolare riferimento alle personalità artistiche a lui contemporanee operanti nella capitale del Reame durante la seconda metà del Quattrocento.

È stata osservata la portata del debito dell'opera di Francesco Laurana nei confronti della scultura del primo Rinascimento fiorentino (con particolare riferimento alle opere lasciate a Napoli da Donatello); a questo studio segue quello che prende in considerazione la possibilità di un'assimilazione della maniera dello scultore dalmata da parte di quella generazione di artisti toscani successiva al maestro fiorentino, che operarono durante la seconda metà del XV secolo.

Il primo rapporto preso in esame è quello tra Francesco Laurana e Mino da Fiesole, in cui si rileva un primo debito del Dalmata nei confronti del Fiesolano, attribuibile (oltre che alla loro contemporanea presenza alla metà del Quattrocento in ragione delle commissioni da loro ricevute da parte del re Alfonso d'Aragona) all'ipotesi di un soggiorno romano di Laurana collocabile tra il 1458 e il 1460, anni in cui avrebbe potuto avere avuto esperienza diretta delle opere romane realizzate da Mino nell'ambito della committenza del Cardinale Rotomagense Guglielmo d'Estouteville (in particolare si affronta la descrizione del *Ciborio della Neve* e dell' *Arca di san Girolamo*, entrambe le opere erano state commissionate allo scultore per la Basilica Liberiana a Roma).

Segue la trattazione della relazione del dalmata con Bernardo Rossellino e Benedetto da Maiano. Per quanto riguarda questa coppia di scultori sono stati messi a confronto il monumento funerario di Maria d'Aragona nella cappella Piccolomini della chiesa napoletana di Santa Maria di Monte Oliveto (oggi Sant'Anna dei Lombardi) con quello eretto per il signore Antonio II di Mastrantonio a Palermo, al fine di porre l'attenzione sulla forte connessione esistente tra il progetto architettonico d'insieme e alcuni dei rilievi del monumento napoletano con quelli della cappella della Basilica di san Francesco d'Assisi a Palermo.

Dall'osservazione di tali consonanze stilistiche, la cronologia dell'opera e le fonti documentarie, si è potuta ammettere la possibilità che Laurana avesse potuto sovrintendere a questi lavori durante gli anni in cui tali scultori toscani (ai quali è attribuita la paternità dell'opera) non si trovavano nella città di Napoli, essendo impegnati in altre imprese artistiche. A sostegno dell'ipotesi della conoscenza, e in seguito dell'acquisizione dello stile lauranesco da parte di questi scultori, si è confrontata la *Madonna con il Bambino* del duomo di Prato eseguita da Benedetto da Maiano, con la Madonna proveniente dalla chiesa di Santa Maria della Zecca di Napoli attribuita a Francesco Laurana, dal cui accostamento emergevano la dipendenza della scultura toscana da quella napoletana.

Questo capitolo termina con la trattazione del rapporto esistente tra Desiderio da Settignano e Francesco Laurana. Lo studio affronta la relazione tra la produzione ritrattistica di soggetti femminili e di giovani figure maschili del fiorentino, e quella del dalmata, la quale ha nel tempo ricevuto un analogo apprezzamento tale da generare una grande confusione in merito all'identificazione sia dei soggetti rappresentati sia dell'autografia dei due autori. Tale confusione fu in gran parte causata anche dalla diffusione di calchi e copie di originali del Quattrocento (in particolare fiorentino) diffusa nel XIX secolo, assecondata e in tal caso incoraggiata dal mercato antiquario e dai grandi musei (Musée du Louvre di Parigi, Museo Nazionale del Bargello di Firenze).

Quest'ultima comparazione ha voluto rimarcare il fatto che, sebbene le incertezze attributive abbiano messo in evidenza il peso che ebbe la valutazione di una storiografia fondata sul giudizio pronunciato dallo storiografo Giorgio Vasari, il quale esaltò l'aspetto della *grazia* e della *leggieria* delle opere di Desiderio, l'identificazione delle maniere dei due scultori sia da addebitare al comune riferimento dei due ritrattisti all'opera di Donatello, di cui Desiderio da Settignano fu uno dei più noti e migliori seguaci del suo magistero, e Laurana, come si auspica a dimostrare in questo studio capitolo, ne comprese parimenti la lezione, ancora non sufficientemente presa in considerazione dalla critica.

Il secondo capitolo affronta il tema del rapporto tra la scultura di Laurana e la produzione pittorica del Quattrocento. Nel ripercorrere il dibattito storiografico sul rapporto tra il Dalmata, Antonello da Messina e Piero della Francesca, si è voluta porre l'attenzione sulle congiunture storiche che produssero l'acquisizione da parte di Laurana di alcuni aspetti distintivi dello stile dei noti pittori, la quale non dovette avvenire in conseguenza della conoscenza diretta delle loro opere, bensì tramite la mediazione della produzione di una diversa personalità, da me identificata nel pittore Pietro Befulco (o Pietro Buono). Del suddetto artista di origine salernitana, si espongono sinteticamente la biografia aggiornata e i contenuti di alcune delle opere riferibili agli anni Settanta del XV secolo al fine di metterle a confronto con due opere eseguite da Laurana in Provenza, di cui si affronta la trattazione nel quarto ed ultimo capitolo.

Il terzo capitolo si occupa della produzione scultorea di Francesco Laurana che seguì gli anni dell'attività siciliana. La trattazione si avvale dei risultati delle nuove ricerche documentarie, le quali hanno portato a supportare l'ipotesi di un arrivo di Laurana a Napoli prima del 1474, da me avanzata al principio del percorso di ricerca, dovuta non solo a ragioni direttamente legate alla committenza della corte aragonese.

In particolare, grazie alla rilettura di un documento conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli, inerente l'atto di vendita del 2 febbraio 1473 di una casa da parte della confraternita di San Severo al Pendino al mercante napoletano Angelo Como, si è venuti a conoscenza del fatto che Francesco Laurana figurava nell'elenco dei confratelli riuniti per l'occasione (insieme al conte di Maddaloni Diomede Carafa e allo scultore Simone da Jadera) citato come "Francisco Laborana".

Tale informazione ha posto le condizioni necessarie per anticipare con certezza di oltre un anno almeno, il momento del ritorno dello scultore dalmata a Napoli dalla Sicilia e ciò è risultato di notevole interesse poiché fino ad ora non si era a conoscenza di documenti riferibili allo scultore per il periodo compreso tra l'ultima notizia relativa al soggiorno

palermitano, in cui Laurana è detto “habitor Panhormi” (28 settembre 1471)², e il pagamento che ricevette a Napoli da parte della Tesoreria aragonese per avere eseguito la scultura della *Madonna col Bambino* destinata alla facciata della cappella di Santa Barbara in Castel Nuovo (26 marzo 1474).³

Sulla base di questi dati è stata affrontata una riconsiderazione dell’attività di Francesco Laurana durante quegli anni, con la conseguenza di confermare o rivedere il luogo d’esecuzione e le date dei suoi più celebri busti tra cui quelli che ritraggono *Eleonora d’Aragona* (Kunsthistorisches Museum di Vienna), *Beatrice d’Aragona* (Frick Collection di New York) e *Francesco II del Balzo* (Museo Diocesano di Andria).

Rispetto ai busti delle due figlie di re Ferrante I, Eleonora e Beatrice d’Aragona, laddove già Chrysa Damianaki aveva evidenziato il legame tra alcune specifiche peculiarità dei busti delle principesse aragonesi e la coeva trattatistica sulla donna della corte aragonese⁴, si è voluto rendere evidente un fatto non ancora sufficientemente esaminato, ossia quello della contemporanea conclusione delle trattative matrimoniali delle due principesse, che con tutta probabilità determinò anche la commissione dei due busti nuziali, pertanto da collocare negli stessi anni.

In questo quadro di riferimenti si propone l’anticipazione della datazione del ritratto di Beatrice al 1473, considerato anche il fatto che Laurana si trovava con certezza nella città di Napoli in quell’anno, momento in cui avrebbe potuto non solo conoscere, ma anche frequentare i circoli umanistici napoletani di cui Diomede Carafa faceva parte, avendo avuto conoscenza diretta dei suoi scritti, in quanto come lui, legato alla confraternita di San Severo al Pendino.

Sulla scorta di tali considerazioni si è stata affrontata la trattazione del supposto soggiorno pugliese dello scultore, da me non supportata in questo studio, in quanto credo di poterla ritenere un’ipotesi troppo debole, giacché essenzialmente basata sulle affinità stilistiche che intercorrono tra *Madonna di Noto* e la *Madonna con il Bambino* scolpita per il portale della chiesa di Santeramo in Colle di Andria, proponendo di attribuire la realizzazione di quest’ultima allo scalpello di un seguace dello stile lauranesco molto diffuso in Puglia, verosimilmente dell’ambito di Stefano da Putignano, il quale è più probabile che avesse successivamente operato.

All’interno di questo capitolo si propone una sintetica storia della chiesa e della confraternita di san Severo al Pendino, frutto delle difficoltose ricerche portate avanti negli

² ASP, *Notaro Antonio Messina*, registro n.1214, cc 144 r.-144 v.

³ ASN, *Cedole di tesoreria*, vol. 66, fol. 339 v.

⁴ T. PERSICO, *Diomede Carafa. Uomo di stato e scrittore del XV secolo*, Napoli, Luigi Pierro-Libraio Editore, 1899.

archivi napoletani, nel contesto dell'architettura civile e religiosa napoletane della metà del Quattrocento.

Il quarto capitolo affronta la trattazione di due singole opere appartenenti al secondo soggiorno provenzale di Francesco Laurana che, come si accenna nella prima parte del lavoro, fu un momento contrassegnato dal contemporaneo impegno dell'artista in più di un'opera, in cui l'impiego di aiuti che collaborarono alle imprese commissionate al maestro si fece sempre più frequente.

Al fine di fare conoscere la natura di quel mutamento che si manifestò nello stile dello scultore a seguito del suo secondo soggiorno napoletano, mi sono servita di sole due opere esistenti in territorio provenzale come punti fissi di orientamento: la prima opera presa in esame è il piccolo gruppo scultoreo che rappresenta *Sant'Anna Metterza* della chiesa di Saint Blaise a Les Pennes Mirabeau, la seconda opera analizzata è *Le Portement de Croix* della chiesa di Saint Didier ad Avignone.

Per quanto concerne la Sant'Anna Trinitaria, l'attenzione è stata rivolta al problema dell'influenza della pittura pierfrancescana, che il dalmata mostra completamente di avere assimilato in quest'opera. In un primo momento la riprova di questo rapporto non sembra costituire un problema difficile, poiché siamo abituati a considerare gli artisti del Rinascimento come abili imitatori dell'arte del passato e di quella a loro contemporanea, sebbene negli anni settanta del XV secolo, non si fosse ancora configurata l'agevole possibilità, (che da lì a poco si sviluppò), di studiare le opere altrui attraverso le riproduzioni.

Il mio interesse è stato quello di mostrare che Laurana, riuscì a pervenire un tipo di rappresentazione sintetica, realistica e monumentale della figura umana di ascendenza pierfrancescana attraverso il pittore salernitano, esemplificando tale rapporto nel confronto tra le placide e monumentali figure lauranesche della *Sant'Anna*, della Vergine e del Figlio, e quelle dipinte dello stesso soggetto da Pietro Befulco, con la conseguenza di enunciare la mia personale posizione che ravvisa nelle sculture un maggiore debito nei confronti delle pitture in merito all'elaborazione di forme e stilemi di rappresentazione del linguaggio concepito dal grande pittore di Borgo Sansepolcro.

Per quanto riguarda il retablo avignonese, che viene posto a confronto con l'altra opera rappresentante il medesimo soggetto dipinto da Pietro Befulco (cronologicamente riferibile a pochi anni prima che Laurana lasciasse la città di Napoli), si è tentato di rendere manifeste le ragioni per cui si assista ad una evoluzione dello stile di Laurana in senso patetico, identificando tale mutamento nell'influenza che la conoscenza delle forme di devozione religiosa napoletana, ebbe sull'interpretazione del tema religioso da parte di Francesco Laurana al suo ritorno in Provenza.

Attraverso il parallelismo tra quest'opera francese e quella napoletana di Pietro Befulco, si è tentato di fare comprendere che il cambiamento non dovette configurarsi solamente come una delle conseguenze derivanti dall'impegno dato dal soggetto rappresentato, ma che il mutamento del suo stile in senso fortemente patetico subentrò unicamente in questa occasione e non in altre, dunque a seguito di un periodo in cui la conoscenza diretta di quella pittura del Quattrocento napoletano diede luogo all'elaborazione di un intenso linguaggio mimico derivato dalle forme di rappresentazione della ritualità religiosa napoletana particolarmente legata all'ambito delle confraternite laicali e religiose.

Questo articolato e complesso quadro, in cui è inoltre evidente come l'artista mostri tutto l'esteso bagaglio di esperienze acquisite durante la sua lunga attività artistica, è allo stesso tempo un'esemplificazione del lavoro da me portato avanti durante il periodo del corso di Dottorato, in cui sono confluite la maggior parte delle ipotesi di ricerca, le quali si sono avvalse della rilettura critica delle fonti documentarie e dei documenti conservati presso gli Archivi di Stato di Napoli, Palermo, Avignone e Marsiglia, e che ha permesso di chiarire una prassi di studio sistematica e attenta al rapporto fra le diverse fonti documentarie e letterarie e quelle «impersonali» (iscrizioni, epigrafi) relative al periodo preso in esame, coniugata all'indagine diretta sulle opere d'arte, di cui si vuole ribadire l'importanza come strumento ancora oggi indispensabile per la corretta analisi delle opere e per la loro conseguente valutazione storico-artistica.

L'ultimo capitolo della tesi è dedicato alle conclusioni sulla ricerca, laddove se ne descrivono e commentano i risultati mostrando anche la portata innovativa o l'eventuale ricaduta nella pratica di quanto emerso. Le mie conclusioni aspirano a fornire un'immagine non stigmatizzata dell'opera dello scultore quattrocentesco, esortando il lettore a considerarlo una personalità artistica perfettamente inserita nel contesto di un Rinascimento che riscopre e rielabora l'immensa ricchezza tramandata dalla civiltà classica, nel suo duplice aspetto simboleggiato dall'ethos "apollineo" e dal pathos "dionisiaco".

Sono rispettivamente un eminente esempio della complessa ricezione dell'antico da parte della cultura rinascimentale, la regolarità e la placida espressione del gruppo dei busti-ritratto, e la disorganicità di alcune scene narrative laddove dominano forme ruvide e prospettive architettoniche irregolari in cui sono inseriti personaggi pervasi da un senso d'irrequietezza espresso dall'asprezza dei loro lineamenti.

La tesi termina con una terza parte costituita dall'Appendice documentaria in cui si riporta la trascrizione del testo del più recente documento archivistico finora rintracciato sulla vita di Francesco Laurana, e dalla bibliografia che comprende le fonti manoscritte e a stampa.

La scelta di non volere inserire delle tavole illustrative in quest'ultima parte dedicata alle Appendici, bensì di proporle all'interno del testo, è data dalla volontà di agevolarne la lettura in virtù del riferimento continuo alle opere cui questo fa riferimento, particolarmente utile nel caso dei confronti proposti.

Questo studio, pur con tutti i suoi limiti, che speriamo si traducano in stimoli per ricerche future, intende rappresentare un contributo in direzione di una ripresa degli studi sullo scultore Francesco Laurana.

METODOLOGIA DELLA RICERCA

Il lavoro condotto durante i tre anni del Dottorato di ricerca si è in primo luogo avvalso dei criteri metodologici appresi durante la partecipazione al ciclo di seminari inerenti la “Metodologia della Ricerca” proposto ai dottorandi del primo anno dalla Scuola di Dottorato di Ricerca in Analisi, Rappresentazione e Pianificazione delle Risorse Territoriali, Urbanistiche, Architettoniche e Artistiche nel corso della prima parte dell’anno 2013.

Durante il primo anno di Dottorato (definito di “orientamento”) il mio lavoro ha seguito una logica che va dal centro alla periferia, cominciando dalla ridefinizione del tema proposto al momento della presentazione del progetto di ricerca, *Rinascimento delle arti in Sicilia*, che è stato modificato in *Rinascenza toscana a Palermo nel XV secolo* in seguito alle indicazioni propostemi dalla commissione giudicatrice in tale occasione.

Pertanto, ho definito il campo disciplinare limitandolo alla storia della scultura in Sicilia e circoscritto l’arco temporale alla seconda metà del XV secolo, centrando la mia prima attenzione sullo studio della cappella Mastrantonio nella Basilica di san Francesco d’Assisi a Palermo, in quanto primo esempio di portale istoriato in senso rinascimentale nell’isola.

Dopo avere proseguito lo studio della letteratura artistica relativa alla cappella Mastrantonio, e condotte ricerche archivistiche, soffermandomi particolarmente sui documenti del Fondo San Francesco conservato presso l’Archivio di Stato di Palermo (sede della Gancia), ho approfondito lo studio degli aspetti connessi alle vicende che portarono all’allogazione delle opere da parte dei committenti, alle dinamiche d’incontro tra le diverse personalità artistiche, ai luoghi fisici ove questi operarono, così come le ricadute socio-culturali di questi fenomeni.

In seguito ho scelto di intraprendere uno studio di tipo iconografico e iconologico dei rilievi scolpiti dell’arco Mastrantonio, al quale sono seguiti i confronti con coeve opere di scultura toscana, che hanno condotto al rilevamento di alcune stringenti tangenze stilistiche con i rilievi dell’arca di San Gerolamo di Mino da Fiesole (già nella Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma). Tali confronti sono stati realizzati sulla base della visione diretta dei monumenti e delle ricerche svolte presso l’Archivio capitolare della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma.

Ho proseguito i miei studi presso la Bibliotheca Hertziana di Roma, laddove, servendomi anche delle esclusive risorse della Fototeca, ho potuto realizzare altri fecondi confronti tra opere contemporanee di scuola diversa da quella toscana, rivolgendo particolare attenzione all’esame dei monumenti sepolcrali e ai busti-ritratto del XV secolo.

Dal confronto tra l'arco trionfale di Castelnuovo a Napoli e l'arco Mastrantonio della Basilica di San Francesco a Palermo, oltre ad emergere l'analoga articolazione della struttura architettonica (riferibile alla tipologia che gli umanisti dell'epoca usavano indicare con il termine di *Arcum Triumphalem*), per quanto concerne la decorazione plastica è stato possibile fare un parallelismo inerente lo stile, la disposizione dei rilievi e il loro significato iconografico e iconologico. Particolarmente degno di nota è il confronto fra la decorazione plastica dell'intradosso dell'arco della cappella Mastrantonio e quello dell'arco superiore di Alfonso V d'Aragona. In entrambi i sottarchi sono scolpiti pannelli che, con analoga disposizione, alternano motivi floreali a volti umani. Le suddette considerazioni mi hanno portato ad approfondire l'iconologia dei due archi in modo parallelo.

Tali confronti rendono evidente un'identificazione tra l'arco e i committenti delle due opere: il re Alfonso V d'Aragona con l'arco di Castelnuovo e il signore Antonio II di Mastrantonio con il suo arco omonimo, nei quali questi si autorappresentano. Gli studi sulla figura del committente della cappella Mastrantonio sono confluiti in un articolo da me prodotto e dedicato allo stato degli studi sulla personalità di questa figura del Quattrocento siciliano (committente di opere d'arte, impresario e pretore di Palermo) pubblicato sulla Rivista InFolio del Dottorato di Ricerca in Analisi, Rappresentazione e Pianificazione delle Risorse Territoriali, Urbanistiche, Architettoniche e Artistiche dell'Università degli Studi di Palermo.⁵

All'inizio del secondo anno di Dottorato sono giunta alla conclusiva ridefinizione della base di partenza scientifica della ricerca, che si è incentrata sullo studio monografico dell'opera di Francesco Laurana.

Sulla base degli studi effettuati durante la prima parte del secondo anno di Dottorato, imperniati sull'esame dell'opera di Francesco Laurana come medaglista e scultore in Francia nell'ambito della committenza della corte di re René d'Anjou in Provenza, si è reso necessario compiere un soggiorno di studio in Francia. Tale soggiorno è stato dedicato all'esame diretto delle opere presenti in alcune città della Provenza (Marsiglia, Avignone, Tarascona, Les Pennes Mirabeau) e in alcuni musei della città di Parigi (Cabinet des Medailles della Bibliothèque Nationale, Musée du Louvre, Musée de monuments Français).

La scelta di procedere ad un esame diretto delle opere d'arte prese in esame, nasce dagli indubbi vantaggi che tale analisi comporta rispetto all'insufficienza del mero ausilio della riproduzione fotografica, che sebbene si riveli indispensabile in molti casi, comporta

⁵ R. MINNELLA, In corso di pubblicazione. "Antonio II di Mastrantonio Bardi: committente di opere d'arte, mercante e impresario, pretore della città di Palermo nella seconda metà del Quattrocento", in *InFolio*, Palermo, Caracol editore, 201.pp.

non pochi pericoli, di cui si conoscono le rischiose ricadute sulla valutazione non solo materiale ed estetica, se usata come unico oggetto dell'indagine critica.

Alla "raccolta dei dati" è seguito il vaglio dei documenti d'archivio inerenti (in precedenza presi in esame), che ha prodotto certe nuove riflessioni e osservazioni che riguardano in particolar modo il soggetto del retablo del *Portament de Croix* nella chiesa di Saint-Didier ad Avignone, per il quale si propone una lettura iconografica, e della statuetta di Les Pennes Mirabeau, che sostiene l'ipotesi di una conoscenza diretta delle opere del pittore salernitano Pietro Befulco da parte di Francesco Laurana.

Durante la seconda parte del II anno di Dottorato è stato compiuto un soggiorno nella città di Napoli allo scopo di fare una ricerca documentaria presso l'Archivio di Stato e l'Archivio Diocesano, al fine di verificare l'esattezza della notizia documentaria nonché l'effettiva mancanza di contributi storiografici in merito alla presenza di Francesco Laurana a Napoli nell'anno 1473.

Tale lavoro ha previsto la rilettura critica delle fonti aragonesi e dei contributi degli studiosi pubblicati sulla stampa periodica, con una particolare attenzione nei confronti della rivista *Napoli Nobilissima* che è stata esaminata dall'anno 1891 ad oggi. L'attento riesame delle riviste è stato contestualmente volto a ripercorrere lo sviluppo delle conoscenze su Francesco Laurana e sulla fortuna critica delle sue opere.

In relazione al citato documento napoletano del 1473, sono state svolte ulteriori ricerche inerenti la storia della confraternita di San Severo al Pendino presso l'Archivio storico della Curia di Napoli, allo scopo di indagare le ragioni precise per le quali Francesco Laurana si trovasse nel 1473 a Napoli tra i confratelli testimoni dell'atto di vendita di una casa al mercante napoletano Angelo Como. Queste ricerche hanno fornito nuovi spunti per una futura riconsiderazione complessiva dell'opera di Francesco Laurana.

Le ricerche condotte durante i due primi anni hanno permesso di confermare la scelta dell'impostazione finale della tesi di Dottorato, la quale è stata composta da due parti fondamentali più una terza parte composta dall'appendice documentaria e dalla bibliografia.

Alla fine dell'anno 2014 ha avuto inizio la stesura della tesi, supportata da un costante aggiornamento della bibliografia e dalla visione diretta delle opere prese in esame nel presente studio, per cui sono stati compiuti nuovi soggiorni di studio nelle città di Roma, Napoli e Firenze.

In quanto vincitrice del bando della Regione Sicilia (Misura 3) che ha promosso percorsi d'inserimento dei dottori di ricerca e dottorandi nel contesto produttivo, dei servizi e delle professioni, e che ha previsto la realizzazione di periodi di formazione e stage presso centri di ricerca non universitari ed imprese operante nel territorio regionale della Sicilia, è

stata offerta alla mia ricerca l'opportunità di un nuovo approfondimento scientifico sulle opere di Francesco Laurana in Sicilia.

Nell'ambito della convenzione già stipulata tra l'Università degli Studi di Palermo e il Museo di Palazzo Abatellis (sede principale della struttura ospitante del suddetto stage) ho svolto un tirocinio curriculare presso la Galleria Regionale della Sicilia. La scelta della sede dello stage è dovuta alla coerenza della tipologia delle collezioni di opere d'arte conservate nel Museo, rispetto all'oggetto dello studio da me portato avanti durante il corso di Dottorato: lo scultore Francesco Laurana, di cui la Galleria conserva alcune opere a lui attribuite.

Le attività svolte hanno avuto come oggetto "La ricerca storico-artistica e documentale in relazione all'opera di Francesco Laurana a Palazzo Abatellis e in Sicilia", tale ricerca si è avvalsa del patrimonio librario della Biblioteca specialistica del museo, laddove ho potuto accedervi grazie all'ausilio del qualificato personale addetto. Il lavoro di ricerca documentale è stato affiancato dall'esame diretto delle opere d'arte oggetto del mio studio e conservate in modo permanente presso l'istituzione, godendo dell'opportunità di prenderne visione più volte grazie alla disponibilità della Direzione del museo.

Il primo periodo di stage ha posto le condizioni per condurre un'analisi tecnica su sulle sculture, alla quale si lega la seconda parte dell'attività del mio tirocinio: lo studio dei mezzi di catalogazione scientifica dei beni storico-artistici.

Grazie alla preziosa collaborazione dei catalogatori della Galleria Regionale della Sicilia, mi sono occupata in modo specifico della scheda inerente alla tipologia di Bene Culturale oggetto della mia ricerca, ossia la "scheda OA" (opera e oggetto d'arte) e delle relative norme di compilazione. La principale finalità della redazione delle schede è stata quella di studio, pertanto queste contengono i risultati delle mie indagini storico-critiche e l'analisi formale e contenutistica delle opere, sebbene non sia stato tralasciato lo scopo del restauro, fornendo informazioni generali sullo stato di conservazione, eventuali danni o lacune del bene, e della tutela, essendo le schede fornite di tutte le informazioni atte a riconoscere univocamente il bene, anche in caso di furto o danneggiamento.

Le schede da me compilate completano la ricerca storico-artista svolta durante gli ultimi anni e continuata presso Palazzo Abatellis con lo studio specifico delle seguenti opere attribuite a Francesco Laurana conservate presso il Museo.

- Il *Sarcofago di Cecilia Aprile*, esposto nella sala I del Piano terra che accoglie, insieme ad altre opere che documentano la scultura in Sicilia dal XII al XVI secolo, il *Sarcofago di Cecilia Aprile (post.1495)*

- Il *Busto di gentildonna*, Esposto nella sala IV del Piano terra, considerato tra i capisaldi della scultura in Sicilia nel XV secolo.

- *Testa di gentildonna*, esposto nella sala IV del Piano terra insieme al Busto di gentildonna e attribuito a Francesco Laurana.

Per le intrinseche caratteristiche del lavoro di catalogazione, il quale si configura come processo di conoscenza dinamica e strumento d'indagine sempre aggiornabile sulla base degli studi e delle ricerche e, per la complessità della ricostruzione delle vicende storiche delle opere citate, la fase della compilazione delle schede di catalogo è stata guidata dall'ininterrotto studio e approfondimento scientifico che ha giovato alla ricerca.

Auspico che la documentazione da me realizzata, possa travalicare i limiti del mio personale intento, divenendo oggetto di divulgazione e veicolazione delle conoscenze delle opere di Francesco Laurana, così da rendere un servizio alla Galleria e dunque alla collettività.

Per quanto concerne lo specifico apporto di questo tirocinio nella mia tesi di Dottorato, questo è da identificare nell'inserimento di una serie di dati tecnici e di riferimenti ai restauri nella descrizione delle opere prese in esame e soprattutto di quelle oggetto del tirocinio.

Gli ultimi mesi del terzo anno del Dottorato di ricerca sono stati dedicati al completamento dell'elaborato nella sua forma definitiva.

PARTE I

Lo stato degli Studi

CAPITOLO I. FRANCESCO LAURANA NELLE FONTI

I.1.1 LA FORTUNA CRITICA DI FRANCESCO LAURANA

Come accade a tutti quei grandi artisti per i quali la maggior parte delle fonti documentarie non siano pervenute a noi, perché andate perdute, non ancora rinvenute o non ancora sufficientemente esaminate, la fortuna critica dello scultore Francesco Laurana fu preceduta dalla quella delle sue opere.

La valutazione del corpus delle opere attribuitegli è esemplificativa del giudizio di quella parte della critica ottocentesca che si basava sulla teoria dei generi artistici, fondata sulla classificazione delle opere più che sulla loro caratterizzazione individuale.

La riscoperta dell'opera di Laurana s'inserisce nell'ambito del nuovo apprezzamento a livello europeo che determinò la *Fortuna dei Primitivi*,⁶ fenomeno culturale riguardante la storia del gusto e del collezionismo tra XVIII e il XIX secolo, che esercitò una rilevante influenza diretta sulla formazione delle grandi raccolte d'arte pubbliche nei maggiori paesi europei, di recente rievocata nella mostra *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, tenutasi presso la Galleria dell'Accademia di Firenze dal 24 giugno all'8 dicembre 2014.⁷

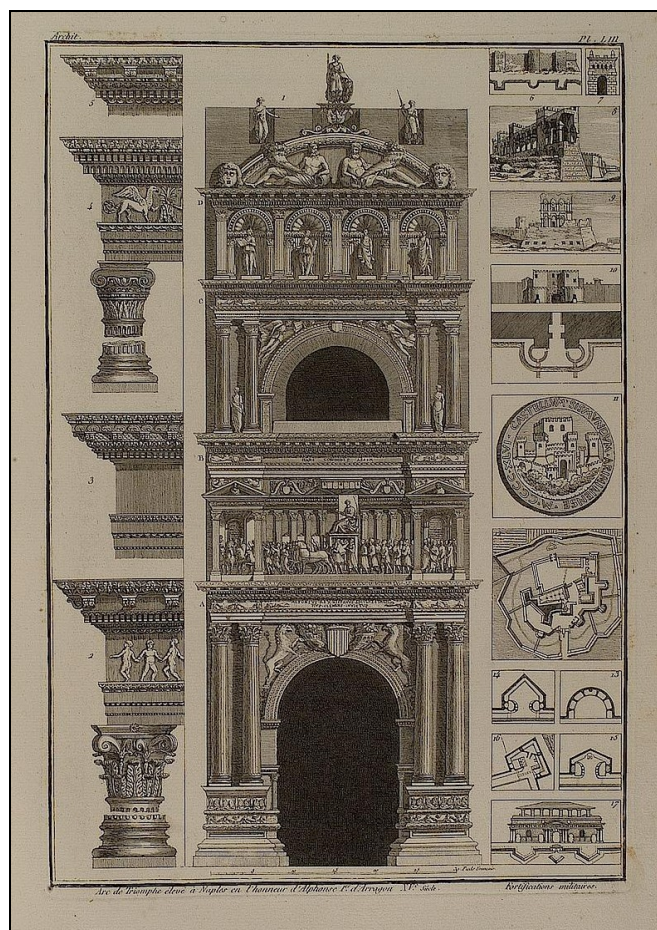
La diffusione delle incisioni e della stampa di riproduzione delle opere, furono il mezzo scientifico di cui si servì anche Seroux D'Agincourt nella sua monumentale *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XV^e (1823)*⁸ al fine d'illustrare i monumenti presi in esame, contribuendo particolarmente alla riscoperta dell'arte bizantina, dell'arte gotica e delle opere dei primitivi italiani. La storia dell'arte di Seroux d'Agincourt è stata oggetto di una recente riedizione in sei volumi pubblicata nel 2005 a Torino da Nino Aragno Editore.⁹

⁶ “La Fortuna dei Primitivi” è anche il titolo che Giovanni Previtali diede al suo testo di fondamentale importanza critica e storiografica G. PREVITALI, *La Fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964. In questo eccezionale lavoro, lo studioso indagò la storia dell'effettiva fortuna che le idee d'arte e le conoscenze concrete dei dati storico-artistici ebbero sulla fortuna critica degli artisti e delle opere prese in esame. Il primo pionieristico studio sull'argomento fu compiuto da LIONELLO VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli, 1926.

⁷ *La fortuna dei Primitivi. tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di ANGELO TARTUFERI, GIANLUCA TORMEN, Firenze, Giunti, 2014. Catalogo della mostra.

⁸ S. L.G SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XV^e*, Paris, Treuttel & Würtz, 1823.

⁹ G. P. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XV^e. Ouvrage enrichi de 325 planches*, Torino, Aragno, 2005. Questa edizione contiene la



1. Riproduzione fotografica tratta da J.B Seroux d'Agincourt

È interessante notare come l'antiquario e storico dell'arte francese dell'Ottocento avesse fin da quel momento messo in luce il valore architettonico e decorativo dell'arco trionfale di Alfonso d'Aragona a Napoli, inserito tra le fortificazioni militari (Fig.1), anticipando la novecentesca *querelle* sull'identificazione del suo architetto. Seroux d'Agincourt enunciò che: «chiunque sia l'autore non potrebbe dubitarsi che non abbia qui seguito i precetti di Leon Battista Alberti, che nella sua opera espressamente tratta degli archi di Trionfo». ¹⁰

Dunque già alla metà dell'Ottocento, in particolar modo nelle regioni della Francia e della Germania, alcune tra le più celebri opere dello scultore dalmata, erano largamente conosciute e diedero luogo a uno dei più interessanti dibattiti attribuzionistici della storia della scultura del Quattrocento: la *Question Laurana*. La nota disputa, che subito si estese agli altri busti femminili di Francesco Laurana, ebbe inizio con l'articolo che Louis Courajod (conservatore del dipartimento di scultura e oggetti d'arte del Musée du Louvre) dedicò alla

prefazione di Marc Fumaroli ed è arricchita da un settimo volume contenente le opere di Ilaria Miarelli Mariani, la quale si è basata su materiali iconografici conservati presso la Biblioteca Vaticana di Roma.

¹⁰ J.B.L.G. SEROUX DAGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monuments ...*, Paris, 1823, p.336.

cosiddetta principessa *Inconnue* del Musée du Louvre (Fig.2), come lui stesso la definì, non fornendo nessun'altra informazione sulla paternità dell'opera, ma limitandosi ad ascriverla alla scuola italiana della fine del Quattrocento o dell'inizio del Cinquecento.¹¹



2 Riproduzione fotografica del *Busto del Louvre* pubblicata nell'articolo di Louis Courajod (1883).

La prima attribuzione del busto a Francesco Laurana si deve a Wilhelm Bode¹², dopo di lui, la controversia s'incentrò sull'avvicinamento di questo busto alle opere degli scultori fiorentini della metà del XV secolo e, in particolare ai busti di Desiderio da Settignano.¹³ Il riferimento al celebre scultore toscano era anche lo specchio del gusto collezionistico sviluppatosi in ambito fiorentino già dalla metà del XIX secolo,

¹¹ L. COURAJOD, "Observations sur deux bustes du Musée de Sculpture de la Renaissance au Louvre", in *Gazette des Beaux-Arts*, s. 2, t. 38, luglio-dicembre, 1883, pp. 24-42.

¹² W. BODE, "Desiderio da Settignano und Francesco Laurana: zwei italienische Frauenbüsten des Quattrocento im Berliner Museum", in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, v. IX, 1888, pp. 209-227.

¹³ A. MICHEL, "Francesco Laurana ou Desiderio?" in *Les Arts*, v.IV, 1902, pp.37-40.; E.MUNTZ, "Ni Desiderio ni Laurana", in *Les Arts*, v. IV, 1902, pp.40-43.

principalmente interessato a un tipo di scultura del Rinascimento che rimandava al clima culturale ancora romantico di cui, la “Mostra di Dante” e la “Mostra del Medio Evo al Museo Nazionale del Bargello” (1865) fu un rilevante esempio, unita all’esaltazione della città di Firenze come patria della cultura italiana, a pochi giorni di distanza dalla nomina di Firenze capitale.

Proprio in quest’occasione fu esposto il Busto di Beatrice d’Aragona (che allora faceva parte della collezione di Carlo Otler) attribuito a Francesco Laurana dallo storico dell’arte Wilhelm Bode (già di direttore della sezione della scultura dei musei di Berlino dal 1880) il quale enfatizzò la relazione con Desiderio da Settignano¹⁴, di cui ancora Carlo Otler aveva esposto una Madonna con il Bambino, alimentando la confusione sull’identificazione delle opere dei due artisti del Quattrocento.

Il primo studio in ambito francese che contribuì all’identificazione delle opere di Laurana fu quello di Aloïs Heiss, che sulla base del lavoro condotto da Albert Lecoy de la Marche sulle gesta dei Renato d’Angiò,¹⁵ pubblicò nel 1882 le medaglie realizzate da Francesco Laurana e Pietro de Bonitade per il re Renato d’Angiò e la sua corte, permettendo la progressiva identificazione anche dei busti.¹⁶

Già alla fine dell’Ottocento, gli studi sull’arte del Rinascimento siciliano avevano travalicato i confini isolani grazie al primo e maggiore rappresentante dell’adozione del metodo storiografico in Sicilia, sebbene ancora di stampo positivista, Gioacchino Di Marzo. Nella sua monumentale opera *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti* (1880-1883), lo studioso dimostrò di descrivere i fenomeni artistici con spirito critico, sulla base dell’esegesi storica e dell’indagine diretta sulle opere d’arte.

I suoi studi portarono alla luce alcuni documenti che testimoniavano alcuni lavori eseguiti da Laurana a Palermo, come il contratto tra Pietro de Bonitade e Francesco Laurana con Antonio II di Mastrantonio, per decorare e costruire una cappella nella chiesa di San Francesco d’Assisi.¹⁷

Negli stessi anni a Napoli, studiosi della storia napoletana sfogliavano pazientemente le Cedole della Tesoreria aragonese alla ricerca di notizie sulla corte di Alfonso d’Aragona e dei suoi successori, con un occhio particolare per letterati e artisti. I

¹⁴ W. BODE, “Desiderio da Settignano und Francesco Laurana: zwei italienische Frauenbüsten des Quattrocento im Berliner Museum”, in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, v. IX, 1888, pp. 218-219.

¹⁵ A. LECOY DE LA MARCHE, *Extraits des comptes et mémoriaux du Roi René pour servir à l’histoire des arts au XV^e siècle*, publiés d’après les originaux des archives nationales par A. Lecoy De La Marche, Paris, Picard, 1873.

¹⁶ A. HEISS, *Les médailleurs de la Renaissance*, Paris, Rothschild, v.II, 1882.

¹⁷ G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, v. II, 1883, pp.7-8, doc. V.

registri, dai quali furono tratte le epitomi di Camillo Minieri Riccio e Nicola Barone (anni 1437-1504), sono andati distrutti il 30 settembre 1943, come è noto.¹⁸

Alcuni «frammenti di cedole» furono recuperati tra le carte non ordinate grazie alla solerzia degli archivisti napoletani e editi nella collana delle Fonti aragonesi. Nel 1884, Nicola Barone vi pubblicava il pagamento a *mastro Francisco Laurano* per una Madonna con il Bambino che fu posta sopra il portale della cappella di Castelnuovo.¹⁹

Due anni dopo, il Dr. Louis Barthélemy pubblicò documenti che attestavano l'attività di Francesco Laurana nella città di Marsiglia e il suo lavoro ad Avignone (convento dei Celestini) e nella cappella dell'antica cattedrale di Marsiglia, dove lavorò anche Tommaso Malvito.²⁰ Pochi anni dopo anche Léopold Duhamel pubblicò un documento riguardante i lavori delle sculture della chiesa avignonese dei Celestini, laddove è interessante notare che Francesco Laurana è citato come «François italien», noto quindi come un artista italiano.²¹

L'anno seguente furono pubblicati altri due documenti dell'Archivio di Stato di Napoli dallo studioso tedesco Cornelius von Fabriczy, il quale rese noti i nomi degli scultori che lavorarono all'arco di Trionfo di Alfonso d'Aragona almeno fino al 1458, coloro erano Isaia da Pisa, Antonio di Chiellino, Pietro da Milano, Domenico Lombardo, Francesco Laurana e Paolo Romano.²²

All'alba del XX secolo Maxe-Verly rese noti due documenti inediti su Francesco Laurana, i quali informavano che il 22 novembre 1498 abitava ad Avignone e aveva un debito con il genero Jeanne de la Barre, e che nel 14 ottobre 1500, ancora residente in quella città, vendette una casa a Marsiglia.²³

Alle ricerche già compiute negli archivi francesi si aggiunse il fondamentale contributo del canonico Henri Requin, il quale pubblicò i risultati delle sue ricerche condotte presso gli archivi avignonesi, riportando alla luce documenti inediti sull'attività di

¹⁸ S. PALMIERI, *Degli archivi napoletani. Storia e tradizione*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 257-292.

¹⁹ N. BARONE, *Archivio storico per le provincie napoletane*, Napoli, pubblicato a cura della Società Napoletane di Storia Patria, IX, 1884, p.397.

²⁰ Dr. L. BARTHÉLEMY, “La Chapelle Saint-Lazare à l’Ancienne Chatédrale de Marseille”, in *Bullettin Monumental*, 12, 1884. pp.633-634, 636. Sull'autore vedi anche: Dr. L. BARTHÉLEMY, “Francesco Laurana, Sculpteur du bas-relief du roi René, détails biographiques”, in *Bulletin historique et archéologique de Valcuse et des départements limitrophes*, 1885.

²¹ L. DUHAMEL, “Les oeuvres d’art du monastère des Célestins d’Avignon”, in *Bullettin monumental*, 54, 1888, p.130.

²² C. VON FABRICZY, “Der Triumphbogen Alfonsos I. am Castel Nuovo zu Neapel”, in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, v. XX, 1899, p. 149, doc. IX e XI.

²³ M. WERLY, *Deux nouveaux documents inédits sur Francesco da Laurana*, *Comptes rendues de l’Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, 1900, pp. 1-5.

Laurana in Provenza.²⁴ Le sue ricerche informarono su una delle prime opere che Laurana eseguì per René d'Anjou oltre le medaglie, ossia una fontana presso Le-Puy-Sainte Réparate, dove nel 1465 lo scultore abitava, inoltre grazie a lui siamo a conoscenza del fatto che nel mese di luglio 1493 abitava ancora ad Avignone e che nel 1498 acquistava un vigneto ad nella stessa città per donarlo alla figlia.

I documenti dell'abate Requin sono di fondamentale importanza poiché stabiliscono sull'ultima data in cui Laurana è documentato (il 1500), e che il 28 aprile 1502 la figlia Maragda ottenne il patronato della cappella di Notre-Dame-la-Belle a sud del convento nella chiesa Agostiniana di Avignone con il permesso di usarla per la sepoltura di suo padre.²⁵

Nel 1902, Antonio Salinas (allora direttore della Galleria Regionale della Sicilia di Palermo), prese parte al dibattito sull'identificazione dell'autore del ritratto dell'anonima principessa del Louvre, attribuendone la paternità a Laurana sulla base delle affinità stilistiche riscontrate a seguito del confronto con l'autografa Madonna di Noto.²⁶

Dopo Gioacchino Di Marzo e Antonio Salinas, anche Enrico Mauceri si occupò di Laurana, dedicando un articolo alla Cappella Mastrantonio, laddove sostenne che Pietro de Bonitade non avesse collaborato con l'incarico di scultore, ma che questi fosse un artigiano che si occupò da un punto di vista tecnico della realizzazione dei partiti architettonici dell'opera, assegnando ad un ignoto aiuto del maestro le parti dai contorni angolosi e duri, così come le figure dalle espressioni meno dolci.²⁷

Negli anni seguenti Enrico Mauceri continuò ad occuparsi dell'arte siciliana, ponendosi anche in contrapposizione con le tesi espresse da Adolfo Venturi rispetto alla scultura del Quattrocento in Sicilia.²⁸

Gustave Arnaud D'Agnel pubblicò *Les comptes* del re René, che testimoniavano della pensione assicurata a Laurana e delle indicazioni date direttamente dal re allo scultore rispetto al retablo dei Celestini di Avignone, dal 1475 al 1479.²⁹

²⁴ H. REQUIN, "Documents inédits sur le sculpteur François Laurana", Réunion des Société des Beaux-Arts des départements, Paris, XXV, 1901.

²⁵ H. REQUIN, "Documents inédits sur le sculpteur François Laurana", in *Réunion des Société des Beaux-Arts des départements*, Paris, XXV, 1901, p.5f, p.499, p.505, 505f, 506ff.

²⁶ A. SALINAS, Lettera in *Tribune des Art*, "La question Laurana", in *Les Arts*, I, 12, dicembre, 1902, pp.29-30.

²⁷ E. MAUCERI, "La cappella Mastrantonio", in *L'arte*, v. VI, 1903, pp.129-130.

²⁸ Per un approfondimento degli scritti di Enrico Mauceri sulla scultura siciliana rimando al saggio di ROBERTA CINÀ, "La scultura siciliana del Rinascimento negli scritti di Enrico Mauceri". Saggio presentato al Convegno Internazionale di Studi (Palermo, 27-29 settembre 2007) *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, Atti del Convegno a cura di SIMONETTA LA BARBERA, Palermo, Flaccovio Editore, 2009, pp.227-287.

In seguito alla riscoperta dei documenti dell'Archivio di Stato di Napoli, il problema dell'identificazione delle opere di Francesco Laurana cominciò ad interessare anche l'arco di trionfo di Alfonso d'Aragona in Castelnuovo. Le più accese polemiche si ebbero in ambiente napoletano tra Ettore Bernich, Benedetto Croce e Wilhelm Rolf.

Nel 1904 Wilhelm Rolf pubblicò delle ricerche sull'architetto dell'arco di Castelnuovo³⁰, nello stesso anno Ettore Bernich pubblicava un articolo sulla rivista *Napoli Nobilissima* in cui attribuiva a Leon Battista Alberti la paternità dell'arco.³¹ All'articolo di Wilhelm Rolf, Ettore Bernich rispose con una lettera aperta a Benedetto Croce³², riaffermando la sua opinione. L'articolo scritto per le celebrazioni albertiane del 1904, metteva a confronto l'architettura dell'Arco di Alfonso con la fronte del Tempio Malatestiano di Rimini, individuando alcuni caratteri salienti presenti in ambedue i monumenti, e illustrando alcune fonti storiche e il portato antiquario dell'Arco e del Tempio Malatestiano, l'autore giunse ad attribuire i due monumenti alla stessa mano ideatrice: Leon Battista Alberti.

Ancora nella rivista *Napoli Nobilissima*, Wilhelm Rolf contestò a Ettore Bernich la tesi dell'Alberti come "architetto disegnatore" dell'arco, distinguendo questo ruolo da quello di "architetto costruttore" (che identificava in Pietro de Bonitade).³³ La polemica che Rolf muoveva all'architetto Bernich si fondava sull'osservazione che soltanto Francesco Laurana avrebbe potuto dimostrare di essere interprete dei precetti albertiani, portando a sostegno della sua tesi il confronto tra la facciata del tempio malatestiano a Rimini con la decorazione dell'insieme e dei particolari della cappella Mastrantonio in san Francesco d'Assisi a Palermo. Per giustificare questa dichiarazione, Wilhelm Rolf sostenne l'ipotesi che Laurana potesse essersi trovato a Rimini verso il 1450, accanto a Matteo de' Pasti, di cui potrebbe essere stato l'apprendista.

Sulla questione della paternità dell'arco di Castelnuovo si è espresso il professor Christoph Luitpold Frommel, il quale fondandosi su una precisa analisi architettonica che rende evidente i caratteri gotici e classici rispetto a quelli "originali" dell'arco, sostiene un possibile progetto dell'Alberti, il quale poteva essere stato in contatto con il re tramite il

²⁹ G. ARNAUD D'AGNEL, *Les comptes du roi René publiés d'après les originaux inédits conservés aux Archives des Bouches-du-Rhône*, Paris, 1908-1910. pp. 230-231, 238.

³⁰ W. ROLFS, "Der Baumeister des Triumphbogens in Neapel", in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1904, v. XXV, pp.81-101.

³¹ E. BERNICH, "Leon Battista Alberti e l'Arco Trionfale di Alfonso d'Aragona in Napoli", in *Napoli Nobilissima*, XII, VIII, 1903, pp.114

³² E. BERNICH, "L'architetto dell'Arco trionfale di Alfonso d'Aragona a Napoli. Lettera aperta a Benedetto Croce", in *Napoli Nobilissima*, XIII, X, 1904, pp. 148-155.

³³ W. ROLFS, "L'architettura albertiana e l'arco trionfale di Alfonso d'Aragona", in *Napoli Nobilissima*, v. XIII, 1904, pp.171-172.

cardinale Trevisan. In questa prospettiva, secondo lo studioso, l'arco napoletano si configurerebbe come una risposta al Tempio Malatestiano costruito dal signore di Rimini dopo la vittoria contro le truppe del re nel 1448.³⁴

Nel 1907 furono pubblicate le prime monografie di Fritz Burger e Wilhelm Rolfs. Gli studiosi tedeschi esaminarono l'intero corpus delle sue opere di Francesco Laurana, includendovi anche i busti di Berlino, Washington e Parigi, già attribuiti a Laurana da Bode.

Esemplificativo del giudizio critico di Wilhelm Rolfs su Laurana è il modo in cui chiude la sua monografia: «Il senso artistico di questi uomini è pervaso dalle forme del palazzo di Diocleziano che si rispecchiano in innumerevoli edifici romanici della regione. Ciò li tira fuori dal loro angusto ambiente e li proietta verso l'Italia, così vicina per luogo e tradizioni, in cui ancora una volta inizia a splendere il sole di un limpido mecenatismo... e ora sono dei dalmati a giocare un ruolo determinante nella diffusione dell'eredità del Fiorentino – così com'era stata la Dalmazia a costruire un ponte tra est e ovest, tra Siria e Italia! Assume quindi maggiore importanza, modesta solo per sé, l'opera del Laurana, e il nome degli Schiavoni, che forse era solo un soprannome un poco spregevole, si trasforma in un vero e proprio titolo onorifico, come la giustizia della storia ama fare e come si è cercato di fare anche in queste pagine per il nostro maestro».³⁵

Wilhelm Rolfs, trova dunque nella regione di origine dello scultore, le ragioni del suo "onore" come artista, partendo dal presupposto che la Dalmazia, non solo avesse ereditato la cultura latina, ma che ne fosse stata anche baluardo. Il suo giudizio critico si esprime chiaramente nel contesto dell'imperialismo culturale italiano del primo terzo del XX, di cui fu eminente rappresentante anche Adolfo Venturi.

Adolfo Venturi, esponente della critica d'arte italiana dalla fine dell'Ottocento, ebbe un ruolo di primo piano nella fortuna critica di Francesco Laurana nell'ambito della concezione ottocentesca burchkardiana che affidava al Rinascimento un ruolo primario e mitico della civiltà italiana. I suoi contributi non si limitarono al più noto scultore dalmata del Quattrocento, ma egli si dedicò a trattare di molti altri artisti schiavoni, sia sulle riviste³⁶ sia nella *Storia dell'Arte Italiana*³⁷, contribuendo in modo determinante a sostenere che Francesco Laurana fosse depositario della cultura classica latina esistente in Dalmazia, e che ciò lo rendesse un artista italiano. Anche Lionello Venturi si occupò degli artisti Schiavoni,

³⁴ C. L. FROMMEL, "Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli", in *Annali di Architettura. Rivista del centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Venezia*, v. XX, 2008, pp.13-36.

³⁵ W. ROLFS, *Franz Laurana*, Berlin, Bong, 1907, pp.439-440.

³⁶ A. VENTURI, "L'arte di Luciano Laurana", in *L'Idea Nazionale*, 150, VII, 1917,(lezione tenuta l'1/06/1917, nel gran salone dell'Associazione degli architetti a Roma).

³⁷ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, v. VI, 1908, p.550.

attribuendo a Francesco Laurana la decorazione della Sala della Jole nel Palazzo Ducale di Urbino³⁸, a seguito del quale il padre pubblicò un articolo sull'ambiente artistico urbinato.³⁹

Il punto di vista di Adolfo Venturi fu fatto proprio dallo storico dell'arte di origine croata Alessandro Dudan, sostenitore della teoria che l'arte andava letta come uno specchio del territorio che l'aveva generata. Nell'introduzione al suo libro *La Dalmazia nell'arte Italiana* (1921) si rifece alla conferenza sull'arte dalmata tenuta da Venturi presso la Croce Rossa nel 1916: «Non è troppo patriottismo provinciale o locale che noi diamo tanta importanza al Rinascimento dalmatico; anzitutto esso è gloria nazionale italiana e non particolare, soltanto dalmatica; è flusso e riflusso – disse ottimamente il Venturi – dello stesso sangue in un corpo».⁴⁰ Per Alessandro Dudan, Francesco Laurana è un esempio del genio artistico italiano.

Nello stesso anno Adolfo Venturi pubblicherà un articolo attribuendo a Laurana un basamento di un pergamo proveniente dalla chiesa di san Martino a Napoli, sulla base di quelli che definiva «caratteri paralleli a quelli dei fregi del Palazzo Ducale di Urbino».⁴¹

Ancora fino al primo ventennio del XX secolo, il giudizio sulle opere di Francesco Laurana risentì di quel tipo di storia artistico-letteraria che si era formata nell'età romantica e che presentava le opere d'arte in funzione del gusto dell'epoca, non prendendo in considerazione l'individualità e il carattere proprio che le distingueva le une dalle altre.

Soltanto a partire dagli anni Trenta, la tesi dell'attività urbinata di Francesco Laurana portata avanti da Adolfo e Lionello Venturi fu messa in discussione. Fu Clarence Kennedy a volere dimostrare che l'autore delle decorazioni dell'appartamento della Jole nel Palazzo Ducale di Urbino erano opera di Michele di Giovanni da Fiesole detto il Greco.⁴²

Ancora negli anni Trenta, Leo Planiscig, riferendosi a quanto riportava Pietro Summonte nella celebre lettera a Marcantonio Michiel, «Lo quale fece ancora la imagine, pur in marmo, d'esso re, la quale, a iudicio di chi lo vide, sempre è stata riputata cosa naturalissima»⁴³ si occupò dell'identificazione di questo ritratto del Re, che lui riconosceva nella statua della collezione di Camillo Castiglioni a Vienna.⁴⁴

³⁸ L. VENTURI, "Studi sul Palazzo Ducale di Urbino", in *L'Arte*, v. XVII, 1914, pp. 415-473.

