

FRANJO VRANJANIN – ALIAS FRANCESCO LAURANA –, AVANT-COUREUR DE LA RENAISSANCE EN FRANCE*

Jean-Pierre Caillet

J.-P. Caillet
Université Paris Ouest
UMR 7041, équipe THEMAM
Département d'histoire de l'art
200, avenue de la République
92001 Nanterre cedex
France

Francesco Laurana spent some five years (1461-66) at the service of René d'Anjou, count of Provence ; then, after a new stay in Italy, he came back to Provence in 1474/75, working again for René and other commissionners, until his death in 1502. His production in this milieu (medals, funeral monuments, altarpieces and feminine masks) reveals his high capacities in treating the many innovations of Italian art, practically unknown yet in France. And even if it should be acknowledged that the true Renaissance spirit was not to be really introduced there before the military campaigns in Italy (starting in 1494), Francesco Laurana appears to have been a very important forerunner of it in this country.

Keywords: *Francesco Laurana, René d'Anjou, Provence, médailles, sculpture, Renaissance.*

En une circonstance analogue à celle-ci, Igor Fisković m'a fait l'amitié d'évoquer, par le biais d'une fort belle étude sur des sculpteurs français ayant œuvré à Dubrovnik, l'ancienneté des liens entre nos deux pays¹. Je m'efforcerai ici de poursuivre ce dialogue en lui dédiant ces lignes visant à rappeler l'importance qu'a eue, dans le panorama de l'art français au seuil d'une décisive mutation, la venue d'un grand artiste originaire de Dalmatie. En effet, Franjo Vranjanin – Francesco Laurana, pour reprendre sa désormais incontournable dénomination italienne, à laquelle je ne puis que me conformer² – a occupé la première place dans les commandes émanant de René d'Anjou, comte de Provence. Rappelons que celui-ci avait, en vertu du testament de Jeanne II morte sans enfants, hérité du royaume de Naples en 1435, et qu'il devait s'y maintenir jusqu'en 1442 ; le séjour qu'il y fit de 1438 à 1442, ainsi qu'un nouveau déplacement dans la Péninsule en 1453/54, l'avaient donc évidemment mis au contact direct de ce milieu³ ; et précisément, Francesco Laurana s'est trouvé engagé, peu après 1451, dans la réalisation de l'arc de triomphe destiné à commémorer, à l'entrée du château de Naples, la victoire d'Alphonse V d'Aragon sur René en 1442⁴. Sans que l'on sache de quelle exacte manière ce dernier a eu connaissance de la renommée de notre sculpteur et de celle de son collaborateur – ou plutôt

* This work has been supported by the Croatian Science Foundation under the project 6095 Croatian Medieval Heritage in European Context: Mobility of Artists and Transfer of Forms, Functions and Ideas (CROMART)

¹ I. Fisković, « Les sculpteurs français à Dubrovnik au XVI^e siècle », in Chr. Blondeau, Br. Boissavit-Camus, V. Boucherat et P. Volti (éd.), *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, Zagreb-Motovun, 2013, p. 379-387.

² Pour la naissance à Vrana près de Zadar, les variantes de la dénomination italienne dans les sources documentaires, ainsi que les données biographiques rappelées ci-après, cf. notamment H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-après n. 7), p. 17 sq. et 393-409.

³ Cf. notamment Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-après n. 6), p. 93-97.

⁴ H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-après n. 7), p. 35-66 et 373-374.

de l'une des œuvres majeures dont il sera ici question : le retable du Portement de Croix aujourd'hui conservé dans l'église Saint-Didier d'Avignon¹¹. C'est sur ces bases que je développerai mon propos, en m'appuyant aussi sur certaines publications envisageant de manière plus large la Renaissance en France et ce qui l'a amenée – ou, du moins, en a anticipé les grandes orientations.

