

Enrico Noè

SUL PITTORE BAROCCO GIAMBATTISTA LAMBRANZI

1. Neppure i contemporanei, né gli immediati posterì avevano molta stima di Giambattista Lambranzi. Marco Boschini, che nelle *Ricche minere* del 1674 descrive i primi quadri realizzati da vari pittori del suo tempo, a partire dal 1666, per il fregio della navata centrale nella chiesa dei Carmini, passa indifferente davanti alle due storie carmelitane dipinte dal Lambranzi; ha parole più calorose, invece, per la vicina primizia di Giovanni Carboncino, l'opera di un esordiente al quale pronostica un brillante avvenire.¹ I soffitti del Lambranzi a Santa Marta e ancora ai Carmini, pur così ricchi e anzi sovrabbondanti, non emozionano il critico seicentesco.² E non meno fredde rimasero le generazioni seguenti: dai paesani di Gandino, che nel 1734 volevano distruggere il soffitto da lui dipinto nella loro chiesa solo un cinquant'anni prima, allo Zanetti, che nella *Pittura veneziana* del 1771 neanche lo nomina, fino alla commissione di belle arti che intorno al 1817, posta a decidere il destino del soffitto di Santa Marta, non esitò a decretarne il nessun interesse nei riguardi dell'arte.³

Un po' più comprensivi si dimostrano i nostri contemporanei. Pallucchini ha dedicato al pittore un non magro, e tutto sommato benevolo paragrafo nella sua opera sulla pittura veneziana del Seicento; Mariolina Olivari ne ha rivelato con belle immagini il soffitto sopra citato, affrescato nella basilica di Gandino (Bergamo); la

¹ Il quadro del Carboncino, eseguito nel 1672 e raffigurante il *Martirio di S. Angelo Carmelitano*, piaceva al Boschini perché «opera veramente rappresentata con bel concetto di figure, e decoroso ornamento d'architettura» (MARCO BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, *Dorsoduro*, p. 46).

² Cfr. *infra*, note 12 e 14.

³ Cfr. *infra*, nota 12.

Zucchetto gli ha attribuito, con buoni argomenti, tre affreschi nell'ex chiesa di Santa Maria Maggiore a Venezia; Lucchese ne ha steso il profilo per la serie Electa *La pittura nel Veneto*.⁴ Da questi esempi, oltre che dal mio personale coinvolgimento in talune vicende di carattere conservativo concernenti opere dell'artista, sono incoraggiato a dedicargli un po' d'inchiostro. Fu certo un minore, quasi un eccentrico; ma scandagliare la sua figura è comunque utile per gettare uno sguardo su certe viscere profonde e quasi popolari della pittura veneziana nella seconda metà del Seicento: "popolare", certo, sia sul versante del linguaggio figurativo sia, soprattutto, dal lato dei gusti e delle attese dei committenti, ed entro i ristretti limiti entro i quali Venezia ha sempre confinato le espressioni delle "culture subalterne", essa, Venezia, così radicalmente "cultura egemone". Non esimandomi da una generale panoramica sull'intera sua carriera, dedicherò il maggiore interesse ai suoi ultimi anni, in particolare al soffitto dell'ex chiesa della Croce alla Giudecca: un lavoro documentato tra il 1698 e il 1701. Oltre a ricollegarsi ad alcune osservazioni della Zucchetto, l'argomento mi offrirà l'occasione per aggiornare i saggi sulla chiesa apparsi più di venti anni fa in un supplemento del «Bollettino d'arte».⁵ Dopo il restauro delle tele appartenenti a quel soffitto, restauro di cui ora do conto, sia pure con gran ritardo, possiamo conoscere un po' meglio quel complesso decorativo, l'unico tra i suoi veneziani la cui struttura sia ancora nella sostanza, malgrado l'odierno smembramento, integra e leggibile.

2. Giambattista Lambranzi nacque con ogni probabilità a Venezia, intorno al 1632, o piuttosto nel 1641. Le due date divergenti,

⁴ RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, pp. 296-297; MARIOLINA OLIVARI, *Presenze venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, IV, Bergamo 1987, pp. 207, 241-242 (pp. 201-273); EMANUELA ZUCCHETTA, *Gli affreschi della chiesa veneziana di Santa Maria Maggiore*, in *Ritrovare restaurando. Rinvenimenti e scoperte a Venezia e in Laguna*, Venezia, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici, 2000, pp. 212-221; ENRICO LUCCHESI, *Lambranzi Giambattista*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, Milano 2001, p. 839. Il *Dizionario biografico degli Italiani*, per converso, ignora il Lambranzi.