³⁹ A. VENTURI, "L'ambiente artistico urbinato nella seconda metà del Quattrocento", in *L'Arte*, v. XX, 1917, pp.259-292.

⁴⁰ A. DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana. Venti secoli di civiltà, I-II*, Milano, Treves, 1921-22. v. I, p.170.

⁴¹ A. VENTURI, "Un'opera inedita di Francesco Laurana", in *L'Arte*, 1917, v. XX, p.195.

⁴² C. KENNEDY, "Il Greco aus Fiesole", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, v. IV, 1932, pp. 25-40.

⁴³ F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, Ricciardi, 1925, p.166.

⁴⁴ L. PLANISCIG, "Riflessioni e ipotesi intorno a una statua di re Alfonso d'Aragona", in *Bollettino d'arte*, v. XXVII, 1934, pp. 293-298.

Del 1937 è l'interesse di Wilhelm Reinhold Valentiner per Andrea dell'Aquila, e l'anno dopo tratta del busto di Alfonso d'Aragona. Valentiner riprese le tesi di Fritz Burger e Wilhelm Rolfs, che furono a loro volta riprese dai successivi studiosi, John Wyndham Pope-Hennessy, Charles Seymour George L. Hersey.

Alla fine degli anni Trenta del XX secolo, Riccardo Filangieri di Candida, pubblicò il documento più antico in cui è menzionato Francesco Laurana.⁴⁵ L'anno seguente veniva pubblicato un altro documento attestante che Francesco Laurana si trovava ad Avignone nel 1493 (in qualità di testimone in un contratto).⁴⁶

Già dal secondo decennio del Novecento Roberto Longhi, nel suo saggio su Piero della Francesca⁴⁷, mise in relazione la scultura di Laurana con la pittura secondo una linea di ricerca che indaga i debiti di Piero nei confronti di artisti come Antonello da Messina. Negli anni Quaranta l'argomento fu ripreso da Jan Lauts⁴⁸ e in seguito negli anni Cinquanta da Giorgio Vigni.⁴⁹

I documenti relativi a Laurana venuti alla luce già dalla fine del XIX secolo grazie ricerche condotte da Gioacchino Di Marzo presso l'Archivio di Stato palermitano, che nel 1907 portarono alla luce un altro documento⁵⁰ attestante l'attività di Francesco Laurana a Partanna (Trapani), subirono una notevole svolta nel 1965, allorché Benedetto Patera pubblicò un documento da lui ritrovato, del 13 maggio 1968, in cui Laurana è detto «habitatori terre Xacce».⁵¹ Grazie a questa notizia si seppe che il primo luogo dove si svolse l'attività di Laurana fu la città di Sciacca (Agrigento). La notizia della presenza dello scultore in Sicilia contenuta in questo documento dell'Archivio di Stato di Palermo, costituì un fondamentale momento nella ricostruzione della prima attività siciliana dello scultore, indicandone l'inizio a Sciacca e non a Partanna come si era fino ad allora creduto.

Tale documento consiste in una patente di «regia salvaguardia» rilasciata a Palermo «pro Magistro Francisco scultori habitatori terre Xacce» dal viceré Lop Ximen Durrea, al quale l'artista si era rivolto per chiedere protezione contro «nonnullos inimicos et

⁴⁵ R. FILANGIERI DI CANDIDA, "Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo", in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 1938, 336f, doc. V.

⁴⁶ H. CHOBAUT, " Documents inédits sur les peintres et peintres verriers d'Avignon ", in *Mémoires de l'Académie de Valcuse*, v. 4, Ser. II, 1939, p. 120.

⁴⁷ R. LONGHI, "Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana", in *L'Arte*, v. XVII, 1914, pp. 220-221.

⁴⁸ J. LAUTS, *Antonello da Messina: mit 59 Abbildungen und 3 Farbentafeln*, Wien, Schroll, 1940, pp.19-20.

⁴⁹ G. VIGNI, *Tutta la pittura di Antonello da Messina*, Rizzoli, Milano, 1952, p.12.

⁵⁰ G. DI MARZO, "Un documento inedito di Francesco Laurana", in *Miscellanea di Archeologia Storia e Filologia dedicata al prof. Antonio Salinas*, Palermo, 1907, pp. 352-362.

⁵¹ B. PATERA, "Sull'attività di Francesco Laurana in Sicilia: precisazioni, ipotesi e conferme", in *Annali del Liceo classico "G. Garibaldi" di Palermo*, v. II, 1965, pp. 526-550.

insidiatores» da cui temeva di ricevere «vexationes offensiones et dampna». Questo documento insieme con quello rinvenuto da Gioacchino Di Marzo del 22 maggio dello stesso anno (riguardante una controversia tra Laurana e il Signore di Partanna Onofrio II Graffeo), chiarisce le iniziali vicende isolane.

Dell'inizio degli anni Settanta è lo studio di Hanno Walter Kruft e Ulrich Middeldorf su tre busti maschili di Laurana⁵²: quello che ritrae Ferdinando il Cattolico (Staatliche Museen di Berlino), quello di Antonio Barresi proveniente dal castello di Pietraperzia (già in Inghilterra, collezione privata, ora presso l'Istituto croato del restauro di Zagabria) e quello di un *Giovane* (Museo Nazionale di Stoccolma), i quali ancora nella monografia di Hanno Walter Kruft figurano come opera di Laurana,⁵³ sebbene George L. Hersey e Benedetto Patera avessero già più volte espresso dubbi su tali proposte attributive.⁵⁴

Nel 1972 abbiamo il fondamentale contributo di Gianni Carlo Sciolla sulle sculture dell'arco Aragonese. Gianni Carlo Sciolla, confrontò le figure del Trionfo di Alfonso con le sculture del Duomo di Sebenico, riscontrando rispondenze morfologiche e affinità stilistiche con l'opera di Giorgio Orsini, supponendo che sia Francesco Laurana che Pietro de Bonitade potessero essere stati gli autori di queste figure.

All'inizio degli anni Ottanta del XX secolo, un considerevole avanzamento delle conoscenze su Francesco Laurana si ebbe in la Sicilia e in Francia grazie alle ricerche degli storici dell'arte Benedetto Patera ed Elisabeth Moggetti.

Dell'inizio degli anni Ottanta è lo studio di Patera su Sciacca.⁵⁵ Lo storico dell'arte siciliano, che già aveva reso nota la prima attività dello scultore in territorio saccense, pubblicò un altro documento del 28 settembre 1471, in cui si riportava che Francesco Laurana aveva eseguito un monumento funebre per il signore di Sciacca Giovanni Amato, (dal quale doveva ancora riscuotere la somma per il lavoro svolto).

I risultati degli studi precedenti di Benedetto Patera⁵⁶, confluirono all'inizio degli anni Novanta nel volume *Francesco Laurana in Sicilia*⁵⁷, in cui l'autore ricostruisce il percorso

⁵² MIDDELDORF ULRICH, HANNO-WALTER KRUF, "Three male portrait busts by Francesco Laurana", in *The Burlington Magazine*, v. CXIII, 1971, pp. 264-267.

⁵³ H.W KRUF, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, pp. 106-109.

⁵⁴ Cfr. G. L. HERSEY, *The Aragonese arch at Naples 1443-1475*, Yale University Press, New Haven-London, 1973, p.77; B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, Novecento, 1992, p.101, n.195.

⁵⁵ B. PATERA, "Francesco Laurana a Sciacca", in *Storia dell'arte*, n.38/40, 1980, pp.167-184.

⁵⁶ B. PATERA, «Marmorari» e «muratori» nel «privilegium» del 1487, in *I Mestieri-Organizzazione Tecniche Linguaggi*, Atti del II Convegno internazionale di studi antropologici siciliani, Palermo, 1984, pp.199-222; Sui rapporti tra Antonello da Messina e Francesco Laurana, in *Antonello da Messina*, Atti del Convegno (Messina 1981), Messina, 1987, pp.325-345; *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1987-1988)*, Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Siracusa, Siracusa 1989, pp. 21-27; *Restaurato l'Arco d'ingresso*

artistico di Laurana in Sicilia, precisando le vicende dello scultore nel suo iniziale soggiorno nella Sicilia sud-occidentale. In questo lavoro, Patera si avvale anche di un documento inedito su Francesco Laurana, fornitogli da Elisabeth Mognetti.

Il documento ritrovato dalla storica francese nell'Archivio dipartimentale di Bouches-du-Rhône a Marsiglia, consiste in una procura del 24 settembre 1479, con la quale lo scultore conferisce al suocero, il pittore Gentile il Vecchio (residente a Marsiglia), l'incarico di amministrare i suoi beni mobili e immobili, «tam rustica quam urbana» che possiede «tam in Regno Neapoli quam alibi». Questa notizia fa credere allo studioso che Laurana avrebbe potuto fare ritorno a Napoli (e quindi in Sicilia) spinto dagli interessi economici che continuava a mantenere a Napoli.

Negli stessi anni Elisabeth Mognetti⁵⁸ pose all'attenzione degli studiosi un documento avignonese del 1492, in cui si dice che Laurana aveva scolpito una «tombe sive vas» posta sulla sepoltura della defunta Marthone e pubblicò un contributo sulla statua di Les Pennes Mirabeau.⁵⁹ La studiosa francese continuò a occuparsi di Francesco Laurana rispetto al tema delle influenze dell'arte italiana nella scultura avignonese⁶⁰ e provenzale.⁶¹

Gli ultimi documenti pubblicati su Laurana risalgono al 1985 e sono stati pubblicati da François Robin nell'ambito degli studi sulla Corte d'Anjou in Provenza⁶², dai quali si apprende che Laurana era abitante di Marsiglia dal 1464 al 1465 e che nel 1477 riceve ancora la pensione da parte del re.

La monografia di Hanno Walter Kruff⁶³, pubblicata a due anni dalla sua morte, tentò di ricostruire la prima attività dello scultore in Dalmazia, riprese le tesi già pubblicate con Magne Malmanger⁶⁴ sull'attribuzione di singole parti dell'Arco d'Aragona, (come le

della Cappella Mastrantonio nella Basilica di san Francesco- *Se il privato salva i capolavori*, *Giornale di Sicilia*, 27 luglio 1989, p.18.

⁵⁷ B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, Novecento, 1992.

⁵⁸ E. MOGNETTI, *Francesco Laurana sculptur du Roi Rene en Provence*, Avignon, Musée du Petit Palais (3 juillet - 30 septembre 1981), p.174 (C 26), in *Le roi René en son temps. 1382 - 1481*, Musée Granet, Aix-en-Provence (11 avril - 30 septembre) 1981.

⁵⁹ E. MOGNETTI, *La Sainte Anne Trinitaire de l'église des Pennes-Mirabeau*, complemento al catalogo dell'esposizione: *Francesco Laurana, sculpteur du roi René en Provence*, in *Chronique méridionale. Arts du Moyen Age et de la Renaissance*, v. I, 1981, p.36-42.

⁶⁰ E. MOGNETTI, *Italianisme(s) dans la sculpture avignonnaise de Francesco Laurana à Imbert Boachon*, in *Du gothique à la Renaissance*, 2003, pp. 17-32.

⁶¹ E. MOGNETTI, "Retour sur l'oeuvre de Francesco Laurana en Provence", in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9, 10, 11 giugno 2004) a cura di LETIZIA GAETA, Galatina, Congedo, v.I, 2007, pp. 41-68.

⁶² F. ROBIN, *La Cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris, Picard, 1985.

⁶³ H.W KRUFF, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995.

⁶⁴ H.W KRUFF, MAGNE MALMANGER, "Francesco Laurana. Beginnings in Naples", in *The Burlington magazine*, v. CXVI, 1975, pp.9-11.

figure della Virtù Guerriera nel terzo registro dell'arco, dei geni che reggono lo stemma Aragonese e del rilievo del pilastro inferiore destro, ove sono raffigurati putti con ghirlande).

In questa monografia, lo studioso tedesco, come già nelle biografie novecentesche di Wilhelm Rolf e Fritz Burger (1907), includeva nel catalogo dell'artista i tre busti femminili dello Staatliche Museen di Berlino, della Mellon Collection presso la National Gallery of Art di Washington e del Musée Jacquemart-André di Parigi, che a seguito di esami tecnici e di una valutazione stilistica diretta di tutti gli esemplari noti, sono stati ritenuti non originali lauraneschi da Chrysa Damianaki⁶⁵, la quale ha dimostrato essere falsi ottocenteschi.

La stessa autrice pubblicò otto anni dopo l'edizione italiana della precedente in lingua inglese, sui busti femminili di Francesco Laurana. In quest'ultima monografia, tenendo conto dei nuovi contributi e delle sue ricerche personali sulla tecnica delle opere, indaga il rapporto tra le opere autentiche di Laurana e la produzione dei falsi ottocenteschi.⁶⁶

Nel più recente studio di Nicolas Bock, il ruolo dell'opera di Francesco Laurana e del suo compagno di lavoro Pietro de Bonitade, è stato indagato nell'ambito della cultura umanistica promossa alla corte provenzale di Renè d'Anjou.⁶⁷ Dal quadro delineato, Laurana emerge come una figura di assoluto rilievo, che grazie alla produzione delle medaglie, partecipa alla costruzione e alla diffusione dell'immagine regale di René nel confronto con il suo rivale politico Alfonso d'Aragona, inaugurando la serie delle medaglie rinascimentali dopo gli unici esempi menzionati nel catalogo del duca di Berry (1402), raggiungendo anche dal punto di vista dell'avanzamento delle arti una supremazia rispetto al re napoletano.

Durante l'ultimo decennio, nell'ambito degli studi sulla scultura meridionale dal Quattrocento al Settecento, sono stati presentati al convegno di studi tenutosi a Lecce nel 2004, alcuni approfondimenti sulle sculture Francesco Laurana in Provenza da Elisabeth Mognetti⁶⁸, e da Chrysa Damianaki in merito alla fortuna critica di Francesco Laurana nelle

⁶⁵ C. DAMIANAKI, *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Roma, Vecchiarelli, 2000.

⁶⁶ C. DAMIANAKI, *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione*, Sommacampagna Verona, Cierre Edizioni, 2008.

⁶⁷ N. BOCK, *Médailles et humanism. René d'Anjou et la diplomatie artistique en Italie*, in René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480), in actes du colloque international tenu à l'Université de Toulouse 2 Le Mirail (22 -24 janvier 2009) sous la direction de FLORENCE BOUCHET, Turnhout, Brepols, 2011, pp.159-177.

⁶⁸ E. MOGNETTI, E. MOGNETTI, "Retour sur l'oeuvre de Francesco Laurana en Provence", in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9, 10, 11 giugno 2004) a cura di LETIZIA GAETA, Galatina, Congedo, v.I, 2007, pp. 41-68.

regioni della Puglia, della Calabria e della Sicilia.⁶⁹ Gli atti del convegno sono stati curati da Letizia Gaeta⁷⁰, la quale affidò a Francesco Negri Airoidi l'apertura del primo volume, che propose un resoconto storiografico sulla scultura rinascimentale soffermandosi sul ruolo che ebbe la mostra tenutasi presso il Palazzo Reale di Napoli nel 1950 e curata da Raffaello Causa e Ferdinando Bologna.⁷¹

Gli insigni autori, oltre ad avere indicato la strada per il progresso degli studi sull'arte meridionale, incoraggiarono i successivi studi sulla scultura lignea, che negli ultimi anni si sono orientati sulla ricognizione sistematica degli ambiti territoriali dell'Italia meridionale, consentendo la ricostruzione dell'attività di alcune botteghe partenopee.

Gli esiti di questo filone di studi sono stati affrontati nel recente convegno di Studi tenutosi a Palazzo Zavallos di Napoli nelle giornate del 28-29-30 maggio 2015, in cui sono stati presentati gli atti delle giornate di studio sulle sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed età Moderna (novembre 2011)⁷² esito principale del lavoro dell'unità di ricerca napoletana del progetto PRIN 2010-2011 (diretta da Pierluigi Leone de Castris).

Il 10 ottobre 2013, in occasione dell'anno dedicato alle relazioni culturali fra l'Italia e l'Ungheria, si inaugurò la mostra *Mattia Corvino e Firenze. Arte e Umanesimo alla corte del re di Ungheria* nella Biblioteca del Museo di San Marco a Firenze. La mostra si proponeva di mostrare in che maniera la cultura dell'umanesimo si era diffusa in territorio ungherese tramite le opere letterarie e artistiche, e come queste ultime, avevano contribuito alla costruzione della rappresentazione celebrativa del re Mattia Corvino.⁷³

La presenza del *Busto di Beatrice d'Aragona* all'interno dell'esposizione richiamava inevitabilmente il ricordo di quella già menzionata delle mostre tenutesi nella stessa città tra la metà e il finire del XIX secolo, allorquando la cultura fiorentina legata ad una tradizione

⁶⁹ C. DAMIANAKI, *Cenni sulla fortuna lauranesca in Puglia, Calabria e Sicilia nei secoli XV e XVI*, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9, 10, 11 giugno 2004) a cura di LETIZIA GAETA, Galatina, Congedo, 2007, pp.275-295.

⁷⁰ L. GAETA, *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del Convegno Internazionale di Studi La Scultura Meridionale in Età Moderna nei suoi Rapporti con la Circolazione Mediterranea (Lecce, 9 - 10 - 11 giugno 2004) a cura di Letizia Gaeta, Galatina (Lecce), Congedo editore, 2007.

⁷¹ R. CAUSA, *Sculture lignee nella Campania*, a cura di Ferdinando Bologna e Raffaello Causa. Catalogo della mostra a cura di Ferdinando Bologna e Raffaello Causa. Prefazione di Bruno Molajoli, Napoli, Stabilimento Tipografico Montanino, 1950.

⁷² P. LEONE DE CASTRIS, *Sculture in legno a Napoli e in Campania. Fra medioevo ed età moderna*, Atti del convegno, Napoli, (4 - 5 novembre 2011), Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Soprintendenza Archivistica per la Campania, a cura di Pierluigi Leone de Castris, Napoli, Artstudiopaparo, 2014.

⁷³ P. FARBAKY, D. PÓCS, M. SCUDIERI, *Mattia Corvino e Firenze. Arte e umanesimo alla corte del re di Ungheria*. (Firenze, Museo di San Marco, 10 ottobre 2013 - 6 gennaio 2014), Firenze, Giunti, 2013.

letteraria positivista, non riuscì ad attualizzare il significato delle opere esposte in un contesto museografico che mirasse a riconoscere il presente nel passato.⁷⁴

Ma la mostra del 2013 sembrò superare quel difetto di discernimento che nei secoli trascorsi aveva determinato i giudizi “critici” espressi sulle opere di Francesco Laurana, i quali oscillarono sempre tra la considerazione dell’opera in funzione dei concetti e del bisogno sociale delle varie epoche come loro espressioni estetiche (legandole strettamente alla storia civile) e una valutazione che metteva in rilievo unicamente il singolo carattere dell’opera, laddove il busto della principessa aragonese abbagliava visitatori, antiquari e collezionisti che ne apprezzavano la finezza dei lineamenti e quella speciale capacità di infondere al marmo una morbidezza “epidermica” e una resa particolarmente delicata dei passaggi luministici (in ciò molto all’aspetto dei marmi di Desiderio da Settignano).

Avrebbe verosimilmente gradito Benedetto Croce la scelta dell’inserimento di questo busto lauranesco, ormai lontano dal contesto per cui era stato creato, e del modo in cui fu esposto all’interno della mostra fiorentina, il quale avrebbe certamente trovato il giusto nesso tra l’opera e il tema della mostra, enunciando che questo era «dato da tutta la storia umana, della quale le personalità poetiche sono parte e parte assai cospicua, e, appunto, perché sono parte, non debbono sommergersi e perdersi in quella storia, ma mantenere il loro proprio e originale rilievo e carattere».⁷⁵

⁷⁴ Per le vicende della fase iniziale dell’attività del Museo Nazionale del Bargello di Firenze si veda: P. BAROCCHI, G. GAETA BERTALÀ, *Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo. 1840-1865*, Firenze, Mostre del Museo Nazionale del Bargello, 1985.

⁷⁵ B. CROCE, *Breviario di estetica - Aesthetica in nuce*, a cura di Giuseppe Galasso, Piccola Biblioteca Adelphi, 1990, 9ª edizione, pp. 233. Benedetto Croce compose il Breviario di estetica nel 1912, in forma di piccolo volume che raccoglieva quattro lezioni sui problemi capitali dell’Estetica da offrire agli ascoltatori dell’inaugurazione del Rice Institute di Houston nel Texas, come gli era stato richiesto dal presidente e professore Edgar Lovett Odell. *Aesthetica in nuce* fu scritto sedici anni dopo, nel 1928, quando Croce fu invitato a redigere la voce «Estetica» per una nuova edizione dell’Encyclopaedia Britannica.

I.1.2 LA FORMAZIONE DI FRANCESCO LAURANA

La provenienza dello scultore Francesco Laurana, noto in Croazia come Frane o Franjo Vranjanin e in Italia riportato nei documenti come Francisco da Zara, Laurana, Franciscus de Lorana de Vanesia, Franciscus de Laurana, è stata identificata in relazione al suo cognome "Laurana", che designerebbe il suo luogo di nascita, un villaggio vicino alle rive del lago di Vrana (l'odierna Vrana), nei pressi della città di Zara in Dalmazia, in cui lo scultore sarebbe nato verosimilmente tra il 1420 e il 1425.⁷⁶ La regione della Dalmazia, con l'eccezione di Ragusa, dopo quasi mezzo secolo di soggezione ungherese (1358 - 1409), tornava sotto il dominio veneto tra il 1409 e 1420, attraverso un lungo processo di annessione che si concluse nel 1420 con l'accettazione da parte del Maggior Consiglio della dedizione di Cattaro (che l'aveva rinnovata per ben sei volte). Da questo momento la Dalmazia, seguirà le sorti dello Stato veneziano sia pace sia in guerra, fornendo alla Repubblica i suoi dirigenti (molte famiglie dalmate patrizie saranno iscritte nel Libro d'oro e si trasferiranno addirittura a Venezia), il suo naviglio, militare e mercantile e le milizie.

Gran parte degli studiosi che si sono occupati della difficile questione dell'attività di Francesco Laurana prima della sua documentata presenza a Napoli, hanno sostenuto che lo scultore si sarebbe spostato dalla regione natia in territorio veneziano durante quella che fu l'epoca più intensa delle migrazioni croate a Venezia, la quale coincise con le conquiste ottomane del XV secolo. Francesco Laurana sarebbe stato dunque uno di quegli emigranti croati che sono designati nelle fonti con il termine generico di Schiavoni e, più specificatamente de Dalmazia o Dalmata, come sono definiti gli emigranti originari della Dalmazia.

Tale ipotesi troverebbe conferma in due documenti del XV secolo che informano circa la sua provenienza: il più antico (10 novembre 1464) è stato ritrovato presso l'Archivio dipartimentale di Aix-en Provence e pubblicato dall'abate Henri Requin, dove lo scultore è indicato come "Franciscus de Lorana de Venesia" in relazione alla commissione per la fontana di Le Puy Sainte Réparate,⁷⁷ il secondo pubblicato da Giovanni Maria Amato (16

⁷⁶ A. DUDAN, *La triade gloriosa. Luciano e Francesco Laurana da Zara e Giovanni il Dalmata da Traù*, in *Atti e memorie della società dalmata di storia patria*, v. V, Roma, Soc, 1966, pp.211-223.

⁷⁷ ABR, *Fonds Laucagne*, 306E/398, f.70r-71r.

agosto 1469) insieme con la citazione del nome di “Franciscus Laurana” se ne distingue e specifica la provenienza di “urbis Panormi, et civitatis Venetiarum”.⁷⁸

Il tema della formazione e dello sviluppo del linguaggio stilistico di Laurana prima del suo arrivo a Napoli, rimane tuttora una questione aperta poiché l'assenza di documenti anteriori al 1453, non ha permesso di attestare l'autografia di molte delle opere assegnate allo scultore zaratino. I primi studiosi che si sono occupati degli cosiddetti artisti Schiavoni, hanno affrontato la questione degli effetti che la loro provenienza avesse potuto determinare o anche solamente influenzare la formazione del loro linguaggio artistico.

A favore dell'ipotesi di una prima formazione di Laurana a Venezia fu Stefano Bottari, il quale già nella prima metà del Novecento avvicinava lo stile di Francesco Laurana a quello di Bartolomeo Bon.⁷⁹ La sua tesi è stata ripresa in tempi più recenti dalla storica dell'arte Chrysa Damianaki, la quale ha voluto porre l'accento sulla discendenza dai modelli lombardo-veneti della prima metà del XV secolo, presenti in Dalmazia sia per quanto concerne lo stile sia la tecnica di Laurana, che la studiosa attribuisce ad un apprendistato presso artisti croati che lavoravano durante la prima metà del Quattrocento a Venezia, tra cui Giorgio da Sebenico.⁸⁰

La critica del primo decennio del Novecento, guidata dai primi autori di una monografia su Francesco Laurana, Wilhelm Rolfs⁸¹ e Fritz Burger⁸² si fondava su ciò che riportava Giorgio Vasari, il quale già si basava su una lettura errata del testo di Antonio Averlino (detto il Filarete),⁸³ sostenne che Francesco Laurana si fosse formato con lo scultore Domenico Gagini presso la bottega di Filippo Brunelleschi a Firenze:

«Furono ancora suoi discepoli Domenico dal Lago di Lugano, Geremia da Cremona, che lavorò di bronzo benissimo, insieme con uno Schiavone, che fece assai cose in Vinezia».⁸⁴

⁷⁸ G.M. AMATO, *De Principe Templo Panormitano*, Panormi 1728, Ex Tipografia Aiccardo, Giovanni Battista Aoiccardo.

⁷⁹ S. BOTTARI, “Nuovi studi su Domenico Gagini”, in *Siculorum Gymnasium*, v. II, 1949.

⁸⁰ C. DAMIANAKI, *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione*, Cierre Edizioni, Sommacampagna Verona, 2008, p.31.

⁸¹ W. ROLFS, *Franz Laurana*, Bong, Berlin, 1907, pp. 31-40.

⁸² F. BURGER, *Francesco Laurana: eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur*, Strassburg, Heitz, 1907, pp. 8 s., 96-100.

⁸³ La notizia riportata da Giorgio Vasari si fondava sulla lettura di *Antonio Averlino detto il Filarete. Trattato di architettura* (1451-1464), a cura di A.M. FINOLI e L. GRASSI, Milano, Ed. Il Polifilo, 1972, p.172.

⁸⁴ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, ed. II, v. III, Firenze 1568, edizione a cura di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, Firenze, 1971, pp. 197 s.

Da questa interpretazione ebbe origine l'ipotesi che i due artisti avessero in seguito collaborato alla cappella di San Giovanni Battista nel duomo di Genova.

Sebbene il problema dell'identificazione di quest'artista "Schiavone" nei testi degli storiografi Filarete e Vasari fosse rimasto irrisolto,⁸⁵ altri studiosi come Adolfo Venturi,⁸⁶ e in seguito anche il figlio, Lionello Venturi, continuarono a sostenere la tesi secondo la quale Laurana avesse avuto la sua formazione in territorio toscano, riconducendo la sua l'educazione stilistica all'opera dello scultore e architetto Agostino di Duccio (Firenze 1418 - Perugia, post 1481) e attribuendogli la paternità della decorazione plastica della cappella di San Sigismondo nel tempio Malatestiano, proponendo dunque una sua attività a Rimini nel periodo compreso tra il 1448 e il 1452.⁸⁷

Di opinione contraria fu lo storico dell'arte e del restauro Cesare Brandi, il quale sostenne che l'attribuzione a Laurana delle figure di *Virtù* della cappella, fosse un'indebita forzatura di riferimenti stilistici, precisando che la suddetta opera dovesse ritenersi opera realizzata da lapicidi veneti e lombardi attivi nella bottega di Agostino di Duccio.⁸⁸

Tra le opere possibilmente eseguite in territorio dalmata, gli stessi studiosi gli attribuirono i due angeli ai lati del primo altare a sinistra e gli angeli reggitemma del primo altare a destra del duomo di Sebenico,⁸⁹ datandoli prima del 1453. Contro quest'attribuzione, Anne Markham Schulz assegnò l'opera allo scultore e architetto Niccolò di Giovanni Fiorentino alla sua bottega, alla cui studiosa si deve la conoscenza di alcuni importanti episodi della vita dell'artista, le cui opere invece erano universalmente conosciute, grazie alla pubblicazione del suo fondamentale studio nel 1978.⁹⁰

Uno dei maggiori studiosi che si occuparono dei primi anni della carriera di Francesco Laurana fu Vladimir Gvozdanovic, i cui studi miravano alla realizzazione di una

⁸⁵ F. CAGLIOTI, "Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini", in *Prospettiva*, vv. XCI-XCII, 1999, pp. 76-88.

⁸⁶ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VI, Milano, Hoepli, 1908, pp. 1022-1024.

⁸⁷ L. VENTURI, "Studi sul palazzo ducale di Urbino", in *L'Arte*, XVII, 1914, pp. 440 s.

⁸⁸ C. BRANDI, *Il tempio Malatestiano*, Torino, edizioni Radio Italiana, 1956, p. 33

⁸⁹ F. MARIANO, *La loggia dei Mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, Ancona, Il Lavoro Editore, 2003, pp. 22.

⁹⁰ A. M. SCHULZ, *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian sculpture of the early Renaissance*, New York, New York Univ. Press, 1978, p. 59.

monografia che mai completò, avendo egli stesso ammesso di non avere compreso il problema abbastanza da essere affrontato con successo.⁹¹

Nell'ambito dell'ipotesi della prima formazione di Laurana in Dalmazia, gli è stato assegnato un bassorilievo che una volta ornava l'altare della santa nella cattedrale di Zara, rappresentante *Sant'Anastasia* (Fig.3) datata tra il 1445 e il 1450, oggi conservata presso il museo di San Donato a Zara. Tra le molte ipotesi attributive, degne di maggiore attenzione sono quelle degli studiosi che poterono fondarsi su un'analisi diretta dell'opera.



3 Francesco Laurana (attr.), *Sant'Anastasia*, Museo di San Donato (Zara), 1445-1450 ca.

Il primo fu lo storico dell'arte croato Alessandro Dudan⁹² (in seguito da sostenuto da John Wyndham Pope-Hennessy)⁹³ quindi Vladimir Gvozdanovic⁹⁴ confermò la paternità lauranesca dell'opera zaratina.

⁹¹ M. CEPETIĆ, D. DUJMOVIĆ, *Art History. The Future is now, studies in honor of Professor Vladimir P. Goss*, Rijeka, Predrag Šustar, 2012, p.21.

L'opinione di Hanno Walter Kruff⁹⁵ e Predrag Marković⁹⁶, secondo cui la lastra marmorea sarebbe stata ancora troppo legata allo stile tardogotico, tale da fare escludere la possibilità che potesse essere un'opera di Francesco Laurana, dovette probabilmente essere determinata dalla mancanza di un esame diretto dell'opera originale, poiché invece Vladimir Gvozdanovic sottolineò l'alta qualità della lavorazione plastica.⁹⁷ Di certo, il fregio di viticcio che incornicia la santa è ancora di gusto romanico, ma per la stretta vicinanza con i lineamenti delle *Madonne* siciliane attribuite a Laurana (e in particolare della *Madonna di Noto*), Chrysa Damianaki ha recentemente ripresentato la tesi della paternità lauranesca.⁹⁸

Secondo gli studiosi della storia dell'arte dalmata, il fregio che incornicia la Sant'Anastasia rappresenterebbe una tipologia ornamentale che è possibile ritrovare in ogni periodo della produzione dell'arte dalmata, in tal senso Alessandro Dudan parlò di «fregio dalmatico per eccellenza»⁹⁹ ritrovandolo nel Palazzo di Diocleziano a Spalato, nella facciata della chiesa di Sant'Anastasia a Zara, nel Duomo di Traù, così come in tutte le opere di Francesco Laurana in Italia e in Francia, dove oltre al cosiddetto “fregio dalmatico”, secondo lo studioso, si ritrovavano costanti riferimenti a motivi ornamentali ispirati dai monumenti classici e moderni della regione natia.

Così, nelle linee architettoniche e nella figura del Padre eterno del portale di Santa Margherita a Sciacca attribuito a Laurana (fig.5), egli rinvenne un chiaro riferimento alla trecentesca porta della Pietà del convento di san Francesco a Ragusa (Fig.4), e ancora i frammenti dell'altare nella cripta della chiesa di Santa Marta a Tarascon si rifarebbero al trittico in marmo del duomo di Traù¹⁰⁰, tutti gli ornamenti che recano testine, festoni e putti

⁹² A. DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana: venti secoli di civiltà*, I-II, Treves, Milano 1921-22, pp. 277

⁹³ Cfr. A. DUDAN, 1922, p. 289; J.W POPE-HENNESSY, 1996, p. 241.

⁹⁴ V. GVOZDANOVIĆ, “The Dalmatian works of Pietro da Milano and the beginnings of Francesco Laurana”, in *Arte lombarda*, vv. 42-43, 1975, pp. 113-123.

⁹⁵ H.W. KRUFF, *Francesco Laurana, ein Bildhauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, p. 19;

⁹⁶ P. MARKOVIĆ, “L'architecture renaissance en Croatie”, in *La Renaissance en Croatie*. Catalogue de l'exposition, Musée National de la Renaissance Ecoen (2004-04-08/07-12), Galerija Klovičevi dvori, Zagreb (2004-08-26/11-21) a cura di A. ERLANDE BRANDEBURG et M. JURKOVIĆ, Zagreb, 2004, p. 246.

⁹⁷ V. GVOZDANOVIĆ, “The Dalmatian works of Pietro da Milano.....”, in *Arte lombarda*, nn. 42-43, 1975, pp. 115.

⁹⁸ C. DAMIANAKI, *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione*, Sommacampagna, Cierre edizioni (VR), 2008, p.19.

⁹⁹ A. DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana*, Milano, Treves, 1922, p.27.

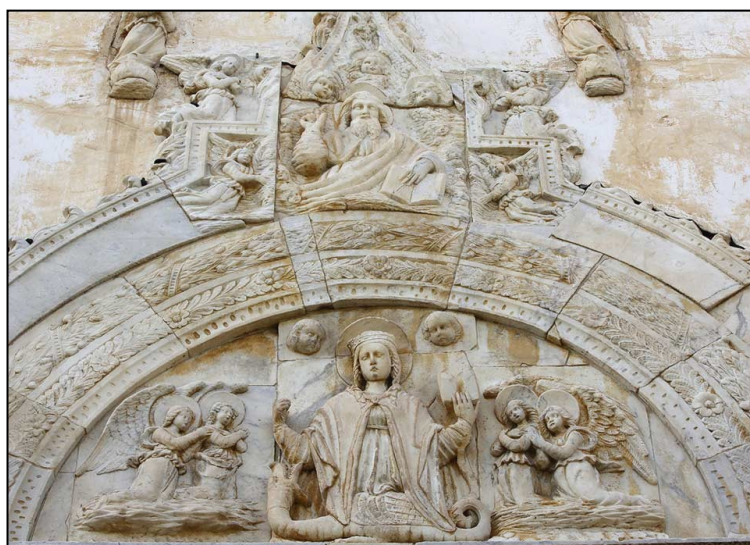
¹⁰⁰ A. DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana*, Milano, Treves, 1922, p.154.

che sostengono stemmi e medaglioni entro ghirlande, sarebbero esemplati sul fregio con putti del colonnato superiore del mausoleo di Diocleziano.¹⁰¹

Alessandro Dudan, seppur inserito nel contesto della propagandistica rivalutazione dell'arte dalmatica d'inizio secolo, scrivendo che la scultura di Laurana era una «splendida prova dell'incessante sviluppo dell'autoctono genio artistico italiano, singolarmente italiano in Dalmazia, e del grande significato che la corrente artistica dalmata ha avuto nell'arte italiana»¹⁰², andrebbe considerato uno dei precursori del filone di studi contemporanei sul valore dell'*ornamentum*, per il cui approfondimento rimando al secondo paragrafo del quarto capitolo di questa prima parte della tesi.



4. Porta della Pietà del convento di san Francesco, XIV secolo (Ragusa)



5. Portale della chiesa di santa Margherita (Sciacca).

¹⁰¹ Ibid, p.40.

¹⁰² Ibid

Alcuni studiosi hanno sostenuto l'ipotesi di una prima formazione di Laurana nel campo dell'oreficeria, partendo dal presupposto che la tecnica di scultura a rilievo dovesse necessariamente implicare uno studio delle tecniche orafe. Hanno Walter Krufft¹⁰³ ha insistito sul fatto che Laurana, nel suo primo soggiorno provenzale (1461-1466), si sarebbe rivelato un ottimo intagliatore di medaglie e che quest'ambito fioriva a Zara proprio negli anni Quaranta del XV secolo, dove il giovane dalmata avrebbe potuto muovere i suoi primi passi nell'ambito di Martino Laurana.

A sostegno dell'ipotesi di Hanno Walter Krufft, Vladimir Gvozdanovic propose il reliquiario di Santa Caterina (esposto alla Mostra permanente di arte sacra di Zara) come una possibile fonte d'ispirazione per i successivi busti femminili di Laurana.¹⁰⁴

La critica ha indagato i possibili esordi di Laurana nella città di Dubrovnik sulla base della documentata presenza di Pietro da Milano in questa città dal 1431 al 1450.¹⁰⁵

Vladimir Gvozdanović attribuì a Laurana le parti della fontana minore e alcuni capitelli e mensole del palazzo del Rettore (tra cui la Giustizia, l'Udienza del rettore e due figure maschili sul capitello dell'Esculapio) e Hanno Walter Krufft i due bassorilievi della fontana minore e l'Esculapio del palazzo del Rettore, opere che in seguito a una più mirata indagine sulla formazione e le imprese ragusee di Pietro da Milano sono state ritenute opere di quest'ultimo, oppure degli altri maestri lavoratori a Ragusa, anche perché ancora oggi non è stato trovato il nome di Francesco Laurana tra i documenti d'archivio di Dubrovnik.¹⁰⁶

Inoltre, secondo la tesi di Vladimir Gvozdanović¹⁰⁷ e Hanno Walter Krufft¹⁰⁸, l'inizio dell'attività ragusea di Laurana a fianco di Pietro da Milano tra il 1445 e il 1450, spiegherebbe il suo arrivo a Napoli con lo stesso scultore milanese, che nel 1452 fu richiesto alla corte napoletana di re Alfonso il Magnanimo.¹⁰⁹

Sebbene la mancanza di documenti riferibili ad opere autografe di Francesco Laurana in Dalmazia (nonché la verosimile perdita di molti di questi monumenti durante il

¹⁰³ H.W KRUFFT, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, p. 19.

¹⁰⁴ V. GVOZDANOVIĆ, "The Dalmatian works of Pietro da Milano and the beginnings of Francesco Laurana", in *Arte lombarda*, vv.42/43, 1975, p. 114.

¹⁰⁵ Ibid, pp.120-123.

¹⁰⁶ R. NOVAK KLEMENČIĆ, "La prima opera documentata di Pietro da Milano", in *Nuovi studi, Rivista di arte antica e moderna*, v. V, 2001, pp. 5-11.

¹⁰⁷ V. GVOZDANOVIĆ, "The Dalmatian works.....", 1975, pp. 106-113.

¹⁰⁸ H. W KRUFFT, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, pp. 20-34.

¹⁰⁹ W.R. VALENTINER, "Andrea dell'Aquila painter and sculptor", in *The Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 513.

terremoto del 1667) non permettano di stabilire con certezza il valore della sua formazione in questa regione, credo di potere plausibilmente supporre che questa avvenne realmente, poiché sarebbe altrimenti assai arduo spiegare il significato delle commissioni ricevute da Francesco Laurana in Provenza nei primi anni sessanta del XV secolo, tra cui la fontana pubblica per la località di Le Puy Sainte Réparate e la serie delle monete celebrative per il re René d'Anjou e la sua corte. Delle suddette opere si tratterà nel terzo capitolo della presente prima parte della tesi.

CAPITOLO II. IL DIBATTITO SULLE OPERE DELLA PRIMA METÀ DEL XV SECOLO

I.2.1. CENNI SULLA STRUTTURA ARCHITETTONICA E SULLE SPETTANZE DELL'ARCO TRIONFALE DI ALFONSO D'ARAGONA A CASTELNUOVO

L'arco trionfale di Castelnuovo fu celebrato il 26 febbraio 1443 con l'ingresso di Alfonso d'Aragona. La celebrazione rappresentò un atto politico giacché preludeva direttamente alla convocazione del parlamento generale del Regno che Alfonso il Magnanimo riunì nel convento di San Lorenzo a Napoli (dal 28 febbraio 1443) per sancire la legittimità del figlio Ferrante come suo legittimo successore al trono, il quale gli successe nel 1458, dopo la conferma della successione sul trono napoletano tramite la dettatura del testamento da parte del padre sul letto di morte (il 26 giugno 1458) e avere sedato la prima congiura dei baroni filo-angioini.¹¹⁰ Negli stessi anni, i lavori dell'arco dovettero interrompersi a causa della morte di Alfonso, per riprendere nel 1465.

Dell'arco d'Aragona possediamo vari documenti di pagamenti, per mezzo dei quali si sono potuti ricostruire i tempi di successione dell'arco stesso, sebbene non abbiano avuto una considerevole parte nel chiarimento dell'autografia delle sculture di cui si fregia.

Da qui una grande messe di studi sono stati condotti circa la paternità delle sculture e la diversa interpretazione dell'arco, visto ora come apertura verso l'umanesimo ora invece come prodotto disorganico di una cultura complessa e altrettanto articolata dovuta all'apporto di diverse maestranze.

Ma la partecipazione di artisti di origine diversa era una consuetudine all'interno della realtà artistica dei cantieri rinascimentali, si pensi alla realizzazione della Certosa di Pavia o al Tempio Malatestiano di Rimini, dove la cooperazione delle maestranze condusse alla creazione di un linguaggio figurativo originale e inconfondibile, com'è il caso dell'Arco di Castelnuovo (Fig.5).

A Napoli, l'architettura, i temi, gli schemi compositivi e lo stile figurativo dei motivi ornamentali sono caratterizzati da una programmatica imitazione dell'antichità.

¹¹⁰ G. GALASSO, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, in *Storia d'Italia*, dir. G. GALASSO, v. XV/1, Torino, Utet, 1992, pp.92-97.

L'articolazione della struttura architettonica dell'arco di Alfonso d'Aragona (Fig.6) è riferibile alla tipologia che gli umanisti dell'epoca usavano indicare con il termine di "Arcum Triumphalem": l'arco è incassato tra i due bastioni angioini di pietra grigia di Pozzuoli che fanno risaltare il biancore del marmo, tale giustapposizione di colori fu molto lodata da Enea Silvio Piccolomini.¹¹¹



6. Arco di trionfo di Alfonso d'Aragona (Napoli)

L'arco trionfale è articolato in più ordini, con una parte interna anch'essa ad arco (che appartiene a un secondo momento dei lavori): l'arco centrale, sorretto da due coppie di colonne, ha funzione di primo ingresso, sulla chiave vi sono due grifoni rampanti che affiancano lo stemma reale di Alfonso d'Aragona e sull'architrave della porta è scolpito:

«ALPHONSUS REX HISPANUS, SICULUS, ITALICUS, PIUS, CLEMENS, INVICTUS».

Nel secondo ordine corre il fregio del corteo trionfale di Alfonso ove si legge il seguente verso esametro in cui il re rivendica la volontà della ricostruzione dell'arco stesso:

«ALPHONSUS REGUM PRINCEPS HANC CONDIDIT ARCEM»

¹¹¹ *De Europa*, in Aeneae Sylvii Piccolomines senesis, Basel, per Henricum Petri, 1551, cap. LXV, p.471.

Tali iscrizioni contenute nella trabeazione, chiariscono l'importante ruolo che ebbero gli umanisti nella messa a punto del programma celebrativo di Castelnuovo, essendo queste state attribuite ad Antonio Beccadelli (detto il Panormita).

Nel terzo ordine vi è un altro arco, il quale doveva probabilmente contenere una statua equestre di Re Alfonso che non fu mai realizzata. Questo secondo fornice (Fig.7) è sormontato da quattro nicchie "a conchiglia" all'interno di ognuna delle quali è ospitata una scultura che rappresenta le virtù cardinali (Giustizia, Temperanza, Fortezza e Prudenza).



7. *Virtù cardinali*, secondo fornice dell'Arco di Alfonso d'Aragona (Napoli)

Sappiamo che il 26 maggio 1452, Alfonso inviò una lettera al Doge di Venezia Francesco Foscari per richiederli l'invio dello scultore fiorentino Donatello a Napoli¹¹², il quale a Padova aveva appena terminato il monumento equestre al *Gattamelata* (1446-1453).

Secondo molti autori, tale richiesta sarebbe da collegare alla committenza per un monumento equestre da collocare all'interno della nicchia superiore dell'arco che il Re desiderava fare realizzare per se, tanto che, ammettendo la possibilità di un'opera realizzata da Donatello per re Alfonso, gli è stata attribuita una colossale testa equina che si trova nel cortile di Palazzo Carafa a Napoli, menzionata anche da Giorgio Vasari.¹¹³

Sebbene fino ad oggi non siano emerse tracce documentarie relative alla realizzazione di un'opera donatelliana per gli Aragona (per cui è stato supposto da molti che

¹¹² Le lettere di Alfonso il Magnanimo a Francesco Foscari sono state pubblicate da J. RUBIÓ BALAGUER, "Alfons el Magnànim, rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello", in *Miscellània Puig i Cadafalch*, Barcelona, v. I, 1947-1951, pp. 33-35 (Archivio de la Corona de Aràgon, reg.2659, fol.90).

¹¹³ Cfr. F.SRICCHIA SANTORO, "Tra Napoli e Firenze : Diomedes Carafa, gli Strozzi e un celebre "lettuccio", in *Prospettiva*, 2001, pp.41-54.

la richiesta di Alfonso non fosse mai stata esaudita dai Veneziani), dalla lettura dei vari partiti ornamentali esterni dell'Arco di Trionfo non si può non notare una decisa assonanza stilistico-geometrica tra le opere donatelliane e queste ornamentazioni aragonesi.

Un elemento linguistico di grande rilevanza per l'individuazione del gusto donatelliano è quello delle paraste binate, ben rappresentate nell'Arco napoletano come colonne con doppie paraste ribattute. Un costrutto antiquario che Donatello aveva già impiegato a Napoli, qualche decennio prima (tra il 1426 e il 1428) nel monumento funerario del cardinale Brancacci all'interno della chiesa di Sant'Angelo a Nilo. Nella composizione del monumento, il maestro Donatello, poté rinnovare alcune caratteristiche ormai consolidate nella tradizione funeraria napoletana trecentesca, di cui i più celebri esempi sono le tombe napoletane commissionate a Tino da Camaino (Siena, 1285-Napoli, 1337 c.a.)¹¹⁴ in cui l'accentuato verticalismo coadiuvato dall'inserimento delle cariatidi, svolgevano una sintassi e una composizione architettonica desunte dal lessico dei tempietti classici.

L'elemento architettonico delle colonne e delle paraste binate divenne ben presto *di maniera*, tale da potere essere letto come un'indicazione del comune gusto antiquario sviluppatosi a Napoli nell'arco trionfale di Alfonso e nel Monumento di Sant'Angelo in Nilo, come già a Firenze (si pensi alla parte sommitale del portico esterno della Cappella Pazzi e nella scansione del pulpito del Duomo di Prato) e a Rimini (Cappella di San Sigismondo del Tempio Malatestiano).

Nel 1452 Alfonso il Magnanimo richiedeva ai Rettori di Ragusa l'invio degli scultori Francesco Laurana e Pietro De Martino, quest'ultimo aveva lavorato a Ragusa per circa vent'anni. Sulla base dell'esistenza di un'epigrafe che si trovava sulla tomba napoletana di Pietro De Martino nella chiesa di santa Maria la Nova a Napoli, della quale si ha notizia grazie alla trascrizione di Giovanni Antonio Summonte, di cui riporto l'epitaffio:

«PETRUS DE MARTINO MEDIOLANENSIS OB TRIUMPHALEM ARCIS NOVÆ ARCUM SOLERTER STRUCTUM, & MULTA STATUARIE ARTIS SUO MUNERE HUIC ÆDI PIE OBLATA, A DIVO ALPHONSO REGE IN ÆQUESTREM ADSCRIBI ORDINEM, & AB ECCLESIA HOC SEPULCHRO PRO SE, AC POSTERIS SUIS DONARI MERUIT. MCCCCLXX»¹¹⁵

¹¹⁴ Si vedano le tombe di Caterina d'Austria nella chiesa di San Lorenzo Maggiore (1325) e quella di Maria d'Ungheria nella chiesa di Santa Maria Donnaregina (1326).

¹¹⁵ G. A. SUMMONTE, *Historia della città e Regno di Napoli, ove si descrivono le vite, e fatti de' suoi re aragonesi dall'anno 1442 fino all'anno 1500, con le loro effigie, e col racconto de' titolati, de' magistrati, e degli huomini illustri*, III, Napoli, Antonio Bulifon libraro, 1675, p. 14 s.

si è ritenuto che allo scultore milanese spettasse sia la paternità di gran parte della decorazione plastica, e inoltre, data l'insistenza di Alfonso d'Aragona affinché Pietro arrivasse da Ragusa a Napoli il più presto possibile, fa pensare a un suo coinvolgimento anche nella fase progettuale della struttura.¹¹⁶

Le antiche fonti napoletane attribuiscono però a Francesco Laurana la responsabilità della struttura architettonica dell'arco. Un passo della lettera del 1524 di Pietro Summonte all'amico veneziano Marcantonio Michiel che di seguito riporto: «In la entrata del Castelnuovo nostro è un Arco trionfale, fatto ad tempo del re Alfonso primo di gloriosa memoria [...] per mano di maestro Francesco schiavone»¹¹⁷ ha portato studiosi come Wilhelm Rolfs ad accreditarne l'attribuzione al solo Francesco Laurana.¹¹⁸

Le Cedole della Cancelleria aragonese riportavano una serie di nomi di scalpellini, lapicidi, protomastri, costruttori, tagliapietre e scultori (talvolta conosciuti e talvolta ignoti agli studiosi del Rinascimento italiano) il cui ruolo non è tuttavia mai stato quello di «architetto» dell'Arco. Ad ogni modo, il modello architettonico dell'arco napoletano, che sembra derivare da quello romano di Sergi a Pola (ripetendone nella parte basamentale lo schema delle colonne binate con trabeazione in aggetto, l'ordine e alcuni rilievi) potrebbe giustificare la paternità di entrambi gli scultori, nonostante il risultato finale fu quello di una composizione che ben rappresenta l'adesione al gusto rinascimentale toscano di Alfonso il Magnanimo e del suo successore Ferrante d'Aragona.

Sebbene la decorazione plastica dell'arco di Castelnuovo non si possa certamente ascrivere ad uno stile rinascimentale maturo, fu proprio in quest'occasione che gli scultori che vi lavorarono poterono conoscere ed esportare in tutta la penisola italiana quel tipo di "classicismo fiorentino" che ancora in questi anni a Napoli era condizionato dalla cultura borgognona importata nel Reame da Alfonso d'Aragona stesso, con gli artisti chiamati dalla Spagna e dal Nord d'Europa.

Dalla ripresa dei lavori dell'arco, entro il 1468 si concluse la parte interna, un'edicola che si apre in una volta a cassettoni e che continua con un alto rilievo oggi mutilo della parte centrale che avrebbe dovuto raffigurare l'Incoronazione di re Ferrante con sopra

¹¹⁶ C VON FABRICZY, "Neues zum Triumphbogen Alfonsos I", in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, v. XXIII, 1902, p.4.

¹¹⁷ F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, Ricciardi, 1925, p.166.

¹¹⁸ W. ROLFS, "Der Baumeister des Triumphbogens in Neapel", in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1904, v. XXV 1904, pp. 81-10.

i geni alati che sorreggono lo stemma di Alfonso, concepita con forte immaginazione prospettica e attenzione per i volumi pierfrancescani.

Le spettanze dell'arco di Alfonso sono state variamente discusse dagli studiosi, ma si può fare capo a dati certi: il contratto che prevedeva il completamento delle torri cilindriche di settentrione era già stato stipulato tra l'aprile e il maggio del 1451, nel maggio 1452 le torri erano ormai state poste. Il progetto architettonico dell'arco risale all'architetto e scultore catalano Guillermo Sagrera, coadiuvato da scultori e architetti locali (tra i quali Onofrio di Giordano, originario di Cava dei Tirreni), autore anche della ricostruzione dell'intera fortezza (che doveva diventare una residenza del sovrano) e della ristrutturazione interna del castello voluta da Alfonso d'Aragona e incentrata sulla magnifica Sala detta "dei Baroni".

Se poi questo iniziale progetto del maiorchino Guglielmo Sagrera abbia subito modifiche in senso "classiceggianti" da parte di qualche architetto italiano, ciò è tuttora oggetto di controversie tra gli storici dell'arte e dell'architettura, su cui in questa sede non è il caso di addentrarsi.

Rispetto agli artisti che si occuparono della decorazione plastica dell'arco, siamo a conoscenza di chi questi fossero grazie alle notizie apprese dalle Cedole di Tesoreria aragonese, ai documenti inerenti il restauro di Castelnuovo e all'edificazione dell'Arco di trionfo, e ai maggiori studi condotti intorno alle opere di tali artisti da Cornelius von Fabriczy, Wilhelm Rolfs e Riccardo Filangieri di Candida.

La riscoperta di questi documenti, nonostante lo stato degli studi sulle opere degli artisti in questione presentasse ancora non poche lacune, diede spazio agli studiosi dell'arco napoletano di identificarne la paternità, di cui è il caso di ripercorrerne brevemente le differenti attribuzioni.

Il primo documento che testimonia la presenza di Laurana a Napoli è del 17 luglio 1453, laddove è menzionato come "mestre Francisco da Zara" nei pagamenti per i lavori per l'arco trionfale di Alfonso il Magnanimo.