Le premier domaine dans lequel a eu lieu de s'illustrer Francesco en-deçà des Alpes est la réalisation de médailles en bronze aux effigies de plusieurs membres de la cour angevine ainsi que de celle d'un bouffon (le célèbre Triboulet, peut-être ζ), et de celle du roi de France de l'époque, Louis XI¹². Il intervenait là conjointement à Pietro da Milano puisque sa médaille au portrait de Jeanne de Laval (fig. 1), seconde épouse de René d'Anjou, constituait un pendant à celle au portrait de ce dernier, œuvre quant à elle de Pietro. Comme l'a dernièrement rappelé Inès Villela-Petit¹³, il s'agit de la reprise d'un type conçu par Pisanello pour Alphonse d'Aragon en 1449 (soit quelques années après la victoire de celui-ci à Naples sur les armées de René). On a affaire, dans les deux cas, à un buste unique de plein profil, dans la pure tradition des monnaies et médailles antiques. Mais Francesco aussi bien que Pietro ont produit également des exemplaires à bustes de profil accolés – en l'occurrence, ceux de René et de Jeanne (fig. 2) –, toujours calqués sur des modèles hellénistico-romains. L'acuité d'observation dans le rendu des physionomies, ainsi que dans celui des coiffures et vêtements, s'inscrit absolument dans cette même tradition désormais à l'honneur en Italie mais dont jusque là ni le milieu d'Anjou-Provence ni, dans une plus large perspective, celui du royaume de France n'offraient encore d'exemple. En effet, Michel Dhénin note que dès 1400, certes, le duc Jean de Berry avait acquis en Italie des médailles romaines et protobyzantines puis les avait fait copier, mais manifestement sans que cela aboutisse à un résultat artistique très satisfaisant ; et ce n'est que vers la fin des années 1460 (soit quelque peu après l'engagement de Pietro et Francesco par René d'Anjou) qu'un autre italien, Giovanni Filangieri Candida (bientôt dit Jean de Candida) produisit pour le duc de Bourgogne Charles le Téméraire, puis pour le roi de France à partir de 1480, des médailles du type et de la qualité qui ici nous concernent¹⁴. Mais avant de quitter ce domaine, il faut encore s'arrêter à un autre aspect qui, semble-t-il, correspond à une spécificité de l'art de Francesco : Françoise Robin relève en effet très justement que, si Pietro da Milano a traité sans la moindre complaisance les traits ingrats des visages de René et de Jeanne, ceux-ci, tout en demeurant bien reconnaissables, apparaissent moins disgracieux chez Francesco¹⁵ ; ce qui dénote une tendance à l'idéalisation que notre artiste allait ensuite porter à un véritable apogée avec ses fameux bustes féminins exécutés lors de son nouveau séjour en Italie, et dont l'écho allait indéniablement perdurer dans la série des masques sans doute postérieurs au définitif retour en Provence – j'y reviendrai plus loin.

En suivant la chronologie, c'est très vraisemblablement le tombeau de Charles comte du Maine, frère cadet de René d'Anjou, à la cathédrale du Mans dont il faut à présent faire mention (fig. 3 a-b)¹⁶. Élisabeth Mognetti a, récemment, mis en doute l'attribution de ce monument à Francesco¹⁷ : outre une facture jugée trop médiocre, elle y a vu trop de divergences formelles avec d'autres tombeaux, dont celui de Jean Cossa à Sainte-Marthe de Tarascon, pour lequel la paternité de notre sculpteur est communément admise¹⁸. Toutefois, le mauvais état de conservation de ce dernier ne facilite guère

¹¹ R.-M. Ferré, *René d'Anjou et les arts. Le jeu des mots et des images*, Turnhout, 2012, p. 265-286.

¹² Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-dessus n. 6), p. 258-263 ; H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 67-77 et 390-391 ; I. Villela-Petit, notices 19-22, p. 91-92, puis « L'art nouveau du portrait en médaille », p. 224, in *France 1500, entre Moyen Âge et Renaissance*, catalogue de l'exposition de Paris (Grand Palais), 2010/11.

¹³ I. Villela-Petit, in *France 1500* (cit. ci-dessus n. 12), p. 224.

¹⁴ M. Dhénin, « Les monnaies, médailles et jetons », in Chr. Prigent (dir.), *Art et société en France au XV^e siècle*, Paris, 1999, p. 404-405 ; cf. aussi I. Villela-Petit, in *France 1500* (cit. ci-dessus n. 12), p. 224 et notices 98-101, p. 225-227.

¹⁵ Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-dessus n. 6), p. 261.

¹⁶ Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-dessus n. 6), p. 255-257 ; H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 166-169 et 371-372.

¹⁷ É. Mognetti, « Retour sur l'œuvre de Francesco Laurana (cit. ci-dessus n. 9), p. 44-45.

¹⁸ Pour cette dernière réalisation, cf. notamment Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-dessus n. 6), p. 254-255 et 273 ; H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 169-171 et 383.