⁵ Il supplemento n. 5 al «Bollettino d'arte» (Roma, 1984) ha come titolo *Studi veneziani. Ricerche di archivio e di laboratorio*. Nella sezione «La chiesa di Santa Croce alla Giudecca» si leggano specialmente i due saggi: MARIA PIA PEDANI, *Notizie storiche e documentarie* (pp. 65-82) e ADRIANA RUGGERI, *Storia della decorazione pittorica*, (pp. 97-106).

entrambe tutt'altro che sicure (ma la seconda decisamente preferibile, come diremo), si ricavano rispettivamente da una nota del *Rollo* (ruolo) del Collegio dei Pittori, secondo la quale il 5 giugno 1690 era iscritto «Zambattā Lambranci di anni 58»;⁶ la seconda data appare da un altro «Rollo», questa volta della scuola degli Intagliatori, ove appare il 9 marzo 1706 «Misier Zanbatisto Lanbranci d'anni n. 65»⁷. Non esiste traccia della sua nascita, invece, nei registri battesimali della soppressa parrocchia di Santa Margherita, nella cui contrada, e più precisamente in calle del Gallo, ho trovato che il Lambranzi dimorava al tempo del suo matrimonio; contrada di Santa Margherita che è, certo non a caso, il centro geometrico, per così dire, dei luoghi della sua attività a Venezia: Santa Maria dei Carmini, San Pantalon, Santa Marta...⁸. Non conosciamo nulla della giovinezza del pittore; ma se è esatta la data di nascita 1641 asserita dal secondo documento, il suo esordio risulterebbe riportato, rispetto all'altra cronologia, a più ragionevole scansione di maturazione e sviluppo.

La sua prima opera datata è il disegno, ovviamente perduto, per una stampa apparsa come frontespizio dell'*Artaxerse ovvero L'Ormondo costante*, un libretto per melodramma scritto dal poeta Aurelio Aureli e pubblicato nel 1669.⁹ Subito dopo, nella prima metà degli

⁶ Il documento è riportato da ELENA FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 157. Nell'elenco dei pittori iscritti alla Fraglia dal 1687 al 1730, si ricorda «Zanbattista Lambranzi 1687-1700+». Circa il significato della crocetta apposta dopo l'anno 1700, talvolta intesa come data di morte dell'artista, la curatrice avverte che in generale la «perdita degli originali [dei documenti] costituisce un grave ostacolo alla interpretazione delle date e dei segni che seguono i nomi [...]». È probabile che l'ultima data coincida con la cessazione dell'attività dell'artista [...]. Ma il Lorenzetti avanza fondati dubbi su questa ipotesi, notando che la data di morte è talvolta esplicitamente dichiarata» (1975, pp. 131-132).

⁷ Vedi la trascrizione del documento in ETTORE MERKEL, *La scultura lignea barocca a Venezia*, in *Scultura lignea barocca nel Veneto*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Verona 1997, p. 195 (pp. 107-195).

⁸ All'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (= ASPV), nella serie *Battesimi* della Parrocchia di Santa Margherita, ho consultato senza esito, anche per altri membri della famiglia Lambranzi, il registro 5, che va dal 1631 al 1651. Invece in calle del Gallo già risiedeva la famiglia della futura moglie del pittore, Maddalena Ballarin, perché uno Zuane figlio di Agostin, e quindi fratello di Maddalena, viene battezzato a Santa Margherita il 14 febbraio 1643 m. v. (ibid., alla data).

⁹ Venetia, per Francesco Nicolini, 1669 (cfr. BERNARD AIKEMA, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990, p. 84). Un secondo libretto dell'Aureli con frontespizio disegnato dal Lambranzi è *L'Ercole in Tebe* (Venetia, per il Nicolini, 1671; cfr. B. AIKEMA, *Pietro della Vecchia*, ivi).