A lui e a Pietro da Milano è abitualmente attribuito il fregio con il *Corteo di Alfonso* collocato nella parte interna dell'arco inferiore, ove le figure dei dignitari che seguono il *Carro* e anche la figura dello stesso sovrano (Fig.8) sembrerebbero manifestare i primi segni di quello che sarà il futuro orientamento stilistico di Laurana, segnalato nel contributo di Raffaello Causa, come un'indicazione della dimensione volumetrica spaziale di ascendenza pierfrancescana alla quale il dalmata giungerà attraverso l'influenza di quel gusto per i volumi come bloccati nella loro purezza geometrica espresso da Guglielmo Sagrera a Napoli, a partire dal quale sviluppò una crescita in senso italiano, che parimenti investì anche lo sviluppo dello stile del pittore d'origine siciliana Antonello da Messina.¹¹⁹



8. Fregio con il *Trionfo di Alfonso d'Aragona*, Arco di Castelnuovo (Napoli)

In ragione della citazione di Laurana in altri due documenti della Tesoreria Aragonese (del 31 gennaio e 28 febbraio 1458), a questo periodo apparterrebbero anche le figure delle *Virtù* all'interno delle nicchie nell'arco superiore (Fig.7) e il rilievo degli *Ambasciatori tunisini* dell'edicola destra del fregio trionfale e in particolare la grande figura della *Giustizia* nella nicchia alla sommità dell'arco, rispetto alla quale Novak Klemenčić, a seguito dei risultati di uno studio sulla formazione stilistica di Pietro di Martino da Milano, ha sostenuto che la statua della *Giustizia* sull'arco sia opera del milanese.¹²⁰

¹¹⁹ R. CAUSA, "Laurana e l'arco di Castelnuovo", in *Paragone*, v. LIX, 1954, pp. 3-23.

¹²⁰ R. NOVAK KLEMENČIĆ, "La prima opera documentata di Pietro da Milano", in *Nuovi Studi*, v. V, 2001, pp. 5-11.

Negli anni seguenti giunsero a Napoli lo scultore romano Pietro Taccone (nei pagamenti dal 1453), Isaia da Pisa e Andrea dell'Aquila (allievo di Donatello tra il 1433 e il 1443) e infine Mino da Fiesole, il quale tra il 1455 e il 1456 fu chiamato a lavorare per la corte aragonese, come testimoniano alcuni pagamenti della Tesoreria reale indirizzati a «Mjnco» o «Minico» da Montemignajo. Da una lettera inviata il 12 agosto 1456 da Giovanni de' Medici al duca Francesco Sforza, si apprende che il motivo per cui Mino si trovava a Napoli in quell'anno non era legato alla monumentale opera scultorea dell'arco di Castelnuovo, dalla quale dovette tuttavia essere molto colpito, tanto da ricordarsene nel *ciborio della Neve* della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, purtroppo pervenuto a noi smembrato, di cui si tratta nella seconda parte della tesi, bensì alla realizzazione di un'opera differente, il ritratto del regnante:



9. Ritratto di Alfonso I il Magnanimo, Musée du Louvre (Parigi)

«Quel maestro scultore il quale ritrasse Piero et me et poi il signore di Faenza [...], et hora torna da Napoli, et ha facte il Re in forma che pare vivo»¹²¹

¹²¹ F. CAGLIOTI, "Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignajo: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica", in *Bollettino d'arte*, Ser.6, v. LXVII, 1991, pp. 44-45.

Una consolidata tradizione critica vuole che il ritratto sia da identificare con quello conservato a Parigi presso il Musée du Louvre, sebbene lo storico dell'arte Francesco Caglioti abbia diversamente ipotizzato che l'opera napoletana potrebbe non essere stato necessariamente un rilievo, bensì un busto, ormai perduto.¹²²

Lungi dal volere avanzare un'attribuzione del *Ritratto di profilo di Alfonso* del Louvre (Fig.9), (proposta da numerosi insigni storici dell'arte come il già menzionato Francesco Caglioti ed altri più avanti citati) non mi è sembrato tuttavia inappropriato porre l'attenzione sul giudizio dato da Giovanni Antonio Summonte rispetto alla lauranesca «immagine, pur in marmo, d'esso re, la quale, a iudicio di chi lo vide, sempre è stata riputata cosa naturalissima»¹²³. Il suddetto giudizio sembra poter essere sovrapposto alla valutazione che Giovanni de' Medici diede del ritratto eseguito da Mino da Fiesole dello stesso Alfonso «Re in forma che pare vivo».¹²⁴

È certo che Francesco Laurana rimase a Napoli almeno fino alla morte di Alfonso d'Aragona nel 1458, periodo a cui appartarrebbe il ritratto del Magnanimo, citato nella lettera del testimone napoletano Pietro Summonte,¹²⁵ dal cui celebre passo sono scaturite numerose ipotesi, tra cui quella di Leo Planiscig, riconobbe nella statua della collezione di Camillo Castiglioni a Vienna¹²⁶ quella menzionata dal cronista Summonte, e in seguito quella di Gianni Carlo Sciolla, il quale propose d'identificare il medaglione circolare marmoreo con l'effigie di Alfonso d'Aragona (conservato presso il Museo Archeologico di Madrid) con «la immagine, pur in marmo, d'esso re»¹²⁷, tuttavia, a causa della mancanza di documenti il riconoscimento dell'opera è ancora lontano dall'essere determinato.

Ancora secondo lo storico dell'arte Francesco Caglioti, la presenza di Andrea dell'Aquila andava a sopperire la mancanza del suo maestro Donatello, artista tanto desiderato da re Alfonso, così a lui attribuisce il rilievo del pilone sinistro dell'arco inferiore

¹²² F. CAGLIOTI, “Mino da Fiesole, Mino del Reame...”, 1991, p.45.

¹²³ F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, Ricciardi, 1925, p.166.

¹²⁴ F. CAGLIOTI, “Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignaio: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica”, *Bollettino d'arte*, vol. 67, 1991, pp. 44-45.

¹²⁵ SUMMONTE, «Lo quale fece ancora la immagine, pur in marmo, d'esso re, la quale, a iudicio di chi lo vide, sempre è stata riputata cosa naturalissima». In F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, Ricciardi, 1925, p.166.

¹²⁶ L. PLANISCIG, “Riflessioni e ipotesi intorno a una statua di Re Alfonso d'Aragona”, in *Bollettino d'arte*, Ser. 3, v. XXVII, 1934, pp. 293-298.

¹²⁷ G. C. SCIOLLA, “Fucina aragonesa a Castelnuovo”, in *Critica d'arte*, v. XIX, 1972, p.20.

con Ferrante d'Aragona, il duca di Calabria e il seguito, in cui lo scultore fornirebbe prova del tipico stacciato donatelliano¹²⁸, datantolo tra il 1455 e il 1456.

Sul pilone destro del fornice, la scena della *Partenza* è stata comunemente riferita a Pietro di Martino da Milano. Anche lo scultore d'origine ticinese Domenico Gagini (Bissone, 1420 c.a- Palermo, 1492), è citato in un perduto documento dell'Archivio di Stato



10. Domenico Gagini, *Madonna con il Bambino*, Museo Civico di Castelnuovo (Napoli)

di Napoli (31 gennaio 1458) pubblicato da Cornelius von Fabriczy¹²⁹, con gli scultori impegnati nella costruzione dell'arco di Castelnuovo. Egli sarebbe l'autore della *Madonna con il Bambino* dell'edicola marmorea della cappella palatina (Fig.10), opera in cui è presente il *signum* della conoscenza della tradizione scultorea di ascendenza ghibertiana e brunelleschiana, riscontrabile nel motivo ad ombrello della cupola che protegge la Vergine Maria, che tradisce la conoscenza della perfetta costruzione stereometrica della cappella Pazzi a Firenze. Altre opere attribuite a Domenico Gagini sono la statua della *Temperanza* e il piccolo suonatore nella fascia dell'arco trionfale con i trombettieri musicanti. A Isaia da Pisa sono invece attribuite la *Vittoria che guida la quadriga* e la figura della *Fortezza*.

Alla morte di Alfonso d'Aragona i lavori dell'arco s'interruppero e ciò provocò la dispersione degli artisti che vi avevano

lavorato: già nel 1458 Andrea dell'Aquila non risulta più tra i documenti contabili¹³⁰, nel 1460 Isaia da Pisa e Paolo Romano sono

¹²⁸ F. CAGLIOTI, "Una conferma per Andrea dell'Aquila scultore: la "Madonna" di casa Caffarelli", in *Prospettiva*, v. LXIX, 1993, pp. 12-15.

¹²⁹ C. VON FABRICZY, "Der Triumphbogen Alfonsos I am Castel Nuovo zu Neapel", in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, v. XX, 1899, p. 149

¹³⁰ C. VON FABRICZY, *Der Triumphbogen.....*, 1899, doc. XI.

documentati nei registri pontifici di Pio II¹³¹, nel 1460 Domenico Gagini risulta essere già arrivato in Sicilia, Pietro da Milano si reca in Provenza alla corte del re Renato dove lavora come medaglista, e Francesco Laurana vi è documentato dal 1461 fino al 1466.¹³²

Il vuoto di anni esistente nella biografia di Francesco Laurana (che va dal 1458 al 1461) mi ha permesso di prendere in considerazione l'ipotesi che lo scultore dalmata avesse potuto trascorrere qualche tempo in un altro centro italiano prima di raggiungere la Francia, tale luogo è stato da me identificato nella città di Roma, di cui tratterò nel secondo capitolo.



11. Francesco Laurana, Madonna con il Bambino, Museo civico di Castelnuovo (Napoli), proveniente dalla Cappella Palatina in Castelnuovo.

Dopo i suoi anni provenzali (1461-1464), Pietro di Martino da Milano fu l'unico dei cosiddetti "artisti dell'Arco" a fare ritorno nella capitale del Reame aragonese alla fine della guerra di successione di Ferdinando I (1458-1465), al fine di portare a compimento il progetto dell'arco trionfale del defunto re Alfonso. Laurana invece fece rientro a Napoli solamente dopo un soggiorno in Sicilia, e nel 1474 eseguì la *Madonna col Bambino* per il portale della cappella Palatina in Castelnuovo (Fig.11), dove già sembrerebbe essersi delineato il cammino verso la forma volumetrica di ascendenza pierfrancescana.

Alla fine degli anni Cinquanta del XV secolo è stata attribuita a Laurana la *Madonna col Bambino* oggi conservata nel Museo Civico di Castelnuovo, della cui trattazione mi sono occupata nella seconda parte della tesi, inserendola piuttosto nel contesto del secondo soggiorno napoletano dello scultore, in ragione della sua più probabile collocazione cronologica negli anni settanta del Quattrocento.

¹³¹ E. MÜNTZ, *Les Arts à la cour des papes aux XV^e et XVI^e siècle*, Paris, Ernest Leroux éditeur, 1875-1898, v. I, p.247.

¹³² E. MUNZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance,; l'Age d'or*, Paris, Hachette, v.II, p.536.

I.2.2 IPOTESI DI UN SOGGIORNO A ROMA (1458-1460/61)

Tra le possibili opere assegnabili alla giovinezza dello scultore dalmata, lo storico dell'arte Gianni Carlo Sciolla ha riproposto l'attribuzione a Laurana di una scultura lignea raffigurante la Santa Maria Maddalena (fig.12)¹³³ conservata nella chiesa della Maddalena a Roma. La stessa ipotesi fu formulata per la prima volta all'inizio degli anni trenta del XX secolo da Palma Bucarelli,¹³⁴ che però, ad eccezione dello studio di Gianni Carlo Sciolla, non fu accolta negli studi successivi, verosimilmente per la difficoltà di definire un'attività romana di Laurana.



12. Francesco Laurana (attr.) *Santa Maria Maddalena*, Chiesa di Santa Maria Maddalena (Roma), 1450 ca.

La scultura, restaurata nel 1967, proviene dalla stessa chiesa della Maddalena in Roma e oggi si trova nel passaggio tra la cappella di san Camillo e quella del Crocifisso. L'esame diretto dell'opera mi ha permesso di avvalorare quanto rilevato alla fine degli anni ottanta del XX secolo, allorché vi era ancora la presenza di un resto di policromia (in massima parte rossa con lievi tracce di azzurro non originale), volutamente mantenuto dai restauratori del tempo per non evidenziare i guasti che la scultura ha subito a causa della sgorbiatura e dell'assottigliatura per il rivestimento in cartapesta che ne falsificava completamente i

¹³³ G.C. SCIOLLA, "Un'esercitazione "adriatica", in *Arte Documento*, vv. XVII-XIX, 2003, pp. 191-193.

¹³⁴ P. BUCARELLI, "Questioni lauranesche: una statua nella chiesa della Maddalena in Roma", in *Bollettino d'arte*, v. XXVI, 1932, pp. 90-95.

caratteri originari.¹³⁵ La scultura presenta molti dei caratteri identificativi del linguaggio di Francesco Laurana (conformazione ovale della testa, attenzione per il trattamento delle mani, nonché un lieve *banchement* attribuibile ad un retaggio tardo gotico).

La datazione intorno all'anno 1455 non mi sembra più attendibile poiché è noto che già nel 1453 Francesco Laurana si trovava a Napoli per cominciare i lavori dell'arco di Trionfo di Alfonso d'Aragona, in ragione di ciò propenderei dunque per una datazione più alta, al 1450 circa.

L'ipotesi di un soggiorno dello scultore a Roma, che nel presente studio viene proposto, mi sembra plausibile oltre che per le ragioni sopra esposte, anche sulla base della rilettura critica di alcuni passi del *Libro delle spese* dello scultore e fonditore fiorentino Maso di Bartolomeo (Ms Baldovinetti 70) conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze¹³⁶, e su quella delle notizie documentate in merito al maggiore collaboratore e compagno di Laurana: Pietro de Bonitade. Maso di Bartolomeo, riporta un fatto di cui vale la pena trascrivere la nota:

« incomincio detto Francesco martedì adì 5 di gennaio Matteo non pote lavorare per gli prese al male quando torno da Roma che tornarono domenica adì 3 detto».¹³⁷

«..partisii detto Francesco adì 2 marzo lui e'l fratello e Tommaso schiavo e andarosene insieme».¹³⁸

Stando alle affermazioni di Maso di Bartolomeo, tale Francesco schiavone venne da Roma per lavorare con lui al portale della chiesa di san Domenico a Urbino, dal gennaio fino al marzo del 1451, ne consegue che questo "Francesco" (verosimilmente da identificare con Francesco Laurana)¹³⁹ potrebbe essersi trovato a Roma prima di quegli anni a fianco di Pietro de Bonitade, il quale, come riporta Antonino Bertolotti nel suo studio sugli artisti lombardi condotto negli archivi romani¹⁴⁰, Pietro di Martino (nipote di Beltramo De Martino, grande costruttore che lavorò a Roma per papa Nicolò alla fabbrica della tribuna di san Pietro tra il 1448 e il 1450), prese parte attiva alle maggiori costruzioni che questo pontefice fece eseguire a Roma e nello stato papale.

¹³⁵ L. MORTARI, *Santa Maria Maddalena*, in *Le chiese di Roma illustrate*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, Fratelli Palombi editore, N.S 20, 1987, p.90.

¹³⁶ BNF, Ms. Baldovinetti, 70, 1449-55, cc. 15v, 25r.

¹³⁷ Ibid, fol. 15v.

¹³⁸ Ibid, fol. 25r.

¹³⁹ L'attuale stato degli studi non permette d'ipotizzare che in suddetto "Francesco" possa identificarsi una persona diversa da quella di Laurana, poiché non siamo a conoscenza di alcuno scultore di nome Francesco proveniente dalla regione della Dalmazia.

¹⁴⁰ A. BERTOLOTTI, *Gli artisti lombardi a Roma nei secoli XV e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, v. I, p.15, Milano, 1891.

Nel 1450 operò nel duomo di Orvieto, nel 1452 lo troviamo tra i marmorari del palazzo del Campidoglio e del palazzo papale di santa Maria Maggiore, si occupò anche dei lavori di restauro della chiesa di San Teodoro sotto il Palatino. In un documento del 10 ottobre 1455 Pietro De Martino riceveva per questi lavori dalle mani di “Antonio ingegnere” 100 ducati, questi era forse Antonio Rossellino, che con Bernardo suo fratello, *ottimo lapicida*, ebbe l’assistenza ed eseguì sculture delle maggiori fabbriche elevate da Nicolò V durante il suo pontificato (tra cui, nell’ambito di un generale piano di ristrutturazione dell’intera area vaticana, Bernardo Rossellino avvia nel 1452 la costruzione in San Pietro di una nuova, gigantesca tribuna).

Ancora grazie alle ricerche di Bertolotti siamo a conoscenza di un documento del 4 ottobre 1455, relativo ai lavori di Santa Maria Maggiore, in cui Pietro de Bonitade viene qualificato *provido viro petro joannis de varisio de Madiolani architectori*, come risulta da questi documenti, Pietro di Martino era ancora a Roma negli ultimi mesi del 1455.

Credo di potere formulare l’ipotesi che anche Francesco Laurana, arrivato a Napoli negli stessi anni di Pietro di Martino¹⁴¹, potesse esservi giunto con lui da Roma, così come provenivano dall’Urbe la maggior parte degli artisti menzionati nelle cedole di pagamento della regia tesoreria aragonese, dove avevano dato prova della loro valenza, e che quindi questi fosse già uno scultore formato, tale da potergli attribuire la paternità della scultura lignea della *Santa Maria Maddalena* dell’omonima chiesa romana, della quale i più recenti studi sulla scultura lignea meridionale non si sono ancora occupati.

Soltanto ammettendo l’ipotesi di una prima formazione urbinata e romana, si spiegherebbe perché Francesco Laurana fosse stato menzionato come maestro riguardo ai lavori per l’arco di Castelnuovo, a differenza degli altri rinomati architetti e scultori (Pere Johan, Pietro di Martino da Milano e Paolo Romano) e quanto potesse avere influito tale bagaglio culturale nel progetto architettonico dell’arco di Trionfo.

È utile in questa sede ricordare l’importanza della comparazione tra i motivi della decorazione dell’intradosso del portale d’ingresso della chiesa di San Domenico a Urbino (Fig.13) che presenta pannelli raffiguranti bellissime teste di cherubini, che sembrerebbe derivare direttamente dai motivi floreali e ritratti di uomini scolpiti nell’intradosso dell’arco di Alfonso (Fig.14).

¹⁴¹ ASN, Cedole di Tesoreria, v. 23, fol. 89.



13. Particolare dell'arco d'ingresso della chiesa di san Domenico (Urbino)



14. Particolare dell'intradosso dell'arco di Castelnuovo (Napoli)

Da tali prototipi sembra ancora discendere la decorazione realizzata da Laurana nella volta della cappella Mastrantonio della chiesa di San Francesco d'Assisi a Palermo (Fig.15), dove si possono ammirare cinque pannelli con motivi floreali che si alternano ad altri cinque con volti maschili, per il quale non è possibile trovare altri e diversi precedenti esempi.



15. Francesco Laurana, Arco Mastrantonio, particolare della decorazione dell'intradosso, chiesa di San Francesco d'Assisi (Palermo)

Sono inoltre confrontabili anche i pennacchi decorati con due medaglioni recanti le figure della Vergine Annunciata e dell'Angelo Gabriele (Fig.19) e il putto con cornucopia nello zoccolo sinistro del monumento palermitano (Fig.17) con la figura dell'angelo e del putto con cornucopia nel pennacchio sinistro del secondo fornice dell'arco di Castelnuovo (Fig. 18), che sembra essere stato il modello a cui sono ispirate le figure lauranesche.



16. Particolare dei pennacchi, Arco di Alfonso d'Aragona (Napoli)



17. Francesco Laurana, Arco Mastrantonio, particolare dei pennacchi, chiesa di San Francesco d'Assisi (Palermo)



18. Particolare del secondo fornice dell'arco di Castelnuovo (Napoli)



19. Francesco Laurana, Arco Mastrantonio, particolare del putto di sinistra, chiesa di San Francesco d'Assisi (Palermo)

CAPITOLO III. IL DIBATTITO SULLE OPERE DEGLI ANNI SESSANTA DEL XV SECOLO

I.3.1. LA PRIMA ATTIVITÀ COME MEDAGLISTA E SCULTORE IN FRANCIA (1461-1466)

L'incontro avvenuto a Napoli tra Pietro da Milano e Francesco Laurana durante gli anni cinquanta del Quattrocento non rimase un episodio isolato nel loro percorso, come plausibilmente non lo furono le ragioni del loro arrivo dalla regione della Dalmazia, bensì seguitò ad essere alimentato da quel momento, almeno fino alla fine degli anni sessanta del Quattrocento, anni in cui i due scultori si trovano entrambi prima in Provenza durante la guerra di successione tra Ferdinando I e Jean d'Angiò e, dopo in Sicilia.

Pietro de Bonitate partì per la corte di Renato d'Angiò nel 1461, e vi si stabilì almeno fino al 1464, Francesco Laurana abbandonò l'Italia in quello stesso anno per rimanere presso la corte provenzale fino al 1466, dove lavorò anch'egli come medaglista, ma non solo.

Il riconoscimento dato all'attività di Laurana come scultore di medaglie si deve allo studioso francese Aloïs Heiss, il quale pubblicò nel 1882 uno dei più importanti contributi sulla medaglistica del Rinascimento, all'interno del quale dedicò un volume alla produzione di Francesco Laurana e Pietro da Milano¹⁴², permettendo così la graduale identificazione delle opere del dalmata, oltre ad avere offerto un fondamentale contributo nell'ambito della riscoperta della sua personalità artistica.

Francesco Laurana giunse verosimilmente in Francia entro il 1461 per mettersi al servizio del re René d'Anjou, il quale lo introdusse nella sua corte e dove occupò una posizione di assoluto rilievo, ricordata anche dai documenti in cui è menzionato come «*Tailleur d'images d'uit seigneur*» e «*Sculptor regis*»¹⁴³. Tra il 1461 e il 1466, lo scultore fu impegnato quasi unicamente nella produzione delle medaglie, delle cui nove conosciute, ne rimangono sei datate e firmate, altre tre non sono datate.

La prima medaglia firmata da Francesco Laurana e datata 1461 raffigura Giovanna di Laval, consorte di René d'Anjou (Fig.20). La regina è rappresentata con un'acconciatura alta riccamente decorata con perle, la corona reale e una collana, sul dritto vi è inciso «DIVA. IONNA REGINA.SICILIE ETCETERA», nel verso il motto «per non per» e in basso: «MCCCCLXI» e la firma dell'autore «FRANCISCUS LAURANA.FECIT». Il titolo DIVA s'inserisce nella moda cortese italiana.

¹⁴² A. HEISS, *Les médailleurs de la Renaissance*, Paris, Rothschild, v. II, 1882.

¹⁴³ F. ROBIN, *La Cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris, Picard, 1985, pp. 65, 244-247.

La seconda medaglia datata 1461, rappresenterebbe il celebre buffone di René d'Anjou, Triboulet (Fig.21), conosciuto per la piccola dimensione della sua testa rispetto a quella del busto, come riporta Albert Lecoy De La Marche: «Était un pauvre nain difforme, ayant, contrairement à la plupart de ses pareils, la plus petite tête qu'on et jamais vue».¹⁴⁴

Negli anni tra il 1463 e il 1464 Laurana firmò altre sei medaglie, di cui quattro sono datate. La celebre medaglia di René d'Anjou e Jeanne de Laval (Fig.22) mostra inciso nel dritto «DIVI HEROES FRANCIS LILIIS CRUCEQ ILLUSTRIS INCEDVNT IVGITER PARANTES AD SUPEROS ITER», nel rovescio «PAX AUGUSTI» e la data e la firma «MCCCCLXIII FRANCISCUS LAURANA FECIT». L'insolita rappresentazione della coppia reale non ha precedenti nell'arte della medagliistica francese, l'unico esemplare appartiene alla tradizione italiana e si ritrova nella medaglia realizzata da Matteo de' Pasti, il quale nel 1447 effigiò Sigismondo Malatesta e sua moglie Isotta.

Il rovescio della medaglia di Laurana è un eminente esempio della proposta di forme e contenuti ripresi dall'antico, nel mostrare la dea della pace con un ramo d'ulivo in mano e una colomba dall'altra parte un'armatura, laddove l'iscrizione «Pax Augusta» palesa la volontà dell'artista e del suo committente di riferirsi agli *exempla* della storia antica.

La Medaglia di Ferry II, conte di Vaudemont (Fig.23), mostra nel dritto «ILLUSTRIS PRINCEPS COMES TREDERICUS ISTE», nel verso la firma «FRANCISCUS LAURANA FECIT» e la data «MCCCCLXIII».

La Medaglia di Giovanni d'Angiò duca di Calabria e di Lorena (Fig.24) sul dritto riporta «IOHANES DUX CALABER ET LOTHORINGUS. SICULI. REGIS PRIMOGENITUS», nel rovescio «MARTE FEROX. RECTI CULTOR. GALLUSQUE REGALIS», la data «MCCCCLXIII» e la firma «FRANCISCUS LAURANA».

Nel 1466 La medaglia di Giovanni Cossa, conte di Troia (Fig.25) riporta il titolo di viceré sul recto «ECCE COMES TROIE VICEREX QUOQUE COSSA IOHANNES», nel verso la firma e l'anno di esecuzione «FRANCISCUS LAURANA FECIT ANNO DNI MCCCCLXVI».

Allo stesso periodo appartengono le altre tre medaglie: quella di Charles III d'Anjou, Conte di Maine (Fig.26) fratello del re Renato, datata al 1461 circa dove nel verso è incisa una carta del mondo con i suoi quattro continenti.

I più recenti studi condotti sulle medaglie di Francesco Laurana da Nicolas Bock, hanno messo in risalto la rarità degli esempi in cui si trova una scritta orizzontale dietro il ritratto, il cui unico esempio antecedente a quello di Laurana sarebbe da rintracciare nella

¹⁴⁴ A. LECOY DE LA MARCHE, *Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux historiques et littéraires, d'après les documents inédits des archives de France et d'Italie*, Paris, Didot, 1875, II, pp.150-151.

medaglia di Pisanello che ritrae Lionello d'Este (1444), Gianfranco Gonzaga (1445), Ludovico Gonzaga (1447) e Alfonso d'Aragona (1449).¹⁴⁵

La medaglia di Ludovico XI (Fig.27) re di Francia, riporta sul dritto «DIVUS LODOVICUS REX FRANCORUM», sul rovescio la figura allegorica della Concordia assisa in trono con inciso: «CONCORDIA AUGUSTA» datata al 1465 circa.

L'ultima medaglia raffigura un soggetto sconosciuto, la cui attribuzione a Francesco Laurana non è mai stata messa in dubbio, riporta sul recto «HIC IN TERRIS MERUIT SIBI NOMEN OLIMPI». Il personaggio dai capelli ricci indossa un cappello conico e una catena al collo, è probabilmente un musicista della corte del re René, Olympus era un suonatore di flauto allievo di Marsia.

La creazione della serie delle medaglie commissionata a Laurana e Pietro de Bonitade trova la sua ragion d'essere nella volontà di René d'Anjou di manifestare il suo ruolo in un contesto politico in cui la dinastia angioina continuava ancora ad avanzare le sue rivendicazioni al dominio di Napoli. Il carattere intrinseco di questi manufatti artistici, la cui piccola dimensione favoriva la descrizione sintetica dei tratti individuali del profilo del volto (permettendo così di fissare i tratti caratteristici con un disegno lineare) garantiva la massima visibilità e diffusione del messaggio che le suddette medaglie veicolavano.

In quest'ottica, la produzione dei ritratti reali promossa dallo *sculpteur du Roi*, si configurava come uno dei fondamentali strumenti di una sorta di battaglia delle immagini che si esplicitò artisticamente nel riferimento ai moduli iconografici usati dal suo rivale, ossia alla produzione di Pisanello in quanto artista più eminente della generazione precedente e a quella contemporanea di Matteo de' Pasti.



20. Francesco Laurana, *Jeanne de Laval*, Biblioteca Nazionale di Francia (Parigi), 1461

¹⁴⁵ N. BOCK, *Médailles et humanism. René d'Anjou et la diplomatie artistique en Italie*, in René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480), in actes du colloque international tenu à l'Université de Toulouse 2 Le Mirail (22 -24 janvier 2009) sous la direction de FLORENCE BOUCHET, Turnhout, Brepols, 2011, p.167.



21. Francesco Laurana, *Triboulet*, Biblioteca Nazionale di Francia (Parigi), 1461



22. Francesco Laurana, *René d'Anjou e Jean de Laval*, Staatliche Museen, Munzkabinet (Berlin)



23. Francesco Laurana, *Ferry II, conte di Vaudemont*, Collezione Hunterian (Glasgow)



24. Francesco Laurana, *Jean d'Anjou, duca di Calabria e Lorena*, Staatliche Museen (Berlino), 1464.



25. Francesco Laurana, *Jean Cossa*, conte di Troia, Gabinetto delle medaglie (Dresda).



26. Francesco Laurana, *Charles III d'Anjou*, Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle Medaglie (Parigi)



27. Francesco Laurana, *Ludovico XI*, Kunsthistorisches Museum (Vienna)

I.3.2 LA PRIMA ATTIVITÀ COME SCULTORE IN PROVENZA

La prima commissione che Laurana ricevette in Provenza di là dalle medaglie, è quella per la costruzione della fontana di Le Puy-Sainte Réparate (località vicino a Marsiglia), dove in questo periodo lo scultore trascorse alcuni anni della sua vita.

Il primo documento in cui lo scultore è messo in relazione con questi lavori è del 10 novembre 1464, allorché sottoscrisse il contratto per l'ingrandimento della fontana pubblica a Le Puy-Sainte-Réparate, di cui purtroppo non rimane più nulla. Il documento descrive il programma dei lavori: l'artista s'impegnava ad aggiungere due vasche e due grifi di bronzo con lo scudo di Renato e di Fabrizio di Gaeta e sua moglie per il prezzo di quaranta fiorini.¹⁴⁶

Allora Le Puy-Sainte-Réparate era situata su una collina isolata e difesa da un castello che aveva per capitano proprio il nobile Fabrizio di Gaeta, signore di Bouc, il quale, venuto da Napoli con la corte degli Anjou, poteva avere richiesto all'artista di costruire una fontana per la piazza della località che lui stesso difendeva. Laurana è menzionato nelle fonti fino all'11 aprile 1465, ancora in connessione con i lavori per la fontana.¹⁴⁷ Rimangono da indagare le ragioni che spinsero il committente ad assegnare allo scultore la progettazione di una siffatta opera, del cui genere Laurana non sembrerebbe essere stato un noto specialista.

L'unico verosimile precedente in questo genere potrebbe ritrovarsi nella collaborazione del giovane Laurana delle due fontane dell'attuale città di Ragusa, opere dell'architetto, ingegnere e scultore Onofrio della Cava, il cui impegno è testimoniato da un documento del 1438, anno in cui Onofrio sottoscrisse il contratto con gli "officiales" del Consiglio di Dubrovnik; nello stesso documento è delineato il progetto di costruzione delle fontane poste ancora oggi alle due estremità della strada principale del centro cittadino: la fontana tradizionalmente detta "fontana di Onofrio" (Fig.28) si trova nei pressi di porta Pille, mentre quella di dimensioni minori, detta "fontana di La Cava"(Fig.29), è collocata presso la porta Ploce.¹⁴⁸

¹⁴⁶ H. REQUIN, *Documents inédits sur le sculpteur François Laurana*, Réunion des Société des Beaux-Arts des départements, Paris, XXV, 1901, p.506ff.

¹⁴⁷ Ivi, p.246.

¹⁴⁸ H. FOLNESICS, "Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV Jahrhunderts in Dalmatien", in *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K.-K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, v. VIII, 1914, pp.187-189.



28. Onofrio della Cava (attr.), *Fontana di Onofrio*, Ragusa.



29. Onofrio della Cava (attr.), *Fontana di La Cava*, Ragusa.

Non è facile stabilire cosa sia rimasto della sua opera nell'attuale edificio poiché, nel 1462, un'altra esplosione lo distrusse quasi completamente e la nuova riedificazione fu affidata all'architetto fiorentino Michelozzo, sostituito in un secondo tempo dallo zaratino Giorgio di Matteo.¹⁴⁹ Di Giordano della Cava non si hanno più notizie fino al 4 novembre 1450, data in cui il Consiglio di Ragusa, tramite un salvacondotto, lo autorizzò a lasciare la città per raggiungere Napoli, dove il 19 aprile 1451 è documentato in relazione ai lavori della fabbrica napoletana di Castelnuovo.¹⁵⁰

Già George L. Hersey sostenne la possibilità che un collaboratore di Onofrio, (probabilmente Pietro da Milano) potesse avere realizzato i rilievi dei pannelli dell'ottagono che rappresentano efebi scolpiti.¹⁵¹

Ancora in territorio provenzale è stata attribuita a Francesco Laurana la realizzazione dei due busti dei regnanti Renato d'Angiò e Giovanna di Laval nel castello di Tarascona, tuttora posti in una nicchia aperta nel muso sud della corte d'onore (Fig.30).

Le due nicchie s'inseriscono tra due pilastri scanalati sormontati da capitelli corinzi che sostengono una cornice all'antica. Nonostante a causa dei forti danni subiti dalle opere durante la Rivoluzione francese risulti assai problematico apprezzare le caratteristiche formali dei busti mutilati, e dunque stabilirne una datazione, alcuni studiosi come Fritz Burger hanno tentato di collocare i *busti di Renato d'Angiò e Giovanna di Laval* (Fig.31) tra il

¹⁴⁹ W. ARSALAN, "L'architettura gotica civile in Dalmazia dal 1420 al 1520", in *Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte*, v. XXIII-XXIV, 1976-77, p.348.

¹⁵⁰ C. VON FABRICZY, "Onofrio Giordano della Cava", in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, v. XXVIII, 1905, pp. 188-190.

¹⁵¹ G. L. HERSEY, *The Aragonese arch at Naples, 1443-1475*, New Haven-London, 1973, pp.32-35.

1461 e il 1466, in ragione della sicura presenza dell'artista in Provenza in questi anni (comprovata dalla firma e dalla data del 1466 sulla medaglia di Giovanni Cossa).¹⁵²



30. Corte d'onore del castello di Tarascon (Provenza).

Wilhelm Rolfs ritenne che i busti fossero da datare tra il 1476 e il 1479, in virtù del fatto che in quegli anni il re René dimorava proprio nel castello di Tarascon e s'impegnò in alcune modifiche, inoltre, il critico trovava una forte similitudine tra il motivo architettonico delle nicchie e l'incorniciatura del rilievo di Avignone (1478-1481).

Il soggiorno in Provenza arricchì il bagaglio stilistico di Francesco Laurana di una squisitezza di stampo tardogotico, che non mancò di manifestarsi anche nel suo successivo periodo siciliano, caratterizzato dall'importante impresa della Cappella Mastrantonio a Palermo e di altre sculture quali la *Madonna di Noto*, alcune Madonne e degli illustri busti ritratto di Eleonora e Beatrice d'Aragona.

¹⁵² F. BURGER, *Francesco Laurana: eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur*, Heitz, Strassburg, 1907, p.420.



31. Francesco Laurana (attr.), *Busti di René d'Anjou e Jeanne de Laval*, corte interna del castello di Tarascon (Provenza).

I.3.3 IL DIBATTITO SULLE OPERE SICILIANE (1467-1471)

Le opere realizzate da Francesco Laurana in Sicilia risentono fortemente dell'esperienza appena conclusa in Provenza come medaglista, dalla predilezione per la visione laterale e di tre quarti (che permette di mostrare il profilo del naso, della guancia e della fronte e insieme il contorno della testa) alla possibilità di penetrare il carattere psicologico del personaggio attraverso il gesto ed il volto, per mezzo della rappresentazione di entrambi gli occhi, i quali possono rivolgere o distogliere lo sguardo, nello stesso tempo ciò suscita l'illusione del movimento, superando la pura frontalità e il profilo puro.

Per quanto Laurana apprese anche l'uso la prospettiva nelle opere scolpite, continuò a mantenere nei suoi busti la tendenza ad insistere sul linearismo disegnativo (caratteristico delle tecniche adoperate nella realizzazione del bassorilievo) piuttosto che sull'impostazione volumetrica creata dalla prospettiva.

La maggior parte degli studiosi sostenne che Laurana fosse giunto in Sicilia a seguito di un suo soggiorno napoletano datato tra il 1466 e il 1468, laddove potrebbe essersi

messo in contatto con il suo primo committente siciliano, Carlo Luna, conte di Caltabellotta e signore di Sciacca, il quale dopo il 1465 si trovava alla corte napoletana.¹⁵³

La sua presenza a Sciacca è già documentata nel maggio 1468, quando Laurana è citato nei documenti come «*Scultori habitatori terre Xacce*».¹⁵⁴ Sulla base dei documenti che lo documentano in territorio saccense nel 1468,¹⁵⁵ e di un documento risalente al 28 settembre 1471, che testimonia che Laurana aveva eseguito una tomba per Giovanni Amato a Partanna¹⁵⁶, la critica ha tentato di collegare le opere esistenti in alcune località della Sicilia sud-occidentale con i documenti menzionati, attribuendogli la paternità di alcune opere come la Madonna conservata presso il Museo civico di Castelvetro, datata intorno al 1468 (proveniente dalla chiesa dell'Annunciazione di Castelvetro), sul piedistallo vi è lo stemma dei baroni di Partanna, Tagliavia e Onorio II Graffeo, da ciò è derivata l'ipotesi della loro commissione. A Laurana si assegnano ancora la Madonna del Museo civico di Salemi, la cosiddetta "Madonna del Soccorso" della chiesa di sant'Agostino a Caltabellotta, la Madonna dell'Udienza dell'Istituto Renda a Partanna, un fonte battesimale nella chiesa madre a Partanna e lo scudo della famiglia Graffeo nella stessa città.

Credo di potere ritenere che gran parte delle attribuzioni siano assai deboli, poiché la qualità del lavoro di scultura è di qualità inferiore rispetto allo splendido esempio della *Madonna di Noto*, dunque è più probabile che possano essere opere di alcuni seguaci dello stile lauranesco diffuso in Sicilia.

All'anno 1467 è stato assegnato il Portale del fianco settentrionale della chiesa di Santa Margherita a Sciacca, fondata nel 1342 da Eleonora d'Aragona, antenata del supposto primo committente in Sicilia dello scultore, Carlo Luna. A Laurana dovrebbe spettare l'ideazione del portale, ma non la sua intera esecuzione, che si limitò, secondo la proposta di



32. Francesco Laurana (attr.), particolare del portale della chiesa con la figura di Santa Maria Maddalena, chiesa di Santa Maria Maddalena (Sciacca).

¹⁵³ H.W KRUFIT, *Francesco Laurana, ein Bildhauer der Friihrenaissance*, München, Beck, 1995, p.82.

¹⁵⁴ ASPa, Registro n.66 del Protonotaro del Regno di Sicilia, cc.39v-40v.

¹⁵⁵ ASPa, Registro n.66 del Protonotaro del Regno di Sicilia, c.63.

¹⁵⁶ ASPa, *Notar Antonio Messina*, registro n.1214, cc 144r-144v.

Hanno Walter Kruft, alla sola figura della *Santa Maddalena* (Fig.32), mentre al resto dell'opera lavorarono Pietro de Bonitade e alcune maestranze locali.¹⁵⁷ Secondo Benedetto Patera il portale, essendo rimasto incompiuto, fu completato da altri maestri alcuni decenni più tardi, con arbitrarie aggiunte e modifiche.¹⁵⁸

In seguito al soggiorno a Sciacca e Partanna, Francesco Laurana si volse verso Palermo e, il 2 giugno 1468, insieme a Pietro de Bonitade, s'impegnarono con Antonio di Mastrantonio a costruire una cappella nella basilica di san Francesco d'Assisi a Palermo.¹⁵⁹

Il committente richiedeva l'esecuzione di un sepolcro marmoreo, un altare, l'immagine della Vergine Maria, l'occhio della cappella e la chiave di volta. Alcuni pezzi citati nell'inventario della cappella, sono menzionati ancora nella descrizione di Antonio Mongitore (come le tombe, una figura giacente, l'altare e l'iscrizione davanti all'altare),¹⁶⁰ dispersi già nell'Ottocento, forse in seguito al terremoto del 1823.

Così come nel caso dell'arco trionfale di Napoli, anche per i rilievi della cappella Mastrantonio di Palermo, sono stati molti i tentativi di stabilire la paternità dei singoli rilievi e del progetto architettonico dell'intera cappella. Pur non volendomi addentrare nell'annosa questione, mi sono limitata a riportare che sono stati generalmente attribuiti a Laurana il putto, i Santi Gerolamo e Gregorio e San Geremia sul pilastro sinistro e il San Luca sul pilastro destro. Negli stessi anni i due artisti s'impegnarono in altri lavori: Pietro de Bonitade, il 31 ottobre 1468 firmò il contratto per il portale del duomo di Messina, promettendo di scolpirlo in due anni a Palermo e poi di mandarlo a destinazione,¹⁶¹ il 20 settembre 1469 è documentato a Napoli in relazione alla costruzione del sepolcro di Francesco Antonio Guindazzo nella chiesa di San Domenico,¹⁶² di cui riporto brevemente la vicenda in ragione suo del valore in relazione alla cappella Mastrantonio.

La vedova del patrizio napoletano Francesco Antonio Guindazzo (morto nel 1468 a Napoli), Laura Pignatelli, volendo costruire un monumento per onorare la memoria del defunto marito, si rivolse al noto scultore Pietro da Milano. Il sepolcro della chiesa di san Domenico, doveva concludersi in otto mesi per il prezzo pattuito di 150 ducati, sebbene la Pignatelli venne meno alle promesse fatte allo scultore, rifiutandosi di pagargli 20 ducati.

¹⁵⁷ H. W KRUF, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, pp. 84-92.

¹⁵⁸ B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, Novecento, 1992.

¹⁵⁹ ASPa, *Notaro Giacomo Randisi*, registro n.1154bis, 1466-1469, cc.50 r. e v;

¹⁶⁰ BCPa, MONGITORE, *Dell'istoria sagra di tutte le chiese*, Q E 11, c.510.

¹⁶¹ H. W KRUF, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995. p. 102.

¹⁶² G. COSENZA, "La chiesa e il convento di san Pietro Martire", in *Napoli Nobilissima*, vol. IX, 1900, pp.104-105.

Le ragioni che la indussero paiono di poco conto, ma dettero occasione a un processo di grande interesse per la storia dell'arte a Napoli. L'opera non è più esistente, poiché andò distrutta, probabilmente nell'incendio del 28 dicembre 1506.

All'inizio del XX secolo, la figura di Pietro de Bonitate non aveva ancora ricevuto la giusta considerazione da parte della critica, subordinata com'era la sua figura a quella del più noto Laurana. Rispetto alla collaborazione alla cappella Mastrantonio, dalla rilettura del fatto sopracitato si apprende che, sebbene la storiografia moderna abbia finora messo in risalto il contributo dello scultore milanese nell'opera di san Francesco d'Assisi, in verità il suo apporto dovette essere stato piuttosto limitato all'esecuzione di alcuni dei rilievi in tutto concepiti dal dalmata, come del resto aveva già affermato Enrico Mauceri nel 1903.¹⁶³

Laurana invece nel 1469 era stato chiamato a scolpire una Madonna col Bambino per la chiesa madre di Erice che riproducesse lo specifico modello trecentesco della venerata *Madonna con il Bambino* del Santuario dell'Annunziata di Trapani, documentata da un contratto pubblicato da Gioacchino Di Marzo,¹⁶⁴ che conserva la pigmentazione e la doratura. La scultura fu però sequestrata dalle autorità cittadine¹⁶⁵, probabilmente dall'allora pretore di Palermo Pietro Speciale, per destinarla alla cattedrale di Palermo, dove tuttora si ammira in una cappella della navata sinistra. In un'altra Madonna della chiesa di San Giovanni di Erice sono stati riscontrati caratteri lauraneschi, che sebbene la grande studiosa Maria Accascina avesse accettato, dovette anche ammettere che poteva trattarsi di un'opera di bottega.¹⁶⁶

Tra le pochissime opere firmate e datate da Francesco Laurana vi è la Madonna col Bambino, detta *Madonna della Neve* (Fig.33) nella chiesa del Santissimo Crocifisso a Noto (Siracusa).

La Madonna, scolpita in marmo bianco di Carrara, misura 166 x 60 cm, la base 52 x 40 cm, sul bordo superiore della base reca l'iscrizione: «FRANCISCUS LAURANA ME FECIT MCCCCLXXI (1471)». L'opera si compone del gruppo a tuttotondo e della base ottagonale (lo scannello) la cui cornice superiore decorata a dentelli pertiene al pezzo di marmo superiore.

¹⁶³ E. MAUCERI, "La cappella Mastrantonio", in *L'arte*, v. VI, 1903, pp.129-130.

¹⁶⁴ G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1880-83, v. I, p.47, v. II, p.8.

¹⁶⁵ BCP, GIOVANNI MARIA AMATO, *De Principe Templo panormitano*, Panormi 1728, Ex Tipografia Aiccardo, Giovanni Battista Aoiccardo, segnatura, n.carta, 1728, XIII, pp.170-171.

¹⁶⁶ M. ACCASCINA, "Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, v. XIV, 1970, pp. 251-262.

La base è spartita in riquadri: nella parte anteriore centrale trova posto la scena della Natività, negli sguanci l'Annunciazione e la Presentazione al Tempio, nei riquadri laterali due angeli reggono lo scudo con lo stemma di Noto, in quelli posteriori due festoni verticali di gusto classico e il Crocifisso sul Monte Calvario con simboli della Passione, contenuto entro un elegante cerchio formato dalla filza di grani del Rosario.

Nonostante l'elemento dello scudo di Noto faccia credere che la commissione a Laurana fosse arrivata da quella città, secondo alcuni studiosi potrebbe comunque essere stata realizzata nella bottega palermitana¹⁶⁷ essendo ancora documentato Francesco Laurana a Palermo il 28 settembre 1471.¹⁶⁸

L'opera firmata e datata, ha da sempre costituito un punto di riferimento certo nell'ordinamento cronologico della produzione dell'artista, così come ha rappresentato un momento cardine nell'evoluzione del suo linguaggio artistico in quanto si colloca temporalmente dopo le prime Madonne col

Bambino eseguite in Sicilia (Madonna del Duomo di Palermo, eseguita nel 1469 per la chiesa Madre di Monte san Giuliano e poi trattenuta a Palermo) ancora vicine stilisticamente alle realizzazioni tardo-gotiche napoletane e provenzali, e precede la serie dei celebri busti femminili, dove l'artista raggiungerà quello che per la critica è il vero traguardo nel senso della compiuta idealizzazione piefrancescana (Busto di Eleonora d'Aragona della Galleria di Palazzo Abatellis a Palermo, Busto di Battista Sforza del Museo Nazionale del Bargello a Firenze, Busto di Beatrice d'Aragona della Frick Collection di New York, Busto di donna del Kunsthistorisches Museum di Vienna).



33. Francesco Laurana, Madonna della neve, 1471, chiesa del Crocifisso (Noto).

¹⁶⁷ B. PATERA, 1997, p.30; H.W KRUFIT, *Francesco Laurana, ein Bildhauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, p.112.

¹⁶⁸ ASPa, *Notar Antonio Messina*, registro n.1214, cc 144r-144v.

La *Madonna di Noto*, mostra già un perfetto ovale del volto definito con un'incisione leggerissima, quasi graffita, che descrive con i dettagli fisionomici e il velo sull'alta fronte. Il gruppo della Vergine e del Bambino, lungi dall'accennare all'*banchement* delle Madonne d'oltralpe, è costruito in un'ideale colonna cilindrica.

Il forte impianto geometrico della scultura ha aperto un dibattito sui possibili e reciproci scambi tra l'arte di Laurana e quella di Antonello da Messina, di cui rimando la trattazione al capitolo dedicato a Francesco Laurana e i pittori del Quattrocento.

Secondo Benedetto Patera, anche la *Madonna con il Bambino* (Fig.34) nella chiesa dell'Immacolata a Palazzo Acreide (Siracusa), fu eseguita a Palermo subito dopo la netina *Madonna della Neve*.¹⁶⁹ Quest'opera si avvicina alla Madonna di Noto anche dal punto di vista tecnico (scolpita in marmo bianco di Carrara, misura 150 x 60 cm, la base 40 x 40 cm), riporta sulla base l'iscrizione «Sancta Maria dela Gratia de Palazu», e rappresenta il bellissimo rilievo con la Dormitio Virginis. Non sono stati ancora rintracciati documenti che possano dare indicazioni definitive sulla datazione dell'opera, sebbene sia certamente molto vicina a quella di Noto.

Uno dei due stemmi posti ai lati della base presenta le sei palle in due file dello scudo della famiglia Alagona, elemento che ha fatto supporre che la scultura fosse stata commissionata dai baroni di Palazzo Acreide per la chiesa di Santa Maria della Grazia, e dopo la distruzione di quest'ultima spostata nella collocazione attuale.¹⁷⁰ L'identificazione dell'altro stemma con leone rampante coronato potrebbe fornire altri elementi utili alla datazione. Rispetto agli altri esempi di Madonne lauranesche a noi note di questa tipologia iconografica, la Madonna di Palazzolo si caratterizza per essere la sola in cui il



34. Francesco Laurana (attr.), *Madonna col Bambino*, detta "Madonna della Grazia", Palazzo Acreide.

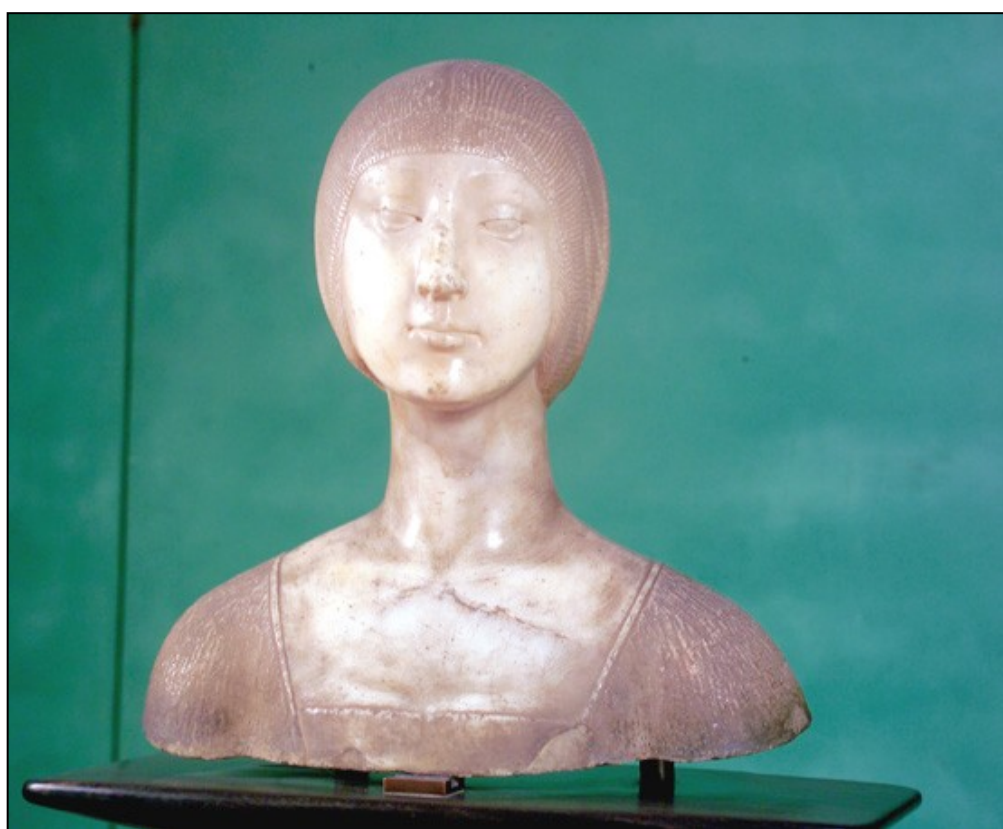
¹⁶⁹ B. PATERA, *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1987-1988)*, in atti di convegno *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1987-1988)* a cura di GIOACCHINO BARBERA. Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Siracusa. Sezione per i Beni Storici, Artistici e Iconografici, Siracusa, Ediprint, 1989, p.22.

¹⁷⁰ H.W KRUFFT, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995.1995, p. 113.

manto della Vergine è chiuso sul petto da una spilla, invece che lasciato cadere aperto lungo il tronco.

Tra le opere realizzate in Sicilia è uno dei massimi esempi del raggiungimento, attraverso l'idealizzazione della forma, della sintesi tra la plasticità rinascimentale italiana e la cortigiana eleganza delle precedenti esperienze gotiche provenzali. Lo scannello appare qui diverso rispetto a quello di Noto, non è come quello suddiviso in riquadri, ma la rappresentazione della *Dormitio Virginis* corre libera in tutta la parte anteriore dissimulando la forma ottagonale ed evocando invece, nella visione frontale, quella cilindrica.

Tra le opere che ho avuto la possibilità di catalogare nell'ambito di uno stage presso la Galleria di Palazzo Abatellis vi è celebre *Busto di Eleonora d'Aragona* (Fig.35).



35. Francesco Laurana, *Busto di donna*, Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis (Palermo).

Nell'opera scolpita in marmo bianco microcristallino, dalla grande resa materica, è visibile che la rete dell'acconciatura era legata tramite un unghietto che segue il cranio, infatti, il retro della nuca, non era rifinito e probabilmente era coperto da un tessuto che sfiorava il collo, poiché sul collo vi sono piccole macchie riconducibili a un adesivo che servì per attaccare il velo, in consonanza con l'abito, che recava anch'esso una cromia.

Il busto, proveniente dal monastero di Santa Maria del Bosco nella località di Calatamauro, dove si trovava sino alla fine dell'Ottocento, era posto a completamento del

monumento funerario di Eleonora d'Aragona di Sciacca (moglie del governatore della città di Sciacca, il conte Guglielmo Perlata).

La scultura entrò a fare parte della collezione permanente del Museo Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis per volere di Antonio Salinas (il quale ne dispose il trasferimento dal Museo Nazionale di Palermo per ragioni conservative) si trova oggi all'interno della sala IV del museo con altre teste scolpite tra cui quella di *Gentildonna* attribuita a Laurana (1487-91). Il *Busto di donna* è stato oggetto di una grande messe di studi che ha fornito diverse ipotesi relative a quale sia stata l'origine occasionale del ritratto, all'identità storica del soggetto raffigurato e dunque alla datazione dell'opera.