Fig. 3 a-b. Tombeau de Charles du Maine – cathédrale du Mans. 1474/75 ?
vue d'ensemble, et détail de la face antérieure du sarcophage.

la comparaison. Et l'on suivra plutôt Françoise Robin (puis Hanno Walter Kruft) pour maintenir le tombeau du Mans dans le *corpus* de Francesco : quel autre sculpteur, en effet, aurait alors pu réaliser une œuvre aussi empreinte de l'esprit de la Renaissance italienne dans le milieu de la cour angevine ? Comme le propose encore Françoise Robin, ce pourrait d'ailleurs bien être le décès de Charles du Maine en 1472 qui aurait déterminé René d'Anjou à rappeler Francesco en 1474/75 ; cela en lui réservant la sculpture du sarcophage et du gisant, tandis que le grand enfeu (aujourd'hui disparu) dans lequel ces éléments devaient s'insérer avait déjà été réalisé dans le goût français de l'époque. La conception du sarcophage, en forme de baignoire à l'Antique et avec, sur la face antérieure, deux *putti* soutenant le cartouche à queues d'aronde inscrit de l'épithaphe du défunt (fig. 3 b), tranche absolument avec ce qui avait alors cours dans l'art funéraire français.

Une autre réalisation de Francesco, à la demande cette fois du chapitre cathédral de Marseille, amène à s'attarder aussi à l'introduction d'un répertoire franchement « renaissant ». Il s'agit de l'autel monumental destiné à la chapelle Saint-Lazare, aujourd'hui toujours en place (moyennant toutefois certaines altérations) dans ce que l'on dénomme désormais la « Vieille Major » de la cité phocéenne (fig. 4 a-b)¹⁹. L'ensemble se présente comme deux niches prises sous une double arcade ; la niche de

¹⁹ Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-dessus n. 6), p. 252-254 et 273 ; H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 187-203 et 373.



Fig. 4 a-b. Autel de saint Lazare – « Vieille Major » de Marseille. 1479-81.
 Vue d'ensemble, et détails de l'ornementation des piliers.

gauche accueille l'autel proprement dit, surmonté d'une prédelle à reliefs retraçant la vie de Lazare, puis des statues de Lazare, Marthe et Marie-Madeleine ; celle de droite abrite une armoire, réceptacle des reliques du saint dédicataire ; à l'aplomb des piliers, et à la hauteur des écoinçons de la double arcade, se logent trois autres statues, figurant à nouveau Lazare et, sans doute, le grand saint local Victor et le saint évêque marseillais Cannat ; le tout est couronné par deux frontons en demi-cercle (les statues supplémentaires au-dessus sont très probablement des adjonctions plus ou moins postérieures). Ce sont en fait ces frontons, à motifs de coquille avec torsade végétale au pourtour, ainsi que les piliers, dont l'ornementation s'inscrit pleinement dans la veine « renaissante » : visages d'angelots, profil impérial romain, oiseaux et griffons, nombreux *putti* aux nus très naturalistes et aux attitudes parfaitement déliées, candélabres, vases, rubans et feuillages agencés avec autant d'élégance. Les documents relatifs à cette commande indiquent que Francesco a travaillé là avec un sculpteur originaire



Fig. 5 a-b. Retable du Portement de Croix, pour le couvent des Célestins d'Avignon (aujourd'hui à l'église Saint-Didier). 1478-81. Vue d'ensemble, et détail de l'arrière-plan de la scène.

de Côme, Tommaso Malvito. Les divers auteurs se sont donc efforcés de distinguer ce qui précisément revenait à l'un et à l'autre. C'est souvent Tommaso qui a été crédité de la partie ornementale, tandis que Francesco aurait réalisé les statues (de proportions assez trapues, d'ailleurs) ; mais il est en définitive bien difficile de trancher. La proposition de Françoise Robin, qui considère que le maître d'œuvre Francesco a, outre les statues, dû donner au moins le dessin des ornements, paraît la plus recevable ; et c'est bien ce qui importe, dans la perspective qui ici est mienne.

Contemporain de l'autel marseillais, le retable au Portement de Croix originellement destiné au couvent des Célestins d'Avignon (fig. 5 a-b), et commandé par René d'Anjou en personne²⁰, permet d'opérer des constats un tant soit peu du même ordre. Car – indépendamment de l'empreinte d'une conception très théâtrale dont Rose-Marie Ferré a souligné l'importance qu'elle revêtait alors dans l'esprit du commanditaire²¹ – les personnages, dont plusieurs présentant des visages d'un réalisme

²⁰ Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-dessus n. 6), p. 247-252 et 273 ; H.W. Kruff, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 176-186 et 369-370.