anni Settanta, il Lambranzi manifesta una decisa vocazione per la pittura monumentale e realizza due opere di grande impegno, purtroppo entrambe perdute, i soffitti di Santa Marta e dei Carmini. Il primo soffitto, che appare menzionato per la prima volta nella seconda edizione della guida boschiniana, era «di prospettiva con colonnati, cartelami, fogliami, statue di chiaro oscuro, & altri ornamenti tutti lumeggiati d'oro [...] evvi di più nel mezo del soffitto un grande Ovato, dentro del quale vi è figurato ad oglio il Sacrificio di Helia del fuoco, con Iddio Padre in aria, e molti Angeli, ed in terra molte figure, e ne gli angoli del detto Ovato li quattro Evangelisti».¹⁰ La decorazione doveva essere imperniata, dunque, su un'intelaiatura architettonico-prospettica, nella quale s'inserivano ornamenti figurativi quali le statue di chiaroscuro, nonché, come cuore della "macchina", alcune tele con storie sacre, poste queste ultime in più o meno dialettico rapporto con la cornice. Come abbiamo visto, il soffitto fu smantellato dopo la soppressione napoleonica della chiesa, complice il giudizio negativo di una commissione di professori dell'Accademia; le cinque tele sopravvissero ancora qualche anno nei depositi; e poi non se ne seppe più nulla.¹¹

3. Nel 1670 (la data è precisata dalle fonti) il Lambranzi dipinse il soffitto della navata centrale dei Carmini, «tutto [...] di Architettura in due ordini, corintio, e composito, con colonne, rissalti di modiglioni, cartellami, statue di chiaro oscuro, fogliami, e varij ornamenti». Nel mezzo del soffitto, aggiunge il Boschini, erano tre tele, la centrale raffigurante «la gloria del Paradiso, con il Padre Eterno, e molti Angeli: e di sotto la B. V. pure in aria, con varij angeletti: e più a basso Santa Maria Maddalena de Pazzi, con diversi Angeli». Alla mistica fiorentina, si noti, da soli tre anni era stato conferito

¹⁰ M. BOSCHINI, *Le ricche minere, Dorsoduro*, p. 9. Cfr. anche DOMENICO MARTINELLI, *Il ritratto ovvero Le cose più notabili di Venezia*, II ed., Venezia 1705, p. 418.

¹¹ Il giudizio della commissione di belle arti, che sopra abbiamo visto negare valore d'arte all'opera del Lambranzi, è parafrasato da EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia 1824-53, V, p. 103. L'autore visitò la chiesa nel 1817, trovando il soffitto «tuttavia appeso [ma] in gran parte rovinato». Nel deposito demaniale di S. Giovanni Evangelista (n. 150) si trovavano nel 1832 cinque tele già nel soffitto, raffiguranti il *Paradiso* e gli *Evangelisti*, ognuna di piedi veneti 4,8x9,3 (equivalenti a circa cm 164x324).

l'onore degli altari. Nelle altre due scene erano rappresentate l'*Angelo che soccorre Elia nel deserto*, e il *Miracolo del figlio della vedova*.¹² Il soffitto venne demolito in un momento non precisato tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, o meglio tra il 1810, quando la chiesa venne trasformata in parrocchiale, e il 1815, allorché il Moschini non cita più l'opera. Le fonti non dicono se il soffitto fosse curvo o piano; in questo secondo caso avrebbe dovuto impostarsi esattamente sopra la cornice del fregio, oscurando così le finestre e precipitando nella penombra l'intera chiesa. Un altro problema sul quale ameremmo essere meglio informati è il rapporto genetico tra l'apparato decorativo ligneo, costituito dalla serie di statue poggianti sulla cornice, sopra le colonne, nonché dalle cariatidi contornanti le tele del fregio, e la decorazione pittorica di quest'ultimo e del soffitto. Da ciò che sappiamo sull'apparato ligneo, iniziato verso la metà del Seicento a cura delle varie "scuole" aventi sede ai Carmini, esso ha preceduto la concezione e la realizzazione delle pitture; tuttavia è evidente che il risultato presuppone un disegno unitario, forse molto anteriore alla posa in opera della prima tela, nel 1666.¹³

Contemporaneamente al soffitto, il Lambranzi lavorò ai Carmini anche a due tele del fregio, giunte fino a noi. Del 1670 è la *Madonna che appare al beato Bertoldo II* («Sopra le cornigioni dorate la tavola con S. Bertoldo e pii martiri fu pincta del Lambranzi nel 1670», dice il contemporaneo Mondini); all'anno successivo, il 1671, appartiene la seconda tela raffigurante la *Predica di S. Angelo Carmelitano in S. Giovanni in Laterano alla presenza di S. Domenico e di S. Francesco* («La tavola con S. Angelo che predica udito dalli Santi Domenico e Francesco del detto Lambranzi 1671», testimonia ancora il Mondini).¹⁴ Riproduco quest'ultimo quadro (fig. 1), nel