Alcuni studiosi, tra cui Adolfo Venturi, hanno sostenuto la tesi che il capolavoro di Laurana sarebbe un ritratto postumo destinato a un monumento funebre, proveniente dal monastero di Santa Maria del Bosco di Calatamauro, dove la nobile Eleonora fu sepolta. Per quanto fondata, la ricostruzione è considerata da altri studiosi non accettabile, essendo anche esistite più di una Eleonora d'Aragona.

La maggior parte degli studiosi ha identificato nell'effigie ritratta da Laurana quella di una delle principesse della corte napoletana. Effettivamente Laurana ritrasse sia Beatrice d'Aragona sia Isabella d'Aragona, ma anche Battista Sforza e altri personaggi maschili che dimostrano un'alta specializzazione dello scultore specializzato nel genere del busto-ritratto, pur non legandolo esclusivamente con la casa d'Aragona.

Crysa Damianaki, come Hanno Walter Krufft, datano il ritratto alla fine degli anni Sessanta, anni in cui Laurana era a Sciacca, il personaggio scolpito potrebbe dunque appartenere alla nobiltà spagnola di Sciacca (famiglie Luna o Amato), giacché i documenti attestano che lo scultore lavorò a Sciacca per gli Amato.¹⁷¹ La datazione risponde anche a un confronto stilistico secondo cui il busto di Palazzo Abatellis si porrebbe come modello fisiognomico per il volto della Madonna di Noto, e precederebbe anche i busti napoletani, superiori nell'applicazione della geometria matematica al volto per conferire il senso di bellezza ideale voluta dal periodo.

Secondo Hanno Walter Krufft, Francesco Laurana avrebbe realizzato l'opera tra il 1467 il 1468 a Partanna, dove sarebbe stato chiamato a per scolpire la Tomba con il ritratto Eleonora d'Aragona, morta nel 1405 e sepolta nel convento di Santa Maria del Bosco di Calatamauro.¹⁷² Wilhelm Reinhold Valentiner ritenne che il busto raffigurasse l'effigie di

¹⁷¹ ASPa, *Notar Antonio Messina*, registro n.1214, cc 144r-144v.

¹⁷² H.W KRUFFT, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, pp. 92-94.

Isabella d'Aragona (1470-1524) figlia di Alfonso duca di Calabria e Ippolita Sforza e che sarebbe stato dunque scolpito in occasione delle sue nozze nel 1489.¹⁷³

Wilhelm Rolfs identificò il ritratto con un'altra principessa aragonese, Beatrice d'Aragona, figlia del re Ferrante I e in seguito regina di Ungheria.¹⁷⁴ Fritz Burger la identificava con la principessa Eleonora d'Aragona (1450-1493), figlia del re Ferrante I e Isabella di Taranto, nel 1473 sposa Ercole I d'Este, duca di Ferrara e lei diventa la prima Duchessa di Ferrara.

Benedetto Patera sostenne l'identificazione di Adolfo Venturi secondo cui il busto sarebbe un ritratto postumo del discendente di Eleonora e signore di Sciacca Carlo Luna, eseguito da Laurana durante il suo soggiorno a Partanna ma non nel 1468 come sostenuto da Adolfo Venturi e Michele D'Elia, e neppure nel 1471, come ritenuto da Dante Bernini, ma nel 1489-92.

Tale datazione presupporrebbe però la presenza di Laurana in Sicilia in quegli anni durante un secondo viaggio in Sicilia un non ancora documentato.

Ancora Benedetto Patera sorresse l'ipotesi che il busto si trovasse presso il castello di Carlo Luna e che passò nel tardo Cinquecento nel convento di santa Maria del Bosco di Calatamauro a Sciacca, per mano di Padre Agostino, padre del convento dal 1599. A sostegno di questa ipotesi cita la *Istoria del monastero di Santa Maria di Calatamauro* di Padre Olimpo¹⁷⁵, scritta intorno al 1508 in cui però non si fa riferimento al busto bensì a una "bellissima medaglia marmorea" che ne decorava la tomba, ciò minerebbe la tesi di Benedetto Patera.

Pur nell'incerta attribuzione del soggetto e della datazione, il *Busto di donna* di Palazzo Abatellis non ha mai suscitato incertezze né dal punto di vista della paternità né in termini di valore artistico. Il ritratto presenta tutte le caratteristiche principali della maniera di Francesco Laurana, che parte dalla concezione ritrattistica del busto della donna che sembra fondarsi sulla medagliistica, procede con lo studio anatomico della testa che crea l'ovale del viso, incorniciato dalla cuffia in cui sono raccolti i capelli.

L'opera s'inserisce in un contesto d'arte rinascimentale di cui lo scultore fa parte non rimanendo indifferente all'opera pittorica sia di Antonello da Messina (che nel 1471 si trovava a Noto come Laurana) sia di Piero della Francesca, dei quali si sente il riverbero nella sintesi formale nonché nella radiante convessità della testa che mostra l'idealizzazione dei lineamenti femminili nelle teste dei suoi busti.

¹⁷³ W.R VALENTINER, "Laurana's portrait busts of woman", in *The Art Quarterly*, Art Studies inc., New York, 1942, v. V, p. 293.

¹⁷⁴ W. ROLFS, *Franz Laurana*, Berlin, Bong, 1907, pp. 343-345.

¹⁷⁵ PADRE OLIMPO DA GIULIANA, *Istoria del Monastero di santa Maria del Bosco di Calatamauro*, 1568, ms. Qq A 12

Tra i busti femminili più discussi di Francesco Laurana vi è la *Princesse inconnue*, esposta presso il Musée du Louvre di Parigi (Fig.36), la quale si mostra ai visitatori come opera di Francesco Laurana, i quali leggono nella didascalia la seguente descrizione: “A été considéré comme un portrait de l’infante Eléonore d’Aragon (1405) par comparaison avec le buste placé sur son tombeau dans l’église Santa Maria del Bosco à Calatamauro (Sicile) et aujourd’hui à la Galerie nationale de Palerme».

Mi sembra pienamente condivisibile la tesi di Crysa Damianaki, la quale ha messo in dubbio la paternità lauranesca del busto, giungendo coraggiosamente ad affermare che la celebre principessa del Louvre non sia opera autografa di Francesco Laurana bensì di un collaboratore, forse Tommaso Malvito, che imitò suo stile alla fine del Quattrocento.¹⁷⁶

Un altro busto identificato con la stessa principessa Eleonora d’Aragona è quello del Museo Jacquemart-André di Parigi. La prima notizia dell’opera risale al 1883, quando il collezionista fiorentino Stefano Bardini lo acquistò a Napoli. Il busto compare ancora nelle monografie di Fritz Buger e Hanno Walter Kruft.



36. Principessa, Musée du Louvre (Parigi).

¹⁷⁶ C. DAMIANAKI, *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione*, Sommacampagna (VR), Cierre Edizioni, 2008, p.191

Lo stato attuale degli studi permette di escludere che Laurana avesse potuto scolpire una coppia di busti leggermente differenti che ritraessero lo stesso soggetto della principessa aragonese, anche perché l'autenticità della copia del Musée du Louvre è ormai stata imponentemente contestata da Crysa Damianaki, ha apertamente sostenuto che si tratta di una copia ottocentesca del busto di Parigi.¹⁷⁷

A questo periodo siciliano sono stati attribuiti a Laurana anche tre busti maschili, tra cui quello di Ferdinando il Cattolico (Berlino, Staatliche Museen), di Antonio Barresi proveniente dal castello di Pietraperzia (già in Inghilterra, collezione privata, ora a Zagabria, Istituto croato del restauro)¹⁷⁸ e quello di Giovane (Stoccolma, Museo nazionale), i quali ancora nella monografia di Hanno Walter Kruft figurano come opera di Laurana,¹⁷⁹ sebbene Hersey e Patera avessero già più volte espresso dubbi su tali proposte attributive.¹⁸⁰

Pur volendo questo studio volutamente astenersi dall'entrare nel ginepraio del complesso dibattito svoltosi nel tempo tra gli storici dell'arte sull'autografia delle opere assegnate ora a Francesco Laurana ora a Domenico Gagini, accennerò soltanto al frequente il riferimento che si fa a Laurana di opere commissionate dal pretore Pietro Speciale, che fu un committente fedele di Domenico Gagini. Fra queste, vi è la figura giacente di Antonio Speciale nella chiesa di San Francesco d'Assisi che è opera documentata di Domenico Gagini, ancora il *Busto di Pietro Speciale*, un tempo esposto in una nicchia in cima alla grande scala settecentesca dell'atrio di palazzo Speciale-Raffadali, si trova oggi esposto al piano terra del palazzo Ajutamicristo a Palermo. Il busto, per ragioni stilistiche è stato assegnato da Hanno Walter Kruft e da Francesco Caglioti a Domenico Gagini¹⁸¹, e da Michele D'Elia e Benedetto Patera a Francesco Laurana¹⁸²

Altra opera oggetto di dibattito fu il *Busto di giovinetto* della Galleria Regionale della Sicilia a Palermo, invece, è stato attribuito a Laurana da George L. Hersey, il quale lo identificava come un ritratto di Ferrandino eseguito negli anni settanta¹⁸³, di contro Hanno Walter Kruft nella sua recensione del libro di George L. Hersey, assegna il busto a

¹⁷⁷ C. DAMIANAKI, *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Roma, Vecchiarelli 2000, pp. 111-113.

¹⁷⁸ Cfr, P. MARKOVIĆ, in *La Renaissance en Croatie...*, pp. 254 s.

¹⁷⁹ H.W KRUF, *Francesco Laurana, ein Bildhauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, pp. 106-109.

¹⁸⁰ Cfr, G. L. HERSEY, *The Aragonese arch at Naples 1443-1475*, Yale University Press, New Haven-London, 1973, p.77; B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, Novecento, 1992, p.101, n.195.

¹⁸¹ Cfr, H. W KRUF, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München, 1972, pp. 70-72; F. CAGLIOTI, "Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini", in *Prospettiva*, vv. XCI-XCII, 1999, p.88.

¹⁸² Cfr, M. D'ELIA, "Appunti per la ricostruzione dell'attività di Francesco Laurana", *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bari*, Cressati, 5, 1959, pp. 57-79; B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, Novecento, Palermo, 1992, pp.54-56

¹⁸³ G.L HERSEY, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485-1495*, New-Haven, Yale University Press, 1969, p. 33.

Domenico Gagini, vedendovi la rappresentazione di Antonio Speciale¹⁸⁴, seguito da Benedetto Patera¹⁸⁵ che lo mette in relazione con uno dei busti ordinati da Pietro Speciale per la cappella in San Francesco d'Assisi¹⁸⁶, nonché a Pietro de Bonitate da Maria Accascina.¹⁸⁷



37. Testa muliebre, Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis (Palermo).

La cosiddetta *Testa muliebre* (Fig.37) è un'altra opera pervenuta alla Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis in seguito alla scissione delle classi archeologiche, storico-artistiche ed etnoantropologiche delle raccolte museali dell'ex Museo Nazionale di Palermo.

¹⁸⁴ H. W. KRUF, G. L. HERSEY, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485-1495. Recensione*, *Kunstchronik*, 1970, pp. 164-165.

¹⁸⁵ B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992, pp. 56, 58.

¹⁸⁶ H. W. KRUF, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München, Bruckmann, 1972, p. 253.

¹⁸⁷ M. ACCASCINA, "Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, v. XIV, 1970, p. 294.

Nell'opera scolpita in marmo bianco di Carrara, l'esame diretto mi ha permesso di rilevare che le superfici più aggettanti mostrano un aspetto scabro, il collo e gli incavi degli occhi appaiono invece levigati e condotti a finitura. L'acconciatura della modella consta di una cuffia rifinita probabilmente dallo scultore grazie all'uso della gradina, usato anche per i capelli che fuoriescono appena dalla cuffia suddetta, dal cui lato destro vi è un'incisione identificabile come una piega che suggerisce l'effetto di una stoffa ed una linea che sottolinea il bordo della copricapo. L'opera riporta il numero d'inventario scritto sulla superficie della base con un pennarello di colore nero.

L'opera mostra le caratteristiche formali precipue dei ritratti di Francesco Laurana, ossia il trattamento sintetico dei caratteri fisiognomici della modella e il senso d'idealizzazione della figura, pur mantenendo dei tratti fortemente naturalistici tali da avere fatto supporre a studiosi come Raffaello Delogu che si trattasse di un ritratto scolpito su un modello dal vero.¹⁸⁸

L'analisi descrittiva dell'opera ricalca le caratteristiche formali comunemente attribuite ai ritratti eseguiti da Francesco Laurana nonché alcuni particolari dell'abbigliamento di Cecilia Aprile, il cui capo è avvolto in una cuffia riferibile alla stessa tipologia di quella indossata da Eleonora d'Aragona, sicché la *Testa di gentildonna*, pur non essendo un'opera documentata di Francesco Laurana, si trova esposta nella sala IV del piano terra del museo di Palazzo Abatellis, insieme ad altri busti e sculture del Quattrocento siciliano.

¹⁸⁸ R. DELOGU, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Istituto poligrafico dello Stato, Palermo, 1962, pp.17-18.

CAPITOLO IV IL DIBATTITO SULLE OPERE DEL SECONDO PERIODO A NAPOLI E IN FRANCIA E LE IPOTESI DI UN RITORNO IN ITALIA NEGLI ANNI OTTANTA DEL XV SECOLO.

I.4.1. IL SECONDO SOGGIORNO A NAPOLI (1473-1475)

Nel periodo che intercorre tra l'esecuzione della *Madonna di Noto* (1471) e quella della cappella palatina napoletana (per la quale Laurana fu pagato il 26 marzo 1474),¹⁸⁹ alcuni studiosi come già Francesco Abbate e solo in seguito Chrysa Damianaki, hanno collocato un viaggio di Laurana in Puglia.¹⁹⁰

A questo periodo si collegherebbe due opere: il busto di Francesco Del Balzo, duca di Andria, collocato nella chiesa di San Domenico (Museo Diocesano di Andria), del quale secondo Hanno Walter Krufft l'attribuzione a Domenico Gagini sarebbe più probabile¹⁹¹ e il bassorilievo della *Madonna con il Bambino* nella lunetta del portale della chiesa madre a Santeramo in Colle. Per la trattazione dell'eventuale soggiorno pugliese di Laurana e per le opere a lui attribuite rimando al secondo capitolo del presente studio, dedicato all'attività di Francesco Laurana a Napoli durante gli anni Settanta del Quattrocento.

A seguito della non documentata attività in territorio pugliese, la presenza di Francesco Laurana a Napoli il 26 marzo 1474, è attestata già dal 1884, quando Nicola Barone rinvenne il pagamento di 50 ducati ricevuto dallo scultore da parte delle Tesoreria aragonese per l'esecuzione della *Madonna con il Bambino*, posta il 20 aprile 1474 dal maestro Matteo Forcimanya nella nicchia sopra il portale d'ingresso della cappella palatina in Castelnuovo¹⁹² oggi conservata ed esposta presso il Museo Civico di Castelnuovo a Napoli.

Nonostante la scultura abbia subito molti danni, è stata più volte confrontata con altre opere attribuite a Laurana, uno dei confronti più significativi fu offerto da Raffaello Causa, che la mise in relazione con un'altra *Madonna col Bambino* (datata tra 1472 e 1474) proveniente dalla chiesa napoletana di Santa Maria Materdomini.¹⁹³

L'attribuzione è stata accettata da Hanno Walter Krufft¹⁹⁴ e respinta da Chrysa Damianaki, secondo la quale si tratterebbe piuttosto di un'opera di bottega.¹⁹⁵

¹⁸⁹ ASN, *Cedole di Tesoreria*, v.66, f.339v.

¹⁹⁰ F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, v.II, Roma, Donzelli, 1998, pp. 215 s.

¹⁹¹ H.W KRUFFT, *Francesco Laurana, ein Bildhauer der Friihrenaissance*, München, Beck, 1995, p. 125.

¹⁹² ASN, *Cedole di Tesoreria*, v.66, f.339v.

¹⁹³ R. CAUSA, "Sagrera, Laurana e l'arco di Castelnuovo", in *Paragone*, v. V, 1954, p. 18.

¹⁹⁴ H. W KRUFFT, *Francesco Laurana.....*, 1995, p.122.

Al secondo soggiorno napoletano apparterrebbe anche il busto del Kunsthistorisches Museum di Vienna, il quale risulta essere in buono stato di conservazione rispetto alle altre opere di Laurana, avendo mantenuto, seppure parzialmente, la policromia nelle parti della veste, dei capelli e dei particolari del volto, oltre alle applicazioni di cera sulla rete che orna l'acconciatura. Anche per questo ritratto si ripropone l'annoso problema dell'identificazione del soggetto ritratto, che nel recente studio di Crysa Damianaki è stato proposto come il ritratto di Eleonora d'Aragona, la quale ne riferisce l'esecuzione in relazione al matrimonio della figlia del re Ferrante con Ercole I d'Este, celebratosi nell'anno 1473.¹⁹⁶

Hanno Walter Kruft collocò l'opera negli anni 1474-75¹⁹⁷ proponendo di identificare la modella nella principessa aragonese Ippolita Maria Sforza in considerazione della sua età. A proporre una soluzione definitiva in merito all'identificazione del busto di Vienna fu la studiosa croata Brita von Götz-Mohr, la quale nel 1994 tentò di dimostrare che il modello cui dovette riferirsi Francesco Laurana per la realizzazione del busto fosse l'effigie dell'amata e celebrata da Francesco Petrarca della nobildonna avignonese Laura de Noves (1310-1348), ritratta nella miniatura di un codice conservato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze.

La studiosa, attraverso un'analisi comparativa, mise in risalto le somiglianze di molti dettagli fisiognomici, dell'abbigliamento e dell'acconciatura, quali la forma ovale del volto e il collo sottile ornato da due file di perline, i capelli intrecciati sopra la fronte e coperti da un copricapo decorato con perline, suggerendo una datazione compresa negli anni 1472-74 soprattutto per ragioni stilistiche.¹⁹⁸

Tra le molte opere non firmate da Francesco Laurana, due busti femminili sono sfuggiti all'identificazione del soggetto da parte degli studiosi: il *busto di Beatrice d'Aragona*, conservato presso la Frick Collection di New York e il *Busto di Battista Sforza*, conservato presso il Museo Nazionale del Bargello a Firenze. Tali busti mostrano l'iscrizione, come si conveniva nel XV secolo, in entrambi i casi, al nome "latinizzato" è presente il termine *diva*, generalmente usato in età romana per commemorare membri della *familia* scomparsi, oltre che rinviare alle medaglie di Alfonso V di Pisanello.

¹⁹⁵ C. DAMIANAKI, *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Roma, Vecchiarelli, 2000, p. 23.

¹⁹⁶ C. DAMIANAKI, *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Roma, Vecchiarelli 2000, pp. 66-76.

¹⁹⁷ H. W. KRUF, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, p. 139.

¹⁹⁸ B. GÖTZ-MOHR, "Laura Laurana, Francesco Laurana Wiener Porträtbusts und die Frage der Wahren Existenz von Petrarca's Laura im Quattrocento", in *Städte Jahrbuch*, Neue Folge, V. XIV, 1994, p.168.

Nel busto femminile della Frick Collection di New York, è ritratta Beatrice d'Aragona, figlia del re Ferrante I e moglie di Mattia Corvino re d'Ungheria come l'iscrizione sul piedistallo palesa: «DIVA BEATRIX ARAGONIA».

Il busto potrebbe essere stato commissionato in occasione del fidanzamento di Beatrice con Mattia Corvino, scolpito a Napoli sicuramente entro il 1474 (e non tra il 1474 e il 1475, poiché nel febbraio del 1475 è già documentato in Provenza) come dono regale per le nozze del 1475 con Mattia Corvino, dopo anni di lunga negoziazione.¹⁹⁹

L'opera è menzionata per la prima volta nel 1871, quando fu acquistata da Gustave Dreyfus.²⁰⁰ Il busto ha perso la sua antica policromia, ma secondo gli studi di Crysa Damianaki anche questo busto avrebbe avuto in origine un ornato molto simile a quello dell'esemplare viennese.²⁰¹



38. Francesco Laurana (attr.), *Busto di Battista Sforza*, Museo Nazionale del Bargello (Firenze)

¹⁹⁹ NOTARGIACOMO, *Cronaca di Napoli*, a cura di P. Garzilli, Napoli, Stamperia Reale, 1845, p.99 e p. 130.

²⁰⁰ H.W KRUFIT, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, pp. 126-128.

²⁰¹ C. DAMIANAKI, *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Roma, Vecchiarelli, 2000, p. 27.

Il Busto del Bargello (Fig.38) ritrae Battista Sforza: «DIVA BAPTISTA SFORTIA URB. R(E)G.», seconda moglie di Federico da Montefeltro duca di Urbino, che morì di parto il 6 luglio 1472, e i funerali si svolsero a Gubbio il 17 agosto dello stesso anno.

Secondo Crysa Damianaki sarebbe molto probabile che l'opera fosse stata eseguita a Urbino dopo la morte della duchessa, poiché il busto sembra derivare da un calco mortuario (conserva presso il Musée du Louvre), unico esempio nella ritrattistica rinascimentale di cui si abbia sia il busto sia la maschera funeraria.²⁰²

Il presunto soggiorno in quest'ultima città si collocherebbe dunque dopo l'esecuzione della *Madonna* destinata alla cappella palatina di Napoli e prima del 6 febbraio 1475, quando Laurana è ancora documentato in Provenza.

Secondo Hanno Walter Kruft il ritratto fu eseguito a Napoli tra il 1474 e il 1475 in occasione della convocazione dell'allora vedovo Federico da Montefeltro, l'11 settembre 1474 a Napoli, per prendere parte a un'operazione militare, anno in cui fu anche insignito dell'ordine dell'ermellino.²⁰³

I.4.2. IL SECONDO SOGGIORNO FRANCESE (1476-1502)

Dopo il secondo soggiorno napoletano, Francesco Laurana tornò in Francia. Qui è documentato per la prima volta in un documento provenzale in cui vi è la testimonianza che a lui è garantita una pensione annua di 100 fiorini da parte del Re René d'Anjou²⁰⁴, che continuerà a ricevere regolarmente fino alla morte dello stesso re, avvenuta nel luglio del 1480.²⁰⁵ La prima diffusione del gusto rinascimentale italiano si deve proprio a René d'Anjou, il quale fu egli stesso *dilettante* nell'arte della pittura, e grazie alle opere commissionate a Francesco Laurana e Pietro de Bonitade, il gusto italiano si diffuse alla sua corte anche nel campo della scultura e della medagliistica, imponendosi con tutta la sua forza dopo il 1460 e soprattutto dopo 1475.

Le medaglie di Pietro da Milano e di Francesco Laurana, le tombe di Charles du Maine e di Giovanni Cossa, le pale d'altare Avignone e l'altare di Marsiglia, riflettono una vera e propria passione per l'arte scultorea di ascendenza italiana.

²⁰² C. DAMIANAKI, 2000, *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Roma, Vecchiarelli 2000, pp. 27, 55-65.

²⁰³ H.W KRUFT, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, pp. 128-131.

²⁰⁴ ABR, B. 273, fol.154r, 6 febbraio 1475.

²⁰⁵ ABR, B. 2497, fol.44 – B. 2498, fol.22, 56 – B. 2499, fol. 58v.

Si può supporre che Laurana fosse ritornato in Francia anche per motivi di famiglia, in quanto sposò la figlia del pittore Gentile il Vecchio (il quale tra il 1456 e il 1479 abitava a Marsiglia)²⁰⁶ e sua figlia Maragda, nel 1477 sposò il pittore Jean de la Barre (residente ad Avignone).

Al suo ritorno in Provenza, realizzò la *Tomba di Charles III d'Angiò* (fratello del re Renato) morto nel 1472, che orna la cappella di san Giovanni Battista nella cattedrale di Saint Julien a Le Mans.²⁰⁷ Nella sua monografia, Wilhelm Rolfs attribuiva a Francesco Laurana soltanto il sepolcro e non la figura del defunto.²⁰⁸ L'opera sembra ascrivibile alla metà del Quattrocento in quanto testimonianza di un italianismo precoce per la forma e il decoro del sarcofago sul quale riposa il *gisant* di tradizione gotica, diverse quindi dalle tombe che realizzerà a Tarascona più tardi, tanto da fare ritenere ad Hanno Walter Krufft l'opera riferibile piuttosto alla bottega.²⁰⁹

Il monumento di Giovanni Cossa (Fig.39) morto nel 1476²¹⁰ e ancora oggi collocato nell'antica cripta della chiesa di Santa Marta a Tarascona, fu molto dibattuto già dalla fine dell'Ottocento, quando Eugène Müntz lo attribuì a Laurana sostenendo la vicinanza delle decorazioni di questa tomba con l'altare di San Lazare a Marsiglia²¹¹, per lo studioso realizzate con l'aiuto dello stesso collaboratore, lo scultore comasco Tommaso Malvito, idea che fu ripresa nel 1907 da Fritz Burger²¹², invece Wilhelm Rolfs escluse la partecipazione di Tommaso Malvito.²¹³

L'anno seguente, Lisetta Ciaccio Motta attribuì a Laurana la figura del *gisant*, escludendo che nelle decorazioni potesse essere espresso lo stile di Laurana e di Malvito, sebbene ammettesse di non aver mai potuto avere un riscontro diretto delle opere.²¹⁴

²⁰⁶ L. BARTHÉLEMY, *Chapelle Saint-Lazare à l'Ancienne Cathédrale de Marseille*, Bulletin Monumental, publié sous les auspices de la Société française pour la conservation et la description des monuments historiques, Ser.5, t.12, v. L, 1884, p.12.

²⁰⁷ L. CIACCIO MOTTA, "Francesco Laurana in Francia (A proposito di due nuove pubblicazioni)", in *L'Arte*, v. XI, 1908, pp. 410- 412.

²⁰⁸ W. ROLFS, *Franz Laurana*, Berlin, Rich. Bong Kunstverlag, 1907, p.429.

²⁰⁹ H.W KRUFFT, *Francesco Laurana, ein Bildhauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, pp. 167-169.

²¹⁰ Come si legge nell'iscrizione: «OBIIIT AETATIS SUAE ANNO LXXVI/MENSE VI ET DIE VI A NOSTRAE SALUTIS/MCCCCLXXVI. V. NONAS MENSIS OCTOBRIS».

²¹¹ E. MÜNTZ, "Le sculpteur Francesco Laurana et les monuments de la Renaissance à Tarascon", in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, v. IV, n.1, 1897, pp.129-130.

²¹² F. BURGER, *Francesco Laurana: eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur*, Strassburg, Heitz, 1907, p.157.

²¹³ W. ROLFS, *Franz Laurana*, Berlin, Rich. Bong Kunstverlag, 1907, pp.418-419.

²¹⁴ L. CIACCIO MOTTA, "Francesco Laurana in Francia (A proposito di due nuove pubblicazioni)", in *L'Arte*, v. XI, 1908, pp. 410- 412.

Nella stessa chiesa si trova anche l'antico Sepolcro di Santa Marta (Fig.40), già attribuito a Laurana da Ciaccio Motta²¹⁵ e da Raffaello Causa che la ritenne opera autografa di Laurana.²¹⁶



39. Monumento funebre di Jean Cossa, chiesa di Santa Marta (Tarascon)



40. Francesco Laurana (attr.), Lastra tombale di Santa Maria Marta, chiesa di Santa Marta a Tarascona

²¹⁵ Ivi, p. 412.

²¹⁶ R. CAUSA, "Sagrera, Laurana e l'arco di Castelnuovo", in *Paragone*, vol. V, 1954, p.23.

Secondo Hanno Walter Kruff i due monumenti non sarebbero da attribuire a Laurana in ragione del loro livello qualitativo, per lo studioso di bassa qualità, ritenendo entrambe le opere eseguite più tardi rispetto al ritorno di Laurana in Provenza, ma comunque riferibili al suo stile.²¹⁷

Grazie all'esame diretto che ho potuto effettuare sui monumenti, nonostante siano effettivamente molto rovinati e frammentari, le parti più leggibili mostrano l'alta qualità della lavorazione del marmo, nonché una stretta vicinanza con altre opere di Laurana. Inoltre, da un documento del 6 ottobre 1477, risulta chiaro che Laurana eseguì alcuni lavori per la città di Tarascona, in quanto ricevette un pagamento dal re Renato d'Angiò per il trasporto di certe «ymaiges» da Avignone a Tarascona.²¹⁸

Inoltre, dalla lettura del suo epitaffio si apprende che fu un fedelissimo servitore del re, il quale lo proclamò siniscalco di Provenza, che abbandonò la sua patria per seguire la gloria del re René, al quale ovunque e sempre rimase fedele e che morì nel 1476.

Dall'iscrizione si deduce anche che coloro che vollero fare costruire questo monumento furono Melchiorre e René (figli di Jean Cossa).²¹⁹ Il monumento potrebbe essere stato commissionato a Francesco Laurana da Melchiorre Cossa, conosciuto mediante suo genero Jeanne de La Barre, di cui Melchiorre Cossa (tesoriere dell'ordine di Saint-Jean di Gerusalemme ad Avignone) fu un cliente.²²⁰

Anche il gruppo scultoreo della Sant'Anne Trinitaire, può essere assegnato al periodo in questione, conservato presso la chiesa parrocchiale di Saint Blaise a Les Pennes-Mirabeau (della scultura tratterò nel secondo capitolo).

Giovanni Previtali gli ha inoltre attribuito la Testa del Bambino, aggiunta a una Madonna trecentesca nel Musée du Château-Comtal a Carcassonne.²²¹

Il 15 giugno 1477, Laurana ricevette una parziale ricompensa (10 fiorini) per l'elaborazione una figura sulla facciata del palazzo comunale di Avignone «pro cisura et intalhatura unius magni lapidis positi in facie domus civitatis ad decorem civitatis».²²²

²¹⁷ H.W KRUFF, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, p.172.

²¹⁸ ABR, B 2482, fol.7r.

²¹⁹ «Melchior hoc patri marmor posuitque Renatus»

²²⁰ H. REQUIN, «Documents inédits sur le sculpteur François Laurana», in *Réunion des Société des Beaux-Arts des départements*, Paris, XXV, 1901, p.147.

²²¹ G. PREVITALI, «Marco Romano, Tino di Camaino, Francesco Laurana. La Madonna col Bambino di Carcassonne e il suo restauratore», in *Il se rendit en Italie. Studi in onore di André Chastel*, Roma, Ed. dell'Elefante-Flammarion, 1987, p.19.

²²² ADV cc.371 (1476-77), n.392.

Di questa commissione da parte dei consoli di Avignone per la facciata dell'Hotel de Ville, si conservano pagamenti (1477-1481). La facciata è stata distrutta alla fine del XIX secolo, ma conosciuta grazie a disegni e incisioni tali da potere ricostruire la commissione dei consoli: due grandi pietre collocate in una cornice all'antica formata da pilastri scanalati e sormontata da capitelli che sostengono una trabeazione sulla quale vi è incisa un'iscrizione in latino che allude al buon governo della città, all'*amica veritas* ciceroniana.

Per l'incisione e la pittura, Laurana si fece aiutare dal genero pittore Jean de la Barre, il quale viene pagato il 27 giugno 1481 «pro factura et pictura unius lapidis affixi supra portam domus ville, continentis: Amica Veritas».²²³

È degli anni Novanta la proposta di attribuire Laurana una figura di San Quirico a mezzo busto (J. Paul Getty Museum di Malibu) che secondo Fusco, per la base ovale che forma un tutt'uno con la figura e per la superficie del marmo nonché il modellato del vestito, spetterebbe a Laurana e potrebbe essere datata negli anni Settanta del Quattrocento, verosimilmente dopo il 1475.²²⁴ Un'altra attribuzione è quella del Busto del supposto Bambin Gesù, conservato presso il Museo Calvet di Avignone²²⁵ (di cui tratto nel capitolo dedicato a Desiderio da Settignano). Durante il 1477 è ancora documentata la stretta vicinanza tra il re e Laurana, tanto da ricevere un regalo per le nozze della figlia Maragda.²²⁶

Probabilmente nel 1478 lo scultore cominciò a lavorare al retablo raffigurante l'episodio dell'Ascesa al Calvario per l'altar maggiore della chiesa dei celestini ad Avignone. L'opera è stata collocata nella chiesa di Saint Didier di Avignone e, l'originale dello scudo di Renato d'Angiò e Giovanna di Laval si trova al Musée du Louvre di Parigi.

I lavori per il retablo documentano che Laurana riceveva una pensione annua da parte del Re e che vi è un'ininterrotta comunicazione tra lo scultore e il re stesso, committente: a marzo Laurana mostra le immagini dipinte al Re,²²⁷ nel giugno del 1478 riceve 200 fiorini per la Croce della chiesa dei Celestini ad Avignone²²⁸, a dicembre riceve un pagamento parziale per il retablo²²⁹, a marzo ancora un pagamento parziale per i lavori di marmo in Avignone²³⁰, e i pagamenti continuano fino al 7 maggio 1479²³¹, quando a luglio

²²³ E. MOGNETTI, "Retour sur l'oeuvre de Francesco Laurana en Provence", in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9, 10, 11 giugno 2004) a cura di LETIZIA GAETA, Galatina, Congedo, v.I, 2007, p.46.

²²⁴ P. FUSCO, "An image of st. Cyricus by Francesco Laurana", in *Antologia di belle arti*, N.S. 1996, nn. 52-55, pp. 8-16.

²²⁵ W. ROLFS, *Franz Laurana*, Berlin, Rich. Bong Kunstverlag, 1907, tav.60.

²²⁶ ABR, B 2481, f. 25r

²²⁷ ABR, B 216, f.15r

²²⁸ ABR, B 2483, f. 27r, 28 giugno 1478.

²²⁹ ABR, B 2484, f. 29v

²³⁰ ABR, B 2485, f. 25v

del 1479 si registra il pagamento per un vaso d'alabastro²³², e fino a novembre 1481 riceve pagamenti per i lavori ad Avignone.²³³ Dell'importanza del retablo avignonese tratterò nell'ultimo capitolo seconda parte della tesi.

In questi anni Laurana continuò a mantenere interessi di tipo economico a Napoli, ne è testimonianza una procura del 24 settembre 1479 con cui lo scultore conferì al suocero, il pittore napoletano Gentile il Vecchio residente a Marsiglia, l'incarico di amministrare tutti i suoi beni mobili e immobili che possedeva nel Regno di Napoli.²³⁴

In questo periodo potrebbero essere stati portati a compimento tutti i lavori relativi alle sculture, perché i documenti posteriori (fino al 1481) si riferiscono alla messa in opera e alla parte lignea dell'altare.

Secondo Hanno Walter Krufft spetta a Laurana soltanto la testa del Cristo nella parte sinistra del rilievo con le figure dei soldati; mentre nella parte destra con le donne che accompagnano la Madonna, gli si possono attribuire alcuni dei volti delle accompagnatrici, ma le altre parti sarebbero state eseguite da maestranze locali.²³⁵

Negli stessi anni, Laurana eseguì la cappella di San Lazzaro nella cattedrale vecchia di Marsiglia (Fig.41). L'opera è ricordata per la prima volta il 4 gennaio 1479, quando Tommaso Malvito (che in un contratto per la vendita di un terreno appare come testimone) fu nominato «sculptor lapidum operis capelle beati Lazari».²³⁶

Laurana compare solo nell'ultimo documento riguardante la cappella (14 maggio 1483), dal quale si deduce che i lavori erano già finiti e che egli aveva firmato prima un contratto con il committente e poi un altro con Tommaso Malvito.²³⁷

La cappella di San Lazzaro si trova nel transetto nord della vecchia cattedrale, Notre Dame La Major, comunemente chiamata *Vieille Major*. L'edificio costruito a partire dal 1150 e situato vicino al mare, fu parzialmente distrutto nel 1850 per permettere la costruzione della nuova Cattedrale di Sainte Marie Majeure.

²³¹ ABR, B 2485, f. 26r

²³² ABR, B 2487, f. 12

²³³ ADV, serie H I, *Celestins d'Avignon*, f. 8r e 8v.

²³⁴ B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, Novecento, 1992, p.100.

²³⁵ H.W KRUFFT, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, p. 180.

²³⁶ H.W KRUFFT, *Francesco Laurana.....*, 1995, p. 188.

²³⁷ ABR, *Registro del notaio*, 351 E 456, f.63r.

La vecchia cattedrale è attualmente chiusa al culto e al pubblico e versa in uno stato preoccupante di conservazione, nonostante le numerose campagne di restauro effettuate nel XX secolo è nota agli studi anche come uno tra i primi capolavori di architettura rinascimentale italiana in territorio francese ed è anche l'ultima opera per cui è documentato il nome di Laurana che probabilmente vi lavora dal 1481, quando in un documento del 5 gennaio 1481 il console Jean Cartier presenta la richiesta di usare la zona per costruire la Cappella di san Lazzaro.²³⁸



41. Francesco Laurana e Tommaso Malvito, *Cappella di Saint Lazare*, antica cattedrale di Marsiglia

²³⁸ L. BARTHÉLEMY, Chapelle Saint-Lazare à l'Ancienne Chatédrale de Marseille, *Bulletin Monumental*, publié sous les auspices de la Société française pour la conservation et la description des monuments historiques, Ser.5, t.12, v. L, 1884., p.634

Nel maggio del 1483, si registra un pagamento per il lavoro svolto nella Cattedrale di Marsiglia che è regolata tra il capitolo della cattedrale, i nobili, Jaques de Remesan, Pierre Imbert e Francesco Laurana che ricevette l'importo di 800 fiorini. Tommaso Malvito è coinvolto come scultore che ha presentato una querela contro Laurana per la sua ricompensa.²³⁹ Da ciò si evincerebbe come Malvito pretendesse la ricompensa per il lavoro prestato, che evidentemente riteneva, essere superiore a quello del più noto maestro.

La cappella è costituita da due grandi arcate che poggiano su due pilastri separati da una colonna centrale che divide i due grandi spazi delle nicchie, al di sopra delle quali correnno : un fregio con iscrizione, lo stemma d'Angiò e i due frontoni semicircolari. Tra il fregio e i capitelli delle colonne sono poste tre sculture a tuttotondo: al centro la figura di un cavaliere che già identificato con San Victor dal Dr. Barthélémy²⁴⁰, a destra San Lazare tiene un cero acceso, simbolo della fede viva, a sinistra San Cannat con la croce e il rosario.

A Francesco Laurana sarebbe da attribuire gran parte della decorazione scultorea, tra cui anche il gradino decorato da sette riquadri scolpiti che narrano i principali episodi della vita di San Lazzaro sul quale si erge la figura di San Lazzaro stesso, sul trono posta al centro dell'arcata sinistra, il quale tiene la croce nella mano sinistra e con la destra benedice, sulla base decorata da eleganti motivi geometrici, vi è uno scudo, irricognoscibile, sostenuto da due angeli inginocchiati. Alla destra di San Lazare vi è Santa Marta con la *tarasque*²⁴¹ dalla parte opposta Maria Maddalena con il vaso di profumo in mano. Nello spazio della seconda arcata, le reliquie del santo sono contenute all'interno di un reliquiario incorniciato da pilastri scanalati i quali sostengono un frontone triangolare sormontato da una cupola.

Vale la pena notare in questa sede che la tradizionale attribuzione che dalla fine dell'Ottocento alla contemporaneità ha assegnato a Tommaso Malvito²⁴² la paternità delle parti cosiddette "decorative" del monumento marsigliese, e a Francesco Laurana quella delle sculture a tuttotondo²⁴³, sottende una valutazione critica fondata sulla gerarchia dei ruoli in

²³⁹ ABR, *Registre de brèves du notaire Marseillais Darnetty* (1483), 351 E 456, f. 63r.

²⁴⁰ L. BARTHÉLEMY, *Chapelle Saint-Lazare à l'Ancienne Cathédrale de Marseille*, *Bullettin Monumental*, 12, 1884, p.10.

²⁴¹ Mostro mitologico che secondo la leggenda avrebbe devastato la Provenza e che fu ammansito da santa Marta e condotto a Tarascona, in origine denominata Nerluc, in seguito prese il nome dalla tarasque.

²⁴² Su l'opera di Tommaso Malvito si vedano i fondamentali contributi di C. VON FABRICZY, "Tommaso Malvito und die Krypta des Domes zu Neapel", in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, v. XXI, 1898, pp.411-412; F. ABBATE, "Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito", in *Prospettiva*, v. VIII, 1977, pp.48-53; F. SPERANZA, in *studi di Stotia dell'arte*, v. III, 1992, pp. 257-278.

²⁴³ L. BARTHÉLEMY, *Chapelle Saint-Lazare à l'Ancienne Cathédrale de Marseille*, *Bullettin Monumental, publié sous les auspices de la Société française pour la conservation et la description des monuments historiques*, Ser.5, t.12, v. L, 1884. p.11.

cui viene sottolineata la subalternità del ruolo dello scultore comasco rispetto a quello preponderante del “maestro” dalmata.

Un giudizio critico di questo genere è di fatto esteso a tutta la storiografia delle arti visive e dell'architettura, che ha fino ai nostri giorni considerato la “decorazione” come un elemento ausiliario delle arti della pittura, della scultura e dell'architettura. La più recente storiografia straniera e italiana ha cominciato a riesaminare il valore dell'ornamento, considerandolo di là dalla sua mera dimensione estetica, approfondendone lo studio in un più complesso contesto che è quello delle sue valenze simboliche, con lo scopo di affrancarlo definitivamente dalla retorica tradizionale del *decorum*.

Questa specifica tematica è stata oggetto dell'importante giornata di studi promossa dall'Istituto Svizzero di Roma nel 2009²⁴⁴, che ha incrementato l'interesse da parte di molti studiosi in Italia e all'estero, giungendo negli ultimi anni ad coinvolgere anche la Sicilia, che è stata oggetto delle conferenze previste dal “Séminaire de recherche 2014 del Collège de France”²⁴⁵, aventi appunto per tema *L'Ornement et décoration en Sicile entre le XVIIe et le XVIIIe siècle*. In questo ambito, nel dicembre del 2014, il vicedirettore del Museo Diocesano di Palermo e professore associato di Storia dell'Arte all'Università di Palermo, Pierfrancesco Palazzotto, ha tenuto una conferenza dal titolo *Technique et inspiration d'un maître de l'ornement: Giacomo Serpotta (Palerme 1656-1732)*.²⁴⁶

Il tema dell'ornamento nella scultura rinascimentale, e più in particolare nelle opere di Francesco Laurana, non può prescindere dal complesso concetto di “ornamentum” definito nel VI libro del trattato *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, laddove lo stesso autore ammette essere cosa molto difficile operare una distinzione tra il concetto di bellezza e quello di ornamento, asserendo essere più semplice: «da intenderlo con l'animo che spiegarlo con le parole».²⁴⁷

Nelle fonti d'archivio inerenti gli anni che seguono si trovano soltanto notizie riguardanti la vita privata dello scultore: a settembre del 1482 Laurana fa una procura generale per Jean de la Barre con cui Francesco nomina suo genero autorizzato in virtù dei

²⁴⁴ Giornata internazionale di studi a cura di Ariane Varela Braga, *Ornamento, tra arte e design: interpretazioni, pervorsi e mutazioni nell'Ottocento*

²⁴⁵ Con la direzione di Pierre Caye, Directeur du Centre Jean Pépin e di Francesco Solinas, Maître de conférences al Collège de France, con la collaborazione di Sabine Frommel, Directeur d'études École pratique des hautes études (Paris-Sorbonne).

²⁴⁶ P. PALAZZOTTO, "Technique et inspiration d'un maître de l'ornement: Giacomo Serpotta (Palerme 1656-1732)", Studio presentato al Collège de France di Parigi, 5 dicembre 2014.

²⁴⁷ L. B. ALBERTI, *De re Aedificatoria*, VI libro, p.133.

suoi affari, in particolare per la raccolta dei crediti tasse,²⁴⁸ nel maggio del 1483 Laurana è ancora testimoniato a Marsiglia.²⁴⁹

In assenza delle testimonianze d'archivio tra 1484 e 1492, nonché di quelle comprese tra il 1493 e il 1498, alcuni studiosi hanno suggerito l'ipotesi di un ritorno di Laurana a Napoli e poi in Sicilia, periodo durante il quale Laurana avrebbe realizzato dove la *Lastra tombale di Cecilia Aprile* (morta nel 1495), ora nella Galleria Regionale della Sicilia di Palermo, di cui si tratta specificatamente nel paragrafo successivo.

A questi ultimi anni si datano un gruppo di busti, fra loro assai simili, conservati nella Frick Collection di New York, nella National Gallery di Washington e negli Staatliche Museen di Berlino, nonché le maschere femminili, conservate in varie località della Francia (Aix-en-Provence, Bourges, Chambéry, Puy-en-Velay, Villeneuve-lès-Avignon; una perduta, già a Carpentras), a Berlino, Milano, Torino e New York.

Secondo Crysa Damianaki, le ultime quattro maschere e quella di Chambéry, tutte apparse sul mercato nel tardo Ottocento oppure all'inizio del Novecento, non sarebbero originali.²⁵⁰

Il busto della Frick Collection di New York e il suo rilievo narrativo, sono stati centro di un acceso dibattito, la cui proposta generalmente condivisa d'identificarvi il ritratto della principessa Ippolita Maria Sforza (1445-1488), moglie del duca di Calabria Alfonso, risale a Wilhelm Bode seguito da Wilhelm Reinhold Valentiner, il quale lo ritenne un ritratto eseguito dal vivo da assegnare agli anni settanta del Quattrocento.²⁵¹ Hanno Walter Kruft identificò uno stesso soggetto per i tre busti citati, che si configuravano per lo studioso come tre varianti del Ritratto di Isabella d'Aragona²⁵² che Laurana avrebbe eseguito a Milano tra 1490 e 1492 e considerato il fatto che i rilievi della base sono diversi fra loro, i tre busti sarebbero originali.²⁵³

Negli studi di Crysa Damianaki, i busti di Berlino e della Mellon Collection di New York sono presentati come copie ottocentesche, mentre la *Gentildonna* della Frick Collection come autografo lauranesco, da identificarsi con un ritratto postumo di Ippolita Maria Sforza²⁵⁴, opera degli anni ottanta del XV secolo per le affinità stilistiche con le figure

²⁴⁸ ABR, 351 E 391.

²⁴⁹ ABR, *Registre de brèves du notaire Marseillais Darnetty* (1483), 351 E 456, f 63r.

²⁵⁰ C. DAMIANAKI, *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Roma, Vecchiarelli, 2000, pp. 188-196.

²⁵¹ W. R. VALENTINER, "Laurana's portraits busts of woman", in *The Art Quarterly*, Art Studies inc., New York, 1942, v. V, pp.287-288.

²⁵² Isabella d'Aragona andò in sposa a Gian Galeazzo Maria Sforza nel 1488.

²⁵³ H.W KRUFT, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, pp. 141-153.

²⁵⁴ Ippolita Maria Sforza (1445-1488), moglie di Alfonso, duca di Calabria.

provenzali delle Sante Marta e Maddalena e con la figura della Vergine nel retablo di Avignon.²⁵⁵

A Laurana furono attribuite altre opere, tra cui un frammento di scultura che ritrae la testa di un giovane santo in terracotta, una Testa femminile che probabilmente raffigura una Madonna (l'opera si trova oggi a L'Aquila nel Museo nazionale) e un'altra Testa femminile appartenente a una collezione privata di Mongardino d'Asti²⁵⁶, le proposte tuttavia non sono state accolte nel più recente studio di Chrysa Damianaki.²⁵⁷

Considerando che l'attuale stato degli studi su Francesco Laurana ha escluso la possibilità di inserire nel corpus dell'artista la maggioranza delle opere suddette ad eccezione del *Busto di Gentildonna* della Frick Collection, e non potendo accertare il suo effettivo secondo soggiorno in Italia meridionale a causa della mancanza di fonti documentarie, risulterebbe quanto mai ragionevole sostenere la posizione della critica francese, secondo la quale lo scultore trascorse gli ultimi venti anni della sua vita ad Avignon, ove risiedevano sua figlia Maragda e suo genero Jean de la Barre (ai quali verosimilmente dovette riunirsi dopo avere terminato l'impegno della cappella di Saint Lazare a Marsiglia) e rimanervi almeno fino al 1500, data dell'ultima attestazione che lo documenta ancora in vita.²⁵⁸

Lo scultore dalmata probabilmente morì in Provenza all'inizio del 1502, poiché il 14 marzo di quell'anno il debito contratto nel 1498 con il genero Jean de la Barre fu cancellato e il 28 aprile la figlia Maragda ottenne il patronato della cappella di Notre-Dame-la-Belle a sud del convento nella chiesa Agostiniana di Avignone²⁵⁹, dove la famiglia La Barre aveva la sua sepoltura, con il permesso di usarla per la sepoltura di suo padre e la fece sistemare a sue spese. La cappella fu fatta demolire nel 1596 dal cardinale Ottavio Acquaviva, è dunque molto difficile indicare oggi la posizione precisa e rintracciare il luogo dove fu probabilmente sepolto il corpo dello scultore dalmata.

²⁵⁵ C. DAMIANAKI, *The female portrait busts.....*, 2000, pp. 28, 101-111.

²⁵⁶ G. GENTILINI, *Sculture. Terracotta, legno, marmo*, Milano, Fondazione Cassa di Risparmio della Spezia, 1997, pp. 55-60.

²⁵⁷ C. DAMIANAKI, *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Roma, Vecchiarelli, 2000, p. 5.

²⁵⁸ H. REQUIN, "Documents inédits sur le sculpteur François Laurana", in *Réunion des Société des Beaux-Arts des départements*, Paris, XXV, 1901, p.505.

²⁵⁹ H. REQUIN, *Documents inédits sur le sculpteur François Laurana.....*, 1901, p.505f.

I.4.3 IPOTESI DI SECONDO E DI UN TERZO SOGGIORNO IN SICILIA

L'ipotesi del suo secondo soggiorno in Sicilia di Francesco Laurana è stata sostenuta da Wilhelm Reinhold Valentiner (1942), Benedetto Patera (1965) e George L. Hersey (1969), in ragione della presenza nell'isola di alcune opere dalle caratteristiche stilistiche legittimamente riferibili a Laurana.

Grazie allo studio dagli atti notarili esaminati dagli eruditi avignonesi, si sa che nel luglio 1493 Laurana si trova ancora in Francia, menzionato insieme a suo genero Jean la Barre come cittadini di Avignone²⁶⁰ e, a novembre è citato come testimone del matrimonio dell'apprendista del pittore Jeanne de la Barre.²⁶¹ Tra il febbraio e il marzo del 1498 è documentato l'acquisto di un vigneto nei pressi di Avignone da parte di Francesco Laurana, come suo dono alla figlia Maragde²⁶², sposa di Jenne de la Barre, con il quale Laurana aveva un debito.²⁶³

Ma oltre a non essere stati ritrovati documenti che attestino un suo viaggio nell'isola, alla mancanza di opere firmate da lui stesso e fonti che ne attestino la paternità, esiste invece una fonte che ho considerato utile a negare la possibilità di un ritorno in Sicilia dello scultore, non per la citazione del suo nome, bensì per la sua assenza.

Mi riferisco ai “Capitoli della maestranza de' marmorari e de' fabbricatori” che furono approvati il 18 settembre del 1487, in cui il nome di Francesco Laurana non compare tra quelli degli altri scultori. È molto difficile spiegare perché Laurana vi fosse mancato, considerato che in quel tempo era già molto noto in Sicilia, così come Pietro de Bonitate, il quale infatti è citato nei capitoli.

In questi anni avrebbe eseguito la figura del *Cavaliere giacente* (Fig.42) di cui la lastra marmorea è conservata presso il Museo Diocesano di Palermo. L'opera, secondo la tradizione locale, potrebbe pervenire dalla distrutta chiesa palermitana dei Santi Giovanni e Giacomo a Porta Carini, già esistente nel XV secolo. Alcuni studiosi come Dante Bernini hanno sostenuto che la figura del giovane rappresentato fosse stata scolpita alla fine degli anni Sessanta²⁶⁴, per la stretta vicinanza con lo stile dalle opere di Laurana, a sostegno dell'ipotesi di accostarne la realizzazione alla cappella Mastrantonio della chiesa di San Francesco d'Assisi, facendo corrispondere la scultura a quella descritta da Antonio

²⁶⁰ ADV, 3 E 8/1131.

²⁶¹ ADV, *Fonds Martin*, 3 E 8/ 1137, f.596v-599v

²⁶² ADV, *Fonds Requin*, V-F, 173.

²⁶³ ADV, *Fonds Martin*, 3 E 8/1099, fol.398v.

²⁶⁴ D. BERNINI, “Francesco Laurana: 1467-1471”, in *Bollettino d'arte*, 1966, Ser. 5, v. LI.

Mongitore (1663-1743).²⁶⁵ La collocazione cronologica della scultura è secondo Benedetto Patera da spostare all'ipotetico secondo soggiorno siciliano di Laurana tra il 1487 e il 1491, anni in cui secondo lo storico dell'arte siciliano rimanderebbe lo stile essenziale delle linee che contraddistinguono la figura del giovane giacente.²⁶⁶



42. Cavaliere giacente (particolare del volto), Museo Diocesano di Palermo.

Il cavaliere, che poggia il capo su un morbido e prezioso cuscino, porta in grembo una spada da cerimonia e un collare con le insegne dell'Ordine del Cingolo Militare²⁶⁷, particolare che effettivamente potrebbe tornare a sostegno dell'ipotesi che accosta la scultura alla cappella Mastrantonio poiché, scorrendo l'elenco delle famiglie nobili siciliane alle quali fu accordato l'Ordine imperiale del Cingolo, vi si ritrova anche la suddetta famiglia.²⁶⁸

Sebbene la provenienza della lastra sia tuttora incerta, non escluderei la possibilità di identificare in uno scultore seguace di Laurana, lo stesso autore del Cavaliere giacente e della lastra tombale di Cecilia Aprile, operante durante gli anni Novanta del XV secolo in Sicilia.