²¹ R.-M. Ferré, *René d'Anjou...* (cit. ci-dessus n. 11), notamment p. 283-286.



Fig. 6 a-b. Masques féminins conservés aux musées de Bourges et du Puy-en-Velay. Après 1476 ?

presque brutal, dénotent davantage encore que dans le monument marseillais l'ascendant de l'art septentrional dans son registre le plus prosaïque. Toutefois, et comme le relève Françoise Robin, la composition de la scène, avec l'étagement des figures sur trois plans successifs, témoigne d'une indéniable maîtrise du *rilievo schiacciato* dont le procédé avait été précédemment développé par Donatello, au premier chef. Sinon, ce sont à nouveau des éléments secondaires qui portent la marque la plus franche de l'esthétique « renaissance ». Ainsi – dans ce qui est encore donné à voir d'un monument passablement malmené, du moins – les pilastres cannelés à chapiteaux corinthiens de l'encadrement, et surtout le décor urbain du fond de la scène (fig. 5 b), justement qualifié par Françoise Robin de « véritable résumé des [types de] façades et couronnements alors en vogue en Italie », et pour lequel elle envisage plus ponctuellement la reprise de certains motifs des édifices de Mantoue et de Rimini sous la maîtrise d'œuvre d'Alberti – et que Francesco aurait pu connaître...

Enfin, il faut en venir aux réalisations dans lesquelles Francesco se distingue par un traitement de la figure humaine elle-même procédant de l'esprit de la « modernité » ; cela pour des visages féminins plus spécifiquement, qu'il excelle à rendre avec un mode d'idéalisation bien personnel allant au-delà de la simple référence au classicisme antique. Comme je le signalais ci-dessus dans mon bref aperçu historiographique, on songe évidemment d'abord aux magnifiques bustes féminins récemment réétudiés par Chrysa Damianaki, sans doute produits durant le séjour italien entre 1466 et 1474/75, et que Francesco excelle à rendre avec un mode d'idéalisation allant au-delà de la simple référence au classicisme antique²². Parmi les créations très probablement provençales postérieures au retour de l'artiste, il faut notamment considérer la série de masques de marbre dans lesquels on retrouve, bien qu'à des degrés de perfection sensiblement moindres, les mêmes caractères que dans les bustes italiens (fig. 6 a-b)²³. La destination et l'emploi de ces masques posent aujourd'hui encore problème :

²² Chr. Damianaki, *I busti femminili...* (cit. ci-dessus n. 10).

²³ *Ibid.*, p. 271-284 (exemplaires d'Aix-en-Provence, Bourges, Le Puy-en-Velay, Villeneuve-lès-Avignon), et 285-297 pour ceux que l'auteur rejette l'authenticité (exemplaires de Chambéry, Berlin, Turin, Milan, New York) ; cf. aussi déjà, pour l'ensemble de la série, H.W. Krufft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 159-162 et 386-389. Pour les exemplaires conservés à Bourges et au Puy-en-Velay, cf. également les notices 23-24 de Béatrice de Chancel-Bardelot in *France 1500* (cit. ci-dessus n. 12), p. 93-94.

Chrysa Damianaki pense à des éléments originellement insérés dans des sculptures en pied à échelle humaine, à l'instar de ce qui est attesté pour une Vierge de Castelvetro (Sicile) qu'elle attribue à Francesco lui-même²⁴ ; mais Élisabeth Mognetti n'écarte pas non plus l'éventualité de pièces conçues ainsi initialement, et que l'on pouvait aussi bien incruster dans un ensemble que conserver telles quelles. Toujours est-il que, même en éliminant ceux dont Chrysa Damianaki rejette l'authenticité, la probabilité d'une pluralité des acquéreurs de ces masques engage à imaginer que l'attrait pour leur esthétique se diffusait dans des cercles au-delà de la seule cour d'Anjou-Provence.