¹² M. BOSCHINI, *Le ricche minere, Dorsoduro*, p. 46. Per la data del soffitto cfr. LINO MORETTI – SIMONA SAVINI BRANCA, *Chiesa di Santa Maria dei Carmini. Arte e devozione*, Venezia 1995, pp. 14-15. La fonte per la decorazione della navata centrale è il libro del padre carmelitano Francesco Mondini *Carmelo il favorito*, stampato a Venezia nel 1675: libro che non mi è stato possibile trovare (né la Marciana né il Correr lo possiedono; il catalogo collettivo SBN non lo registra) e che perciò devo citare di seconda mano.

¹³ Sulla decorazione lignea cfr. E. MERKEL, *La scultura*, pp. 121, 125, fig. 9.

¹⁴ La prima tela è la terza a sinistra entrando, il secondo dipinto è il quarto nello stesso lato; entrambi i quadri misurano cm 300x280. Bibliografia: M. BOSCHINI, *Le ricche minere*, ivi; FRANCESCO MONDINI, *Carmelo il favorito*, Venezia 1675, p. 68; NICOLA IVANOFF, *Il ciclo pit-*

quale tutti i pregi e i difetti del pittore sono radunati con caotica abbondanza. C'è un tocco di eleganza frivola alla Liberi nella signora astante a destra; v'è nello sfondo un gusto architettonico sminuzzato e trito; v'è una passione, che rileveremo costituzionale nel Lambranzi, per l'affollamento inverosimile della scena con figure minute e minime, disegnate con cura e puntiglio ma senza dono di sintesi. V'è, ancora più sorprendente, il colore "aggiunto" alle figure, che fa di questo pittore veneziano una vera e propria rarità tra i suoi colleghi, in un'epoca che si avviava ad una nuova e più espansiva sensibilità per il colore.¹⁵

Per lo stile del Lambranzi Pallucchini ha proposto punti di riferimenti certamente validi, quando osserva che come figurista egli presenta «modi che dal Liberi inclinano al Mazzoni». Echi mazzoniani (e di Pietro Vecchia) sono colti anche da Donzelli-Pilo (1967). Tuttavia il senso di *horror vacui* sempre riscontrabile nei dipinti del Lambranzi indirizza su altre più oscure correnti. Si nomina il Mazzoni: ebbene il nostro Giambattista, se dipende dal fiorentino per certi tratti del gusto del disegno, poi se ne allontana nello spirito. Non c'è la mazzoniana dissoluzione della forma, insomma, nel Lam-

torico ai Carmini, «Ateneo veneto», CXLIII (1959), pp. 66-67, 68 (pp. 65-69); ANTONIO NIERO, *La chiesa dei Carmini. Storia e arte*, Venezia 1965, pp. 61, 63, tavv. XII, XIX; CARLO DONZELLI – GIUSEPPE MARIA PILO, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, p. 212; R. PALLUCHINI, *La pittura*, p. 296; L. MORETTI – S. SAVINI BRANCA, *Chiesa*, pp. 28, 30; E. LUCCHESI, *Lambranzi*.

¹⁵ Nella sagrestia dei Carmini GIANNANTONIO MOSCHINI (*Guida della città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia 1815, II, pp. 258-259), vedeva «due gran quadri» del Lambranzi: uno col «Trionfo dell'ordine del Carmelo» e l'altro con «varj santi dell'ordine Carmelitano». E ancora, sempre del Lambranzi, «negli angoli sopra la porta», notava un quadro con la «Morte di santo Elia». Nel successivo *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines*, Venise 1819, pp. 298-299, l'autore corregge come «Mort de s. Albert» il soggetto dell'ultimo quadro. A. NIERO (*La chiesa dei Carmini*, p. 72) e L. MORETTI – S. SAVINI BRANCA (*Chiesa*, p. 21) asseriscono che in sagrestia c'era «un'altra grande tela, pure attribuita al Lambranzi, con l'allegoria del carro della Madonna del Carmelo», che, «tolta in occasione di restauri, dovrebbe essere qui ricollocata»; però essi non chiariscono dove l'opera oggi si trovi. La vecchia fotografia Fiorentini n. 924, il cui negativo pare essere perduto (una stampa è nella fototeca della Fondazione Cini) mostra il dipinto prima della sua rimozione per i restauri della sagrestia, avvenuti alla fine degli anni trenta: ma chiaramente non si tratta di un'opera del Lambranzi, bensì dell'anonimo pittore, probabilmente contemporaneo del Lambranzi ma di maniera più minuta e pedante, cui si deve la piccola lunetta con la *Fonte del Carmelo* sulla porta della stessa sagrestia, un tempo attribuita al nostro ma ora, giustamente, esclusa dal suo catalogo (L. MORETTI – S. SAVINI BRANCA, *Chiesa*, pp. 21, 33, ill. a p. 32).