²⁶⁵ BCPa, Mongitore, *Dell'istoria sagra di tutte le chiese*, Q E 11, c.510

²⁶⁶ B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992.

²⁶⁷ Lo stesso particolare si ritrova nel ritratto di Antonio Barresi attribuito a Francesco Laurana.

²⁶⁸ V. L. CASTELLI, *Fasti di Sicilia descritti da Vincenzo Castelli principe di Torremuzza*, v.II, Messina, Giuseppe Pappalardo Editore, 1826.

Ancora più problematico sarebbe ipotizzare un suo viaggio in Italia tra il 1494 e il 1498, data in cui è attestato in Provenza e poi fino alla sua morte, come abbiamo detto, avvenuta probabilmente verso il 1502. A questi anni gli è però stato attribuito il Sarcofago di Cecilia Aprile (Fig.48) della Galleria regionale di Palazzo Abatellis di Palermo.



43. Francesco Laurana (attr.), *Lastra tombale di Cecilia Aprile*, Museo Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis (Palermo)

Il sarcofago ritrae sulla lastra frontale ad alto rilievo, la figura scolpita della giovane donna defunta distesa sul letto di morte. La figura appoggia la testa su due cuscini, indossa una lunga tunica stretta in vita da una cintura a fibbia e su di essa un mantello aperto davanti, nelle mani l'una sull'altra, tiene la corona del Rosario e, al di sopra di queste, vi è un libro aperto. Il volto è lievemente reclinato verso il basso, i suoi capelli sono raccolti in una cuffia legata sulla fronte dalla quale fuoriescono alcune ciocche. Sopra la figura della defunta vi è un'iscrizione in lettere capitali la quale ricorda che la giovane era morta nel 18 ottobre 1495. Ai due lati in alto vi sono i due scudi della famiglia.

La notizia della provenienza originaria dell'opera dalla chiesa di sant'Agostino a Palermo proviene da Gioacchino Di Marzo (1880-83).²⁶⁹ Le mie ricerche condotte presso l'Archivio di Stato di Palermo, supportata dal professore Giovanni Mendola, inerenti la chiesa di sant'Agostino non hanno potuto fare luce sul contesto della commissione dell'opera né sul luogo di provenienza, in quanto la documentazione del periodo risulta assente.

La possibilità di inserire l'opera nel catalogo di Francesco Laurana è stata avanzata da alcuni studiosi sulla base dell'assenza di testimonianze archivistiche tra il 1484 e il 1492 nonché tra il 1493 e il 1498, date che ha permesso di ammettere l'ipotesi di un ritorno di

²⁶⁹ G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, v. I, 1880-83, p.99.

Laurana in Sicilia. L'attribuzione si è naturalmente fondata su un'analisi stilistica attraverso la quale la critica è concorde nel considerare la testa la parte migliore dell'intera opera in ragione dei tratti fisiognomici e della raffinatezza del modellato, in tutto simili ai più noti busti lauraneschi.

La prima attribuzione a Francesco Laurana è stata proposta da Wilhelm Reinhold Valentiner, poiché non essendo a conoscenza di un altro scultore e dovendo eliminare Domenico Gagini a causa della data 1495 la attribuì allo scultore dalmata.²⁷⁰ La propensione della critica ad attribuire l'opera a Laurana si fonda sull'osservazione della parte che anche Raffaello Delogu ha considerato la meglio rifinita, ossia la testa incorniciata in una cuffietta²⁷¹ la quale è appoggiata sull'elegante cuscino decorato a girali che presenta più di qualche affinità con il guanciale del sarcofago Montaperto di Domenico Gagini (1484) e che come già notava Maria Accascina si ripete nello scomposto sarcofago di Eleonora Rosso (chiesa di Militello di Rosmarino) antecedente rispetto a quello di Cecilia Aprile.²⁷²

Essendo l'opera da datarsi dopo il 1495, e dovendo escludere l'autografia di Laurana in quanto questi si trovava certamente in Francia in quegli anni,²⁷³ Maria Accascina la assegnava alla collaborazione tra gli scultori lombardi Pietro de Bonitade e Gabriele di Battista. Ma l'indiscutibile carattere lauranesco della figura di Cecilia Aprile fu riconosciuto anche da Dante Bernini²⁷⁴ e da Benedetto Patera²⁷⁵, ritenendone ancora il capo, uno tra i più alti prodotti del lauranismo della fine del secolo in Sicilia, gli stessi dovettero escludere tuttavia per ragioni cronologiche l'intervento diretto del maestro.

La mancanza di notizie documentarie hanno fatto escludere a Crysa Damianaki la possibilità di un ritorno in Sicilia dello scultore, la quale propende per collocare gli ultimi venti anni della sua vita in Francia a fianco della sua famiglia e di conseguenza nega la paternità dell'opera a Laurana.²⁷⁶

²⁷⁰ W. R. VALENTINER, "Laurana's portrait busts of woman", in *The Art Quarterly*, Art Studies inc., New York, 1942, vol. V, pp. 273-297.

²⁷¹ R. DELOGU, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Palermo, Istituto poligrafico dello Stato, 1962, p.13.

²⁷² M. ACCASCINA, "Di Giuliano Mancino e di altri carraresi a Palermo", in *Giglio di Rocca*, autunno-inverno 1960, n.12, N.S.1960, p.5.

²⁷³ M. ACCASCINA, "Sculptores habitatores Panormi", in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, v. VIII, 1959, pp. 269-313.

²⁷⁴ D. BERNINI, "Francesco Laurana: 1467-1471", in *Bollettino d'arte*, Ser.5, v. LI, 1966, pp. 155-163.

²⁷⁵ B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, Edizioni Novecento, 1992, p.90.

²⁷⁶ C. DAMIANAKI, *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione*, Sommacampagna (VR), Cierre editore, p.194, nota.13.

Pur non ammettendo il ritorno di Francesco Laurana in Sicilia, l'eredità che questi lasciò nell'isola si può cogliere nella produzione siciliana degli scultori che operarono tra l'ultimo ventennio del XV secolo e l'inizio del XVI, tra cui lo stesso Antonello Gagini (figlio di Domenico), i carraresi Antonio Vanella, Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro, i lombardi Giorgio da Milano, Gabriele Di Battista e Andrea Mancino, nei quali è particolarmente evidente il richiamo al modello lauranesco delle Madonne siciliane nonché la forte influenza esercitata anche dall'opera del contemporaneo Domenico Gagini²⁷⁷ intorno alla bottega del quale gravitarono molti allievi e collaboratori.

²⁷⁷ Cfr H.W KRUFF, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München, Bruckmann, 1972.

PARTE II

Gli anni Settanta del XV secolo

CAPITOLO I. LAURANA E GLI ARTISTI CONTEMPORANEI

II.1.1 FRANCESCO LAURANA E LA SCULTURA TOSкана DEL QUATTROCENTO

Il presente capitolo affronta il tema del rapporto tra Francesco Laurana e la scultura toscana del Quattrocento. La prima parte dello studio evidenzia come all'inizio degli anni Cinquanta del Quattrocento Laurana faccia propria l'eredità lasciata dagli artisti del primo Rinascimento fiorentino e in particolare da Donatello nella città di Napoli e, subito dopo il 1458, conosca l'opera di Mino da Fiesole nell'ambito di un suo possibile soggiorno a Roma, di cui si ravvisano i maggiori debiti nella realizzazione della cappella Mastrantonio della basilica di san Francesco d'Assisi a Palermo.

La seconda parte tratta dell'influenza che l'opera di Francesco Laurana a Napoli abbia potuto esercitare ed essere accolta dagli scultori toscani della seconda metà del Quattrocento (in particolare Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano) i quali furono verosimilmente a conoscenza dell'opera del dalmata nel cantiere dell'arco di Castelnuovo e delle opere realizzate per la committenza aragonese durante il suo secondo soggiorno napoletano. Tali scultori mostrano di avere assimilato la sua lezione in modo particolare nei due settori che divennero d'importanza centrale per la scultura rinascimentale: il busto ritratto e il monumento funerario.

Di là dalla supposta formazione di Francesco Laurana a Firenze, la prima occasione documentata di contatto tra il dalmata e gli scultori fiorentini avvenne a Napoli, dove alcune componenti della cultura toscana avevano già fatto il loro ingresso grazie all'intervento di Donatello che vi aveva operato durante la prima metà del XV secolo, in un momento in cui, in società con lo scultore e architetto fiorentino Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi (detto Michelozzo), realizzarono il Monumento del Cardinale Brancacci nella chiesa di Sant'Angelo al Nilo (1426-1428).

Questo grandioso monumento, fu il primo e il più autorevole esempio del linguaggio del rinascimento fiorentino esistente a Napoli negli anni Cinquanta del XV secolo, sia dal punto di vista architettonico sia della decorazione plastica, in quanto sul fronte del sarcofago si trova il rilievo con l'Assunzione della Vergine scolpito da Donatello, che mostra il raffinatissimo uso della tecnica dello stacciato,²⁷⁸ sebbene secondo la maggior

²⁷⁸ Il bassorilievo pittorico donatelliano influenzò anche lo sviluppo dell'applicazione della prospettiva lineare alla pittura, in quanto si trattava di un rilievo che progressivamente si assottiglia in lontananza, modellando le forme per mezzo di gradazioni appena percettibili, facendole apparire disegnate più che scolpite.

parte degli studiosi questo monumento non esercitò in ambito locale un'influenza né determinata né immediata tali da poterne rilevare tracce palesi di una pronta assimilazione delle nuove forme in opere di poco successive.

Grazie alla pubblicazione da parte di Hans Semper²⁷⁹ della lettera del 12 luglio 1471, sappiamo che dal 1471 si trovava a Napoli la colossale testa di cavallo bronzea donata da Lorenzo de' Medici a Diomede Carafa conte di Maddaloni, la quale era ubicata nella corte del suo palazzo quattrocentesco in via Seggio del Nilo.

L'opera rappresentò per anni l'unica testimonianza della collezione di antichità classiche raccolte dal conte Diomede Carafa, sebbene sia ricordata nella celebre lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel, come opera dello scultore Donatello nel passo che di seguito riporto:

«In questa città, in casa del signor conte di Matalone, di man di Donatello, è quel bellissimo cavallo in forma di colosso, cioè la testa col collo di bronzo.»²⁸⁰

Ancora grazie alle opere di Donatello è possibile seguire il percorso che portò alla nascita del nuovo genere scultoreo: il ritratto a mezzobusto. Il *Busto-reliquiario di San Rossore* (realizzato intorno al 1428, conservato presso Museo Nazionale di San Matteo a Pisa) rappresenta il Santo come se Donatello lo avesse ritratto dal vero, ma in realtà è un vero e proprio ritratto ideale, nel senso che rappresenta il volto di una persona mai veduta. Più tardi, intorno al 1440, il maestro fiorentino riuscirà a compiere la rottura completa con la tradizione dei busti dell'antichità e del medioevo, rappresentando le fattezze di una persona concreta nel *Busto di Giovane* conservato presso il Museo Nazionale del Bargello a Firenze.

Da un punto di vista formale, i ritratti rinascimentali si differenziano da quelli dell'antichità per essere troncati al di sotto delle spalle, laddove i busti antichi (solitamente terminanti con un taglio a V o una curva) venivano montati su un sostegno come nella tradizione medievale del busto-reliquiario, policromo o metallico, inoltre nel rinascimento la figura veniva scolpita lavorata a tutt'ondo. Un'altra novità rispetto al passato riguarda il tipo di soggetto ritratto, per cui la produzione scultorea toscana si distinse tra il 1450 e il 1460 per avere ridato un ruolo di primo piano al soggetto profano (pur continuando a rappresentare soggetti religiosi) quale non aveva più avuto dall'antichità.

La fortuna di questo genere si lega al tipo di relazione che gli artisti rinascimentali intrattenevano con le grandi famiglie reali o patrizie, nonché alla riscoperta di alcuni testi

²⁷⁹ H. SEMPER, *Donatello sein Zeit und Schule: Quellenangaben, Register der unbestimmten Werke Donatellos*, Regesten, Documente, Personen- und Sachregister Wien, W. Braumüller, 1875, p.272.

²⁸⁰ F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte*, Napoli, Ricciardi, 1925, p. 166.

romani *Naturalis Historia* di Plino il Vecchio, laddove si espone il nesso che collega la fama e le virtù di un uomo, la conservazione del suo ricordo e con la realizzazione del suo ritratto. Il busto poteva essere presentato all'interno della casa, o riguardare in molti casi l'ambito funerario, ad ogni modo venne ad assumere una funzione di notevole importanza. Tra i più apprezzati e più enigmatici del primo Rinascimento fiorentino vi sono i busti femminili di destinazione privata, i quali potevano rappresentare l'effigie di un defunto da destinare alla tomba dello stesso o della casa di famiglia.

Il busto rinascimentale in sé, è qualcosa che concettualmente e visivamente non era mai esistita prima: un ritratto autonomo di una vita privata e umana, tagliato orizzontalmente e senza una base. Questa inedita forma di ritratto crea un'illusione tridimensionale che la natura stessa della figura intera non può raggiungere, in quanto l'amputazione del corpo suggerisce in particolare che ciò che è visibile, focalizzando l'attenzione sulla parte superiore del corpo, ma deliberatamente sottolineando che è solo un frammento. Il busto rinascimentale evocava il concetto di *totus homo*, ossia la somma delle caratteristiche fisiche e psicologiche che compongono l'uomo completo.

Tale concetto ricorre in numerosi scritti dei pensatori rinascimentali tra cui il trattato intitolato *De dignitate et excellentia hominis* scritto nel 1451-52 dallo storico e uomo di stato Giannozzo Manetti (Firenze 1396-Napoli 1459).²⁸¹ Questo trattato è una delle prime trattazioni umanistiche che hanno come soggetto uno dei temi dominanti (sul piano filosofico) dell'età umanistica: la dignità dell'uomo. Il trattato fu richiesto direttamente da re Alfonso al Magnanimo e a lui dedicato, scritto come risposta e completamento alle teorie esposte nel *De excellentia ac praestantia hominis* di Bartolomeo Facio.

Al concetto di "uomo totale" espresso da Giannozzo Manetti nel suo terzo libro, in cui l'autore considera l'anima e il corpo separatamente, sembrano ideologicamente correlarsi i busti di Francesco Laurana, i quali incarnano una nozione di dignità della natura umana raggiunta dall'artista attraverso allusioni figurative. La produzione dei busti lauraneschi s'inserisce anche storicamente nello stesso momento in cui emerge la nuova concezione di busto rinascimentale nell'ambito dell'ambiente umanistico fiorentino, di cui Mino da Fiesole fu uno dei più celebri rappresentanti e, come Laurana, trovò la fonte d'ispirazione nei ritratti eseguiti da Pisanello. Il più evidente esempio del riferimento diretto alla maniera di Pisanello si ritrova nel confronto tra la rappresentazione dell'effigie di Alfonso il Magnanimo del rilievo marmoreo del Musée du Louvre e quella del Trionfo di

²⁸¹ G. MANETTI, *De dignitate et excellentia hominis*, a cura di E.R. LEONARD, Antenore, Padova, 1975. In merito al tema della dignità dell'uomo tra Alfonso d'Aragona e Giannozzo Manetti si veda il testo di J.H BENTLEY, *Politics e culture in Renaissance Naples*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Pr., 1987.

Alfonso nel fregio dell'Arco di Castelnuovo con la medaglia pisanelliana di Alfonso I d'Aragona conservata presso Victoria and Albert Museum di Londra.

Ancora per quanto concerne i busti, Mino da Fiesole e Francesco Laurana sono legati dall'uso della base nel comune riferimento ai modelli di busto-reliquiario trecenteschi e anche le figure colorate in legno o terracotta tra '300 e '400²⁸²

Dalla trattazione risulta evidente che l'opera degli scultori del primo Rinascimento fiorentino operanti a Napoli segni una netta evoluzione rispetto sia al precedente modello di monumento funebre sia rispetto alla concezione del busto, certamente Donatello fu preso a modello da tutti gli artisti che lo succedettero nel campo della scultura (e non solo), il cui giudizio dovette essere comune a quello enunciato da Giorgio Vasari: « si può chiamare lui con la regola degli altri, per aver in sé solo le parti tutte che a una a una erano sparte in molti».²⁸³

Le ricerche da me condotte durante questi ultimi anni mi hanno indotta a credere che, benché Francesco Laurana non avesse svolto un apprendistato nella città di Firenze, come molti studiosi hanno sostenuto basandosi su un passo della *Vita di Filippo Brunelleschi* di Giorgio Vasari in cui Francesco Laurana è stato identificato in quello “schiavone” allievo del maestro, lo scultore ebbe indirettamente una prima formazione di cultura fiorentina, fondata sulla conoscenza delle opere degli artisti toscani a Napoli negli anni Cinquanta del Quattrocento e della relativa trattatistica, di cui sono già ravvisabili i segni nei lavori eseguiti per l'arco di trionfo di Alfonso d'Aragona e in seguito continuino a mostrarsi nelle opere realizzate durante la sua lunga attività in Provenza ed in particolare in Sicilia.

L'aspetto che con maggiore evidenza mostra quanto Laurana poté apprendere dall'opera di Donatello è la tipica modellazione del marmo e in particolare, del modo in cui il maestro trattava la superficie della materia da scolpire a strati sottilissimi, tanto da trasformare lo sfondo in uno spazio figurativo, ovvero della tecnica del rilievo stacciato donatelliano, di cui Laurana poté avere conoscenza diretta tramite il rilievo dell'Assunta nel monumento funebre del cardinale Brancacci.

A questa prima formazione fiorentina, si aggiunse la contemporanea e documentata conoscenza delle opere degli scultori stranieri operanti a Napoli (la maggior parte di origine iberica e borgognona) e di quelli italiani (toscani, lombardi, romani e ticinesi) che lavoravano con lui nel cantiere rinascimentale dell'arco di Castelnuovo del re Alfonso il Magnanimo.

²⁸² C. DAMIANAKI, *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione*, Sommacampagna (VR), Cierre Edizioni, 2008, p.76.

²⁸³ G. VASARI, Edizione giuntina, p.192

Trattata l'influenza che primo rinascimento fiorentino ebbe sull'opera di Laurana oltre che sullo sviluppo di tutta l'arte napoletana come ha notoriamente sostenuto Roberto Pane²⁸⁴, non supportato Francesco Abbate il quale dava agli artisti locali un ruolo di primo piano in merito al progresso dell'arte in tutto il reame aragonese²⁸⁵, l'intento di questo capitolo si volge all'indagine di un aspetto fino ad ora non sufficientemente considerato dalla critica, ossia quello dell'influenza che Laurana abbia potuto esercitare sugli scultori operanti nella seconda metà del Quattrocento, ed in particolare su quelli toscani, sia nel suo primo periodo napoletano (1453-58) sia soprattutto nel secondo (1473-75).

II.1.2. MINO DA FIESOLE

Grazie all'analisi comparativa dei documenti riferibili alla vita e alle opere documentate di Laurana e di quelli degli altri scultori che operarono a Napoli e non solo, tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta del XV secolo, ho potuto evidenziare un rilevante vuoto di notizie sulla vita dello scultore dalmata corrispondente a uno stesso buio nella biografia di Mino da Fiesole.

Com'è noto, dall'interruzione dei lavori nel cantiere di Castelnuovo a seguito della morte 1458 del re Alfonso d'Aragona, avvenuta nel 1458, e fino al 1461, anno in cui Laurana firma la sua prima opera documentata in Provenza (medaglia di Jeanne de Laval e Triboulet) si perdono le tracce dell'attività di Laurana e, non sono stati rinvenuti documenti relativi all'esecuzione di opere da parte dello scultore fiesolano in questo arco temporale.

Prima di inoltrarmi nell'ipotesi avanzata in questo studio, ossia di una possibile conoscenza da parte di Laurana delle opere di Mino da Fiesole a Roma, procedo alla sintetica esposizione delle opere prese in esame.

Tra il 1455 e il 1456 Mino da Fiesole (Papiano 1429-Firenze 1484) fu chiamato per lavorare alla corte aragonese di Napoli, di cui si ha testimonianza grazie ad alcuni pagamenti della Tesoreria reale indirizzati a "Mjnco" o "Minico" da Montemignajo, da tempo identificato da Francesco Caglioti con Mino da Fiesole²⁸⁶. I documenti sono rispettivamente

²⁸⁴ R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, Edizioni di Comunità, v. II, 1977. Secondo lo studioso il Rinascimento napoletano fu principalmente una "napoletizzazione" delle forme fiorentine.

²⁸⁵ F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Roma, Donzelli, 1998.

²⁸⁶ F. CAGLIOTI, "Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignajo: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica", in *Bollettino d'arte*, Ser.6, v. LXVII, 1991, pp.19-86. Spetta a Francesco Caglioti il merito di avere fatto confluire definitivamente, anche attraverso poderosi argomenti documentari, le opere del presunto artista meridionale nel catalogo di Mino da Fiesole, anche rielaborando alcune ipotesi che

datati 20 luglio 1455 e 31 gennaio 1456, questi si riferiscono all'esecuzione di due opere destinate a Castelnuovo: un ritratto di Alfonso d'Aragona e una scultura di San Giovanni Battista (di cui si sono disgraziatamente perse le tracce).

Sebbene questa storica occasione di contatti nella capitale del Reame aragonese abbia determinato un'ovvia contaminazione delle maniere all'interno della fabbrica dell'Arco napoletano, tale da essere stata definita di gusto "internazionale", credo di potere ipotizzare che il suo rapporto con Francesco Laurana dovesse addebitarsi ad altre ragioni.

La morte di Re Alfonso il Magnanimo (1458) provocò l'interruzione dei lavori nel cantiere di Castelnuovo, dalla quale derivò la cosiddetta "diaspora" degli artisti dell'Arco, portando Mino da Fiesole a trasferirsi a Roma verso la fine del sesto decennio del Quattrocento, laddove si trattenne all'incirca fino al 1464.

Tra le prime opere modellate nella città papale si annovera l'Angelo reggitemma che compare nella parte destra del timpano della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli (oggi Nostra Signora del Sacro Cuore). Il lavoro firmato, si può collocare plausibilmente in una data posteriore al 1458, anno in cui tornò da Napoli Paolo Romano (Paolo Tacconi), autore dell'Angelo presente nella metà sinistra dello stesso timpano; periodo al quale d'altronde risalgono anche gli interventi costruttivi dell'edificio.

Nel 1461 Mino scolpì il *Busto di Rinaldo della Luna* (Firenze, Museo nazionale del Bargello), cugino di Niccolò Strozzi e in quell'anno a Roma, mentre entro i due anni successivi va collocato il *Ritratto di Guillaume d'Estouteville* (New York, Metropolitan Museum), pensato probabilmente per essere inserito all'interno di un'opera monumentale, come suggerisce il taglio particolare del busto, e destinato forse alla chiesa di Sant'Agostino fondata dallo stesso Cardinale francese.

Tra il 1463 e il 1464 Mino da Fiesole si trovò a Roma, dove lavorò per la Curia al servizio dell'Arciprete di Santa Maria Maggiore (dal 1445 al 1483) cardinale Rotomagense Guglielmo d'Estouteville. Allo scultore toscano l'Arciprete della Basilica Liberiana commissionò il completamento del composito programma scultoreo nella navata centrale della chiesa, tra cui vi erano le decorazioni del grandioso Ciborio dell'altare Maggiore e dell'Arca di san Girolamo.

La decorazione del ciborio centrale della chiesa, detto *Ciborio della Neve*, in quanto raffigura il *Miracolo della Neve* (soggetto, tra l'altro, già rappresentato da Masolino da Panicale nel trittico in Santa Maria Maggiore) dovette cominciare non appena Mino fu a Roma, dunque dopo il 1458, e continuare anche alcuni anni dopo l'inaugurazione e la

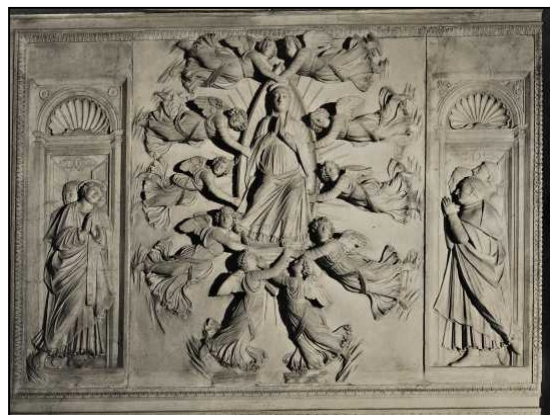
già in precedenza avevano considerato la possibilità di ritenere i due Mino di Vasari una sola persona. Su Mino da Fiesole si veda anche G. C. SCIOLLA, *La scultura di Mino da Fiesole*, Torino, G. Giappichelli editore, 1970.

consacrazione dell'altar maggiore che fu celebrato dal cardinale d'Estouteville nell'estate del 1461 (come attestava una perduta epigrafe recante anche la firma di Mino da Fiesole).

L'assetto originario del monumento ci è noto grazie alla testimonianza di un'incisione seicentesca²⁸⁷, dalla quale si apprende che esso poggiava su quattro colonne in porfido di spoglio (forse in sostituzione d'un ciborio di Leone III) e fu demolito nel 1747, quando papa Benedetto XIV lo fece smontare per sostituirlo con il baldacchino (ancora oggi in loco) eseguito sul disegno dell'architetto Ferdinando Fuga.



44. Mino da Fiesole, *Miracolo della neve*, ante 1461, Tribuna, Santa Maria Maggiore (Roma)



45. Mino da Fiesole, *Assunzione della Vergine*, ante 1461, Tribuna, Santa Maria Maggiore (Roma).



46. Mino da Fiesole, *Natività*, ante 1461, Tribuna, Santa Maria Maggiore (Roma)



47. Mino da Fiesole, *Visita dei re Magi*, ante 1461, Tribuna, Santa Maria Maggiore (Roma)

Le formelle e le statue che decoravano il *Ciborio della Neve*, sono oggi conservate in varie sedi: la tribuna e la sala capitolare della basilica di Santa Maria Maggiore custodisce trentuno rilievi, tra i quali spiccano i quattro pannelli narrativi principali (Natività, Adorazione dei magi, Assunzione della Vergine, Miracolo della neve); la Madonna col

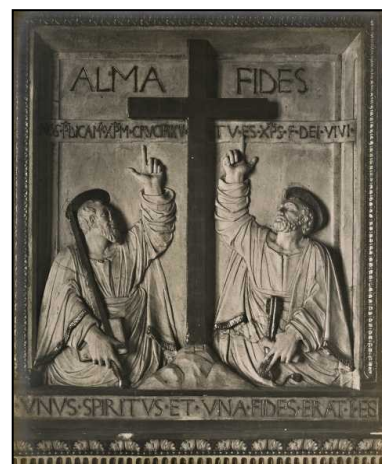
²⁸⁷ P. ANGELIS, *Basilicae S. Mariae Majoris de Urbe, a Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max.*, Descriptio et delineatio, Romae, 1621.

Bambino che campeggiava nel prospetto è custodita invece al Cleveland Museum of Art (Ohio), mentre i quattro Padri della Chiesa greca, un tempo sul culmine del monumento, si trovano nella cattedrale di San Venceslao a Olomouc (Moravia).

Sulla facciata del ciborio era collocata la scena della leggenda del Miracolo della Neve (Fig.44), dal lato opposto l'Assunzione della Vergine Maria (Fig.45), ai due lati si trovavano la Nascita di Gesù (Fig.46) e la visita dei re Magi (Fig.47), in alto dentro la cornice sormontata dal frontone, vi era la figura della Madonna e dal lato opposto quella del Salvatore, ai lati l'Annunciazione (Fig.48) quasi a figure intere, e le mezze figure di san Pietro e Paolo che adorano la Croce (Fig.49).



48. Mino da Fiesole (attr.), *Annunciazione*



49. Mino da Fiesole (attr.)
Santi Pietro e Paolo

Sui capitelli delle colonne, sopra gli stemmi del Cardinale Rotomagense, entro nicchie sottili erano rappresentati san Giovanni Battista, Santa Caterina, San Lorenzo, Santo Stefano, San Pietro e san Paolo, san Michele e un altro santo con libro aperto in mano.

Sulla facciata e sul lato opposto erano scolpiti tondi con la raffigurazione degli emblemi degli Evangelisti, e ai fianchi i Santi Padri della Chiesa: San Girolamo, San Gregorio, Sant'Agostino e Sant'Ambrogio; nei tondi inferiori vi erano i profeti: Daniele, David, Geremia, Ezechiele, Isaia, Salomone e Elia.

Il Ciborio introdusse a Roma il linguaggio della scultura rinascimentale fiorentina grazie all'impiego della prospettiva lineare, della tecnica dello stacciato e dell'organizzazione della narrazione entro quadri scolpiti. Le storie mariane presentano sul piano stilistico evidenti debiti verso le sculture dell'arco di Alfonso d'Aragona, dichiarando l'importanza dell'esperienza napoletana di Mino. Il ciborio dell'altare maggiore è descritto da Francesco Albertini (Firenze, 1469 circa-post 1510), contemporaneo di Mino da Fiesole, nell'opuscolo "De mirabilibus: Basilica S. Mariae majoris in cappella majori est palcherrima tabernaculum

marmorem mann mini Florentini, impensa reo Gulielmi de Estouteville Camararii”, il quale informa che fu eretto nel 1461.

L'altra opera presa in esame nel presente studio è l'*altare di san Girolamo*. L'arca fu commissionata dal cardinale Guillelme d'Estouteville a Mino da Fiesole come già ricorda Giorgio Vasari: «Fu conosciuto per maestro molto pratico e sufficiente, e gli fu fatto fare dal cardinale Guglielmo Destovilla, che li piaceva la sua maniera, l'altare di marmo dove è il corpo di San Girolamo nella chiesa di Santa Maria Maggiore con istorie di basso rilievo della vita sua, le quali egli condusse a perfezzione e vi ritrasse quel cardinale».²⁸⁸

Collocata originariamente all'interno della Basilica di santa Maria Maggiore, l'arca (che faceva parte del rinnovo della zona presbiteriale) era collocata di fronte all'ingresso della cappella del Presepe. I lavori della decorazione plastica dovettero cominciare intorno al 1461²⁸⁹, a poco tempo di distanza dalla realizzazione del ciborio della Neve (che s'innestava sotto l'arco trionfale della Basilica Liberiana) e concludersi nell'anno 1464.

Nei rilievi sono raffigurati episodi della vita del Santo Girolamo (Padre della Chiesa, autore della *Vulgata*, nonché santo della nazione dalmata): il primo dei quattro pannelli ospita due episodi, *San Girolamo penitente nel deserto* e *San Girolamo nello studio* (secondo il canonico abbinamento del dotto e dell'eremita ricorrente nell'iconografia del santo), i due pannelli intermedi illustrano due miracoli legati al leone (attributo tipico di Girolamo), *San Girolamo che guarisce il leone* e *Il leone riconduce al convento le bestie da soma rubate* (Fig.50), i quarto pannello mostra la *visione di Sant'Agostino* (Fig.52), al quale appaiono in una mandorla San Giovanni Battista e San Girolamo, segno dell'avvenuta morte di quest'ultimo.

I quattro rilievi marmorei con episodi della vita di Girolamo facevano parte dell'ornamento dell'altare dedicato al dottore della Chiesa e santo, le cui reliquie, giunte a Roma in epoca imprecisata (come narrato dalla *Traslatio Romam*, testo scritto nel XIII secolo) erano state tumulate nel pavimento della navata destra della basilica mariana.

L'arca commissionata dal cardinale Guillaume d'Estouteville, arciprete della basilica romana negli anni 1443-83, fu rimossa allorché il mutato gusto della Controriforma spinse Sisto V Peretti a sostituirla con la propria cappella sepolcrale nel 1586 e i quattro pannelli marmorei che originariamente decoravano l'altare di san Girolamo in Santa Maria Maggiore, furono smembrati e rimossi, dunque condotti presso la Villa Peretti-Montalto all'Esquilino

²⁸⁸ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* Firenze 1568, edizione a cura di ROSANNA BETTARINI e PAOLA BAROCCHI, Firenze, Sansoni, 1971, e. II, 1568, p.300

²⁸⁹ F. CAGLIOTI, “Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignai: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica”, in *Bollettino d'arte*, Ser.6, v. LXVII, 1991, p.33 Il termine *post quem* per l'esecuzione dell'opera si ricava da Onofrio Panvinio, che alla metà del Cinquecento riporta l'epigrafe di dedica, poi perduta: il porporato francese vi è designato “episcopus Ostiensis”, titolo da lui ottenuto nel 1461.

retrostante la basilica dopo il 1586, e successivamente passarono nella cappella del Palazzo Strozzi presso la chiesa delle Santissime Stimmate, e da lì all'inizio del Novecento nel regio Museo Artistico Industriale²⁹⁰ che, nell'Ottocento, faceva capo ad un Istituto per l'addestramento degli artisti decoratori, infine dal 1957 si trovano esposti nel Museo Nazionale di Palazzo di Venezia a Roma.

La proposta di ipotizzare che Francesco Laurana, lasciata Napoli, e prima di recarsi in Francia, avrebbe potuto fermarsi a Roma (dove già avrebbe potuto avere lavorato negli anni cinquanta, come ho suggerito nella prima parte della tesi) meta di tutti gli artisti del Quattrocento che intendevano conoscere direttamente le vestigia del mondo classico, è proposta in questo studio in considerazione di alcuni fatti che ho creduto potessero ritenersi rilevanti.

Il primo di questi è l'assenza di fonti documentarie che identifichino dove si trovasse Laurana tra il 1458 e prima del 1461 e che a questi due anni non gli si possa ascrivere la paternità di nessuna opera, un altro sono le numerose corrispondenze da me rilevate tra le opere di Mino da Fiesole a Roma realizzate per il cardinale d'Estouteville e la cappella Mastrantonio di Francesco Laurana a Palermo. Trovandosi nell'Urbe avrebbe potuto assistere ai lavori che iniziarono in Santa Maria Maggiore, dalla realizzazione del ciborio della Neve (che nel 1461 fu consacrato) al progetto dell'Arca di san Girolamo, ai cui rilievi tanto si avvicinano quelli della cappella palermitana dei Mastrantonio, inoltre a Roma avrebbe potuto apprendere l'arte della medagliistica, per la quale non è stato ancora precisato l'ambito del suo apprendistato.

Grazie alla comparazione delle opere dei due scultori, si può osservare che sia Laurana sia Mino concepirono la narrazione dell'evento all'interno di quadri scolpiti, all'interno di un'ideale spazio architettonico creato sia tramite l'inserimento di edifici sia attraverso dei soffitti a lacunari che accentuano l'illusione prospettica con l'inclinazione del pavimento composto da quadrati e delimitati da una semplice cornice.

Sia Laurana sia Mino organizzano la narrazione all'interno di quadri scolpiti, laddove i personaggi trattati con un rilievo più o meno aggettante, ed oltre ad essere confrontabili nelle fisionomie dei volti, manifestano nei loro corpi un'analogica ricerca spaziale che si mostra nel contrappunto dei gesti e delle posizioni assunte, facendo sì che questi personaggi escano fuori dal limite segnato dalla cornice, acquistando in Mino carattere di bozzetti scenici, e in Laurana valore prospettico.

²⁹⁰ L. SERRA, "Il riordinamento del Regio Museo artistico industriale di Roma", in *Bollettino d'Arte*, Ser.3, v. XXVII, 1934, p.582.



50. Mino da Fiesole, *Il leone riconduce al convento le bestie da soma rubate*, Museo di Palazzo Venezia (Roma)



51. Francesco Laurana, *San Giovanni*, cappella Mastrantonio, basilica di san Francesco d'Assisi (Palermo)



52. Mino da Fiesole, *La Visione di Sant'Agostino*, Museo di Palazzo Venezia (Roma).



53. Francesco Laurana, *San Marco*, cappella Mastrantonio, basilica di san Francesco d'Assisi (Palermo).

Dall'esame dei frammenti delle opere si riconoscono mani diverse, ciò ha fatto credere a gran parte degli studiosi che il ciborio fosse stato ideato e diretto da Mino da Fiesole ed eseguito, seppur non integralmente, almeno in alcune sue parti da artefici della sua bottega, così come accadde per i rilievi della cappella Mastrantonio.

Non è il caso di addentrarsi in questa sede nell'esposizione delle diverse attribuzioni che compongono l'opera dove insieme a Francesco Laurana è documentata anche la partecipazione di Pietro de Bonitade.

Tornando al complesso dei rilievi mineschi, va detto che questo costituisce il primo esempio nella Roma dell'età moderna dei cosiddetti quadri scolpiti, ossia di rilievi marmorei di genere narrativo, nonché i frontali a tutto tondo, che furono una delle grandi novità del primo Rinascimento fiorentino, e Mino ne fu un eminente specialista, con gli altri fiorentini Antonio Rossellino e Desiderio da Settignano.

La progettazione del Ciborio della Neve e le scene scolpite da Mino da Fiesole costituiscono un momento importante all'interno del percorso artistico del fiesolano, e, dopo le porte bronzee del portale centrale della basilica di San Pietro in Vaticano, eseguite tra il 1433 e il 1445 da Antonio di Pietro Averlino (detto il Filarete) segnano, com'è stato scritto da Francesco Caglioti "il timido esordio della narrativa in marmo nella Roma nel Quattrocento".²⁹¹ La critica, oltre ad avere sottolineato la matrice fiorentina dei partiti architettonici e decorativi, nonché una certa maniera "arcaica" che evoca il modello degli avori paleocristiani²⁹², ha voluto ricondurre questi rilievi all'influenza della produzione pittorica contemporanea e in



54. Piero della Francesca, *San Luca*, 1459 ca., affresco, basilica di Santa Maria Maggiore, cappella dei SS. Michele Arcangelo e Pietro in Vincoli (Roma)

particolare modo, il professore Antonio Pinelli ha fatto riferimento al modello di Piero della Francesca, che fu attivo proprio nella cappella d'Estouteville in Santa Maria maggiore pochi

²⁹¹ F. CAGLIOTI, "Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignai: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica", in *Bollettino d'arte*, Ser.6, v. LXVII, 1991, pp.19-86, p.38.

²⁹² S. ZURAW, *Masterpieces of Renaissance and Baroque sculpture from the Palazzo Venezia*. Georgia Museum of Art, (October 5 - November 24, 1996), Athens, 1996, p.46.

anni prima di Mino, di cui ci rimangono gli affreschi delle vele con le figure di san Luca e San Marco (Fig.54).²⁹³

In modo pressoché analogo, già nella realizzazione del portale Mastrantonio in San Francesco d'Assisi a Palermo, Francesco Laurana fa un uso dei fondali architettonici che circoscrivono lo spazio all'interno del quale si raffigura l'azione da rappresentate proprio della pittura, dimostrando di essere precocemente aggiornato anche sul linguaggio pittorico prospettico. Il complesso dei suoi rilievi rappresentò un momento fondamentale nel catalogo di Francesco Laurana soprattutto rispetto all'intero corpus della cultura siciliana della metà del Quattrocento, il cui primo risveglio si deve a Domenico Gagini, il quale precedette il dalmata di quasi dieci anni rispetto al suo arrivo nell'isola.

A Roma e attraverso Mino, Laurana dovette avere la possibilità non solo di approfondire lo studio della cultura fiorentina, ma soprattutto fu questa una grande occasione di studio dell'arte antica che gli permise di affinare la peculiare capacità di infondere al marmo quella morbidezza "epidermica" propria della tradizione degli scultori fiorentini del primo Quattrocento e in particolare di Desiderio da Settignano (dalla cui bottega Mino aveva preso le mosse) nonché la lodata peculiarità della resa delicatissima dei passaggi luministici associata a un preciso impianto prospettico nell'organizzazione delle scene narrative.

Nella cappella Mastrantonio Francesco Laurana riunì in maniera originale i nuovi elementi della scultura funebre toscana e romana; nell'evocazione dell'arco di trionfo l'artista cercò di conciliare lo spirito della devozione cristiana con il nuovo gusto all'antica, in questo modo realizzò il primo vero esempio siciliano di "tomba umanistica", che avrebbe influenzato in maniera determinante gli sviluppi della scultura funebre, non solo in Sicilia, a partire dai monumenti della stessa chiesa di san Francesco d'Assisi.

L'importanza della provenienza della famiglia Mastrantonio da quella del ramo fiorentino dei Bardi²⁹⁴, dovette giocare un ruolo di primaria importanza nella scelta da parte di Antonio II di Mastrantonio del famoso artista dalmata e risulta essere un presupposto non di poco conto se, considerato anche l'attivo commercio praticato da Antonio II²⁹⁵, fuori

²⁹³ A. PINELLI, "Esercizi di metodo: Piero e Benozzo a Roma, tra cronologia relativa e cronologia assoluta", in *Presenze cancellate. Capolavori perduti della pittura romana di metà'400*, a cura di A. PINELLI, "Ricerche di Storia dell'arte", 76, 2002, pp. 7-30.

²⁹⁴ F. MUGNOS, *Teatro genealogico delle famiglie nobili titolate feudatarie ed antiche in Sicilia viventi ed estinte*, v. III, Palermo, Pietro Coppola, 1647-70, p.112.

²⁹⁵ H. BRESC, *Un monde méditerranéen: économie et société en Sicile, 1300-1450*, Accademia di scienze lettere e arti di Palermo, Palermo, 1986, pp. 236-237. I documenti d'archivio ci presentano il Mastrantonio come un attivo impresario per la coltivazione della canna da zucchero, come altre famiglie di mercanti abitanti a Palermo la cui aspirazione era quella di giungere al rango di nobili.

dalla Sicilia, è tale da avvalorare l'ipotesi che egli fosse in contatto e aggiornato sulle esperienze artistiche rinascimentali della Firenze del Quattrocento.

La commissione della cappella gentilizia nella Basilica di san Francesco d'Assisi, affidata agli scultori Francesco Laurana e Pietro de Bonitate da parte del Mastrantonio avvenne nell'anno nel 1468 (dopo avere ricoperto già per quattro volte la carica politica di pretore di Palermo) e dovette configurarsi come un atto di mecenatismo analogo a quello di quei signori delle corti italiane, che fecero dell'arte lo strumento di prestigio della loro azione politica. In tal modo Mastrantonio sembra volere imprimere nell'immaginario collettivo la sua discendenza dalla nobile famiglia fiorentina de' Bardi, attraverso l'uso iconico e simbolico delle immagini scolpite, che in tal modo partecipano alla gestione del potere stesso, lo influenzano e ne sviluppano le potenzialità.

II.1.3 ANTONIO ROSSELLINO E BENEDETTO DA MAIANO

Il rapporto tra i due artisti è stato preso in esame da vari studiosi i quali basandosi sulla vicinanza degli stili nell'ambito del ritratto sono caduti anche in errore nell'attribuzione di alcune opere dei due scultori.

Particolare attenzione è stata rivolta all'attività dello scultore nella cappella Piccolomini d'Amalfi della chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli (poi detta anche di Sant'Anna dei Lombardi). Sulla chiesa di Monteoliveto, favorita dalla corte aragonese, si concentrarono le commissioni signorili, e dagli anni settanta del XV secolo fu spesso interessata da interventi decorativi realizzati prevalentemente da artisti fiorentini, arrivati a Napoli sulla scia degli stretti rapporti diplomatici che Alfonso II intratteneva con i Medici.

Fondata nel 1411 da Guerello Origlia, protonotaro del re Ladislao Durazzo, la cappella Piccolomini dei duchi di Amalfi fu ristrutturata dal 1475 in occasione del trasferimento delle spoglie di Maria d'Aragona morta nel 1470 (figlia naturale di Ferrante I d'Aragona e moglie di Antonio Piccolomini duca di Amalfi). Il duca di Amalfi si rivolse agli Olivetani di san Miniato al Monte perché procurassero un artista capace di erigere la sua sepoltura. Il monumento è comunemente assegnato ad Antonio Rossellino (1427-1479), in quanto replica le forme architettoniche e il programma iconografico della cappella del cardinale di Portogallo in san Miniato al Monte a Firenze (1461-66).²⁹⁶

²⁹⁶ G. L. HERSEY, *Alfonso II and the artistic renewal of Naples*, 1485–1495, New Haven and London, 1969, pp. 111–15.

Antonio Rossellino iniziò i lavori intorno al 1475, sebbene gli si possa attribuire con certezza solamente il rilievo con la *Natività* (Fig.55), posta sulla parete d'altare della cappella, in cui lo scultore dimostra la padronanza della tecnica donatelliana dello stacciato che impiega negli episodi in secondo piano e nel paesaggio a contrasto con il rilievo quasi a tutto tondo delle figure della Vergine e del San Giuseppe.



55. Antonio Rossellino, *Natività*, chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto (Napoli)

Dai documenti pubblicati da Cornelius von Fabriczy (1907) apprendiamo che nel 1481 il committente chiese agli eredi di Antonio Rossellino la restituzione «di quel più che aveva pagato» per l'impresa. La tomba fu portata a termine solo dopo il 1481 da Benedetto da Maiano e collaboratori, Rossellino è, infatti, impegnato a Ferrara fino all'ottobre 1475.

Da una lettera scritta da Filippo Strozzi al fratello Lorenzo nell'aprile 1477, si apprende che Antonio Rossellino si era allora recato a Napoli per soprintendere al corretto montaggio della pala marmorea eseguita tre anni prima per la cappella Piccolomini, la cui installazione aveva dovuto attendere il compimento dei lavori architettonici dell'ambiente.

In quell'occasione lo Strozzi si giovò di una consulenza del Rossellino per scegliere il luogo più adatto ove erigere la tomba napoletana del fratello Matteo, di cui il maestro aveva già visionato un progetto a Firenze²⁹⁷.

²⁹⁷ E. BOOSOOK, "Documenti relativi alle cappelle di Lecceto e delle Selve di Filippo Strozzi", in *Antichità Viva*, anno IX, n.3, 1970, Firenze, Edam, p.3.

Considerando che Francesco Laurana si trovava a Napoli già dal 1473 fino al 1475 (quando ritornò in Provenza per mettersi al servizio del re Renato d'Anjou)²⁹⁸ Laurana avrebbe potuto lavorare alla cappella Piccolomini tra il 1474 e il 1475.



56. Cappella Piccolomini d'Amalfi, chiesa di santa Maria di Monte Oliveto (Napoli)



57. Francesco Laurana, Cappella Mastrantonio, chiesa di San Francesco d'Assisi (Palermo)

²⁹⁸ F. ROBIN, *La Cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris, Picard, 1985, p. 65.

La partecipazione dello scultore dalmata nella costruzione della cappella si porrebbe in continuità con le precedenti commissioni ricevute da Laurana, che sebbene non assunse il ruolo di “sculpteur du Roi” come in Provenza, oltre ad avere già scolpito un ritratto di re Alfonso, durante il secondo soggiorno napoletano eseguì i busti delle figlie del re Ferrante I (Eleonora e Beatrice d’Aragona) e la Madonna col Bambino per il portale della Cappella Palatina in Castelnuovo.



59. Cappella Piccolomini d’Amalfi, particolare dell’intradosso, chiesa di santa Maria di Monte Oliveto (Napoli)



58. Francesco Laurana, Cappella Mastrantonio, particolare dell’intradosso, chiesa di San Francesco d’Assisi (Palermo)



59. Cappella Piccolomini d’Amalfi, particolare, chiesa di santa Maria di Monte Oliveto (Napoli).



60. Francesco Laurana, Cappella Mastrantonio, particolare, chiesa di San Francesco d’Assisi (Palermo)

Laurana aveva già sperimentato la progettazione architettonica di una cappella funeraria in San Francesco d’Assisi a Palermo, e a lui potrebbe essere spettato il ruolo che non fu assegnato a Bernardo Rossellino. Il sarcofago della giacente (Fig.56) è inquadrato entro un arco d’ingresso che rimanda direttamente a quello della cappella Mastrantonio (Fig.57) sia per il rimando alla tipologia dell’arco trionfale (che come a Palermo mette in comunicazione la cappella con la chiesa), sia per il motivo dei lacunari ove sono scolpiti ritratti di uomini (Figg.58-59). È ulteriormente fruttuoso il confronto della decorazione delle cornici che inquadrano i monumenti, in cui ritroviamo il medesimo motivo a candelabra ripreso dall’antichità classica (Figg.59-60).



61. Chiesa di Santa Maria di monte Oliveto (Napoli).

A Benedetto da Maiano (Maiano, 1442-Firenze-1497), fu affidato il completamento della parte superiore della tomba di Maria d'Aragona. L'architetto e scultore fiorentino realizzò la scena della *Resurrezione*, i due angeli che sorreggono il tondo con la Madonna, l'angelo inginocchiato di sinistra e l'altare della *Natività* nella Cappella Piccolomini d'Amalfi (fig.56) che Antonio Rossellino morto nel 1479, aveva lasciato incompiuti i lavori. La pala marmorea dell'*Annunciazione* (Fig.61) destinata a ornare l'altare della cappella di Marino Curiale, fu eseguita da Benedetto da Maiano a Firenze nel 1489.

Ma il confronto più stringente è quello che intercorre tra due Madonne con il Bambino: la Madonna in trono col Bambino di Laurana (Fig. 62), conservata presso il Museo di Castelnuovo²⁹⁹ e proveniente dalla chiesa di sant'Agostino della Zecca a Napoli e la *Madonna dell'Ulivo* (Fig.63) di Benedetto da Maiano nella cattedrale di Prato. La cosiddetta *Madonna del passero* (o del pettirosso) è stata attribuita per la prima volta a Laurana da Raffaello Causa, il quale la assegnò all'ultimo ventennio del XV secolo, ammettendo come possibile in tal modo una tarda attività napoletana dello scultore.³⁰⁰

Negli anni Settanta Gianni Carlo Sciolla inserì la “Madonna con il pettirosso” all'interno del catalogo delle opere del primo soggiorno napoletano di Laurana, proponendo una datazione anticipata rispetto a quella sostenuta da Raffaello Causa, intorno al 1455-58.³⁰¹

La stessa datazione proposta da Gianni Carlo Sciolla sarà accettata fino agli anni Novanta dagli studiosi Pierluigi Leone de Castris³⁰² e Hanno Walter Kruff.³⁰³ La Madonna

²⁹⁹ La scultura è collocata sulla parete di fondo della sacrestia, al posto di un settecentesco armadio ligneo trasferito al secondo piano del museo, laddove campeggia anche la Madonna con il Bambino destinata alla cappella palatina napoletana.

³⁰⁰ R. CAUSA, “Sculpture lignee nella Campania”, catalogo della mostra *Sculpture lignee nella Campania*, (Palazzo Relae, Napoli, 1950) a cura di Ferdinando Bologna, Raffaello Causa e Bruno Molajoli, Napoli, Stabilimento Tipografico Montanino, 1950, pp. 143-144.

³⁰¹ G. C. SCIOLLA, “Fucina aragonese a Castelnuovo”, in *Critica d'arte*, v. XIX, 1972, p.20.

³⁰² LEONE DE CASTRIS, *Castel Nuovo*, Napoli, De Rosa, 1990, p. 94.

lauranesca è datata da Crysa Damianaki tra il 1474 e il 1475, e questa data mi sembra quella storicamente più ragionevole poiché di dovrebbe assegnarla precedentemente agli anni Ottanta del XV secolo, anni in cui Laurana è ampiamente documentato in Francia.

Da un punto di vista formale, il gruppo lauranesco mostra un saldo impianto strutturale che potrebbe essere stato il modello per la Madonna di Benedetto da Maiano poiché, essendo questa stata datata al 1480 circa,³⁰⁴ gli sarebbe successiva e manifesterebbe come la scultura di Laurana avesse avuto un pressoché immediato risvolto nell'opera contemporanea dei maestri toscani.



62. Benedetto da Maiano, Madonna col Bambino, cattedrale di Prato.



63. Madonna col Bambino in trono, Museo civico di Castelnuovo (Napoli).

I confronti che sarebbe possibile operare tra le opere degli scultori presi in esame sono numerose, ma mi limito a porre l'attenzione su quanto le figure dei due evangelisti di Benedetto da Maiano richiamino le due statuette di San Giovanni Battista e di Sant'Antonio Abate della cappella di Santa Maria degli Angeli in San Francesco d'Assisi a Palermo, non comunemente attribuite a Laurana in quanto già G. Di Marzo le credeva di Antonio

³⁰³ H. W. KRUF, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, pp. 63-65.

³⁰⁴ Cfr. *La Madonna detta dell'Ulivo presso Prato. Disegnata e descritta* Prato, Giachetti, 1838.

Gagini³⁰⁵, per cui solamente Dante Bernini ne riconobbe la paternità lauranesca, non escludendo che fossero state create per fare parte del complesso della cappella Mastrantonio.³⁰⁶

II.1.4 DESIDERIO DA SETTIGNANO

Come ho già avuto modo di sottolineare nella prima parte della tesi, è noto che la critica di fine Ottocento trovasse una stretta affinità stilistica fra le opere di Desiderio Da Settignano (Settignano, Firenze, 1430 c.a.-Firenze 1464) e quelle di Francesco Laurana. Soltanto con il passare del tempo furono riconosciute le loro peculiarità stilistiche, pur continuando a risultare contrassegnate entrambe dalla caratteristica della rappresentazione idealizzata della fisionomia del soggetto.

È emblematico che fino agli studi di Wilhelm Bode,³⁰⁷ all'autore del ritratto di Marietta Strozzi si attribuiva la paternità dei busti femminili di Francesco Laurana. Tale parere non si configurava come un vero e proprio giudizio critico, ma era bensì connesso ad un accomunabile apprezzamento del modo in cui era stato lavorato il marmo da parte dei due scultori del Quattrocento, presumibilmente subordinato allo storico giudizio che Giorgio Vasari aveva dato del suo linguaggio, che per lo storiografo fiorentino aveva saputo infondere al marmo «grazia grandissima e leggiadria nelle teste» dei suoi busti, più di ogni altro scultore del suo tempo.

Il giudizio di Vasari sull'immagine del “virtuoso trattamento della materia”, della capacità di trattare con grazia e levità una pietra dura e pesante come il marmo dovette molto influenzare lo storico dell'arte tedesco Wilhelm Bode, il quale in un primo tempo attribuì a Desiderio da Settignano il busto di Marietta Strozzi, collegando il busto alla citazione del Vasari:

³⁰⁵ G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1880-83, v.I, pp. 479.