Cette dernière remarque m'amène à entrer de plain-pied dans la partie conclusive de mon propos : dans quelle mesure les divers aspects de l'œuvre de Francesco évoqués ci-dessus ont-ils contribué à déterminer le basculement de l'art français dans l'esthétique de la Renaissance ? Ce qui vient d'être suggéré quant à un assez large éventail de destinataires des masques plaiderait volontiers pour un réel impact, en termes d'évolution du goût ; et le fait, également signalé plus haut, que le roi Louis XI ait souhaité faire réaliser par Francesco une médaille à son effigie paraît bien engager dans le même sens – et plus encore, si l'on considère que les options d'un souverain influent généralement sur celles de tout son entourage. Pourtant, la situation semble avoir été sensiblement plus complexe. En Provence même, où s'est exercé l'essentiel de l'activité de Francesco en-deçà des Alpes, Jean-Jacques Gloton a voulu en reconnaître des prolongements patents : il renvoie notamment aux vantaux de la cathédrale d'Aix-en-Provence réalisés vers 1508, et dont l'auteur Jean Guiramand aurait fréquenté l'atelier de Francesco et de son gendre Jean de la Barre à Avignon entre 1495 et 1500²⁵. Mais c'est à bon droit qu'Élisabeth Mognetti fait valoir que Francesco avait alors manifestement cessé de sculpter, et que Jean de la Barre n'est attesté qu'en tant que peintre ; et elle ajoute que l'on n'a guère connaissance que de quelques commandes sporadiques d'œuvres italianisantes, par de riches avignonnais, postérieurement d'ailleurs à 1500 (et alors que pourtant Julien de la Rovère, d'origine italienne, était sur le siège archiépiscopal d'Avignon) ; en fait, c'est par l'intermédiaire de la gravure, et avec net hiatus par rapport à la fin de la production de Francesco, qu'elle entrevoit une réelle diffusion du répertoire « renaissant » dans la région²⁶. Il faut aussi considérer qu'après la mort de René en 1480, la Provence a pleinement réintégré la sphère française, et que les agents de Louis XI devaient plutôt avoir le souci d'y promouvoir les formes correspondant à ce qui prévalait dans les principaux foyers du royaume : soit, comme l'a souligné notamment Henri Zerner, un ancrage encore marqué dans le Gothique tardif²⁷. Quant au « retentissement » d'un monument comme le tombeau de Charles du Maine à la cathédrale du Mans – c'est-à-dire bien plus près du cœur de l'État royal –, force est d'admettre que le panorama artistique de ce milieu aux années immédiatement suivantes n'en porte guère témoignage.

En fait, les conséquences des campagnes italiennes de Charles VIII et de ses successeurs sur le trône de France, à partir de 1494 et au début du XVI^e siècle, se sont avérées beaucoup plus décisives²⁸. Et ce n'est d'ailleurs pas avant 1496 qu'une réalisation comme l'enfeu du Sépulcre de l'abbatiale de Solesmes traduit la pénétration d'un italianisme dont les exemples allaient alors vite se multiplier ; comme l'a dernièrement relevé Agnès Bos, c'est dans son répertoire ornemental que ce monument opère le plus sensiblement la mutation²⁹ ; et encore celle-ci n'est-elle qu'assez mesurée puisque, si

²⁴ Chr. Damianaki, *I busti femminili...* (cit. ci-dessus n. 10), p. 276. Pour l'œuvre en question, mais sans en envisager l'attribution à Francesco, cf. H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 88-92, 122, 162 sq. et fig. 70-71.

²⁵ J.-J. Gloton, *Renaissance et Baroque à Aix-en-Provence*, Rome, 1979, p. 33-44.

²⁶ É. Mognetti, « Retour sur l'œuvre de Francesco Laurana... » (cit. ci-dessus n. 9), p. 55-58.

²⁷ H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, 2^e éd., Paris, 2002, p. 11-31.

²⁸ *Ibid.*, p. 35-42.

²⁹ A. Bos, « L'ornement en France autour de 1500 », in *France 1500* (cit. ci-dessus n. 12), p. 292-293 et fig. 64. Pour ce monument, cf. aussi J.-M. Guillouët, « Michel Colombe », in *Tours 1500, capitale des arts*, catalogue de l'exposition de Tours (musée des Beaux-Arts), 2012, p. 190-191.