³⁰⁶ D. BERNINI, “Francesco Laurana: 1467-1471”, in *Bollettino d'arte*, 1966, Ser. 5, v. LI, p.158.

³⁰⁷ W. BODE, “Desiderio da Settignano und Francesco Laurana: zwei italienische Frauenbüsten des Quattrocento im Berliner Museum”, in *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, v. IX, 1888, pp. 209-227. Sull'associazione della tecnica scultorea dei due scultori sostenuta da W. Bode in questo articolo, si vedano anche le sue posizioni condivise da F. BURGER, *Francesco Laurana: eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur*, Strassburg, Heitz, 1907, p.130 e parzialmente da C. SEYMOUR *Sculpture in Italy. 1400-1500*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966, pp.164-165.

«Egli similmente di marmo ritrasse di naturale la testa della Marietta degli Strozzi, la quale essendo bellissima gli riuscì molto eccellente»³⁰⁸

e come tale fu presentato da Charles Perkins³⁰⁹ e da Wilhelm Bode³¹⁰ ma appena un anno dopo lo attribuì a Laurana.

Nell'ambito di un vero e proprio culto per le immagini di rasserenata bellezza che si era affermato nel corso dell'Ottocento, uno tra i più celebri busti riconosciuto in seguito a Laurana era stato prima attribuito a Desiderio da Settignano, si tratta del *Busto di Beatrice d'Aragona* (conservato presso la Frick Collection di New York) e presentato nel 1865 alla Mostra del Medio Evo al Bargello.³¹¹

I dubbi che hanno circondato l'identità di queste opere, fanno comprendere quanto effettivamente nei busti femminili di Laurana i tratti dei personaggi appaiono idealizzati e, considerando che solo il busto postumo di Battista Sforza e quello di Beatrice d'Aragona recano la loro precisa identificazione formale attraverso l'iscrizione, è semplice comprendere come gli errori di attribuzione che hanno coinvolto molte delle opere del maestro dalmata, non si siano arrestati fino ai nostri giorni.

Va sottolineato che stabilire la paternità di un'opera d'arte non è però certo ne l'unico ne il più alto compito dello storico dell'arte, e che l'errore è insito nell'attribuzione in quanto, come abbiamo già notato, accadde persino a Wilhelm Bode, conoscitore incredibilmente versatile, il quale fallì in più di un campo.

Tuttavia, tale genere d'indagine giova alla ricerca delle singole opere, poiché induce a condurre una critica stilistica comparativa utile a cogliere le distinzioni più sottili, specie se si mettono a confronto opere vicine fra loro per luogo, tempo e carattere individuale, com'è il caso di Francesco Laurana e Desiderio da Settignano. Tale considerazione non vorrebbe però, al contrario, allontanare il giudizio dal fatto che tutti i pareri espressi sui busti femminili lauraneschi e su quelli di Desiderio da Settignano, sebbene spesso si siano dimostrati errati, sottendessero un reale legame, che io mi sono permessa di ravvisare non nella reciproca conoscenza delle maniere dei due scultori, bensì nel loro comune riferimento all'arte di Donatello.

In questa prospettiva ho voluto mettere a confronto un ritratto di giovane ragazzo scolpito da Desiderio con uno attribuito allo scalpello del dalmata, riconoscendo nella

³⁰⁸ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, edizione a cura di ROSANNA BETTARINI e PAOLA BAROCCHI, Firenze, Sansoni, 1971, ed. II, 1568, p.171

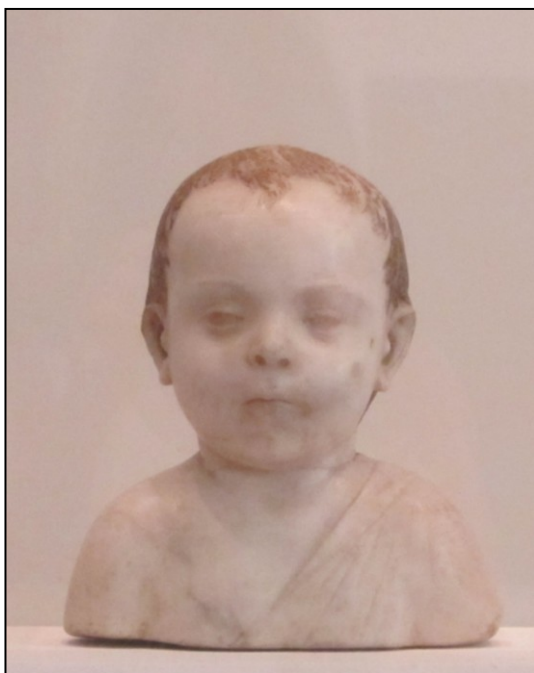
³⁰⁹ C. PERKINS, *Tuscan sculptors. their lives, works, and times ; with illustrations from original drawings and photographs*, London, Longman, Green, Longman, Roberts & Green, v. I, 1864.

³¹⁰ W. BODE, *Italienische Bildbauer der Renaissance: Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den königl. Museen zu Berlin*. Berlin: W. Spemann, 1887, p.277.

³¹¹ C. PERKINS, *Historical Handbook of Boston Italian Sculptors. Illustrated*, London, Remington, 1883, p.402.

testina di *Gesù Bambino* (Fig.64) conservata presso il Musée Calvet di Avignone (dove sono ancora evidenti tracce di policromia nel volto e nella veste, e doratura nei capelli) e nel *Ritratto di Bambino* (Fig.65) di Washington strettissime tangenze.

Il confronto vorrebbe mirare a supportare l'autografia lauranesca del busto di Bambino di Avignone, e inoltre, rappresentare come questa per lo più ignorata scultura, sia un esempio emblematico di una critica divisa tra l'attribuzione ora a Laurana e ora a Desiderio.



64. Francesco Laurana (attr.), *Bambin Gesù*, Musée Calvet (Avignon).



65. Desiderio da Settignano, *Ritratto di Bambino*, 1455-60, National Gallery of Art (Washington).

Se lo confrontiamo con il *Busto di Bambino* di Washington (sebbene potrebbe essere accostato a molti altri capolavori dello scultore di Settignano), notiamo subito come i due fanciulli indossino una stessa tipologia di tunica che lascia scoperta una sola spalla, morbidamente tornita, come lo sono i loro infantili volti. Benché fosse già stato attribuito a Francesco Laurana all'inizio del Novecento da Wilhelm Rolfs³¹² e in seguito Adolfo Venturi dedicò un articolo sulla rivista *L'Arte* nel 1920³¹³, ad un simile busto di Bambino del Museo di Aix en Provence (che spesso viene confuso con quello del Museo di Avignone), le cui espressioni usate per descrivere l'opera non fecero che supportare l'enfatica esaltazione della «raffinatezza delle superfici carezzevoli e morbide» e dell' «incomparabile delicatezza» dei

³¹² W. ROLFS, *Franz Laurana*, Berlin, Bong, 1907, p.422.

³¹³ A. VENTURI, "Busto ignoto di Francesco Laurana", in *L'Arte*, v. XXIII, 1920, pp.270-271.

lineamenti, caratteri propri del noto giudizio della maniera del toscano, a cui fu assegnato all'inizio degli anni Venti del Novecento il Busto avignonese da parte dell'allora conservatore della biblioteca e del Museo di Avignon Joseph Girard.³¹⁴

All'inizio del XXI secolo il *Busto dello Pseudo Bambin Gesù* è stato oggetto di un'analisi stilistica da parte di Crysa Damianaki nell'ambito del catalogo della mostra dal titolo *In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, curata dalla professoressa Mina Gregori e tenutasi presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Atene, in cui è stata dedicata una scheda al *Busto di Bambino* di Francesco Laurana.³¹⁵

³¹⁴ J. GIRARD, *Musée Calvet de la Ville d'Avignon*. Catalogue illustre, Avignon, Rullière, 1924, p.78.

³¹⁵ C. DAMIANAKI, *Francesco Laurana. Bust of a child*, in *In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, a cura di MINA GREGORI, catalogo della mostra, Atene, Galleria Nazionale (22 dicembre 2003-31 marzo 2004), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003-2004, pp.206-207.

CAPITOLO II. FRANCESCO LAURANA E LA PITTURA DEL QUATTROCENTO

II.2.1 FRANCESCO LAURANA, PIERO DELLA FRANCESCA E ANTONELLO DA MESSINA

Dalla metà del Quattrocento opera in Italia una nuova generazione di pittori che sperimenta nel campo della pittura la riproduzione prospettica dei volumi già applicata durante la prima metà del secolo nel campo dell'architettura. Piero della Francesca e Antonello da Messina sono i più eminenti interpreti di quelle acquisizioni culturali che daranno luogo a quella che Roberto Longhi definì una «sintesi prospettica di forma e colore», volendo con questa formula espressiva indicare come il pittore di Borgo Sansepolcro fu il più rigoroso rappresentante dell'applicazione della prospettiva nel campo della pittura grazie all'indagine sulle leggi di aggregazione dei toni cromatici.

Roberto Longhi si poneva in evidente polemica con Benedetto Croce, il quale aveva affermato nel suo *Breviario di estetica* (1913) che «l'arte non è scienza matematica, perché la matematica opera con le astrazioni e non contempla»³¹⁶ mettendo in evidenza quella che secondo lui era una delle peculiarità più evidenti dell'arte di Piero, ossia la «congiunzione misteriosa di matematica e di pittura». Piero della Francesca affrontò sistematicamente la trattazione del significato e delle modalità d'impiego della prospettiva nel de *Prospettiva pingendi* (1475-80)³¹⁷ ponendosi così come il primo vero teorico dopo il *De Pictura* (1435) di Leon Battista Alberti.

La storia della critica sui rapporti tra la scultura di Francesco Laurana e la coeva pittura del Quattrocento ha visto nel tempo esprimersi molti studiosi. Nel primo ventennio del Novecento, Bernard Branson affrontò per la prima volta la questione del rapporto tra i dipinti di Antonello da Messina, Piero della Francesca e le sculture di Francesco Laurana, evidenziando un'equivalenza tra le Madonne scolpite dallo scultore dalmata e la *Madonna Benson* (Fig.66) dipinta dal pittore messinese.³¹⁸

Nello stesso periodo, Roberto Longhi, trattando il tema delle relazioni tra la pittura e la scultura evidenziò l'aspetto più scultorio che pittorico dei dipinti di Antonello da

³¹⁶B. CROCE, *Breviario di estetica - Aesthetica in nuce*, a cura di Giuseppe Galasso, Piccola Biblioteca Adelphi, 1990, p.198.

³¹⁷ L'attività di trattatista di Piero della Francesca cominciò già negli anni sessanta del XV secolo con la stesura del trattato di matematica *De abaco*, continuò con quello sulla prospettiva e si concluse con il trattato di geometria il *De quinque corporibus regularibus* (1485).

³¹⁸ B. BERENSON, "Une Madone d'Antonello de Messine", in *Gazette des Beaux Arts*, v. IX, marzo 1913, pp. 189-203.

Messina, accostandolo, per la sensazione suscitata di fronte alle sue opere, a quella corrente da lui definita “metrica cristallina” in cui inserisce anche Laurana:

«Ad Antonello adunque era toccato di dimostrare il lato plastico dello stile di Piero, e ciò J’aveva condotto verso un’apparenza più scultoria che pittorica, tanto che le opere sue, come è stato giustamente osservato, ci danno sensazioni analoghe a quelle che sorgono di fronte alle opere degli scultori di quella corrente metrica cristallina che potrebbe negativamente definirsi come antidonatellesca, e che comprende nomi come Rizzo, Laurana, Gagini il vecchio, Piero Lombardo e pochi altri.»³¹⁹



66. Antonello da Messina, *Madonna Benson*, National Gallery (Washington).

³¹⁹ R. LONGHI, “Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana”, in *L’Arte*, v. XVII, 1914, pp. 220-221.

Adolfo Venturi, nell'ambito di uno dei primi studi sull'arte in Dalmazia, identifica Francesco Laurana come l'effettivo divulgatore delle forme del Rinascimento italiano nel sud della Francia, e di essere l'ispiratore delle Madonne gaginiane in Sicilia, nonché il predecessore di Antonello da Messina nella tendenza all'astrazione ideale.³²⁰ A favore di quest'ultima tesi furono anche Lionello Venturi (figlio di Adolfo Venturi) e Stefano Bottari, il quale spiega le analogie formali tra le opere dei due artisti sul piano della similarità di talune esperienze.

Lionello Venturi, nel 1914 attribuisce Sala della Jole nel Palazzo ducale di Urbino a Francesco Laurana³²¹, sulla base dell'ipotesi di un'attività dello scultore nelle città di Rimini e a Urbino, in un periodo precedente l'inizio dei lavori nel cantiere dell'arco di Castelnuovo (1453), occasione in cui potrebbe essersi verificato il contatto con la pittura di Piero della Francesca.³²² Per quanto concerne specificatamente la conoscenza delle opere urbinare, si erano già espressi favorevolmente nel primo decennio del Novecento sia Fritz Burger sia Wilhelm Rolfs.³²³ In seguito a tale attribuzione Adolfo Venturi dedicherà a Francesco Laurana una serie di articoli tra il 1917 e il 1923.³²⁴

L'importante studio di Clarence Kennedy su Michele di Giovanni da Fiesole detto il Greco (Fiesole, 1418 c.a-1458 c.a), il quale volle dimostrare che le decorazioni dell'appartamento della Jole nel Palazzo Ducale di Urbino erano opera dell'architetto e scultore fiesolano³²⁵, negando così l'ipotesi dell'attività urbinare di Laurana.

Ancora tra gli anni Quaranta e Cinquanta del XX secolo, tra i sostenitori dell'influenza esercitata da Laurana su Antonello da Messina in Sicilia figura Jan Lauts³²⁶ e in seguito anche Giorgio Vigni³²⁷, al contrario, Michele D'Elia sostenne l'influsso del pittore sullo scultore, per lui visibile anche nelle opere prodotte durante il presunto soggiorno

³²⁰ A. VENTURI, *L'arte in Dalmazia*, in A.Venturi, E.Pais, P.Molmenti, *La Dalmazia monumentale*, Milano 1917, pp. 29-30.

³²¹ L. VENTURI, "Studi sul Palazzo Ducale d'Urbino", «L'Arte», v. XVII, 1914, p. 415.

³²² L. VENTURI, *Studi sul Palazzo Ducale.....*, XVII, 1914, pp.422-428.

³²³ F. BURGER, *Francesco Laurana: eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur*, Strassburg, Heitz, 1907, pp.127-128; F. ROLFS, *Franz Laurana*, Berlin, Bong, 1907, p.137.

³²⁴ A. VENTURI, "L'ambiente artistico urbinare nella seconda metà del Quattrocento", *L'Arte*, v. XX, 1917, pp. 259, 292; ID., *Storia dell'arte italiana*, v. VIII, I, p. 550; ID., "L'arte di Luciano Laurana", *L'Idea Nazionale*, 150, v. VII, 1917 (lezione tenuta il 1° giugno 1917 nel grande salone dell'Associazione degli architetti a Roma); ID., Francesco Laurana, scultore dalmata, «Giornale d'Italia», 15, v.IX,1919; ID., *La Serenissima in Dalmazia*, in ID. ADOLFO VENTURI - ETTORE PAIS - POMPEO MOLMENTI, *La Dalmazia monumentale*, Milano 1919; ID., "Busto ignoto di Francesco Laurana", *L'Arte*, v.XXIII, 1920, p.270.

³²⁵ C. KENNEDY, Il Greco aus Fiesole, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 34, 1, 1932, pp.25-40.

³²⁶ J. LAUTS, *Antonello da Messin, mit 59 Abbildungen und 3 Farbentafeln*, Wien, Schroll, 1940, pp.19-20.

³²⁷ G. VIGNI, *Tutta la pittura di Antonello da Messina*, Milano, Rizzoli, 1952, p.12.

pugliese di Laurana.³²⁸ Ancora all'inizio degli anni Novanta, Benedetto Patera sorresse la tesi di Michele D'Elia, sottolineando l'influsso di Antonello da Messina sulle opere della prima attività siciliana di Francesco Laurana.³²⁹

Dalla storia della critica sull'argomento si evince che seppure nel tempo molti studiosi si siano spesi per creare un rapporto storicamente fondato tra la pittura di Antonello da Messina (e quindi di Piero della Francesca) e la scultura di Francesco Laurana, questa non sia arrivata a una risposta definitiva, soprattutto a causa della mancanza di prove documentarie. Il pittore di Borgo Sansepolcro viene identificato come il grande divulgatore della matematica, della geometria e della prospettiva, ma se si esclude un soggiorno nelle Marche tra gli anni cinquanta e sessanta del XV secolo, la presenza deve essersi verificata tra il 1474 e il 1476, al tempo della realizzazione del *Busto di Battista Sforza* (Museo Nazionale del Bargello, Firenze), forse troppo tardiva al fine di giustificare un'influenza pierfrancescana, e di difficile attendibilità giacché in quegli anni Laurana era notoriamente impegnato a Napoli.

Tuttavia non si può disconoscere il fatto che alcuni caratteri divenuti propri della maniera di Laurana (come la sintetica rappresentazione delle fattezze del volto umano, il linearismo grafico e la costruzione quasi geometrica particolarmente evidente nei busti) siano da ricondurre alla lezione di Piero.

Va in questa sede notato che tali caratteri non contraddistinsero l'intero corpus delle opere dello scultore dalmata, il quale durante la seconda metà degli anni settanta accolse altri e diversi stimoli culturali che determinarono un cambiamento nel suo linguaggio, evidente nella produzione delle opere eseguite in territorio provenzale, di cui si tratterà specificatamente nell'ultimo capitolo della tesi.

È quindi indubbio il nesso esistente tra la scultura di Francesco Laurana con la pittura di Piero della Francesca, tuttavia, i miei studi mi hanno condotta a considerare la possibilità che questo legame non dovette essersi creato grazie ad una diretta conoscenza tra Laurana e le opere di Piero, ma che fosse stato mediato da altre personalità.

³²⁸ M. D'ELIA, *Appunti per la ricostruzione dell'attività di Francesco Laurana*, Bari, Cressati, 1959, pp. 14-18.

³²⁹ B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, Novecento, 1992, pp.66-71.

II.2.2 IL LEGAME CON IL PITTORE PIETRO BEFULCO

Considerata la difficile possibilità di trovare una fondata risposta al blasonato, seppur manifesto, legame tra le opere di Francesco Laurana e il carattere d'idealizzazione geometrica delle forme di Piero della Francesca, la mia ricerca si è volta alla ricostruzione delle circostanze che avrebbero potuto legittimamente chiarire le ragioni di tali rapporti.

Con certezza, Laurana avrebbe potuto apprendere l'arte di Piero tramite Antonello da Messina, rispetto al quale è stato più volte trattata la relazione con la pittura, sulla base di affinità stilistiche fondate su un verosimile incontro dei due artisti avvenuto a Noto nel 1471.

In seguito ad un approfondimento dello studio della pittura della seconda metà del Quattrocento, mi sono soffermata sull'opera degli artisti operanti nel Reame aragonese durante gli anni in cui Laurana si trova a Napoli. Gli studi stilistici sulla pittura del XV secolo furono sviluppati grazie al lavoro di Fiorella Sricchia-Santoro e Leone De Castris, il cui approccio prende le mosse dal lavoro di Ferdinando Bologna, grazie al quale per la prima volta si parlò di un rinascimento napoletano nel contesto europeo.

La tendenza attuale della ricerca tende a privilegiare l'analisi del mecenatismo nobiliare e della corte reale³³⁰ o insistendo sulla continuità con la precedente dinastia angioina.³³¹ I miei studi tenderebbero a confermare che gli ultimi anni trascorsi da Laurana a Napoli prima di tornare in Francia, siano molto legati all'ambiente della pittura, e mi hanno permesso di rilevare una forte vicinanza tra alcune opere di Francesco Laurana a quelle del pittore Pietro Befulco (o Pietro Buono) negli anni Settanta del XV secolo.

Il rapporto che intercorre tra Francesco Laurana e Pietro Befulco si fonda su confronti molto più stringenti tra le loro opere (rispetto a quello che si potrebbe addurre con Antonello da Messina e Piero della Francesca) e si fonda sulla constatazione di certe affinità stilistiche e culturali date dalla possibilità di un contatto diretto tra i due.

In primo luogo, entrambi sono documentati durante gli stessi anni della seconda metà del Quattrocento a Napoli. Pietro Befulco lavorava per la compagnia della Santa Croce, Francesco Laurana viveva il suo momento di massima prossimità artistica con l'astrazione ideale (evidente nella realizzazione dei busti di principesse aragonesi).

³³⁰ B. DE DIVITIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia, Marsilio, 2007; S. ROMANO, "Alfonso d'Aragona e Napoli", in L. PESTILLI, *Napoli è tutto il mondo. Neapolitan art and culture from humanism to the enlightenment*, conferenza internazionale, Roma, Giugno 19-21 2003, Pisa, Serra, 2008, pp.37-55.

³³¹ N. BOCK, "Patronage, standards and "transfert culturel". Naples between art history and social science theory" in *Art History, journal of the Association of Art Historians*, Oxford, Wiley, v. XXXI, 4, 2008, pp. 574-597.

Durante il periodo di questa ricerca ho constatato che la prima ipotesi di una reciproca influenza tra i due artisti, fu avanzata nell'ambito degli studi francesi su Francesco Laurana.³³² Nel 1981 si è avvicinata la statuetta della chiesa di Pennes-Mirabeau di Laurana con il dipinto raffigurante la *Sant'Anna* dipinta da Pietro Befulco (pannello centrale di un retablo di Santa Maria la Nova a Napoli) di cui tratterò nel secondo capitolo dedicato alla scultura degli anni settanta del Quattrocento in Francia.

La personalità artistica di questo pittore originario di Salerno e attivo, secondo i documenti trascritti da Gaetano Filangieri fu attivo dal 1471 al 1503³³³, assume una posizione di notevole importanza nell'ambito della pittura napoletana del secondo Quattrocento a seguito della ricostruzione del corpus delle opere a lui attribuibili affrontata da Ferdinando Bologna;³³⁴ che fino ad allora era ricordato soltanto per l'unica opera firmata per esteso e datata 1490, la tavola raffigurante la *Vergine con il Bambino e Santi* sovrastata da una lunetta con la *Lapidazione di Santo Stefano* (Depositi del Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli).

Ferdinando Bologna inserì nel catalogo delle opere del pittore salernitano due tavole che erano state menzionate da Raffaello Causa come di autore napoletano anonimo: la *Deposizione*, proveniente dalla chiesa di san Paolo Maggiore (1495) e il polittico originariamente collocato nella chiesa della Compagnia della Disciplina della Santa Croce (Museo Nazionale di San Martino, Napoli), le quali mostrano il segno grafico del monogramma del pittore che Bologna ha interpretato come "PETR", ritenendo che esso valesse per Petrus Befulco. La sua tesi fu avvalorata dal fatto che lo stesso monogramma venne rintracciato in altri due trittici su fondo oro³³⁵, ai quali si aggiunse anche una *Incoronazione della Vergine* (Chiesa di santa Maria Segreta, Milano) datata 1475-1480, la tavola della *Madonna col Beato Rubino Galeota* (Cappella Galeota, Duomo di Napoli, 1495 c.a), nonché la *Sant'Anna Metterza* (Collezione privata napoletana, 1465-1470) di cui si tratterà specificatamente nel capitolo seguente.

³³² E. MOGNETTI, E. MOGNETTI, "Retour sur l'oeuvre de Francesco Laurana en Provence", in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9, 10, 11 giugno 2004) a cura di LETIZIA GAETA, Galatina, Congedo, v.I, 2007, p. 62

³³³ G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli, 1888, v. IV, pp. 324-328.

³³⁴ F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Società editrice di Storia Patria, cap. VII, 1977.

³³⁵ Il primo è conservato presso il Lindenau Museum di Altenburg e datato 1488, l'altro della chiesa di San Teodoro a Laino Castello (CS) datato 1500.

Nel 1986 Francesco Abbate segnalò un documento già pubblicato da Gaetano Filangieri e datato 5 ottobre 1492³³⁶ che riferiva di una commissione fatta a “Petrus Bonus de Salerno habitator Neapolis” da parte del priore della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli per l'esecuzione di una cona con predella, tale notizia pose la questione dell'identificazione del pittore al quale attribuire il monogramma “PETR”, nonché della reale esistenza di due diversi pittori: Pietro Buono da Salerno e Pietro Befulco, in merito alla quale rimando agli studi di Francesco Abbate.³³⁷

Di là dalla distinzione tra Pietro Befulco e Pietro Buono, in merito alla quale sostengo che possa essersi verificato lo stesso equivoco avvenuto per Mino da Fiesole e Mino da Montemignai e magistralmente trattato e risolto da Francesco Caglioti³³⁸, l'opera presa in esame in questo studio è testimonianza di un pittore formatosi nel Reame napoletano laddove Alfonso V d'Aragona, interessato all'arte fiamminga e iberica dall'epoca in cui si trovava in Spagna, costituì dopo il suo insediamento come re di Napoli, una tra le più importanti collezioni di opere fiamminghe del suo tempo, ricostruibile idealmente grazie alle fonti letterarie del tempo (Bartolomeo Facio, Pietro Summonte, Giorgio Vasari).

Tra le opere della collezione reale si disgiungeva il trittico che Jan van Eyck aveva realizzato per il genovese Giovanbattista Lomellino, acquistato nel 1444 da Alfonso, questo raffigurava al centro l'Annunciazione e sugli sportelli *San Gerolamo nello studio* e *San Giovanni Battista* con i ritratti dei due donatori. Nello stesso anno il Magnanimo fece acquistare un *San Giorgio* di Jan van Eyck che era in vendita a Bruges dopo la morte del maestro fiammingo (1441). Oltre alle suddette opere, nelle collezioni reali si trovavano con buona probabilità altri dipinti di Jan van Eyck quali un'Adorazione dei magi e una copia del *Mappamondo* dipinto per il duca di Borgogna.

Numerosi furono gli arazzi fiamminghi acquistati dal Magnanimo, tra questi celeberrimi erano quelli raffiguranti le storie della *Passione di Cristo*, realizzati su cartoni del maestro fiammingo Roger van der Weyden, dei quali Bartolomeo Facio (nella vita di Roger van der Weyden) diede una descrizione di due di questi.³³⁹ I capolavori fiamminghi della collezione reale lasciarono una forte impronta sulla produzione pittorica napoletana sin dai

³³⁶ G. FILANGIERI, *Descrizione storica ed artistica della chiesa e convento di S. Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli*, Napoli, Tipografia della Reale Accademia delle Scienze, 1888, p.26.

³³⁷ F. ABBATE, *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra a cura di G. PREVITALI, Certosa di San Lorenzo, Padula (Salerno), 21 giugno-31 ottobre 1986, Firenze, Centro Di, 1986, p.166; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale*, Roma, Donzelli editore, 1998, pp.195-198.

³³⁸ F. CAGLIOTI, “Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignai: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica”, in *Bollettino d'arte*, Ser.6, v. LXVII, 1991, pp. 44-45.

³³⁹ B. FACIO, *De Viris illustribus...*, cit., p.49.

primi anni del regno del Magnanimo, e divennero le vere fonti d'ispirazione per il giovane Antonello da Messina, formatosi a Napoli nella bottega del Colantonio verso il 1445-1455.

Tuttavia, se le fonti scritte (in particolare Bartolomeo Facio, Antonio Summonte e i resti delle cedole della tesoreria regia) permettono di ricostruire nei dettagli la varietà e la ricchezza delle collezioni reali. Tra i pochi frammenti della pittura napoletana del tempo che restituiscono un'intensa e conforme immagine della complessità del gusto artistico di Alfonso il Magnanimo, vi sono le opere di Pietro Bevilacqua.

Il *retablo della Passione di Cristo* dell' Augustissima Compagnia della Disciplina della Croce (Fig.67), di cui si occupa il presente paragrafo (che al momento si trova in restauro presso il laboratorio del Museo della Certosa di San Martino a Napoli)³⁴⁰, fu quasi certamente dipinto a Napoli, durante il regno di Ferrante I, e rappresenta uno dei rari esempi completi di retablo dell'epoca aragonese pervenuti a noi nella sua configurazione originale. Sull'altare maggiore della chiesa della Disciplina della Croce era posto il retablo, il quale consta di una parte centrale in cui è raffigurato l'episodio della *Discesa dalla croce*, di una cimasa ove si mostra la figura del *Cristo al limbo*, e infine della predella in cui si articolano nove episodi della *Passione di Cristo*.

L'autore che firma la *Deposizione* della Disciplina della Croce e altre opere con la firma "PETR", sembra essere informato sul carattere di accentuazione espressiva dei soggetti raffigurati imponentemente rappresentato nella Napoli aragonese dalla cultura iberica e fiamminga, come anche sono evidenti i contatti stilistici con i pittori italiani, soprattutto con Colantonio (1420 c.a Napoli, post 1460) e con Riccardo Quartararo (Sciacca, 1443-Palermo, 1506).

Al centro, a composizione del pittore salernitano è particolarmente debitrice nei confronti della *Deposizione di Cristo* di Colantonio (1455-1460 c.a) dipinta per la chiesa di san Domenico a Napoli³⁴¹ da cui sembra essere ripreso il linguaggio figurativo del retablo, la sua iconografia invece, sembrerebbe rifarsi a uno degli arazzi della Passione («*spanni*») eseguiti da Roger van der Weyden su commissione di re Alfonso I d'Aragona nel 1455.

La scena è segnata da una forte struttura disegnativa e da un accentuato colorismo di matrice sia toscana sia fiamminga utilizzato dall'artista per evidenziare il pietismo della scena sacra.

³⁴⁰ Gentilmente ringrazio la direzione del Museo e del laboratorio di Restauro per avermi dato la possibilità di esaminare e fotografare l'opera da vicino.

³⁴¹ J. A CROWE e G. B CAVALCASELLE, *A history of painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the fourteenth to the sixteenth century, in 3 volumes illustrated*, London, Murray, 1912, v. II, p.412



67. Pietro Befulco, *Deposizione dalla Croce*, Museo Nazionale di San Martino (Napoli), 1473-1474.

Il polittico è stato datato all'ultimo quarto del XV secolo, anche in base alla somiglianza del volto di Nicodemo in cui è stato riconosciuto il ritratto di colui che probabilmente lo commissionò (Ferrante I d'Aragona). L'identificazione è stata proposta per la prima volta nel 1713 da Giuseppe Gaudioso³⁴² mentre nelle vesti di Giuseppe d'Arimatea è ritratto il

³⁴² G. GAUDIOSO, *Memorie dell'augustissima Compagnia della Santa Croce della Disciplina di Napoli*, Napoli, Dom Ant. Parrino, 1713, p. 41-42, in A.ZEZZA, *Il retablo della Passione di Cristo, in Compagnia della santa croce, Sette secoli di storia a Napoli*, a cura di M. Pisani Massamormile, Napoli, 2007, p.112.

figlio Alfonso, duca di Calabria, sono inoltre state riconosciute nelle tre pie donne, le figure della regina Isabella di Chiaramonte con le sue figlie Eleonora e Beatrice.

Tali riferimenti ad alcune personalità della casa d'Aragona, sebbene non possano essere verificati con certezza, trovano un analogo parallelo nelle figure ritratte da Francesco Laurana nel retablo di Avignon, ed in modo particolare per quanto riguarda le figure femminili del gruppo di destra (Fig.69), dove nel confronto con il rilievo di Beatrice d'Aragona (Fig.68) attribuito da Giovanni Dalmata³⁴³, in cui è iscritto il titolo di «REGINA HVNGARIE BEATRIX DE ARAGONIA», il ritratto lauranesco della donna posta di profilo credo non lasci alcun dubbio in merito ad un'identificazione di questa nella regina d'Ungheria.



68. Giovanni Dalmata (attr.), rilievo con il ritratto di Beatrice d'Aragona. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.



69. Francesco Laurana, particolare del volto di una figura femminile, retablo del Portament de Croix, chiesa di Saint Didier (Avignon)

È possibile avanzare una datazione del retablo al 1473, sulla scorta dei documenti che si riferiscono alla realizzazione in quell'anno della cornice lignea riccamente intagliata e dorata con elementi vegetali ed angeli che reggono i cartigli, ad opera di un tale Mastro Avicino, trascritti in un libro di memorie della Compagnia. Non ci sono documenti d'archivio che informano sul contesto della commissione, la quale è basata su una copia del XVI secolo, sulla base della quale Andrea Zezza ha proposto di datare il quadro al 1474-75, in ragione della commissione della cornice del 1473.³⁴⁴

³⁴³ J. W POPE HENNESSY, *Italian Renaissance sculpture*, London, Phaidon, 1966, p.320.

³⁴⁴ A. ZEZZA, *Il retablo della Passione di Cristo, in Compagnia della santa croce, Sette secoli di storia a Napoli*, a cura di M. Pisani Massamormile, Napoli, 2007, pp.111-129.

Particolare attenzione ho rivolto alla tavoletta che raffigura l'episodio *dell'Andata al Calvario*, che come il resto dell'opera si trova oggi conservata presso i depositi del Museo della Certosa di san Martino a Napoli, per la prima volta collegata al polittico della Compagnia della Disciplina della Santa Croce da Raffaello Causa.³⁴⁵

Di questa immagine tratterò nel terzo capitolo, al fine di metterla in relazione all'opera di Francesco Laurana, come anche di un dipinto che si trova oggi in una collezione privata napoletana, *Sant'Anna in trono con la Madonna e il Bambino in grembo*, di cui la prima descrizione che si deve a Bernardo De Dominicis nel 1742.³⁴⁶

³⁴⁵ R. CAUSA, *La Ia Mostra didattica di restauri al Museo di S. Martino*, Napoli, Comune di Napoli, 1952, p.4.

³⁴⁶ B. DE DOMINICI, *Vite dei Pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Ricciardi, 1742-1763, v. I, p.103.

CAPITOLO III. IL SECONDO SOGGIORNO NAPOLETANO

II. 3.1 LETTURA CRITICA DI UN DOCUMENTO DEL 1473

Sorprende come nel documento riportato in appendice (Doc. I), pur essendo già stato pubblicato sul finire degli anni Novanta del XX secolo, sia passata del tutto inosservata la presenza del nome dello scultore Francesco Laurana.

Il documento fu reso noto da Franco Strazzullo nell'ambito degli studi sulla costruzione di Palazzo Como a Napoli, laddove l'autore metteva in evidenza soprattutto i nomi dei personaggi citati inerenti la costruzione e i cambiamenti della residenza napoletana.³⁴⁷ Soltanto di recente, Adriano Ghisetti Giavarina ne fece menzione inserendolo come notizia all'interno del suo articolo sulla ristrutturazione di Palazzo Como, tuttavia non se ne occupò direttamente.³⁴⁸

Grazie alla rilettura critica di quest'atto conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli, inerente la vendita del 2 febbraio 1473 di una casa da parte della confraternita di San Severo al Pendino al mercante napoletano Angelo Como, si apprende che nell'elenco dei confratelli riuniti per l'occasione, oltre a figurarvi il conte di Maddaloni Diomedede Carafa e lo scultore Simone da Jadera, tra di essi vi era anche Francesco Laurana, citato come "Francisco Laborana". L'importanza che tale informazione rinvenuta viene ad assumere all'interno delle mie ricerche è fondamentale, poiché legata a più di una questione che interessa il percorso artistico dello scultore dalmata.

In primo luogo pone le condizioni necessarie per anticipare con certezza di oltre un anno almeno, il momento del ritorno dello scultore dalmata a Napoli dalla Sicilia e ciò risulta di notevole interesse poiché, nel quadro della sostanziale non compattezza delle pagine della vita di Francesco Laurana, del quale fino ad ora, non si conoscevano documenti al lui riferibili nel periodo compreso tra l'ultima notizia relativa al soggiorno a Palermo (del 28 settembre 1471) in cui lo scultore è citato come "habitor Panhorni"³⁴⁹ e, il pagamento che ricevette a Napoli da parte della Tesoreria aragonese (il 26 marzo 1474)³⁵⁰ per avere eseguito la scultura della *Madonna col Bambino* destinata alla facciata della cappella di Santa Barbara in Castel Nuovo, fornisce pretesti e ulteriori sondaggi.

³⁴⁷ F. STRAZZULLO, "Documenti sulla costruzione di Palazzo Como", in *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti*, N.S. 65, 1997, pp. 97-116.

³⁴⁸ A. GHISETTI GIAVARINA, "Un'architettura del Quattrocento in Napoli: il palazzo Como (con una notizia su Francesco Laurana)", in *Opus* (Università degli Studi G. D'Annunzio, Chieti, Dipartimento di Scienze, Storia dell'Architettura e Restauro), Pescara, 2014, pp. 51-62.

³⁴⁹ ASPa, *Notar Antonio Messina*, registro n. 1214, col. 144r-144v.

³⁵⁰ ASN, *Cedole di Tesoreria*, vol.66, fol.339v.

Tale notizia ha imposto di riconsiderare l'opera di Francesco Laurana durante gli anni Settanta del XV secolo, momento di fervente attività creativa per l'artista che realizzò molte delle sue opere più apprezzate, con la conseguenza di confermare o rivedere il luogo d'esecuzione e la datazione di alcune delle sue opere, tra cui i celebri busti che ritraggono Francesco del Balzo duca di Andria e le principesse Eleonora d'Aragona e Beatrice d'Aragona.

Le successive ricerche che sono state condotte sulle personalità ritratte nei suddetti busti lauraneschi, hanno supportato la tesi di una specifica committenza di carattere privato strettamente connessa ai valori del cosiddetto "Umanesimo Meridionale" della corte dei re d'Aragona (Alfonso V e suo figlio Ferrante I) in cui s'inscrive la personalità dell'umanista e segretario di corte Diomede Carafa conte di Maddaloni.³⁵¹

Per quanto concerne il *Busto di Francesco II del Balzo* (Fig.70), originariamente collocato sul monumento funerario che recava l'iscrizione del suo nome nel coro della chiesa di San Domenico ad Andria, e oggi conservato presso il Museo Diocesano di Andria, la critica del primo decennio del Novecento lo aveva già legato al nome di Laurana.



70. Francesco Laurana, *Busto di Francesco II del Balzo*, Museo Diocesano (Andria)

³⁵¹ D. CARAFA, *Memoriali*, Ed. critica a cura di F. PETRUCCI NARDELLI, Roma, Bonacci, 1988.

Sulla datazione del busto vi furono le maggiori controversie: Cornelius von Fabriczy³⁵² lo assegnava 1460, Adolfo Venturi lo credeva del 1472-1474³⁵³ e infine da Benedetto Patera fissava l'anno 1472.³⁵⁴ Sulla scorta dei più recenti studi lauraneschi, della biografia del Del Balzo e del documento suddetto, mi permetto di dare conferma della datazione fornita da Crysa Damianaki, la quale giustamente intuiva che il ritratto maschile dovesse essere stato scolpito tra il 1473 e il 1474, ascrivendo la sua esecuzione al soggiorno napoletano di Laurana.

Le ragioni che portavano la studiosa a queste conclusioni erano l'osservazione della sua stretta affinità stilistica con il *Busto di Beatrice d'Aragona* e con l'ipotesi della presenza dello scultore e del personaggio effigiato nel suo ritratto negli stessi anni a Napoli.

Francesco del Balzo, duca di Andria, è documentato, oltre che nel 1469 (come testimone del processo contro *Pro Magistro Pietro scultore* in una disputa che vede la vedova di Francesco Antonio Guindazzo contro Pietro de Bonitade, in merito al monumento e sepolcro della chiesa di San Domenico a Napoli, oggi non più esistente),³⁵⁵ anche il 3 luglio 1473, essendosi allontanato dalla capitale partenopea per raggiungere Ferrara in occasione del matrimonio tra Eleonora d'Aragona ed Ercole d'Este³⁵⁶, e poi ancora il 30 aprile 1480, quando a Napoli fu uno dei testimoni dell'atto con cui re Ferdinando confermava quello del 26 settembre 1472, che fissava il matrimonio della nipote Isabella con Gian Galeazzo Sforza.

Ad un'attenta revisione delle date, mi sembra dunque sempre meno probabile accettare l'ipotesi di un periodo trascorso da Laurana in Puglia, poiché questo si sarebbe verificato tra il momento immediatamente successivo la partenza dalla Sicilia e quello precedente il suo ritorno nella capitale partenopea.

Stando ai documenti, Francesco Laurana dovrebbe avere lasciato la Sicilia subito dopo il 28 settembre 1471, ed essere partito alla volta di Napoli all'inizio del 1473, dunque, potrebbe essersi trattenuto in Puglia circa un anno, durante il quale avrebbe dovuto portare a termine la realizzazione di uno dei portali della chiesa di Sant'Erasmus a Santeramo in Colle (Andria), di cui rimane un frammento nella lunetta sopra l'ingresso, raffigurante una Madonna col Bambino e due pilastrini (Fig.71). L'ipotesi sembrerebbe troppo debole a

³⁵² C. von FABRICZY, "Un busto del '400 in Andria", in *Rassegna d'arte*, 1907, pp.51-53.

³⁵³ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, v. VI, 1908.

³⁵⁴ B. PATERA, "Scultura del Rinascimento in Sicilia", in *Storia dell'Arte*, vv. XXIV-XXV, 1975, p.153.

³⁵⁵ E. ROGADEO DI TORREQUADRA, "L'Arte in Tribunale nel secolo XV", in *Napoli Nobilissima*, 1898, vol. VII, p.160.

³⁵⁶ U. CALEFFINI, *Croniche.1471-1494*, Deputazione Provinciale Ferrarese di storia Patria/Serie Monumenti, Ferrara, 2006, v. I, 2006, p.311.

questo punto, giacché essenzialmente basata sulle affinità stilistiche con la Madonna di Noto.

Mi sembra più probabile pensare che nella chiesa di Sant'Eramo avesse lavorato successivamente uno scultore dell'ambito di Stefano da Putignano (Putignano, 1470 circa-



71. Francesco Laurana (attr.), *Madonna col Bambino*, Santeramo in Colle (Bari)

1539 circa), seguace dello stile lauranesco, alla cui dipendenza stilistica le opere pugliesi del Quattrocento e del primo Cinquecento effettivamente soggiacciono.³⁵⁷

Rispetto ai celebri ritratti delle due figlie di re Ferrante I, Eleonora e Beatrice d'Aragona, già Chrysa Damianaki ha sostenuto che i due busti fossero stati commissionati e concepiti come doni nuziali per i matrimoni delle due sorelle, sottolineando che alcune loro specifiche peculiarità erano strettamente legate alla cultura della

coeva trattatistica sulla donna della corte aragonese.³⁵⁸

Un aspetto non sufficientemente affrontato prima d'ora viene dalla rilettura delle opere cronachistiche cinquecentesche di Notargiacomo e Giuliano Passero, oltre che dalle *Notizie* di Michele Maria Vecchioni, dalle quali si apprende che le trattative dei matrimoni delle due figlie di Ferrante I, furono concluse contemporaneamente, ma soltanto la principessa Beatrice convolò a nozze tre anni dopo.³⁵⁹

Il busto della futura regina ungherese (Fig.73), fu certamente eseguito prima delle nozze, poiché il titolo reale non è menzionato sulla base del suo ritratto. Il *Busto di Vienna* (Fig.72) fu probabilmente eseguito poco tempo prima di quello di Beatrice, e di

³⁵⁷ C. GELAO, *La scultura pugliese del Rinascimento. Aspetti e problematiche*, in *La scultura del Rinascimento in Puglia* atti del convegno internazionale (Bitonto, Palazzo Municipale, 21 - 22 marzo 2001). A cura di Clara Gelao, Bari, EdiPuglia, 2004, pp.10-53.

³⁵⁸ C. DAMIANAKI, *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione*, Sommacampagna (VR), Cierre Edizioni, 2008, pp.105-113.

³⁵⁹ NOTARGIACOMO, *Cronaca di Napoli*, a cura di P. Garzilli, Napoli, Stamperia Reale, 1845, p.99 e p.130; G. PASSARO, *Cittadino napoletano. Storie in forma di giornali (1189-1531)*, a cura di V.M Altobelli ed Orsino, Napoli, 1785, p.54; M. M VECCHIONI, *Notizie di Eleonora, e di Beatrice di Aragona, figlie di Ferdinando I, Re di Napoli, maritate dal real genitore con Ercole I, Duca di Ferrara, e di Modena, e con Mattia Corvino, Re di Ungheria*, Napoli, Palermo, 1791, p.54.

conseguenza rappresenterebbe sua sorella Eleonora, rifiutata da Mattia Corvino in ragione, non solo del suo aspetto fisico, quanto del suo carattere autoritario (che fu verosimilmente la vera causa del rifiuto) come si può desumere dalla cronaca di Hondedio di Vitale:

« de statura bassa e piccola, grassa e grosa, lo volto largo, lo colo curto, più bruna che bianca, la bocha bicola [sic], lo ochio negro e piccolo, non molto ponposa del vestire: havea lo naxo piccolo, uno puocho rivolto in suxo. Et era altiera e subita e tirana: lei facea gratie ma puoche, chi li parlava ala audiencia convenia stare in gienochiuni come se avesse adorato Dio e cusì lei voleva».³⁶⁰



72. Francesco Laurana (attr.), *Busto di donna*, Kunsthistorisches Museum (Vienna).

Infatti, Mattia Corvino decise di sposare la sorella Beatrice, che di là dalla sua celebre bellezza, aveva ricevuto un'educazione tale da diventare un esempio di quel concetto di *decorum* femminile diffuso nella corte aragonese e proposto nei circoli umanistici napoletani della seconda metà del Quattrocento, di cui lei stessa desiderava essere la più

³⁶⁰ Il cronista riporta le fattezze della principessa in una lettera della Biblioteca Aristotea di Ferrara (Ms Cll. 757, c. 18v) riportata da T. TUOHY, *Herculean Ferrara. Ercole d'Este, 1471 - 1505, and the invention of a ducal capital*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1996, p.15.

autorevole testimone, arrivando a commissionare a Diomede Carafa di dedicarle un Memoriale, composto nel 1476 per la *Serenissima regina de Ungaria* (De institutione vivendi).³⁶¹

Pertanto, penso di potere supporre l'ipotesi che anche la commissione dei due busti nuziali possa essere avvenuta pressoché negli stessi anni, anticipando così la datazione del ritratto di Beatrice al 1473, in quanto oltre ad essere Francesco Laurana documentato a Napoli già il 2 Febbraio del 1473, ho osservato il fatto che entro il 3 luglio (data dell'ingresso di Eleonora d'Aragona a Ferrara) il busto di Eleonora d'Aragona doveva essere già scolpito, se non addirittura entro il primo giorno di novembre del 1472, allorché furono firmati i patti matrimoniali.



73. Francesco Laurana, *Busto di Beatrice d'Aragona*, Frick Collection (New York).

³⁶¹ D. CARAFA, *Memoriali*, edizione critica a cura di F. PETRUCCI NARDELLI, Roma, Bonacci, 1988. Il memoriale era una raccolta di precetti didascalici inerenti il comportamento che Beatrice d'Aragona doveva tenere verso la famiglia di Napoli, verso i sudditi e il suo sposo, e verso la suocera in Ungheria.

Da questa trattazione si fa sempre più evidente come tra gli scritti di Diomede Carafa, la personalità delle due principesse aragonesi e i busti lauraneschi che le ritraggono, vi sia stato un legame reale, supportato dal fatto che Laurana avrebbe potuto non solo conoscere, ma anche frequentare i circoli umanistici napoletani di cui Diomede Carafa faceva parte, avendo avuto conoscenza diretta dei suoi scritti, in quanto come lui, legato alla confraternita di San Severo al Pendino.

III.3.2 CENNI SULLA CONFRATERNITA DI SAN SEVERO AL PENDINO

La dispersione dei documenti d'archivio relativi al Quattrocento aragonese, ha reso assai ardue le mie ricerche sulla confraternita di san Severo al Pendino. Tuttavia è stato possibile ricostruire parzialmente le principali vicende storiche di quest'associazione, attraverso le scarse e frammentarie notizie rinvenute dalla letteratura storico artistica e religiosa sull'argomento.

La confraternita napoletana si era inizialmente stabilita nel portico della chiesa di San Giorgio Maggiore, che alla metà del Quattrocento si spostò nell'antica chiesa di San Severo (denominata in origine Santa Maria a Selice), fondata nell'anno 844 dall'abate della vicina chiesa di San Giorgio Pietro Caracciolo, il quale vi edificò anche l'attiguo ospedale.

La piccola chiesa era patrocinata nel XV secolo dalla famiglia Acciapaccia del nobile seggio di Capuana (come si legge nella bolla del 1444 di papa Eugenio IV).³⁶²

Il *Catalogo* ottocentesco di Stladislao d'Aloe riporta che dagli anni Ottanta del XV secolo la chiesa era retta da un'estaurita cittadina,³⁶³ tale testimonianza precisa che la confraternita di san Severo al Pendino (che aveva sede nell'omonima chiesa lungo l'attuale via Duomo) doveva configurarsi come un'estaurita, ossia un'istituzione laica a scopo di beneficenza che, come ha ben chiarito Giovanni Vitolo, aveva un chiaro carattere interclassista³⁶⁴, dipendendo non solo dai nobili di seggio, ma anche dal laicato popolare.

Della sconosciuta chiesa (che ha perso la propria funzione di luogo di culto essendo oggi adibita a spazio espositivo che ospita periodicamente mostre e convegni) non si hanno notizie di quale fosse il suo aspetto prima delle trasformazioni apportate per volontà dei padri Domenicani (ai quali il 6 aprile 1581 l'edificio fu concesso) tra la fine del

³⁶² C. D'ENGENIO CARACCILOLO, *Napoli Sacra*, Ottavio Beltrano, 1623, p.369.

³⁶³ S. D'ALOE (a cura di), *Catalogo di tutte le chiese, cappelle ed oratorii nella città di Napoli e suoi sobborghi da tempi antichissimi alla metà del sec. XVII*, Napoli, 1885.

³⁶⁴ G. VITOLO, *Confraternite e dinamiche politico-sociali a Napoli nel Medioevo*, La disciplina della santa Croce, pp.59-70 Istituzione a scopo di beneficenza dipendente da laici, nobili di seggio o popolari.

XVI secolo e l'inizio del successivo, su disegno dell'architetto tardo manierista Giovanni Battista di Conforto.³⁶⁵

A seguito dei lavori di restauro iniziati a causa del terremoto del 1980, vennero alla luce le trabeazioni e i pilastri in stile rinascimentale che sembrerebbero risalire alla fase dei lavori in cui il palazzo venne ampliato da Angelo Como. L'osservazione diretta degli elementi architettonici che costituiscono l'insieme di queste cappelle, pur non volendo avanzare alcuna ipotesi su un possibile intervento di Francesco Laurana nella costruzione delle cappelle della chiesa napoletana, mi hanno condotta a volere porre l'attenzione sul fatto che tuttavia, tale contributo lauranesco si sarebbe verosimilmente potuto inserire nel contesto dell'ambiente di cui facevano parte sia il conte di Maddaloni Diomede Carafa che il mercante Angelo Como, personalità sicuramente conosciute dallo scultore, insieme alle quali è citato nello stesso documento napoletano del 2 febbraio 1473.³⁶⁶



74. Chiesa di san Severo al Pendino (Napoli)

³⁶⁵ P. PIETRINI, *L'opera di Giovangiaco di Conforto, architetto napoletano del '600. Appunti per una ricerca*, Napoli, D'Alessandro, 1972.

³⁶⁶ ASN, *Processi antichi*, pandetta corrente, fascio 1631, fascicolo 10643, carte 18-20 (2 febbraio 1473). DOC. I in Appendice.

Oltre a questa più che verosimile occasione d'incontro e scambio culturale, ho voluto inoltre rilevare certe risposdenze che mi sembra intercarrono tra l'architettura delle cappelle di san Severo al Pendino (Fig.69) e alcune esempi realizzati da Laurana in territorio francese e italiano, tra cui quella progettata per l'altare dedicato a Saint Lazare a Marsiglia (Fig.74).

A Napoli, le modanature architettoniche che delimitano le cappelle laterali sono costituite da arcate in pietra di piperino a sesto pieno, queste sono sormontate da una trabeazione scandita da triglifi e ornata sulla parte superiore da una piccola cornice decorata ad ovoli.

A Marsiglia, Francesco Laurana (con la considerevole partecipazione di Tommaso Malvito) concepì una cappella con doppio arco a tutto sesto, tale ultima realizzazione in terra provenzale fu messa in relazione da Elisabeth Mognetti con l'arco d'ingresso della cappella Mastrantonio nella basilica di san Francesco d'Assisi.³⁶⁷

Tale raffronto, che viene da me posto all'attenzione in questa sede, trova il suo ulteriore fondamento nell'osservazione del contesto culturale dell'edilizia civile napoletana del secondo Quattrocento, sottolineando le già note le affinità stilistiche³⁶⁸ che accomunano alcuni tra i più importanti esempi di residenze della storia dell'architettura meridionale del XV secolo, come quella di Diomede Carafa (di cui il portale fu concluso entro il 1466) e quella di Angelo Como, eretto tra il 1451 e il 1499 e attuale sede del Museo Civico Gaetano Filangieri.

Tali palazzi sono confrontabili, oltre che per i rivestimenti a bugne piatte delle facciate e per le cornici di coronamento sorrette da medaglioni, per il loro comune riferimento ai valori di simmetria e regolarità espressi nei testi e nei progetti architettonici classicisti progettati da Leon Battista Alberti (il quale nel 1465 dovette trovarsi a Napoli),³⁶⁹ gli stessi caratteri stilistici albertiani che, secondo gran parte della critica, si riscontrano nella costruzione del monumentale arco di trionfo di Castelnuovo³⁷⁰ insieme agli elementi della tradizione costruttiva dei maestri cavesi.³⁷¹

³⁶⁷ E. MOGNETTI, E. MOGNETTI, "Retour sur l'oeuvre de Francesco Laurana en Provence", in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9, 10, 11 giugno 2004) a cura di LETIZIA GAETA, Galatina, Congedo, v.I, 2007, p.50.

³⁶⁸ R. PANE, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Editrice politecnica, Napoli 1937, p.113.

³⁶⁹ S. BORSI, *Leon Battista Alberti e Napoli*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006, p.345.

³⁷⁰ A. GAMBARDELLA, *L'influenza albertiana nel Rinascimento napoletano*, in *Tra il Mediterraneo e l'Europa. Radici e prospettive della cultura architettonica*, a cura di A. GAMBARDELLA, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000, pp.51-75.

³⁷¹ R. PANE, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Editrice politecnica, Napoli, 1937, p.108.

CAPITOLO IV. IL SECONDO SOGGIORNO FRANCESE

A seguito del suo ultimo soggiorno napoletano, Francesco Laurana sembra essersi direttamente recato in Francia per la seconda volta, giacché riceveva dal re René d'Anjou una regolare pensione già a partire dal 6 febbraio 1475.³⁷² Come ho già avuto modo di esporre nella prima parte della tesi, l'artista lavorò nello stesso tempo in diverse località della regione e a differenti imprese, tra cui il retablo del convento dei Celestini ad Avignone, la cappella di Saint Lazare nella cattedrale Major di Marsiglia, i due monumenti funebri nella Collegiata di Santa Marta di Tarascona e la statuetta raffigurante Sainte Anne Trinitaria della chiesa di Saint Blaise nella località di Les Pennes Mirabeau.

Questo capitolo, che propone una lettura iconografica comparata tra due opere scolpite da Francesco Laurana in Provenza e altrettante dello stesso soggetto dipinte da Pietro Befulco (probabilmente a Napoli), auspica a rendere più comprensibile come la prossimità stilistica dei due artisti si possa ritenere almeno significativa, e difficilmente potrebbe essere considerata frutto del caso, in quanto oltre a rilevare una certa ricorrenza nelle opere dei due artisti di uno stesso tema, il ricorso ad un analogo modo di trattare questi soggetti è tale da crederci supponibile che oltre alle opere da me prese in esame, ad un'indagine più estesa del catalogo delle immagini lauranesche, possa farsi ancor più ricco il confronto con quelle del pittore salernitano.

II.4.1. SAINTE ANNE TRINITARIE

Il gruppo scultoreo che rappresenta Sainte Anne Trinitaire (Fig.75), esposto nella cappella del transetto sinistro della chiesa di Saint Blaise a Les-Pennes Mirabeau, fu presentato per la prima volta come opera attribuibile a Francesco Laurana in occasione della mostra *La Provence au temps du roi René* tenutasi nella città di Tarascon nel 1981.³⁷³

La storica dell'arte provenzale Elisabeth Mognetti, alla quale si deve il maggiore studio sull'opera, ha sottolineato come questa scultura (che riporta iscritta la data 1476) si possa collocare stilisticamente tra le Madonne con il Bambino eseguite da Francesco Laurana in Sicilia e quelle napoletane, oltre a evidenziare una specifica analogia con la

³⁷² ABR, B 273, fol.154r.

³⁷³ G. GIORDANENGO, M. VILLARD, *La Provence au temps du roi René*, château de Tarascon, juillet-août 1981, exposition présentée par les Archives départementales des Bouches-du-Rhône, catalogue par Gérard Giordanengo et Madeleine Villard, Marseille, Archives départementales des Bouches-du-Rhône, 1981.

plastica del volto della pugliese Madonna con il Bambino della chiesa di Santeramo in Colle e con il carattere ieratico del Busto di Battista Sforza del Museo Nazionale del Bargello.³⁷⁴

Contro l'autografia lauranesca si è espresso soltanto Hanno Walter Kruft, il quale pur occupandosi della scultura nella sua monografia su Francesco Laurana, e rilevando certe somiglianze con i volti di Eleonora d'Aragona di Palermo e con la Madonna di Castelnuovo, vi vede un diverso impianto e ne assegna la realizzazione ad artisti locali che probabilmente lavorarono su un disegno fornito dal maestro dalmata.³⁷⁵

Rispetto al contesto architettonico in cui era originariamente inserita e al carattere della committenza dell'opera non vi sono certezze documentarie. La presenza dell'iscrizione alla base del gruppo scultoreo: «HOC OPUS FIERI FECIT DONA GLAUDONA ARVIAN MCCCCLXXVI» ha lasciato credere che l'origine della committente fosse italiana³⁷⁶, sebbene l'osservazione non sia stata ulteriormente indagata dagli studiosi, probabilmente in ragione della difficoltà di reperire documenti inerenti la committenza e la provenienza, aspetto comune alla gran parte delle opere prodotte da Francesco Laurana, che ne ha determinato l' analogo destino.

Ma la supposta origine italiana della commissione dell'opera da parte di DONA GLAUDONIA ARVIA, non stupisce se si pensa che a Napoli, dove il culto di Sant'Anna era già molto diffuso dal X secolo³⁷⁷ (oltre che in Provenza dove sono conservate le sue reliquie), erano spesso le donne a richiedere agli artisti un'immagine della Sant'Anna (in quanto protettrice delle donne sterili, delle puerpere e dei neonati) che dunque mostrava il volto di Maria molto più giovanile rispetto alle tradizionali rappresentazioni, come è il caso del dipinto di Pietro Befulco e della scultura di Francesco Laurana. Inoltre, le piccole dimensioni del gruppo scultoreo provenzale (alto 74 cm) lasciano credere che si trattasse di un'opera di carattere devozionale, verosimilmente inserita nel contesto della cappella privata della sua committente.

Durante il periodo in cui ho condotto i miei studi sulle opere provenzali di Francesco Laurana negli anni settanta del XV secolo, ho appreso che la scultura in questione era già stata avvicinata da Elisabeth Mognetti al dipinto raffigurante la *Sant'Anna Metterza* di Pietro Befulco, (Fig.76). La studiosa propose tale relazione in ragione della vicinanza del dipinto alle opere di Piero della Francesca.

³⁷⁴ E. MOGNETTI, *Italianisme(s) dans la sculpture avignonnaise de Francesco Laurana à Imbert Boachon*, in *Du gothique à la Renaissance*, 2003, p.22.

³⁷⁵ H.W KRUFT, *Francesco Laurana, ein Bildbauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995, p. 173.

³⁷⁶ H.W KRUFT, *Francesco Laurana.....*1995, p. 372.

³⁷⁷ S. BRANCATO, *Sant'Anna. Vita, culto, iconografia*, Palermo, Sellerio, 2004, p.36.

Ferdinando Bologna, sulla base di un'entusiastica descrizione dello scrittore napoletano Bernardo De Dominici, ritenne che il dipinto italiano raffigurante la Sant'Anna Metterza³⁷⁸, fosse la parte centrale di un trittico che si trovava in origine nella chiesa napoletana di Santa Maria la Nova, proponendo di collocarla temporalmente nei primi anni Settanta del Quattrocento.³⁷⁹

«vedesi in questa tavola, espressa in campo d'oro S. Anna, seduta in sedia imperiale, con la B. Vergine seduta in grembo a lei, che nel suo seno tiene il Divin figliuolo, da un lato vi è reffigiata S. Barbara, e dall'altro S. Antonio Abate, essendo questi divisi da un partimento dello scritto quadro di Mezzo. Ma sono così ben dipinti, così dolci di colore ad olio, e così in forza pastosi, che fanno meraviglia a' nostri a chiunque gli mira».³⁸⁰

Il confronto tra queste due opere mi ha permesso di potere definire come la possibile conoscenza delle opere del pittore salernitano sia stata rielaborata da Laurana al momento del suo ritorno in Provenza, in modo originale ma evidente.

I due artisti propongono la tradizionale iconografia della *Metterza*³⁸¹ in cui la Santa assume il ruolo di progenitrice palesato nella posizione della Madonna seduta sulle sue gambe, e nel Figlio, che a sua volta regge in braccio, indicando la natura umana di Gesù Bambino, discendente dell'uomo. I tre personaggi sacri formano un gruppo dalla struttura compatta, inserita in una composizione che si sviluppa in senso piramidale, ormai lontana dal linguaggio medievale, anche per il tratto saliente dell'iconografia della Sant'Anna che è il suo aspetto "matronale" e il volto maturo. La stessa iconografia fu adottata nel 1424 nella celebre *Sant'Anna Metterza* dipinta da Masaccio e Masolino per la Cappella Brancacci di Firenze e oggi conservata presso la Galleria degli Uffizi.³⁸²

Il personaggio di Anna siede su un trono geometricamente scorciato e si mostra maestosa e immobile, il suo sguardo è fisso verso il riguardante e il volto, perfettamente frontale, rievoca la tipologia dell'ovoide di chiara ascendenza pierfrancescana. Anche lo sguardo della Sant'Anna scolpita si rivolge direttamente verso il riguardante, sebbene sembri essere contraddistinto da un sorriso appena accennato. Le figure appaiono concepite in modo da essere osservate da un punto di vista frontale rispetto alla composizione, tale da

³⁷⁸ Di cui mio malgrado non ho potuto fornire un'immagine a colori.

³⁷⁹ F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura d'Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Società editrice di Storia Patria, 1977, pp. 122-123.

³⁸⁰ B. DE DOMINICI, *Vite dei Pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Ricciardi, 1742-1763, v.I, p.103.

³⁸¹ *Metterza*, è un attributo iconografico di Sant'Anna, quando è rappresentata con la Vergine e il Bambino. Il termine proviene dal dialetto toscano medievale "mi è terza" ossia inserita quale terzo elemento nella generazione della storia della Salvezza.

³⁸² T. VERDON, *Aspetti teologici della raffigurazione di Sant'Anna a Firenze*, in *Sant'Anna dei Fiorentini*. Storia, fede, arte, tradizione, a cura di A. VALENTINI, Firenze, Polistampa, 2003, pp.139-148.

esaltarne i rapporti spaziali. La santa indossa una lunga veste che fa tutt'uno con il tipico velo che le incornicia il volto, le lunghe e affusolate mani abbracciano e custodiscono la Vergine, che di taglia inferiore rispetto alla Madre, presenta un volto dai tratti giovanili, inclinato sulla spalla sinistra verso il Figlio, che seduto sulla sua gamba sinistra appoggiandosi al seno è raffigurato in atto di allattare.

Le figure, pur nella loro statuaria monumentalità, che lungi dall'apparire impassibili, sono caratterizzate da pose e gesti raccolti che descrivono e comunicano una partecipazione affettiva capace di suscitare la commozione del fedele³⁸³ (da questo punto di vista comune all'iconografia della Madonna del Latte).

Le due versioni che rappresentano la figura di sant'Anna, sembrano concentrarsi unicamente sulla descrizione del soggetto, senza lasciare spazio a nessuna divagazione "ornamentale" proveniente da repertorio medievale e tardogotico, è da notare che qui manca anche ogni riferimento ai tradizionali attributi iconografici della trisavola di Cristo, quali sono l'albero di Jesse, la Bibbia, il telaio o altro strumento di lavoro.



75. Francesco Laurana, *Sainte Anne Trinitaire*, Les Pennes Mirabeau, 1476.

76. Pietro Befulco, *Sant'Anna Metterza*, collezione privata (Napoli), anni settanta del XV

³⁸³ L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, Paris, Presses Universitaires de France, 1957-1958, p.99, sottolinea come le immagini in cui la Vergine Maria tiene il Bambino tra le braccia, lo accarezza teneramente o gioca con lui, sono «des images qui ont le plus contribué à rapprocher la Sainte Vierge du coeur des fidèles».

Il linguaggio formale di tali potenti raffigurazioni risulta dunque permeato da un gusto che si potrebbe definire “moderno” rispetto alle molte rappresentazioni precedenti del gruppo trinitario, e sembrano quasi volersi configurare come una nuova versione in chiave sintetica dell'iconografia della Metterza.

Sebbene l'opera del pittore salernitano avrebbe potuto costituire per Laurana un vicino modello di riferimento, poiché si può notare la quasi perfetta sovrapposizione del gruppo scolpito con quello dipinto d'identico soggetto realizzato nei primi anni settanta del Quattrocento (per le cui opere si sarebbe potuta confrontare anche la colorazione, di cui rimangono tracce nella statuetta, con il colorito del dipinto in collezione privata napoletana), l'intenzione di questa comparazione è stata quella di concentrarsi sulla lettura del messaggio culturale contenuto nei linguaggi, nelle forme e nelle manifestazioni dei due artisti, nella convinzione che quest'ultimi, non solo s'illuminassero a vicenda, ma talora addirittura l'uno sollecitasse l'invenzione creativa dell'altro.

Il confronto tra la scultura e il dipinto vorrebbe inoltre rivelare come Laurana fosse stato capace di condensare nella figura di Anna il senso di ieraticità e al contempo il sentimento materno, attraverso il breve accorgimento del sorriso appena accennato da parte della figura, mentre nel dipinto (che credo che sia stato eseguito prima), la stilizzazione delle forme impiegate per conferire solenne monumentalità alla progenitrice di Gesù sembrerebbe non arrivare a comunicare la stessa sfera affettiva che lega i tre personaggi.

Tuttavia, la compattezza delle forme di Befulco si avvicina così tanto a quella di Laurana da non sembrare una semplice coincidenza, ma piuttosto un'indicazione del fatto che anche nella massiccia struttura di questa scultura, Laurana sembrò ispirarsi alla pittura, e Befulco di contro, tendere al carattere statuuario delle sue figure, entrambi grandi ammiratori di quella longhiana “sintesi di forma e colore” creata da Piero della Francesca.

Questa statuetta, nell'ambito di una scarsa considerazione nei confronti delle opere di piccolo formato e supportata dalla mancanza di documenti che ne attestino la provenienza e l'autografia, non ha ancora ricevuto la completa condivisione della critica in merito al suo inserimento nel catalogo di Francesco Laurana.

Sulla base dei miei studi sulle opere provenzali del maestro, mi sono concessa di porre all'attenzione della critica un eloquente confronto che, se fossero complete le mie conoscenze, risulterebbe assai difficile comprendere come non sia stato valutato fino ad oggi. Si tratta della chiara correlazione esistente tra le figure della *Vergine con il Bambino* di Les Pennes Mirabeau e la *Madonna con il Bambino* dell'*Ancienne* Cattedrale di Marsiglia.



77. Francesco Laurana (attr.), particolare della Vergine che allatta il Figlio, Sant'Anne Trinitaire, 1476, chiesa di Saint Blaise(Les Pennes Mirabeau)



78. Francesco Laurana, Vergine col Bambino, 1477-1483, vecchia cattedrale "La Major" (Marsiglia)

Per quanto riguarda l'aspetto giovanile della figura della Vergine Maria del gruppo marsigliese (Fig.78), credo di potere ritenere che, ancor prima di riferire questo alle Madonne siciliane (com'è stato notato Elisabeth Mognetti)³⁸⁴, o ancora alla Madonna napoletana della cappella di santa Barbara (come ha giustamente osservato Crysa Damianaki)³⁸⁵, Francesco Laurana sembrerebbe avere imitato se stesso nella riproduzione della stessa tipologia della Vergine con il Bambino della chiesa di Saint Blaise (Fig.77).

Nelle sculture, in cui sono confrontabili il trattamento dei capelli sui quali è appoggiato il velo e le fisionomie del volto, sembra essere esibito inoltre un analogo sentimento di dolcezza che la lega la Madre al Figlio.

Infine, quest'ultima comparazione si pone a sostegno dell'attribuzione che ascrive il gruppo provenzale a Francesco Laurana, ed essere testimonianza della sua capacità di trasferire alle sculture il medesimo sentimento psicologico senza per questo mai cadere nella peggiore accezione della produzione di maniera, riuscendo bensì a conferirvi di volta in volta carattere originale e indipendente.

³⁸⁴ E. MOGNETTI, "Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo", in *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, 1938, p.336f, doc. V. p.52.

³⁸⁵ C. DAMIANAKI, *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione*, Sommacampagna (VR), Cierre edizioni, 2008, p.53.

II.4.2 IL RETABLO DEL CRISTO PORTACROCE

Il retablo, che si trova oggi esposto nella prima cappella della navata destra presso la chiesa di Saint Didier ad Avignone, è stata in parte riscattata nel 1801 dal capitolo di Saint Didier mediante asta pubblica di beni nazionali. In seguito, nel 1850, fu fabbricata la cappella sul sito della porta meridionale della chiesa, trasferito dalla parte verso ovest per accogliere l'istallazione dell'opera completa di Laurana.

Alla base dell'altare maggiore della chiesa del convento dei Celestini ad Avignone, cui il re René d'Anjou (grande benefattore del convento) aveva destinato il retablo, vi era lo stemma marmoreo di René d'Anjou (Fig.72), re di Napoli e Gerusalemme (1409-1480) e di Jeanne de Laval (1433-1498), oggi conservato ed esposto presso il Musée du Louvre a Parigi, dove è ancora possibile osservare tracce evidenti di policromia originaria.



79. Stemma di René d'Anjou, re di Napoli e Gerusalemme (1409-1480) e di Jeanne de Laval (1433-1498), Musée du Louvre (Parigi).

Il retablo del *Cristo Portacroce* (Fig.77) denominato nei libri dei conti contemporanei come “Nostre-Dame de l’Espasme”, commissionato a “Francisco Laurana tailleur d’ymaiges” nel 1478, non era ancora stato portato a compimento fino al 1481, ad un anno dalla morte di René d’Anjou (1480).

Grazie allo studio degli eruditi francesi, siamo a conoscenza di molti dei pagamenti (1478-1480) concernenti l'altare di Saint Didier, i conti reali menzionano somme di denaro direttamente versate in acconto a Francesco Laurana o destinate ai Celestini, o ancora depositati presso il banchiere Louis Pérussis ad Avignone, alcuni di essi corrispondono a spostamenti dello scultore venuto a Tarascona a presentare al re il suo progetto e tenerlo informato sui suoi progressi.

Il retablo, di dimensioni eccezionali (misura quasi tre metri di altezza e tre metri di larghezza), illustra un episodio della Passione: lo Svenimento della Vergine davanti al Figlio che marcia verso il Calvario.

Com'è stato più volte evidenziato, nel monumentale retablo avignonese Francesco Laurana sembra avere trasferito la sua esperienza di organizzazione della narrazione dell'episodio inaugurata nella composizione delle scene dell'arco napoletano di Alfonso V d'Aragona. Anche ad Avignone, come già a Napoli, il racconto si svolge all'interno di un'inquadratura delimitata da pilastri, all'interno dei quali sono rappresentati un gran numero di personaggi in marcia, che ricalcano la stessa disposizione del rilievo napoletano.

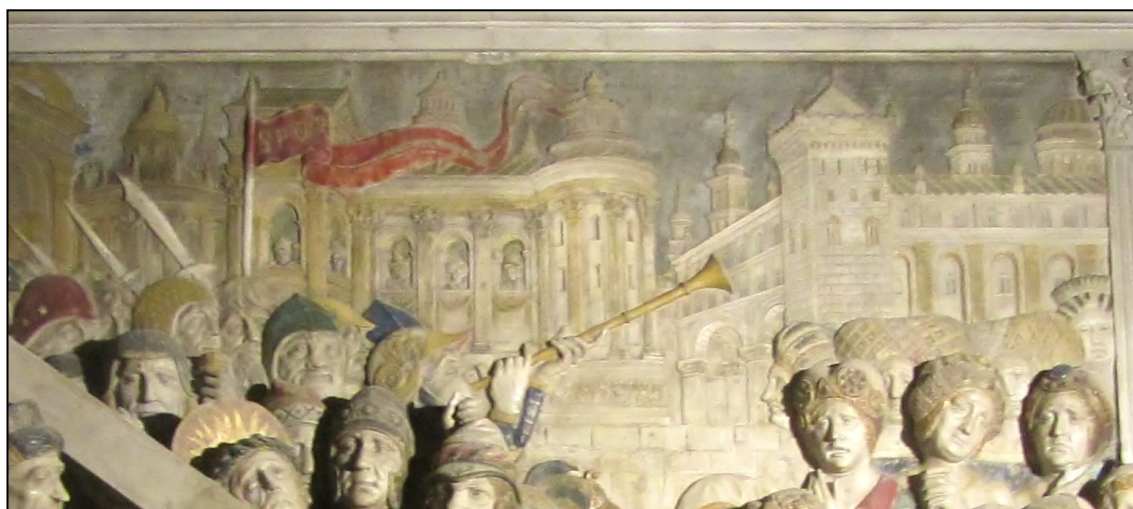
Quest'opera risente della cultura tecnica e figurativa che l'artista aveva maturato durante gli anni precedenti intrisi di ricchissimi scambi artistici. Nel trattamento del marmo si ritrovano molte delle caratteristiche costanti della sua maniera, Laurana mostra di sapere padroneggiare la materia passando gradualmente dalla resa delle pieghe rigide e pesanti, a quelle lavorate delicatamente (come nelle lunghe e sottili mani delle figure femminili).

Sul fondo vi è un graduale passaggio dal bassorilievo all'incisione, che rammenta sia la tecnica dello stacciato donatelliano sia quella delle medaglie realizzate in Provenza per il re Renato d'Angiò e la sua corte negli anni Sessanta, nella rappresentazione di una vista della città di Gerusalemme che richiama la sua formazione italiana dal punto di vista della prospettiva delle architetture poste di là dal muro, che fanno da sfondo ai due gruppi di personaggi affrontati.

È assai difficile identificare la varietà di architetture che Laurana decise di mostrare in questo sfondo (Fig.74), giacché esse non sembrano essere la riproduzione di edifici esistenti, dando bensì l'impressione di presentare un verosimile compendio di diverse facciate e coronamenti di edifici allora in voga nelle maggiori corti italiane, riorganizzati secondo la sua personale inventiva. Lo sfondo architettonico sembra prendere a prestito molti esempi di architettura fiorentina: il palazzo posto a destra dietro il grande basamento che, tra gli altri, potrebbe rimandare al palazzo Medici Riccardi progettato da Michelozzo, ancora i frontoni triangolari delle finestre potrebbero evocare quelle dell'ospedale degli Innocenti di Filippo Brunelleschi, come pure le cupole con oculi quella di Santa Maria del Fiore.

Altri e più prossimi modelli sono riferibili alle opere realizzate a Rimini sotto l'egida di Leon Battista Alberti, e in particolare alle facciate scandite da pilastri, caratteristiche, oltre che del fiorentino palazzo Rucellai, del Tempio Malatestiano di Rimini, ove sono impiegate finestre sovrapposte tra lesene scanalate, frontoni triangolari e naturalmente la nota cupola rappresentata da Matteo de'Pasti nella sua medaglia che testimonia l'aspetto originario del Tempio Malatestiano (1450, conservata presso il Gabinetto delle medaglie della Biblioteca Nazionale di Parigi).

Sebbene risulti scarsamente probabile che Laurana avesse potuto avere conoscenza diretta del tempio dei Malatesta (cominciato verso il 1450 da Alberti) la cui decorazione plastica è ormai riferita in massima parte all'opera dello scultore fiorentino Agostino di Duccio, i temi architettonici albertiani del retablo avignonese sembrano imporsi all'attenzione del riguardante, tanto da permettere di credere che lo scultore dalmata li avesse fatti propri, se non a Rimini, altrove.



80. Particolare dello sfondo architettonico

Scolpito in marmo bianco, nei piani successivi, dal bassorilievo al tuttotondo, fa uso della policromia che non sovrasta il candore del marmo bensì lo enfatizza, come si ravvisa nelle sue opere che portano ancora tracce di policromia (nella Madonna della Cattedrale di Palermo, Busto di Vienna, Bambino Gesù del Museo Calvet di Avignone, statuette di Les Pennes-Mirabeau).³⁸⁶

La scena principale è divisa in due gruppi: a sinistra vi è il Cristo che porta la croce attraversando una folla di personaggi maschili (Fig.81), tra cui i soldati romani che lo

³⁸⁶ In merito all'identità del pittore che dipinse e dorò le figure del retablo si veda E. MOGNETTI, *Le Roi René en son temps...*, 1981, p.159. La studiosa provenzale propose il nome di Giovanni Grassi fondandosi su un contratto perduto del 6 giugno 1487 di cui riferisce P. PANSIER, *Les peintres d'Avignon aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, biographies et documents*, Avignon, Roumanille, 1934, p.144.

scortano, carnefici e altri uomini (tutti caratterizzati da lineamenti aspri e dalle più diverse attitudini), sul fondo si stagliano le spade, lo stendardo dell'impero romano e la tromba suonata da un personaggio; a destra vi è il gruppo di donne che circondano la figura della Vergine nel momento del suo massimo dolore che è testimoniato dallo svenimento (Fig.82).

La processione prende il suo movimento per mezzo del caos espresso dalla folla che si agita intorno al Cristo, il quale ha il ruolo di equilibrare la scena, piegando leggermente le ginocchia in avanti.

Le espressioni dei personaggi sono rese attraverso una forte sottolineatura della loro mimica, differendo in questo esclusivo caso, da molte delle altre figure scolpite da Laurana in cui predomina il senso dell'armonia e della misura, unito a un sentimento di dolcezza. Il sentimento di dolore è invece sinteticamente reso dallo scultore nell'accento a certi particolari che accomunano il Cristo e alcune delle figure del gruppo di destra nella composizione: la Vergine, la Maria Maddalena, l'apostolo Giovanni e la donna che si asciuga le lacrime con la sua stessa veste (Fig.75).

Questo gruppo di personaggi, che sembrano essere legati dallo stesso dolore nell'attesa del passaggio della processione, mostrano di avere il sopracciglio increspato, lo sguardo rivolto verso l'interno e la bocca chiusa o socchiusa.

Il risultato è quello della composizione di una sintesi spirituale ed estetica, attraverso la quale Francesco Laurana invita il fedele alla compassione, per unire il Cristo a sua madre, all'apostolo Giovanni e tutta la chiesa.

Dal punto di vista iconografico, la rappresentazione relativa alla Passione di Cristo ricorda più precisamente l'iconografia del Monte Calvario e pone l'accento sulla disposizione della scena in due gruppi distinti, che come abbiamo visto, corrispondono a due diversi momenti della Passione. Da una parte vi è il Cristo circondato dai soldati, che sembra rapportarsi letteralmente all'iconografia del Cristo Portacroce, e dall'altra parte la Madre di Gesù, che durante la salita del Calvario è generalmente rappresentata, secondo varie tipologie, in preghiera nell'atto di accompagnare suo Figlio, nel retablo di Avignone è raffigurata nel momento di massima sofferenza e, indebolita dal dolore, sviene, sorretta da Maria Maddalena e dall'apostolo Giovanni (che mostra il braccio destro amputato elevato verso Cristo a indicare la mano sinistra del Cristo sofferente), mentre le altre donne piangono.

Il tema iconografico dovette offrire a Laurana la possibilità di caratterizzare meglio che in qualsiasi altra opera la varietà delle espressioni del volto dei personaggi che animano la scena, i quali sembrano addirittura andare ben oltre il limite della naturalezza volgendosi verso un certo espressionismo del linguaggio che per poco non approda ad effetti drammatici, convenienti piuttosto all'ambito teatrale delle rappresentazioni sacre.



81. Francesco Laurana, *Portment du Croix*, particolare del *Cristo Portacroce*, Saint Didier, Avignone



82. Francesco Laurana, *Portment de Croix*, particolare del momento dello *Svenimento della Vergine*, Saint Didier, Avignone.

Tale abbandono della “quiete” espressiva tipica dei suoi ritratti, a favore di un’evoluzione nel senso della drammatizzazione della scena, potrebbe provenire dalla frequentazione degli artisti nordici incontrati ad Avignone o anche dai più vicini provenzali, oppure ancora sarebbe plausibile credere che l’opera fosse il risultato di un lavoro di equipe, laddove un artista di differente cultura da quella di Laurana, avrebbe potuto apportare certe novità nel suo stile. Tuttavia, non conoscendo alcuna testimonianza dell’apporto di un

diverso scultore nell'opera, la partecipazione di Laurana è da considerare preponderante, e sulla base della lettura dei documenti contabili, lui dovrebbe essere sicuramente stato l'autore dei personaggi in primo piano.

Un recente studio francese di Rose Marie Ferré-Vallancien³⁸⁷ incentrato sull'analisi del rapporto tra l'arte drammatica teatrale e le arti figurative, ha messo in relazione il retablo avignonese con il testo drammatico del XV secolo, *Le Mystère de la Passion* di Arnoul Gréban (scrittore e drammaturgo che ha lavorato al servizio di René d'Anjou e di suo fratello Charles du Maine). La studiosa, partendo dal presupposto che oltre a considerare come fonte d'ispirazione per le scene della Passione il Vangelo apocrifo di Nicodemo³⁸⁸, si debba evidenziare il risalto dato al ruolo di primo piano del gruppo di destra, ed in particolare a quello della Vergine Maria, così com'era indicato nei documenti contemporanei inerenti il retablo di *Nostre Dame de l'Espasme*.³⁸⁹ Quest'aspetto, che è stato ben sviluppato nel dramma *Mystère de la Passion* di Arnoul Gréban, ha portato la studiosa a sostenere la tesi che l'immagine elaborata da Francesco Laurana potesse interpretarsi come una fedele traduzione di questo testo molto conosciuto nel XV secolo, il quale fu molto rappresentato in Francia, andando in scena anche nel tribunale di Aix en Provence nel 1473.

Indubbiamente la *théâtralité des images* concepita da Laurana potrebbe essere interpretata alla luce delle suggestioni che abbracciavano non solamente la sua la cultura delle arti figurative. Tuttavia, sulla base dei miei studi, credo di potere ammettere la possibilità che la principale fonte d'ispirazione drammatica di cui si servì l'artista non dovette provenire dal modello di derivazione teatrale diffuso nel Quattrocento in Provenza, bensì dalle numerose forme di rappresentazione devozionale d'origine italiana, e particolarmente napoletana.

Mediante un'analisi comparativa del retablo avignonese in cui è rappresentato il Cristo che porta la croce, con la tavoletta che raffigura il momento dell'Andata al Calvario

³⁸⁷ R. M. FERRÉ, *De la théâtralité des images. l'exemple du retable du "Portement de croix" de Francesco Laurana pour le roi René (1478)*, in *Les arts et les lettres en Provence au temps du roi René*, Aix-en-Provence, Presses Univ. de Provence, 2013, pp.197-208.

³⁸⁸ L'episodio dello svenimento della Vergine Maria che non è nei Vangeli sinottici, è tratto dalla narrazione del Vangelo apocrifo di Nicodemo, datato tra il IV e il V secolo, in cui la Madre di Gesù sviene alla vista del Figlio. È interessante notare come questa estrema conseguenza della sofferenza di Maria avrebbe potuto implicare un dubbio sulla Resurrezione di Cristo, perciò nel dibattito teologico contemporaneo veniva escluso che la Vergine fosse svenuta. Frutto di tali disquisizioni fu il trattato *De Spasimo Beatae Virginis Mariae* scritto nel 1506 dal maggior teologo domenicano del tempo, Tommaso de Vio, in cui era negato lo svenimento della Vergine. Nell'*Andata al Calvario* di Laurana e Befulco la Vergine sorretta dalle pie donne appare sul punto di avere un mancamento, mentre di lì a qualche anno il dolore della vergine sarà rappresentato senza implicare necessariamente il sentimento di compassione e pietà, come nello *Spasimo di Sicilia* di Raffaello Sanzio (1515 circa).

³⁸⁹ ABR, B 2483, f.27.

del pittore salernitano Pietro Befulco (Fig.76), ho potuto osservare che le due opere, oltre a rappresentare lo stesso episodio della Passione di Cristo, manifestano un'analoga interpretazione dello stesso soggetto iconografico, punto di vista che (insieme con quello della disposizione dei personaggi, della resa del paesaggio architettonico e delle fisionomie dei volti) si può verificare nell'immagine inserita nel testo che tristemente rappresenta l'opera originale (Fig.83).³⁹⁰

La figura del Cristo che incede faticosamente portando il peso della sua pesante croce portata sulle spalle, dipende ancora dall'iconografia trecentesca e sebbene si sia perso il carattere iconico delle immagini trecentesche, per la tipologia del Cristo sofferente e per il numero di membri del suo seguito, la veste inconsueta è però qui stretta in vita da una cintura/cordone.



83. Pietro Befulco, riquadro della predella con la scena dell' *Andata al Calvario*, Museo Nazionale di San Martino (Napoli)

Il proposito della realizzazione scultorea ha sicuramente un carattere edificante diretto a incoraggiare la meditazione personale, come mostra la potente espressione della testa del Cristo (Figg. 85-86) che, voltando il capo dietro le proprie spalle, sembra indirizzare la meditazione dello spettatore sulla sofferenza presente, con lo scopo di fare

³⁹⁰ Non mi è stato possibile fotografare la tavoletta dell'*Andata al Calvario* poiché al momento del mio sopralluogo presso il laboratorio di restauro del Museo della Certosa di san Martino (Napoli) l'intera predella non era ancora stata liberata dalla cassa ove era custodita. Ho invece potuto fotografare la scena centrale della Crocifissione, grazie alla quale è possibile apprezzare lo stile pittorico del pittore salernitano e permetterne il confronto con il retablo di Laurana.

rivivere all'intera comunità cristiana il mistero della salvezza mediante un processo d'identificazione tra il Cristo scolpito e dipinto e il riguardante.

In tale processo identificativo, che per Rose-Marie Ferré-Vallancien sarebbe da mettere in relazione con l'analoga esperienza che si poteva sperimentare nel teatro, io credo che la maggiore compatibilità sia da ricercare in una tipologia di manifestazione drammatica diversa da quella teatrale, ossia da quella di derivazione festiva. Ciò che differenzia queste due tipologie non è il "testo" bensì il "contesto" sociale e religioso in cui queste s'inseriscono, la precisazione è utile a stabilire in che misura e in quale modo Francesco Laurana avesse tratto ispirazione dal dramma sacro.

Per comprendere tale diversità occorre porre l'attenzione sul fatto che nelle rappresentazioni drammaturgiche teatrali si fa un'esperienza di tipo cognitivo ed emotivo che è fondata sulla visione di un momento preciso il quale si svolge in un determinato luogo e in un determinato tempo, mentre le manifestazioni sceniche di derivazione festiva sono diversamente e più intimamente legate alla cultura rituale di una comunità, e a quest'ultima sembrerebbe essere molto più vicino il profondo senso tragico del *Portement de Croix*.



84. Francesco Laurana, *Portement de croix*, chiesa di saint Didier (Avignone)

In particolar modo, l'opera sembra richiamare l'esperienza che si poteva vivere durante alcune processioni religiose in cui il coinvolgimento interessava sia l'individuo sia la

collettività, come del resto sembra già essere riprodotto all'interno dell'episodio stesso, dove dei personaggi affacciati alle finestre assistono alla scena e prendono parte al dolore.

Il risultato di tali ricerche ed osservazioni mi ha portato a concludere che tali affinità di composizione della narrazione e della volontà di infondere nell'opera il sentimento di pietismo religioso, possano legarsi al culto dell'esaltazione della croce ricorrente nell'ambiente religioso napoletano dal Medioevo all'età moderna, così come al patetismo della corte aragonese, che si ritrova nella pittura coeva come anche nelle rappresentazioni delle scene della Passione di Cristo, di cui purtroppo si hanno scarsissime notizie, ad eccezione della testimonianza di una rappresentazione del Venerdì Santo svoltasi il 13 aprile 1457 a Castelnuovo.³⁹¹ Così abbiamo altre notizie di rappresentazioni fatte nei giorni di Domenica, Giovedì e del Venerdì Santo, negli anni 1460, 1470, 1471, 1472.³⁹²

Altre notizie le apprendiamo da Pietro Napoli Signorelli, il quale ha tramandato la memoria di un manoscritto di farse spirituali³⁹³, e dalla testimonianza di Antonio Beccadelli (detto il Panormita), il quale sottolinea che Alfonso V d'Aragona aveva l'abitudine di:

«celebrare ogni anno i giuochi Christiani con magnificentissimo apparato et con divotissima et solenne rappresentazione in gran frequenza di persone. Anzi havendo lui inteso che in Toschana questi tai giochi s'erano con singolar industria trovati, per non essere in questa cosa almeno, al quale apparteneva all'honor di Dio vinto di persona alcuna, mandò quivi per intendere et informarsi del tutto. Et poi che se ne fu informato, con più artificio et maggior magnificenza gli fece».³⁹⁴

I re di Napoli svilupparono un rapporto privilegiato con la sfera sacra evidente nella predominanza dei temi religiosi e in particolare nell'iconografia della Passione di Cristo, la cui intensa meditazione sul suo significato unita al sommo valore cristiano dell'aspirazione alla cristomimesi, fu alla base della spiritualità delle confraternite di disciplinati che a partire dalla fine del Duecento animarono la vita religiosa di molte città italiane. Francesco Laurana e Pietro Bevilacqua vissero lo stesso clima culturale della Napoli

³⁹¹ S. CORBIN, *La Deposition liturgique du Christ au Vendredi Saint. La piace dans l'histoire des rites et du théâtre religieux. Analyse des documents portugais*, Paris, Soc. d'Éd. "Les Belles Lettres"[u.a.], 1960, p. 244.

³⁹² C. MINIERI-RICCIO, "Alcuni fatti d' Alfonso d'Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 di maggio 1458", in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, VI, 1881, p.155.

³⁹³ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie, 1784-86*. Sulla storia dei teatri di Napoli si veda l'edizione riveduta del testo *I teatri di Napoli* pubblicato nel 1891 a Napoli presso Luigi Pierrò Editore, B. CROCE, *I teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1926.

³⁹⁴ F. TORRACA, "Sacre rappresentazioni del Napoletano", in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, IV, 1879, p.113-160.

aragonese e, quello religioso delle confraternite del Quattrocento, laddove l'importanza del culto della Croce nelle chiese battesimali è ben documentata ancora agli inizi del Trecento.³⁹⁵

Il culto della Croce, è rimasto vivo a Napoli per tutta l'Età moderna, per cui ancora agli inizi del Novecento ogni venerdì di marzo e il Venerdì Santo era esposta nella cappella del seminario la stauroteca di San Leonzio (VII secolo), che contiene appunto una reliquia della santa Croce.³⁹⁶

Per intendere quale consapevolezza dovettero averne i due artisti, è necessario offrire una concisa trattazione dell'associazionismo laico e religioso della Napoli aragonese.

Nei secoli XIV e XV si diffuse capillarmente l'associazionismo delle confraternite sia di devozione sia di arti e mestieri, queste nel Quattrocento destarono un rinnovato interesse da parte delle classi dirigenti, che come ha bene individuato lo storico Giancarlo Angelozzi «si esprime, oltre che in un più diffuso e deciso ingresso in esse, anche nel tentativo di esercitarvi una funzione di preminenza e di controllo, che in alcuni casi, come per gli Estensi ed i Medici, non sembra estemporaneo, ma continuo e capillare, nella volontà di incidere sulle strutture più vicine e al contempo più sfuggenti del corpo sociale».³⁹⁷

Una particolare tipologia di confraternita esistente a Napoli furono le estaurite o staurite (dal greco *stauròs*). La loro edificazione fu legata al culto della Croce, antichissimo e praticato in tutto il mondo cristiano che includeva le due feste principali dell'*inventio* (il 3 maggio) e dell'*exaltatio* (il 14 settembre), che si distinguevano per la ricchezza della processione nel periodo pasquale e per il ruolo giocato dai confratelli della città. Il periodo pasquale era per Napoli la stagione delle maggiori celebrazioni, già a partire dal IX secolo.

Inizialmente l'attività delle staurite consisteva nella diffusione del culto della Croce e nell'esercizio della carità, col tempo divennero strumento potente di coesione tra le famiglie che ne facevano parte e stimolarono l'attivismo religioso dei laici, che puntarono ben presto ad estendere il loro controllo dalle estaurite alle chiese alle quali esse facevano capo³⁹⁸, divennero così un ulteriore strumento di controllo familiare dei quartieri (con significato e funzione parallele a quelle che esercitavano i noti seggi).

È da credere che anche gli artisti, in qualità di laici della parrocchia, fossero impegnati nella diffusione dell'esaltazione e adorazione della Croce. A questa stessa cultura

³⁹⁵ D. MALLARDO, *La Pasqua e la Settimana Maggiore a Napoli dal secolo V al XIV*, in *Ephemerides liturgicae*, 66 1952, pp. 3-36, qui p. 35.

³⁹⁶ G. TAGLIATELA, *La stauroteca di S. Leonzio nella cattedrale di Napoli*, Napoli, 1877, II, p. 34.

³⁹⁷ G. ANGELOZZI, *Le confraternite laicali. Un'esperienza cristiana tra medioevo ed età moderna*, Brescia, Queriniana, 1978, p.29.

³⁹⁸ G. VITOLO, *Culto della Croce e identità cittadina a Napoli*, in *Tra Napoli e Salerno. La costruzione dell'identità cittadina nel Mezzogiorno medievale*, Salerno, Carlone Editore, 2001, p.106.

sembrano appartenere le opere dei due artisti, che quasi mettono in scena il vivo ricordo di delle processioni del Venerdì Santo laddove in uno stesso spazio è rappresentato il Cristo che porta la Croce. Nel caso del retablo avignonese sembra volere esaltare attraverso la croce una reliquia della vera croce proveniente dalla Cattedrale Major di Marsiglia da René d'Anjou al convento nel 1476, come segno della definitiva salvezza, e a destra il lutto e lo scoramento della Chiesa per la morte di Cristo, che si caratterizza come un vero funerale in cui l'elemento luttuoso è sostenuto dalla Vergine addolorata attorno alla quale si aggregano le pie donne dolenti.



85. Pietro Befulco, *Crocifissione di Cristo*, particolare del volto di Cristo, Museo Nazionale di san Martino (Napoli)



86. Francesco Laurana, *Portement de Croix*, particolare del volto di Cristo, chiesa di Saint Didier (Avignon)

Sia Francesco Laurana sia Pietro Befulco produssero il loro proprio dramma sacro, che ha la funzione di rappresentare attraverso i personaggi scolpiti e dipinti, il cui perno emozionale e compositivo risiede nella figura del Cristo (Figg.85-86), la storia della salvezza, trasmettendo alla comunità cristiana la stessa esperienza della morte che, con ogni probabilità, essi stessi avevano avuto modo di conoscere direttamente a Napoli.

Sulla base delle reminescenze delle forme di ritualità sacra e civile aragonese, e grazie alla mediazione della pittura di Pietro Befulco da Salerno, la regolarità e la calma che fino a quel momento avevano penetrato la produzione scultorea di Francesco Laurana, venivano così ad essere modellate dal sentimento pietistico caratteristico della cultura partenopea, come attesta il *Portement de Croix*. L'opera, viene collocata nel presente studio tra una delle ultime espressioni dell'epoca del *Moyen Age*, e appare già proiettata verso quella "maniera moderna" introdotta da Alfonso II di Calabria, il cui gusto artistico è può essere

esemplificato nelle opere commissionate da lui stesso e dalla sua corte, per la chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli, dove si trova uno dei capolavori dello scultore emiliano Guido Mazzoni (1450 ca.-1518), il *Compianto sul Cristo Morto* (Fig.87), richiesto dal duca, futuro re Alfonso II d'Aragona, e realizzato per la chiesa dei monaci Olivetani tra il 1490 e il 1492.³⁹⁹

Tale gruppo scolpito in terracotta (originariamente dipinta e dorata), potrebbe inserirsi nel contesto delle sacre rappresentazioni che probabilmente dovevano svolgersi all'interno di questa chiesa, dove i quadri viventi venivano allestiti durante le liturgie pasquali (come in occasione del Giovedì Santo), come dichiarano la disposizione delle singole figure a grandezza naturale, le cui espressioni forzate in gesti estremi coinvolgono tutto il corpo e comunicano al contempo sia la sofferenza interiore di ciascun personaggio sia quella del fedele-spettatore, trascinato all'interno della scena e indotto a dar voce a quel dolore attraverso la rievocazione della Passione di Cristo e del culmine del dolore della Madonna (Figg.87-88), già elemento fondamentale, come si è scritto, della lauda drammatica medioevale e rinascimentale.



87. Guido Mazzoni, *Compianto sul Cristo morto*, particolare con la figura della Vergine, 1492, chiesa di santa Maria di Monte Oliveto (Napoli).



88. Francesco Laurana, *Portement de Croix*, particolare della figura della Vergine, chiesa di Saint Didier (Avignon)

³⁹⁹ Il 27 dicembre 1492 Guido Mazzoni è pagato 50 ducati in attesa del saldo finale, per un sepolcro eseguito per il duca Alfonso di Calabria. T. VERDON, *The art of Guido Mazzoni*, New York University, Garland, 1978, pp. 272-276. Per l'attività dello scultore Guido Mazzoni si veda anche il contributo di ADALGISA LUGLI, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino, Allemandi, 1990.

L'opera potrebbe quasi sembrare essere stata ispirata dalla "metrica" lauranesca del retablo avignonese (Fig.88), se non fosse attestato che Guido Mazzoni non si recò in Francia prima dell'anno 1495 a seguito del re Carlo VIII, del quale divenne scultore di corte e cavaliere⁴⁰⁰ (come del resto lo era stato Francesco Laurana per Renato d'Angiò), imprescindibile ragione (e forse anche l'unica) per cui non sarebbe possibile crederlo un reale modello.

Stando all'osservazione dell'opera e alla conoscenza del contesto socio-culturale e religioso cui si riferisce, il *Compianto sul Cristo morto* di Guido Mazzoni appare dunque configurarsi piuttosto come lo specchio di quella stessa temperie religiosa del Quattrocento, che circa un ventennio prima era stata rielaborata nell'opera avignonese di Francesco Laurana, ultimo esito della sua maturità artistica, sia dal punto di vista tecnico (nel quale il dalmata esibisce un'esperta padronanza nel trattamento della materia) sia in termini di elaborazioni formali, iconografiche, espressive e comunicative (nella descrizione realistica delle fisionomie delle singole figure individualizzate, delle pose e degli affetti che scuotono i personaggi del dramma) ma anche nella logica che le mette in relazione tra loro e, infine, nella rielaborazione personale delle suggestioni artistiche italiane e nordeuropee.

⁴⁰⁰ T. VERDON, *The art of Guido Mazzoni*, New York University, Garland, 1978, pp. 272-276.

CONCLUSIONI

Dato il carattere monografico del presente studio, sono ancora molti gli interrogativi che restano aperti nella storia dell'opera di Francesco Laurana: le origini della sua formazione (che resta pressoché sconosciuta), le numerose opere dalla datazione e dall'autografia controversa (che attendono analisi scientifiche), documenti che plausibilmente giacciono negli archivi in attesa di essere riscoperti, fonti di rapporti personali tra committenti, collezionisti, amatori, di donazioni museali e di compravendite ancora da rinvenire ed esaminare.

In questo lavoro si è voluto affrontare lo studio del corpus delle opere dello scultore, e in particolare di quelle realizzate negli anni settanta del XV secolo, con la precisa volontà di superare le difficoltà che spesso determinano il giudizio su un'artista allorché sia stata stigmatizzata la sua maniera artistica. In questa prospettiva, si è voluta esaminare la sua personalità artistica dal principio fino alla fine della sua attività, tentando dunque di non considerarla come immobile. Da questo tipo di ricerca si spera di essere riusciti a determinare che Francesco Laurana, pur essendosi molto allontanato dal suo punto partenza, non perse mai di vista né il bagaglio della sua prima formazione (che in questo studio è fondamentalmente ricondotta alla regione dalmata, alla quale segue la formazione di origine fiorentina), né i raggiugimenti successivi, avanzando in una crescita che sembra non essersi mai arrestata. Laddove sono stati notati degli "irrigidimenti" stilistici, questi sono a mio avviso da addebitare alla collaborazione di altri artefici, sebbene la stessa non si possa considerare di inferiore o addirittura scarsa qualità, piuttosto naturalmente diversa rispetto all'individuale linguaggio dello scultore dalmata.

Uno dei più importanti concetti che questa tesi ha voluto mettere in risalto concerne la constatazione che Francesco Laurana non favorì sempre il modellato delicato, le forme eleganti e le espressioni soavi, seppure queste furono certamente caratterizzanti dei suoi busti (ed in particolare di quelli femminili), ma all'attenzione per risultato esteriore antecedette l'interesse rivolto alla geometria, mezzo attraverso il quale ebbe la possibilità di fare uso della prospettiva attraverso la quale "disegnò" le opere che meglio interpretano lo spirito classico albertiano assimilato da gran parte degli scultori del Rinascimento toscano, e altresì da alcuni pittori quali Piero della Francesca, Antonello da Messina e Pietro Befulco (o Pietro Buono).

Come si è appena accennato, Francesco Laurana andrebbe considerato come uno di quegli artisti del Quattrocento che guardavano alla duplice ricchezza stilistica degli “antichi”, in quanto lo scultore non fu pertanto unicamente autore di alcune tra le sculture che meglio esprimerono il concetto di regolarità dell’antichità, fu bensì anche creatore d’immagini fortemente realistiche, cariche di pathos e furore, spingendosi quasi fino all’espressionismo (basti pensare ai volti maschili posti alle spalle del *Cristo portacroce* di Avignon).

Quest’aspetto polivalente del più articolato concetto di “classicismo” conferma l’impossibilità di ricondurre a una matrice unitaria l’opera di Francesco Laurana, e del resto tutto il fenomeno del Rinascimento italiano ed europeo, inoltre spiega a mio avviso, più di qualsiasi altro riferimento a temi e forme delle opere del passato, il rapporto esistente tra Francesco Laurana e l’arte dell’antichità, che presenta aspetti complessi in quanto formalmente in contrasto fra loro.

Dalla constatazione del grande patrimonio archeologico classico che la Dalmazia custodisce, e grazie all’interesse dimostrato dai critici che si occuparono della formazione di Francesco Laurana in questa regione, intendiamo che lo scultore poteva avere avuto una prima conoscenza del mondo romano già entro il secondo quarto del XV secolo. Più tardi dovette essersi accresciuta durante l’attività del suo primo soggiorno napoletano e, secondo quanto si è tentato di delineare in questo studio, anche a quello romano, così come non avrebbe avuto modo d’ignorare i monumenti della classicità diffusi in tutta la regione della Provenza.

Da un punto di vista formale, i riferimenti all’arte romana sono presenti fin dalle sculture napoletane di Castelnuovo, dove l’effetto chiaroscurale dato dai profondi scavi del marmo sembra discendere direttamente da esempi di arte romana del I secolo d.C., come i bassorilievi dell’Arco di Tito, raffiguranti un corteo trionfale sullo sfondo della città di Gerusalemme, e dove le figure umane riecheggiano quelle dell’altro rilievo dell’arco ove è raffigurata *Processione trionfale di Tito*, in cui l’imperatore vittorioso, come farà Alfonso V d’Aragona, viene mostrato in trionfo sulla quadriga.

I riferimenti all’arte antica proseguirono in Provenza, nelle medaglie realizzate per *Le bon Roi Rène* d’Anjou, e ancora in Sicilia, dove negli elementi architettonici della cappella

Mastrantonio si scorgono derivazioni dell'arte ellenistica esistente in Provenza (si pensi al Mausoleo di Iulii (35-20 a. C ca.) dell'antica Glanum, oggi Saint-Rémy-de-Provence).⁴⁰¹

Anche la produzione dei busti tradisce la conoscenza di quelli dell'antichità romana (specialmente degli esemplari forniti di base) e ne esaltano la componente idealizzante, tali riferimenti si protrassero fino alla realizzazione delle ultime ieratiche figure marsigliesi dei santi della *Vielle Major*.

Ma il senso ultimo dell'opera di Francesco Laurana si scorge chiaramente nella profondità suo linguaggio figurativo, di cui è possibile seguirne lo sviluppo immaginando un metaforico cerchio in cui fu lo scultore stesso a tracciare il primo punto, quando a Zara tracciò il volto di *Sant'Anastasia* con gli occhi socchiusi e le mani incrociate sul petto; opera della giovinezza in cui si dimostra incline a conoscere ed apprendere gli insegnamenti dei suoi più anziani maestri.

Continuò il suo percorso in armonia con la sua generazione, tanto che è difficile distinguere quanto fortemente egli avesse influenzato e fosse stato a sua volta debitore del gusto del suo tempo. Giunto alla maturità della sua carriera, sembrò lavorare con superiore saggezza, attingendo più dall'esperienza e dalla memoria che dall'osservazione diretta, guardando le cose in sintesi, arrivando fino ad imitare se stesso (in modo più evidente nelle opere della seconda attività provenzale) ma, come si è voluto rimarcare, mai la ripetizione delle forme finì per condurlo alla maniera, nel senso della consuetudinaria ripetizione di stilemi imitati dall'arte altrui o dalla propria, non scaturiti da una visione del tutto originale.

Giunto ormai alla conclusione della sua carriera, segnò l'ultimo punto di quell'ideale cerchio a Marsiglia, dove scolpì la figura della Santa Marta, la quale si mostra imperturbabile e serena, nella completa dominazione del simbolo dell'irrequietezza che è la mitica *tarasque*, ormai ammansita, che diventa metaforica espressione del suo stesso autore, il quale ha imparato a dominare quel caleidoscopico bagaglio di esperienze che caratterizzò la sua febbrile attività artistica, e che seppe sapientemente accordare creando il suo stile nuovo e quanto mai originale.

Quello stesso bagaglio, che pur essendo stato sempre molto ammirato, spesso confuse e disorientò i critici d'arte antichi e moderni.

⁴⁰¹ Glanum era una città fiorita in età ellenistica che divenne il principale centro della regione. Il mausoleo degli Iulii è una struttura della prima età augustea, nel cui fregio sono raffigurate scene di battaglia. Un'altra delle numerose testimonianze romane si trova nell'antica Arausio (attuale Orange) ed è il monumentale arco di trionfo eretto in età tiberiana, dove la derivazione ellenistica si scorge nelle movimentate scene di battaglia dei rilievi dell'arco.

Le domande generate da questo lavoro sembrano tanto numerose quanto lo sono quelle che l'hanno avviato e orientato, e rimangono in attesa di futuri sviluppi, non essendo ancora stato affrontato da nessuno studioso lo specifico tema della fortuna dello scultore dalmata nella regione della Provenza e in tutta la Francia. Manca inoltre uno studio specialistico concernente la tematica dell'ornamento nelle opere di Francesco Laurana (al quale ho fatto cenno in merito alla cappella di san Lazzaro nella vecchia cattedrale di Marsiglia, all'interno del quarto capitolo della prima parte della tesi), il quale potrebbe configurarsi come un nuovo campo d'indagine per l'approfondimento degli studi dell'opera dell'artista, anche nei suoi rapporti con i suoi più noti collaboratori: Pietro de Bonitade da Milano e Tommaso Malvito da Como.