l'on considère l'ensemble avec ses figures, la formule résolument « passéiste » avec laquelle Pierre Pradel qualifiait le probable maître d'œuvre de ces dernières – Michel Colombe – n'apparaît nullement déplacée³⁰. Si l'on se transpose à présent dans le domaine de la peinture, Marie Jacob a montré que dans la production enluminée de Jean Colombe et de ses fils – frère et neveux du Michel que je viens de mentionner –, bien des motifs antiques s'introduisent à partir des années 1470 ; et en dressant un bilan des avancées en ce sens tout au long du XVe siècle, elle souligne très justement les apports de Jean Fouquet et de son suiveur le Maître du Boccace de Munich (ces derniers s'avérant d'ailleurs beaucoup plus résolument « modernes », déjà)³¹. Il reste que cela ne détermine pas encore un mouvement général. Pas plus que Fouquet, Francesco Laurana ne saurait donc être considéré comme un réel protagoniste de la Renaissance en France : il en anticipe la véritable éclosion, sans encore directement la provoquer. Du moins en apparaît-il comme l'un des « avant-coureurs », et non le moindre.

FRANJO VRANJANIN ALIAS FRANCESCO LAURANA – NAGOVJESTITELJ RENESANSE U FRANCUSKOJ

U zahvalu za divnu studiju o francuskim kiparima koji su djelovali u Dubrovniku kojom mi je Igor Fisković učinio čast sličnom prigodom, posvećujem mu sljedeće retke u kojima raspravljam važnost dolaska jednog velikog dalmatinskog kipara u Francusku na pragu renesanse. Treba imati na umu da Franjo Vranjanin prvo provodi pet godina (od 1461. do 1466. godine) u službi grofa Provanse, Renée I. od Napulja. Tek se nakon svog drugog boravka u Italiji vraća u Provansu, 1474. ili 1475. godine, kako bi ponovno radio za Renée I., ali i za druge naručitelje, sve do smrti koja ga stiže u Avignonu 1502. godine.

Provansalski opus Franje Vranjanina sastoji se prvenstveno od brončanih portretnih medalja, posebice s prikazima pripadnika anžuvinskog dvora te francuskog kralja Luja XI. U tom je periodu surađivao s Petrom Martinovim iz Milana. Ta ostvarenja, koja odlikuje posebna preciznost promatranja te prikazivanja fizionomija i odjeće, pripadaju nasljeđu talijanskog medaljarstva, no dosad nisu bila objavljena s ove strane Alpā.

Duh talijanske renesanse prodire u srce anžuvinske Francuske preko skulpture grobnice (najvjerojatnije) Karla, grofa Maine, u katedrali u Le Mansu. Potom su tu djela koja su naručili marsejski katedralni kaptol (oltar u kapeli svetog Lazara u katedrali Sainte-Marie-Majeure) te već spomenuti René I. (oltarna pala *Uspon na Kalvariju* naručena za samostan celestinaca u Avignonu), koja potvrđuju izrazito « moderne » tendencije čestim korištenjem klasicizirajućih motiva te odličnim vladanjem tehnikom plitkog reljefa, koji postavlja likove u vrlo uvjerljiv trodimenzionalan prostor, mada istovremeno kod određenih likova ne izostaje doza prozaičanog realizma koja svjedoči o prožetosti tradicijom sjevernjačke gotike.

Na poslijetku, ta « modernost » se očituje u seriji ženskih maski o čijoj se točnoj funkciji još dandanas vode diskusije, a koje se nalaze raspršene u više europskih muzeja. Tom serijom Franjo Vranjanin nadilazi jednostavno referiranje na klasičnu antiku svojim osobnim, vrlo posebnim načinom idealizacije.

Na kraju ovog pregleda potrebno je pokušati precizirati stvaran udio ovog dalmatinskog kipara u velikom preokretu u francuskoj umjetnosti koja se okreće renesansnoj estetici oko 1500. godine. Zasigurno su u tom pogledu posljedice vojnih pohoda Karla VIII. i njegovih nasljednika po Italiji bile presudnije. Ipak, Franjo Vranjanin se ne čini ništa manje bitnim. Kao jedan od ključnih « nagovjes-

³⁰ P. Pradel, *Michel Colombe, le dernier imagier gothique*, Paris, 1953.

³¹ M. Jacob, *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500). La représentation de l'Antiquité en France à la fin du XV^e siècle*, Rennes, 2012, p. 219-223.

titelja » promjene smješta se uz bok nekolicini velikih slikara sredine i druge polovine 15. stoljeća, kao što je Jean Fouquet, te se, čak i ako ne uzmemo u obzir visoku kvalitetu njegovih djela, njegov doprinos kao takav ne smije podcijeniti.

Ključne riječi : *Francesco Laurana, René I. od Napulja, medalje, skulptura, renesansa.*

Prevela: Karmen Čabrilo