Infine, l'ultima aspirazione, che raramente viene soddisfatta nel campo della storia dell'arte, è la conoscenza delle sue opere giovanili, germe della personalità d'ogni artista, dalla quale si potrebbero dedurre molte delle possibilità dell'originale sviluppo dell'opera di questo maestro del Rinascimento dalmata, napoletano, francese e siciliano, le cui possibilità di approfondimento sono ancora ben lontane dall'essere esaurite.

Il presente lavoro ha aspirato all'avvicinamento di quest'utopico scopo, che non si raggiunge mai, ma che non si deve mai perdere di vista.

PARTE III

Appendici

DOCUMENTO I

Archivio di Stato di Napoli, Processi antichi, pandetta corrente, fascio 1631, fascicolo 10643, carte 18-20 (2 febbraio 1473).

Iesus

Die II^o mensis februarii sexte indictionis Neapoli. Nobis prefatis iudice, notario et infrascriptis testibus personaliter accersimus ad venerabilem ecclesiam, et confratariam Santi Severii civitatis Neapolis ad preces et requisiciones instanciam introscriptarum parcium et nobis ibidem existentibus ante ecclesiam novam confraterie predictae inventisque per nos ibidem ac in nostris presencia constitutes nobiles et provides viris Marino de Aprano de Neapoli, notario Carlucio Moncione, notario Vinciguerra Maczarocta, Marino de Uno, notario Antonello de Angelo, notario Marino Ruta, Pino de Agustino, magistro Nicolao de Milito, Pacello Pisano et Angelo Mangiere magistris et dominis et gubernatoribus una cum nonnullis absentibus dicte confratancie Santi Severii et hospitalis confratancie eiusdem pro presenti anno ac Ioanne Petro de Bursis, Severio de Alexandro, domino Ioanne Duramonte milite, consule francigenarum, abate Angelo de Panno, magistro Iacobo Beneincasa, magistro Anello Delabate, Nicolao de Bursis, Gaspar de Monda, Baptista de Aulecta, Ioanne de Cassio, notario Benedicto de Bienna, Maczeo Felice, Simono de Iadera, **Francisco Laborana**, Iacobo de Echia, Gabriel de Novello, Dominico Tramuntano, magistro Antonio de Angelo, cassario Ambrosio Iacobi de Mediolano, notario Antonello Mancuso, notario Antonello Matrense, notario Baordo de Falco, Leonardo de Bonello, Carulo de Cicino, Odone Theotonico, Carulo de Ambro, Nicolao Antonio Ruta, Bernardo de Ragone, Ioanne Meczopreite, Ioanello Tramontano, Thomasio Montanaro, Bartholomeo Russo, magistro Ioanne Lombardo, Alfonso Censore, Nicolao Francisco de Cicino, Antonello da Nola, Antonio Gaitana et Simone de Anna de Neapoli confratribus dicte confraterie mayorem et saniozem partem magistrorum et confratrum confratancie eiusdem facentibus ut dixerunt, congregatis et coadunatis in unum ad sonum campane, more et loco solitis, agentibus ad infrascripta omnia nomine et pro parte, et nobili viro Angelo Como de Neapoli mercatore, agente similiter ad infrascripta omnia pro se eiusque heredibus et successoribus etc. ex parte altera. Prefati vero magistri et confratres sponte asseruerunt pariter coram nobis et dicto Angelo presente etc. dicta Confratanciam et se ipsos nominibus quibus supra habere tenere et possidere iuste et racionabiliter etc. tamquam rem propriam dicte confratancie et ad dictam confratanciam legitime spectantem et pertinentem quam dam domum consistentem in cellario uno terraneo supra salecta una coquina una contigua edificatis supratictis cellarium (?) cameris duabus constructis et

edificatis supra dictas salectas et quoquinam cum astreco ad solem olim emptam per dictam confratanciam a Severio Decrano de Neapoli et quoddam territorio vacuum retro dictam domum sistens intelligendo territorium ipsum a capite partes dicte domus usque ad cuspitem muri spoliatorii dicte confratancie sitam et positam domum ipsam in regione platee Montanee civitatis Neapolis in capo lo Pendino de santo Giorgio iusta domos dicti Angeli, iusta ortum et griptas nobilis viri Francesco Scannasorice di Neapoli, iusta alias domos spoliatorum et viridarium dicta confratancie viam publicam alias confines francam etc. nemini unquam in toto vel in partem venditam et agenatam (?) etc. subiuncto per dictos magistros gubernatores et confratres nominibus quibus supra coram nobis et dicto Angelo in eorum assercione predicta quod cum ipse Angelus pro amplacione suarum domorum quas noviter fabricate affectaret et desuderaret hedificare domum predictam cum dicto territorio ac fratancia predicta precio (?) mediante eisdem magistris et confratribus dicte fratancie exposuit velle emere domum predictam cum dicto territorio a dictam confratancia et de ea manis precium quo examinata fuisset per expertos in talibus eidem confratancie solvere ad ho ut (?) de precio per eum solvendo magistri et confratres ipsi aliquam rem invendibilem (?) seu aliquem annum redditum sive censum emerent ex quo mayorem utilitatem dicta confratancia annuatim consequi debeat quam non habet ex domo predicta ipsamque expositione facta cupientes magistri et confratres ipsi utilitatem dicta confratancie continue procurare ut tenentur inter se ipsos magistros et confratres dicte confratancie plures conloquium et racionatum abuisse duxerunt super predictis per ipsum Angelum exponentis tandem consideratis per eos considerantis et maxime domum predictam indigere reperacioni deliberasse unanimiter et concorditer ac pari voto domum predictam cum dicto territorio eidem Angelo vendere mayori precio quo valeret extimata fuisset et de precio ipso aliquem rem invendibilem (?) seu aliquem anuum redditum sive censum emere ex quo mayorem utilitatem habeant quod non habent ex presenti de domo predicta e volentes dicti migistri et confratres deliberationem predictam adimplere pencionique (?) ipsius Angeli annuere colloquium et tractatum diversis utique vicibus et diebus cum eodem Angelo super vendicione ipsa fienda et precipue coram exellente domino Diomede Carrafa comite Madaloni etc. confratre dicte confratancie habuisse disserunt domum pro commoditate et utilitate confratancie predicte domum

Predicta cum dicto territorio appreciari fecisse asseruerunt per nobiles viros Banum Cridam (?) de Pisis primarium et notario Andrea de Afelatro de Neapoli tabularium civitatis Neapolis et declarato per ipsos Banum et notarium Andrea primarium et tabularium domum ipsam cum dicto territorio fore et esse precii et valoris unciarum triginta. Prefatum Angelum coram dicto domino comite et eisdem magistris et confratribus dicte confratancie obtulisse velle dare pro precio domus predicte cum dicto territorio pro magiori utilitate

dicte confratancie uncias quinquaginta de carlenis argenti liliatis etc. Quam ob rem videntes et agnoscentes dicti magistri et confratres condicionem, dicte confratancie cum eodem Angelo super hac re facere meliorem et quod vendicio ipsa de dicta domo cum territorio predicto eidem Angelo fiendo pro precio predicto cedebat evidenter et evidentissime ad utilitatem et comodum dicte confratancie et massime quod dictus Angelus eidem confratancie solvebat uncias viginti ultre precium quo domus ipsa cum dicto territorio apreciata fuit ut supra igitur prenominati magistri fratres hiis omnibus sic assertis sponte non vi dolo etc. in nostrum qui supra iudice notario et infrascriptorum testium presencia nomine et pro parte dicte confratancie ex nunc libere vendiderunt et alienaverunt et vendicionis nomine per fustem iure proprio et in perpetuum dederunt traddiderunt et assignaverunt eidem Angelo ibidem presenti et ementi etc. predictam domum consistentem cum territorio predicto premissis [.....].

ABBREZIAZIONI

ASPa= Archivio di Stato di Palermo

ASN= Archivio di Stato di Napoli

ABR= Archives Départementales des Bouches-du-Rhone, Marsiglia

ADV = Archives Départementales de Vaucluse, Avignone

BCPa = Biblioteca Comunale di Palermo

BNF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

BNN= Biblioteca Nazionale di Napoli

Ms= Manoscritti

FONTI MANOSCRITTE

Biblioteca Nazionale di Firenze

MASO DI BARTOLOMEO, *Libro dei conti*, BNF, Mss. Baldovinetti, 70, 1449-55, cc. 15v, 25r.

Biblioteca Comunale di Palermo

MONGITORE ANTONINO, *Dell'istoria sagra di tutte le chiese, conventi monasterj spedali e altri luoghi pii della città di Palermo*, 1710-20 circa, Qq E 5, c.510.

CANNIZZARO PIETRO, *Religionis Christianae Panormi libri sex*, Qq E 36, c.407.

PADRE OLIMPO DA GIULIANA, *Istoria del Monastero di santa Maria del Bosco di Calatamauro*, 1568, ms. Qq A 12.

FONTI A STAMPA

1568

GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, ed. II, v. III, Firenze 1568, edizione a cura di ROSANNA BETTARINI e PAOLA BAROCCHI, Firenze, Sansoni, 1971.

1621

PAOLO ANGELIS, *Basilicae S. Mariae Majoris de Urbe, a Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max.*, Descriptio et delineatio, Romae, Zannetti, 1621.

1623

CESARE D'ENGENIO CARACCIOLO, *Napoli Sacra ove oltre le vere origini e fundationi di tutte le Chiese, Monasterij, Cappelle, Spedali e d'altri luoghi sacri della Città di Napoli e de' suoi Borghi. Si tratta di tutti li Corpi, Reliquie de' Santi e Beati che vi si ritrovano... Si descrivono gl'Epitaffi et Iscrittioni sin hora sono, et erano per l'adietro in detti luoghi. Si fa anche mentione di molti altri huomini illustri sì per santità di vita e dignità come per lettere et armi, pittura e scoltura havendosi contezza di molte recondite*

historie, così sacre, come profane. Con due trattati brevi un dè Cemiteri e l'altro dell'Ordini di Cavalieri, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, p.369.

1647

FILADELPHIO MUGNOS, *Teatro genealogico delle famiglie nobili titolate feudatarie ed antiche in Sicilia*, v.III, Palermo, 1647-70, p.112.

1675

GIOVANNI ANTONIO SUMMONTE, *Historia della città e Regno di Napoli, ove si descrivono le vite, e fatti de' suoi re aragonesi dall'anno 1442 fino all'anno 1500, con le loro effigie, e col racconto de' titolati, de' magistrati, e degli huomini illustri*, III, Napoli, Antonio Bulifon libraro, 1675.

1724

BERNARDO DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, Napoli, Ricciardi, 1742-63.

1728

GIOVANNI MARIA AMATO, *De principe templo panormitano*, Panormi 1728, Ex Tipografia Aiccardo, Giovanni Battista Aoiccardo.

1784

PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, 1784-86

1785

GIULIANO PASSARO, *Cittadino napolitano. Storie in forma di giornali (1189-1531)*, a cura di V. M Altobelli ed Orsino, Napoli, 1785.

1791

MICHELE MARIA VECCHIONI, *Notizie di Eleonora, e di Beatrice di Aragona, figlie di Ferdinando I., Re di Napoli, maritate dal real genitore con Ercole I., Duca di Ferrara, e di Modena, e con Mattia Corvino, Re di Ungheria*, Napoli, Palermo, 1791.

1823

SEROUX D'AGINCOURT, JEAN BAPTISTE LOUIS GEORGE, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XV^e*, Paris, Treuttel & Würtz, 1823.

1826

VINCENZO LANCILLOTTO CASTELLI, *Fasti di Sicilia descritti da Vincenzo Castelli principe di Torremuzza*, v.II, Messina, Giuseppe Pappalardo Editore, 1826.

1838

La Madonna detta dell'Ulivo presso Prato. Disegnata e descritta, Prato, Giachetti, 1838.

1864

CHARLES CALLAHAN PERKINS, *Tuscan sculptors. their lives, works, and times ; with illustrations from original drawings and photographs*, London, Longman, Green, Longman, Roberts & Green, v. I, 1864.

1873

ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *Extraits des comptes et mémoriaux du Roi René pour servir à l'histoire des arts au XV^e siècle*, publiés d'après les originaux des archives nationales par A. Lecoy De La Marche, Paris, Picard, 1873.

1875

ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux historiques et littéraires, d'après les documents inédits des archives de France et d'Italie*, Paris, Firmin-Didot, 1875, II.

1877

GIOACCHINO TAGLIATELA, *La stauroteca di S. Leonzio nella cattedrale di Napoli*, Napoli, La Scienza e la Fede, 1877, II, p. 34.

1879

FRANCESCO TORRACA, "Sacre rappresentazioni del Napletano", in *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, IV, 1879,

1880

GIOACCHINO DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1880-83.

1881

CAMILLO MINIERI-RICCIO, "Alcuni fatti d' Alfonso d'Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 di maggio 1458", in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, VI, 1881.

1882

ALOÏS HEISS, *Les médailleurs de la Renaissance*, Paris, Rothschild, v.II, 1882.

1883

CHARLES PERKINS, *Historical Handbook of Boston Italian Sculptors. Illustrated*, London, Remington, 1883

1884

NICOLA BARONE, *Archivio per le provincie napoletane*, IX, 1884, p.397.

LOUIS (Dr) BARTHÉLEMY, *Chapelle Saint-Lazare à l'Ancienne Chatédrale de Marseille*, *Bulletin Monumental*, publié sous les auspices de la Société française pour la conservation et la description des monuments historiques, Ser.5, t.12, v. L, 1884.

1885

Dr. LOUIS BARTHÉLEMY, *Francesco Laurana, Sculpteur du bas-relief du roi René, détails biographiques*, in *Bulletin historique et archéologique de Valcuse et des départements limitrophes*, 1885.

STLADISLAO D'ALOE (a cura di), *Catalogo di tutte le chiese, cappelle ed oratorii nella città di Napoli e suoi sobborghi da tempi antichissimi alla metà del sec. XVII*, Napoli, 1885.

1888

LÉOPOLD DUHAMEL, *Les oeuvres d'art du monastère des Célestins d'Avignon*, *Bulletin monumental* 54, 1888, p.130.

GAETANO FILANGIERI, *Descrizione storica ed artistica della chiesa e convento di S. Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli*, Napoli, Tipografia della Reale Accademia delle Scienze, 1888

1891

ANTONINO BERTOLOTTI, *Gli artisti lombardi a Roma nei secoli XV e XVII. Studi e ricerche*, v. I, Milano, 1891.

GAETANO FILANGIERI, *Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane*, vol.VI, Napoli, 1891, pp.18, 53, 138.

EUGÈNE MUNZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance: l'Age d'or*, Paris, Hachette, 1891, v.II.

1900

MAXE WERLY, Deux nouveaux documents inédits sur Francesco da Laurana, *Comptes rendues de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, 1900, p. 1-5.

1901

HENRY REQUIN, “Documents inédits sur le sculpteur François Laurana”, in *Réunion des Société des Beaux-Arts des départements, compte rendu*, Paris, XXV, 1901.

1934

PIERRE PANSIER, *Les peintres d'Avignon aux XIVème et XVème siècles, biographies et documents*, Avignon, Roumanille, 1934.

1939

HYACINTHE CHABAUT, Documents inédits, in *Mémoires de l'Académie de Valcuse*, 4, 1939.

1972

ANTONIO AVERLINO, *Antonio Averlino detto il Filarete. Trattato di architettura (1451-1464)*, a cura di ANNA MARIA FINOLI e LILIANA GRASSI, Milano, Ed. Il Polifilo, 1972, p.172.

BIBLIOGRAFIA

1875

EUGÈNE MÜNTZ, *Les Arts à la cour des papes aux XV^e et XVI^e siècle*, Paris, Ernest Leroux éditeur, 1875-1898;

HANS SEMPER, *Donatello, seine Zeit und Schule: Quellenangaben, Register der unbestimmten Werke Donatellos, Regesten, Documente, Personen- und Sachregister*, Wien, Braumüller, 1875.

1883

LOUIS COURAJOD, “Observations sur deux bustes du Musée de Sculpture de la Renaissance au Louvre”, in *Gazette des Beaux-Arts*, s. 2, t. 38, luglio-dicembre, 1883, pp. 24-42.

1887

WILHELM BODE, *Italienische Bildbauer der Renaissance: Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den königl. Museen zu Berlin*. Berlin: W. Spemann, 1887.

1888

WILHELM BODE, “Desiderio da Settignano und Francesco Laurana: zwei italienische Frauenbüsten des Quattrocento im Berliner Museum”, in *Jahrbuch der Preussischen Kunst* **1897**

EGENE MÜNTZ, “Le sculpteur Francesco Laurana et les monuments de la Renaissance à Tarascon”, in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, v. IV, n.1, 1897 v. IV, n.,1 pp. 123-136.

1898

CORNELIUS VON FABRICZY, “Tommaso Malvito und die Krypta des Domes zu Neapel”, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, v. XXI, 1898, pp.411-412.

1899

CORNELIUS VON FABRICZY, “Der Triumphbogen Alfonsos I. am Castel Nuovo zu Neapel”, in *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, v. XX, 1899, pp. 1-30, 125-158.

TOMMASO PERSICO, *Diomede Carafa. Uomo di stato e scrittore del XV secolo*, Napoli, Luigi Pierro-Libraio Editore, 1899.

EUSTACHIO ROGADEO DI TORREQUADRA, “L’arte in tribunale nel secolo XV”, in *Napoli Nobilissima*, v. VIII, n.2, 1899, pp.160.

1900

GIUSEPPE COSENZA, “La chiesa e il convento di san Pietro Martire”, in *Napoli Nobilissima*, vol. IX, 1900, pp.104-105.

1902

CORNELIUS VON FABRICZY, “Neues zum Triumphbogen Alfonsos I”, in *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, vol. XXIII, 1902, pp. 3-16.

ANDRÉ MICHEL, “Francesco Laurana ou Desiderio?” in *Les Arts*, v.4, 1902, pp.37-40.;

EUGENE MUNTZ, “Ni Desiderio ni Laurana”, in *Les Arts*, v.4, 1902, pp.40-43.

ANTONIO SALINAS, Lettera in *Tribune des Art*, “La question Laurana”, in *Les Arts*, I, 12, dicembre, 1902, pp.29-30.

1903

ENRICO MAUCERI, “La cappella Mastrantonio”, in *L'arte*, v. VI, 1903, pp.129-130.

ETTORE BERNICH, “Leon Battista Alberti e l'architetto dell'Arco Trionfale di Alfonso d'Aragona a Napoli”, in *Napoli Nobilissima*, v. XII, n.8, 1903, pp.114-119.

1904

ETTORE BERNICH, “La Sala del Trionfo in Castelnuovo”, in *Napoli Nobilissima*, v. XIII, n.11, 1904, pp.165-168.

ETTORE BERNICH, “Leon Battista Alberti e l'architetto dell'Arco Trionfale di Alfonso d'Aragona a Napoli: lettera aperta a Benedetto Croce”, in *Napoli Nobilissima*, v. XIII, n.10, 1904, pp.148-156.

WILHELM ROLFS, Der Baumeister des Triumphbogens in Neapel, in *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 1904, v. XXV, pp.81-101.

WILHELM ROLFS, L'architettura albertiana e l'arco trionfale di Alfonso d'Aragona, in *Napoli Nobilissima*, v. XIII, 1904, pp.171-172.

1905

CORNELIUS VON FABRICZY, “Onofrio Giordano della Cava”, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, v. XXVIII, 1905, pp. 188-190

1907

FRITZ BURGER, *Francesco Laurana: eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur*, Strassburg, Heitz, 1907.

GIOACCHINO DI MARZO, “Un documento inedito di Francesco Laurana”, in *Miscellanea di Archeologia Storia e Filologia dedicata al prof. Antonio Salinas*, Palermo, 1907, pp. 352-362.

WILHELM ROLFS, *Franz Laurana*, Berlin, Bong, 1907.

1908

GUSTAVE ARNAUD D'AGNEL, *Les comptes du roi René publiés d'après les originaux inédits conservés aux Archives des Bouches-du-Rhône*, Paris, 1908-1910.

LISSETTA CIACCIO MOTTA, "Francesco Laurana in Francia (A proposito di due nuove pubblicazioni)", in *L'Arte*, v. XI, 1908, pp. 410- 412.

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, La pittura del quattrocento, Milano, Hoepli, 1908.

1912

JOSEPH A CROWE e GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE, *A history of painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the fourteenth to the sixteenth century, in 3 volumes illustrated*, London, Murray, 1912, v. II, p.412

1914

HANS FOLNESICS, "Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV Jahrhunderts in Dalmatien", in *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K.-K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, v. VIII, 1914, pp. 88-106, 187-191.

ROBERTO LONGHI, "Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana", in *L'Arte*, v. XVII, 1914, pp.198-221.

LIONELLO VENTURI, "Studi sul Palazzo Ducale di Urbino", in *L'Arte*, v. XVII, 1914, pp. 415-473.

1915

GIOVANNI BIASIOTTI, "La Basilica di Santa Maria Maggiore di Roma prima delle innovazioni del secolo XVI", in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, v. XXXV, Roma, Cuggiani, 1915.

1917

ADOLFO VENTURI, *L'arte in Dalmazia*, in A. VENTURI, E. PAIS, P. MOLMENTI, in *La Dalmazia monumentale*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1917.

ADOLFO VENTURI, "Un'opera inedita di Francesco Laurana", in *L'Arte*, vol.20, 1917, pp. 195-198.

ADOLFO VENTURI, "L'arte di Luciano Laurana", in *L'Idea Nazionale*, 150, VII, 1917, (lezione tenuta l'1/06/1917, nel gran salone dell'Associazione degli architetti a Roma).

ADOLFO VENTURI, "L'ambiente artistico urbinato nella seconda metà del Quattrocento", in *L'Arte*, v. XX, 1917, pp.259-292.

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, v. VI, 1908.

1920

ADOLFO VENTURI, "Busto ignoto di Francesco Laurana", in *L'Arte*, v. XXIII, 1920, pp.270-271.

1921

ALESSANDRO DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana. Venti secoli di civiltà*, I-II, Milano, Treves, 1921-1922.

1924

JOSEPH GIRARD, *Musée Calvet de la Ville d'Avignon. Catalogue illustre*, Avignon, Rullière, 1924.

1925

FAUSTO NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, Ricciardi, 1925.

1926

BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1926.

LIONELLO VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli, 1926.

1931

PALMA BUCARELLI, “Questioni lauranesche: una statua nella chiesa della Maddalena in Roma”, in *Bollettino d'arte*, 3. Ser, 1931, pp.90-95.

1932

CLARENCE KENNEDY, “Il Greco aus Fiesole”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, v. IV, 1932, pp. 25-40.

1934

LEO PLANISCIG, “Riflessioni e ipotesi intorno a una statua di re Alfonso d'Aragona”, in *Bollettino d'arte*, Ser. 3, v. XXVII, 1934, pp. 293-298.

LUIGI SERRA, “Il riordinamento del Regio Museo artistico industriale di Roma”, in *Bollettino d'Arte*, Ser.3, v. XXVII, 1934, p.582.

1935

GIOVANNI MARIA MONTI, *Nuove indagini sulle confraternite napoletane dei secoli III-XV*, Bari, Tipografia Cressati, 1935.

1937

ROBERTO PANE, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli, Editrice politecnica, 1937.

WILHELM REINHOLD VALENTINER, “Andrea dell'Aquila: painter and sculptor”, in *The Art Bulletin*, vol. XIX, 1937, pp.503-536.

1938

RICCARDO FILANGIERI DI CANDIDA, “Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo”, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 1938, p.336f, doc. V.

WILHELM REINHOLD VALENTINER, “A portrait bust of King Alphonso I of Naples”, in *The art quarterly*, vol. I, 1938, pp.61-88.

1940

JAN LAUTS, *Antonello da Messina: mit 59 Abbildungen und 3 Farbentafeln*, Wien, Schroll, 1940.

1942

WILHELM REINHOLD VALENTINER, “Laurana’s portrait busts of woman”, in *The Art Quarterly*, Art Studies inc., New York, 1942, vol. V, pp. 273-297.

1947

JORDI RUBIÓ BALAGUER, “Alfons el Magnànim, rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello”, in *Miscellània Puig i Cadafalch*, Barcelona, v. I, 1947-1951.

1949

STEFANO BOTTARI, “Nuovi studi su Domenico Gagini”, in *Siculorum Gymnasium*, v. II, 1949.

1950

RAFFAELLO CAUSA, *Sculture lignee nella Campania*, a cura di Ferdinando Bologna e Raffaello Causa. Catalogo della mostra a cura di Ferdinando Bologna e Raffaello Causa. Prefazione di Bruno Molajoli, Napoli, Stabilimento Tipografico Montanino, 1950.

1952

DOMENICO MALLARDO, *La Pasqua e la Settimana Maggiore a Napoli dal secolo V al XIV*, in «Ephemerides liturgicae», 66, 1952.

GIORGIO VIGNI, *Tutta la pittura di Antonello da Messina*, Milano, Rizzoli, 1952.

1954

RAFFAELLO CAUSA, “Sagrera, Laurana e l'arco di Castelnuovo”, in *Paragone*, vol. V, 1954, pp. 3-23.

1956

CESARE BRANDI, *Il tempio Malatestiano*, Torino, edizioni Radio Italiana, 1956.

1957

LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, Paris, Presses Universitaires de France, 1957-1958.

1959

MARIA ACCASCINA, “Sculptores habitatores Panormi”, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, v. VIII, 1959, pp. 269-313.

MICHELE D'ELIA, “Appunti per la ricostruzione dell'attività di Francesco Laurana”, in *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bari*, Bari, Cressati, 1959.

1960

MARIA ACCASCINA, “Di Giuliano Mancino e di altri carraresi a Palermo”, in *Giglio di Rocca*, autunno-inverno 1960, n.12, N.S.1960, p.5.

SOLANGE CORBIN, *La Deposition liturgique du Christ au Vendredi Saint. La piace dans l'histoire des rites et du théâtre religieux. Analyse des documents portugais*, Paris, Soc. d'Éd. "Les Belles Lettres"[u.a.], 1960.

CVTTO FISKOVIĆ, “Tri Šibenska reljefa Nikole Firentinca, in *Peristil*, v.III, 1960, pp. 37-41.

1962

RAFFAELLO DELOGU, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Palermo, Istituto poligrafico dello Stato, 1962.

1964

GIOVANNI PREVITALI, *La Fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964.

1965

BENEDETTO PATERA, “Sull'attività di Francesco Laurana in Sicilia: precisazioni, ipotesi e conferme”, in *Annali del Liceo classico "G. Garibaldi" di Palermo*, v. II, 1965, pp. 526-550.

1966

DANTE BERNINI, “Francesco Laurana: 1467-1471”, in *Bollettino d'arte*, 1966, Ser. 5, v. LI, pp. 155-163.

ALESSANDRO DUDAN, *La triade gloriosa. Luciano e Francesco Laurana da Zara e Giovanni il Dalmata da Traù*, in *Atti e memorie della società dalmata di storia patria*, vol. V, Roma, Soc., 1966, pp.211-223.

JOHN WYNDHAM POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, New York, Bollingen Foundation, 1966.

JOHN WYNDHAM POPE-HENNESSY, *An introduction to Italian sculpture*, v.II, London, Phaidon, 1966.

CHARLES SEYMOUR *Sculpture in Italy. 1400-1500*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966.

1969

GEORGE L. HERSEY, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485–1495*, New Haven and London, Yale University Press, 1969.

1970

GIANNI CARLO SCIOLLA, *La scultura di Mino da Fiesole*, Torino, g. Giappichelli editore, 1970.

EVE BORSOOK, “Documenti relativi alle cappelle di Lecceto e Delle Selve di Filippo Strozzi”, in *Antichità Viva*, anno IX, n.3, 1970, pp.3-20.

MARIA ACCASCINA, “Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol.XIV, 1970, pp. 251-296

HANNO-WALTER KRUFIT, GEORGE L. HERSEY, “Alfonso II and the artistic renewal of Naples 1485-1495”, in *Kunstchronik*, v. XXIII, 1970, pp.151-167.

1971

MIDDELDORF.ULRICH, HANNO-WALTER KRUFIT , “Three male portrait busts by Francesco Laurana”, in *The Burlington Magazine*, v. CXIII, 1971, pp. 264-267.

1972

HANNO-WALTER KRUFIT, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München, Bruckmann, 1972.

PAOLO PIETRINI, *L'opera di Giovangiaco di Conforto, architetto napoletano del '600. Appunti per una ricerca*, Napoli, D'Alessandro, 1972.

GIANNI CARLO SCIOLLA, “Fucina aragonese a Castelnuovo”, in *Critica d'arte*, v. XIX, 1972, pp. 19-38.

1973

GEORGE L. HERSEY, *The Aragonese arch at Naples 1443-1475*, Yale University Press, New Haven-London, 1973.

ROBERTO LONGHI, 1973.

1975

VLADIMIR GVOZDANOVIĆ, “The Dalmatian works of Pietro da Milano and the beginnings of Francesco Laurana”, in *Arte lombarda*, nn. 42-43, 1975, pp. 113-123.

H.W KRUFIT, MAGNE MALMANGER, “Francesco Laurana. Beginnings in Naples”, in *The Burlington magazine*, v. CXVI, 1974, pp.9-11.

GIANNOZZO MANETTI, *De dignitate et excellentia hominis*, a cura di E.R. Leonard, Antenore, Padova, 1975.

1976

W. ARSALAN, “L'architettura gotica civile in Dalmazia dal 1420 al 1520”, in *Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte*, v. XXIII-XXIV, 1976-77, p.348.

1977

FRANCESCO ABBATE, “Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito”, in *Prospettiva*, v. VIII, 1977, pp.48-53.

FERDINANDO BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Società editrice di Storia Patria, 1977.

ROBERTO PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, Edizioni di Comunità, v. II, 1977.

1978

GIANCARLO ANGELOZZI, *Le confraternite laicali. Un'esperienza cristiana tra medioevo ed età moderna*, Brescia, Queriniana, 1978.

ANNE MARKHAM SCHULZ, *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian sculpture of the early Renaissance*, New York, New York Univ. Press, 1978.

TIMOTHY VERDON, *The art of Guido Mazzoni*, New York University, Garland, 1978.

1980

BENEDETTO PATERA, «Marmorari» e «muratori» nel «privilegium» del 1487, in *I Mestieri-Organizzazione Tecniche Linguaggi*, Atti del II Convegno internazionale di studi antropologici siciliani, Palermo, 1984, pp.199-222.

BENEDETTO PATERA, "Francesco Laurana a Sciacca", in *Storia dell'arte*, 38/40, 1980.

1981

BENEDETTO PATERA, «Marmorari» e «muratori» nel «privilegium» del 1487, in *I Mestieri-Organizzazione Tecniche Linguaggi*, Atti del II Convegno internazionale di studi antropologici siciliani, Palermo, 1984, pp.199-222.

GÉRARD GIORDANENGO, MADELEINE VILLARD, *La Provence au temps du roi René*, château de Tarascon (juillet-août 1981), exposition présentée par les Archives départementales des Bouches-du-Rhône; catalogue par Gérard Giordanengo et Madeleine Villard, Marseille, Archives départementales des Bouches-du-Rhône, 1981.

VLADIMIR PETER GOSS, "I due rilievi di Pietro dia Milano e di Francesco Laurana nell'arco di Castelnuovo a Napoli", in *Napoli Nobilissima*, v. XX, 1981, pp.102-114.

GIORGIO GOZZI, *La libera e sovrana repubblica di Ragusa: 634-1812*, Roma, Volpe, 1981.

ELISABETH MOGNETTI, *La Sainte Anne Trinitaire de l'église des Pennes-Mirabeau*, complemento al catalogo dell'esposizione: Francesco Laurana, sculpteur du roi René en

Provence, Chronique méridionale. Arts du Moyen Age et de la Renaissance, v.I, 1981, p.36-42.

ELISABETH MOGNETTI, «Le roi René en son temps» Aix-en-Provence, p.174 (C 26)

1984

BENEDETTO PATERA, «Marmorari» e «muraturi» nel «privilegium» del 1487, in I Mestieri-Organizzazione Tecniche Linguaggi, Atti del II Convegno internazionale di studi antropologici siciliani, Palermo, 1984, pp.199-222.

BENEDETTO PATERA, «Marmorari» e «muraturi» nel «privilegium» del 1487, in I Mestieri-Organizzazione Tecniche Linguaggi, Atti del II Convegno internazionale di studi antropologici siciliani, Palermo, 1984, pp.199-222.

BENEDETTO PATERA, «Marmorari» e «muraturi» nel «privilegium» del 1487, in I Mestieri-Organizzazione Tecniche Linguaggi, Atti del II Convegno internazionale di studi antropologici siciliani, Palermo, 1984, pp.199-222.

1985

PAOLA BAROCCHI, GIOVANNA GAETA BERTALÀ, *Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo. 1840-1865*, Firenze, Mostre del Museo Nazionale del Bargello, 1985.

FRANÇOIS ROBIN, *La Cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris, Picard, 1985.

1986

FRANCESCO ABBATE, *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra a cura di G. PREVITALI, Certosa di San Lorenzo, Padula (Salerno), 21 giugno-31 ottobre 1986, Firenze, Centro Di, 1986, p.166;

HENRI BRESC, *Un monde méditerranéen. Economie et Société in Sicile, 1300-1450*, Palermo, 1986.

1987

JERRY. H BENTLEY, *Politics e culture in Renaissance Naples*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Pr., 1987.

LUISA MORTARI, *Santa Maria Maddalena*, in *Le chiese di Roma illustrate*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, Fratelli palombi editore, N.S 20, 1987, p.90.

BENEDETTO PATERA, *Sui rapporti tra Antonello da Messina e Francesco Laurana*, in *Antonello da Messina, Atti del Convegno (Messina 1981)*, Messina, 1987, pp.325-345.

GIOVANNI PREVITALI, “Marco Romano, Tino di Camaino, Francesco Laurana. La Madonna col Bambino di Carcassone e il suo restauratore”, in *Il se rendit en Italie. Studi in onore di André Chastel*, Roma, Ed. dell’Elefante-Flammarion, 1987, pp. 17-28.

1988

JANEZ HÖFLER, “Maso di Bartolommeo und sein Kreis”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, v. III, 1988, pp. 537-546.

DIOMEDE CARAFA, *Memoriali*, Ed. critica a cura di F. PETRUCCI NARDELLI, Roma, Bonacci, 1988.

1989

BENEDETTO PATERA, “Scheda n.3”, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1987-1988)*, Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Siracusa, Siracusa 1989, pp. 21-27.

BENEDETTO PATERA, *Restaurato l'Arco d'ingresso della Cappella Mastrantonio nella Basilica di san Francesco. Se il privato salva i capolavori*, *Giornale di Sicilia*, 27 luglio 1989, p.18.

1990

BENEDETTO CROCE, *Breviario di estetica - Aesthetica in nuce*, a cura di Giuseppe Galasso, Piccola Biblioteca Adelphi, 1990, 9ª edizione.

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Castel Nuovo*, Napoli, De Rosa, 1990.

ADALGISA LUGLI, Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento, Torino, Allemandi, 1990.

1991

FRANCESCO CAGLIOTI, “Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignai: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica”, in *Bollettino d'arte*, Ser.6, v. LXVII, 1991, pp.19-86.

1992

GIUSEPPE GALASSO, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, in *Storia d'Italia*, dir. Giuseppe Galasso, vol. XV/1, Torino, 1992.

BENEDETTO PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, Novecento, 1992.

FABIO SPERANZA, “La bottega di Tommaso Malvito e l'altare di Giovanni Miroballo a Castellammare di Stabia”, in *studi di Storia dell'arte*, v. III, 1992, pp. 257-278.

1993

FRANCESCO CAGLIOTI, “Una conferma per Andrea dell'Aquila scultore: la "Madonna" di casa Caffarelli”, in *Prospettiva*, v. LXIX, 1993, pp. 2-27.

1994

BRITA VON GÖTZ-MOHR, “Laura Laurana: Francesco Lauranas Wiener Porträtbüste und die Frage der wahren Existenz von Petrarcas Laura im Quattrocento”, in *Städel-Jahrbuch*, N.F XIV, 1994, pp. 147-172.

1995

HANNO-WALTER KRUFIT, *Francesco Laurana, ein Bildhauer der Frührenaissance*, München, Beck, 1995.

1996

PETER FUSCO, "An image of st. Cyricus by Francesco Laurana", in *Antologia di belle arti*, N.S. 1996, nn. 52-55, pp. 8-16.

DOMENICO ROTUNDO, "Onofrio La Cava: un architetto meridionale in Dalmazia", in *Calabria sconosciuta*, v.XIX, 1996, pp.71, 26.

IVAN MIRNIK, "Umjetnost medalje u priobalnoj Hrvatskoj od 15. stoljeća do 1818", in *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, vol.36, 1996, pp.361-381.

THOMAS TUOHY, *Herculean Ferrara. Ercole d'Este, 1471 - 1505, and the invention of a ducal capital*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1996.

SHELLEY ZURAW, *Masterpieces of Renaissance and Baroque sculpture from the Palazzo Venezia. Georgia Museum of Art, October 5 - November 24, 1996* Athens, 1996, p.46.

1997

GIANCARLO GENTILINI, *Sculture. Terracotta, legno, marmo*, Milano, Fondazione Cassa di Risparmio della Spezia, 1997, pp. 55-60.

FRANCO STRAZZULLO "Documenti sulla costruzione di Palazzo Como", in *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti*, N.S. 65, 1997, pp. 97-116.

1998

FRANCESCO ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Roma, Donzelli, 1998.

1999

FRANCESCO CAGLIOTI, "Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini", in *Prospettiva*, vv. XCI-XCII, 1999, pp.70-90.

2000

CHRYSA DAMIANAKI, *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Roma, Vecchiarelli, 2000.

ALFONSO GAMBARDELLA, *L'influenza albertiana nel Rinascimento napoletano*, in *Tra il Mediterraneo e l'Europa. Radici e prospettive della cultura architettonica*, a cura di A. Gambardella, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000, pp.51-75.

2001

RENATA NOVAK KLEMENČIĆ, “La prima opera documentata di Pietro da Milano”, in *Nuovi Studi*, vol. V, 2001, pp. 5-11.

FIORELLA SRICCHIA SANTORO, “Tra Napoli e Firenze. Diomedea Carafa, gli Strozzi e un celebre lettuccio”, in *Prospettiva*, v. 100, 2001, pp.41-54.

GIOVANNI VITOLO, *Culto della Croce e identità cittadina a Napoli*, in *Tra Napoli e Salerno. La costruzione dell'identità cittadina nel Mezzogiorno medievale*, Salerno, Carlone Editore, 2001, p.106.

2002

FRANCESCO CAGLIOTI, “La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento”, in *Storia della Calabria nel Rinascimento*, 2002, pp. 977-1042.

STEFANO PALMIERI, *Degli archivi napoletani. Storia e tradizione*, Bologna, Il Mulino, 2002.

ANTONIO PINELLI, “Esercizi di metodo: Piero e Benozzo a Roma, tra cronologia relativa e cronologia assoluta”, in *Presenze cancellate. Capolavori perduti della pittura romana di metà'400*, a cura di A. PINELLI, “Ricerche di Storia dell'arte”, 76, 2002, pp. 7-30.

2003

CHRYSA DAMIANAKI, *Francesco Laurana. Bust of a child*, in *In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, a cura di MINA GREGORI, catalogo della mostra, Atene, Galleria

Nazionale (22 dicembre 2003-31 marzo 2004), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003-2004, pp.206-207.

RENATA NOVAK KLEMENČIĆ, “La Fontana maggiore di Ragusa (Dubrovnik)”, in *Zbornik za umetnostno zgodovino*, N.S. 39, 2003, pp. 57-91.

IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, “Francesco Laurana e lo sviluppo del tipo di ritratto rinascimentale di Laura de Noves”, in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, (Atti dell'Istituto di storia dell'arte), XXVII (2003), pp. 73-80.

ELISABETH MOGNETTI, *Italianisme(s) dans la sculpture avignonnaise de Francesco Laurana à Imbert Boachon*, in *Du gothique à la Renaissance*, 2003, pp. 17-32.

FABIO MARIANO, *La Loggia dei Mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio da Sebenico*, Ancona, Il Lavoro Edizioni, 2003.

GIANNI CARLO SCIOLLA, “Un'esercitazione adriatica”, in *Arte documento*, vol. XVII/XIX, 2003, pp.190-193.

TIMOTHY VERDON, *Aspetti teologici della raffigurazione di Sant'Anna a Firenze*, in *Sant'Anna dei Fiorentini. Storia, fede, arte, tradizione*, a cura di ANITA VALENTINI, Firenze, Polistampa, 2003

2004

SARO BRANCATO, *Sant'Anna. Vita, culto, iconografia*, Palermo, Sellerio, 2004

CLARA GELAO, *La scultura pugliese del Rinascimento. Aspetti e problematiche*, in *La scultura del Rinascimento in Puglia*, Atti del convegno internazionale (Bitonto, Palazzo Municipale, 21-22 marzo 2001). A cura di Clara Gelao, Bari, EdiPuglia, 2004, pp.10-53.

JANEZ HÖFLER, *Der Palazzo ducale in Urbino unter den Montefeltro (1376-1508): Neue Forschungen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2004.

PREDRAG MARKOVIĆ, “L'architecture renaissance en Croatie”, in *La Renaissance en Croatie*. Catalogue de l'exposition, Musée National de la Renaissance Ecoeuen (2004-04-

08/07-12), Galerija Klovićevi dvori, Zagreb (2004-08-26/11-21) a cura di A. ERLANDE BRANDEBURG et M. JURKOVIĆ, Zagreb, 2004, p. 246.

2005

JEAN BAPTISTE SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e. Ouvrage enrichi de 325 planches*, Torino, Aragno, 2005.

2006

STEFANO BORSI, *Leon Battista Alberti e Napoli*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006.

UGO CALEFFINI, *Croniche.1471-1494*, Deputazione Provinciale Ferrarese di storia Patria/Serie Monumenti, Ferrara, 2006.

2007

C. DAMIANAKI, *Cenni sulla fortuna lauranesca in Puglia, Calabria e Sicilia nei secoli XV e XVI*, in *La Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9, 10, 11 giugno 2004) a cura di LETIZIA GAETA, Galatina, Congedo, 2007, pp.275-295.

BIANCA DE DIVITIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia, Marsilio, 2007.

LETIZIA GAETA, *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del Convegno Internazionale di Studi La Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea (Lecce, 9-10-11 giugno 2004) a cura di Letizia Gaeta, Galatina (Lecce), Congedo editore, 2007.

ELISABETH MOGNETTI, "Retour sur l'oeuvre de Francesco Laurana en Provence", in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9, 10, 11 giugno 2004) a cura di LETIZIA GAETA, Galatina, Congedo, v. I, 2007, pp. 41-68.

DANIELA SANTORO, “Il tesoro recuperato. L’inventario dei beni delle regine di Sicilia confiscati a Manfredi Alagona nel 1393”, *Anuario de estudios medievales*, v. XXXVII, ser.1, giugno, 2007, pp.11-12.

2008

NICOLAS BOCK, “Patronage, standards and ’transfert culturel. Naples between art history and social science theory” in *Art History*, v.XXXI, 4, 2008, pp. 574-597.

CHRYSA DAMIANAKI, *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione*, Sommacampagna Verona, Cierre Edizioni, 2008.

CRISTOPH LUTPOLD FROMMEL, “Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli”, in *Annali di Architettura. Rivista del centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, v.XX, 2008, pp.13-36.

SERENA ROMANO, “Alfonso d’Aragona e Napoli”, in L. PESTILLI, *Napoli è tutto il mondo. Neapolitan art and culture from humanism to the enlightenment*, conferenza internazionale, Roma, Giugno 19-21 2003, Pisa, Serra, 2008, pp.37-55.

2009

ROBERTA CINÀ, La scultura siciliana del Rinascimento negli scritti di Enrico Mauceri, In *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell’arte tra connoisseurship e conservazione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di Simonetta La Barbera, 2009, Palermo, Flaccovio Editore, pp.227-287.

SANTE GRACIOTTI, Convegno la Dalmazia nelle relazioni di viaggiatori e pellegrini da Venezia tra Quattro e Seicento, (Roma, 22-23 maggio 2007), Roma, Bardi, 2009.

RENZO SALVADORI, “La scultura borgognona e il primo Rinascimento italiano: Jacopo della Quercia, Bartolomeo Bon e Francesco Laurana”, in *Arte documento*, v. XXV, 2009, pp. 56-65.

2010

ROBERT KAVAZOVIĆ, “New findings on the life and work of the medallist Pavao Dubrovčanin (Paulus de Ragusio)”, IN *Dubrovnik annals*, vol. XIV, 2010, pp. 7-24.

2011

NICOLAS BOCK, *Médailles et humanism. René d'Anjou et la diplomatie artistique en Italie*, in René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480), in actes du colloque international tenu à l'Université de Toulouse 2 Le Mirail (22 -24 janvier 2009) sous la direction de FLORENCE BOUCHET, Turnhout, Brepols, 2011, pp.159-177.

FLORENCE BOUCHET, “René d'Anjou, écrivain et mécène: (1409-1480)”, in Actes du colloque international, Toulouse (22-24 janvier 2009) tenu à l'Université de Toulouse 2 Le Mirail du 22 au 24 janvier 2009], Brepols, Turnhout , 2011.

ANNA DELLE FOGLIE, “L’inventario dei beni della basilica conservato nell’archivio di Santa Maria Maggiore”, IN *Humanis Divina Iunguntur*, Michal Jagosz, 2011, pp. 51-71, Roma, Studia Liberiana.

2012

MAJA CEPETIĆ, DANKO DUJMOVIĆ, *Art History- The Future is now, studies in honor of Professor Vladimir P. Goss*, Rijeka, Predrag Šustar, 2012, p.21. Risorsa elettronica:<http://www.romanika.net/wp-content/uploads/2012/11/Art-History-%E2%80%93-the-Future-is-Now.-Studies-in-Honor-of-Professor-Vladimir-P.-Goss-DOWNLOAD-SECURED.pdf>

RENATA NOVAK KLEMENČIĆ, “Pietro di Martino. Da Milano a Dubrovnik e Napoli; la diffusione e i cambiamenti del gotico internazionale”, in *Art and architecture around 1400*, 2012, pp.219-226.

2013

ROSE MARIE FERRÉ- VALLANCIEN, *De la théâtralité des images. l'exemple du retable du "Portement de croix" de Francesco Laurana pour le roi René (1478)*, in *Les arts et les lettres en*

Provence au temps du roi René, Aix-en-Provence, Presses Univ. de Provence, 2013, pp.197-208.

BEATRICE PAOLOZZI STROZZI, BORMAND, MARC [HRSG.], *La primavera del Rinascimento: la scultura e le arti a Firenze 1400 - 1460*; [Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo - 18 agosto 2013; a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Marc Bormand, Parigi, Musée du Louvre (26 settembre 2013-6 gennaio 2014), Mandragora, Firenze, 2013.

FARBAKY PÉTER, PÓCS DÀNIEL, SCUDIERI MAGNOLIA, *Mattia Corvino e Firenze: arte e umanesimo alla corte del re di Ungheria*; Firenze, Museo di San Marco, 10 ottobre 2013 - 6 gennaio 2014, Firenze, Giunti, 2013. a cura di Péter Farbaky, Dániel Pócs, Magnolia Scudieri.

2014

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Sculture in legno a Napoli e in Campania. Fra medioevo ed età moderna*, Atti del convegno, Napoli, 4 - 5 novembre 2011, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Soprintendenza Archivistica per la Campania, a cura di Pierluigi Leone de Castris, NAPOLI, Artstudiopaparo, 2014.

PIERFRANCESCO PALAZZOTTO, "Technique et inspiration d'un maître de l'ornement: Giacomo Serpotta (Palermo 1656-1732)", Studio presentato al Collège de France di Parigi, 5 dicembre 2014.

ANGELO TARTUFERI, GIANLUCA TORMEN, *La fortuna dei Primitivi. tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di Angelo Tartuferi e Gianluca Tormen, Firenze, Galleria dell'Accademia (24 giugno - 8 dicembre 2014), Firenze, Giunti, 2014.

ROBERTA MINNELLA, in corso di pubblicazione, "Antonio II di Mastrantonio Bardi: committente di opere d'arte, mercante e impresario, pretore della città di Palermo nella seconda metà del Quattrocento", in InFolio, Palermo, 2014.

FONTI ARCHIVISTICHE

PALERMO

ASP, *Protonotaro del Regno di Sicilia*, registro n.66, 13 maggio 1468, cc.39v-40r.

ASP, *Protonotaro del Regno di Sicilia*, registro n.66, 22 maggio 1468, c.63r.

ASP, *Notaro Giacomo Randisi*, registro n.1154bis, 1466-1469, 1466-1469, cc.50 r. e v.

ASP, *Notar Antonio Messina*, registro n.1214, 28 settembre 1471, cc 144r-144v.

NAPOLI

ASN, *Processi antichi*, pandetta corrente, fascio 1631, fascicolo 10643, c.18-20.

ASN, *Cedole di Tesoreria*, 17 luglio 1453, v.25, f.89.

ASN, *Cedole di Tesoreria*, 31 gennaio 1458, v.36, f.131.

ASN, *Cedole di Tesoreria*, 28 febbraio 1458, v.36, f.207v.

AIX-EN-PROVENCE

ABR., *Fonds Laucagne, Registre de Pons Raybaud, notaire d'Aix en Provence*, 10 novembre 1464, 306 E 398, f.70r-71r.

ABR, *Fonds Mouravit, Debitum Olivarii Bermundi de Petrolis*, 22 novembre 1464, 307 E, n.1116, f.84v.

ABR, *Fonds Mouravit, Debitum nobilis Fabrici in florensis*, 2 marzo 1465, 307 E, n.1116, f.110v;

ABR, *Debitum pro nobili viro magistro Laurane*, 11 aprile 1465, 308 E, n.484.

MARSIGLIA

ABR, *Pensione pro Francisque Laurens*, 6 febbraio 1475, B 273, f.154r.

ABR, *Pensione pro Francisque Lozane*, 1 dicembre 1476, B 2497, f. 23r.

ABR, *Pensione pro Francisque tilleur d'imaiges*, febbraio-marzo 1477, B 2498, f. 56r.

ABR, *Pensione pro Francisque tilleur d'imaiges*, aprile-luglio 1477, B 2497, f. 44r.

ABR, *Pensione pro Francisque Loranne tilleur d'imaiges*, agosto-settembre 1477, B 2497, f. 65r.

ABR, *Registre de comptes de Jean de Valux, trésorier du roi René*, 1 maggio-30 settembre 1477, B.2481, f. 25r.

ABR, *Pensione pro Francisque tilleur d'imaiges*, ottobre 1477, B 2498, f. 22r.

ABR, *Pensione a maistre Francisque ymagier*, 6 ottobre 1477, B 2482, f.7r.

ABR, 351 E, 11 novembre 1471, n.451, f.487.

ABR, B, *Pensione a Francisque tailleur d'images*, febbraio-marzo 1478, 2498, f.56.

ABR, marzo 1478, B 216, f. 15 r.

ABR, *Pensione a Francisque tailleur d'images*, aprile-1478, B 2499, f. 58v.

ABR, 28 giugno 1478, B 2483, f. 27 r.

ABR, *Registre de comptes de Jean de Valux, trésoriere du Roi René*, 17 ottobre 1478, B 2484, f.8v.

ABR, *Registre de comptes de Jean de Valux, trésoriere du Roi René*, 16 dicembre 1478, B 2484, f.29v.

ABR, 5 marzo 1479, B 2485, f. 25v.

ABR, 7 maggio 1479, B 2485, f.26r.

ABR, *Recueil de quittance*, 7 maggio 1479, B 2486, f.28r.

ABR, *Registre de comptes de Macé Rougnon*, luglio 1479, B 2487, f.12.

ABR, *Registre de comptes de Macé Rougnon*, 25 agosto 1479, B 2487, f.20r.

ABR, *Pagamento*, 27 luglio 1479, B 2487, f. 20r.

ABR, *Pagamento da Loys Perusi d'Avignon*, 27 ottobre 1479, B 2488, f.28 r.

ABR, *Pagamento*, 10 gennaio 1480, B 2488, f. IIV.

ABR, *Pensione*, giugno 1480, B 2501, f. 12 r

ABR, *Procuratio pro discrete viro magistro Francisco Laurane*, 2 settembre 1982, 351 E 391.

ABR, *Registre de brèves du notaire Marseillais Darnetty*, 14 maggio 1483, 351 E 456, f.63r.

AVIGNONE

ADV, serie H I, *Celestins d'Avignon*, 9 novembre 1481, f. 8r e 8v.

ADV, *Fonds Requin*, V-F, 173.

ADV, *Fonds Martin*, *Registre de Brèves de Jean Pelleterii*, 24 dicembre 1492, 3 E 8, n.861, f. 182.

ADV, *Fonds Martin*, dip.3 E 8, n.1131.

ADV, *Fonds Martin*, 12 novembre 1493, 3 E 8, n.1137, fol.596v-599v.

ADV, *Fonds Requin* V-F, n.173.

ADV, *Fonds Martin*, *Registre des étendues de Jean de Ulmo, notaire d'Avignon*, novembre 1498, 3 E 8, n.1099, f.398v.

ADV, *Fonds Pons*, *Registre des Brèves de Marcelin Borgini, notaire d'Avignon*, 5 gennaio 1499, 3 E 9, n.525, f.2.

ADV, *Fonds Pons*, *Registre des Brèves de Jean Lorin, notaire d'Avignon*, 22 maggio 1499, 3 E 9, n.1402, f.66.

ADV, *Fonds Martin*, *Note di Jean de Sareto*, 14 ottobre 1500, 3 E 8, n.497, f.561.

ADV, *Fonds Martin*, 3 E 8, n.497, fol.564v. .

ADV, *Fonds Martin* 3 E 8, n.1107.

ADV, *Pièces à l'appui*, 15 giugno 1477, cc 371, n.392