branzi, e soprattutto gli manca – anticipiamo qui un’osservazione che sarà via via confermata dall’esame delle sue opere –, il senso della luce: quel problema fondamentale sul quale si arrovela la pittura del secondo Seicento a Venezia, e al quale furono date almeno due soluzioni contrapposte, quella dei “tenebrosi” e quella dei “chiaristi”. Il Lambranzi invece ignora il dibattito tra le due correnti, e si isola nel suo mestiere di decoratore.

4. Abbiamo menzionato la chiesa di Santa Margherita. In essa il pittore, ed è uno dei pochissimi dati biografici sicuri della sua vita, il giorno 30 aprile 1673 sposa Maddalena Vaidata Balarin, come si legge nel 4° libro dei matrimoni della parrocchia:

1673 Adi 30 Aprile. Il Sig.r Z. Batta Lambranzi q. Anzolo Pitor et la Sig.ra Madalena figliola del q. Agostin Vaidata Balarin ambi della nostra contra in calle del Gallo fatte le solite publicationi [...] Io pre Piero Chiastano Sagrestan et Curato di Chiesa [...] l’ho congiunti in matrimonio iuxta rictum [*sic!*] S.R.E. alla presenza delli qui sottoscritti Testimonij benissimo conosciuti, il Sig.r Gio. Maria Cordelina Zogielier q. Bortolo di contrà di S. Marcuola et d. Iseppo figliolo di M.r Z. Dona di Luca Tesser da Pani.¹⁶

Dalle professioni dei testimoni, un gioielliere (non sappiamo se imparentato con i famosi Cordellina di Vicenza) e un tessitore, s’intuisce che la posizione sociale del pittore doveva essere buona anche se non elevatissima: e infatti, a parte il caso di Gandino, il suo nome non è mai collegato a committenze patrizie. La moglie doveva essere una vicina di casa; se ne ricava l’impressione che gli orizzonti di vita del pittore non fossero a vasto raggio. Il primogenito della coppia dovette essere Anzolo, che portava il nome del nonno paterno e che ritroveremo «marangon» nel cantiere della Croce. Altri figli ebbero i Lambranzi, fin avanti negli anni: il 20 giugno 1699 (quindi al tempo dei lavori della Croce) essi perdettero un bimbo di due mesi, Zuanne, morto per «variole» e sepolto in Santa Margherita «nell’Arca de Anzoletti».¹⁷

¹⁶ ASPV, Parrocchia di Santa Margherita, *Matrimoni*, reg. 4 (1631-92), c. n. n. (alla data).

¹⁷ *Ibid.*, *Morti*, reg. 8 (1698-1714), c. 6 verso.

5. Torniamo agli anni '70. Forse appartiene alla prima maturità del Lambranzi un dipinto come la *Disputa di Gesù coi dottori*, già nella Scuola del Cristo a S. Marcuola e ora al Museo Diocesano a S. Apollonia, varie volte pubblicato.¹⁸ In tempi migliori doveva essere una tela attraente per incisività di segno, e anche per freschezza di costruzione e di stesura (fig. 2). Adriana Ruggeri vi vide, bontà sua, un'ascendenza tintorettesca, dalla *Disputa* del maestro cinquecentesco al Museo del Duomo di Milano. In realtà l'unica analogia tra i due quadri è, a parte la duplice partizione dei gruppi di figure, la scenografia di massicce colonne poste alle spalle del giovane Gesù. Purtroppo, però, le condizioni del dipinto lambranziano come è giunto a noi, e più l'infelice restauro a cui è stato sottoposto alla fine degli anni '60, vietano ulteriori considerazioni, e anzi invocano interventi per la restituzione di un testo se non integro almeno genuino.

La tabella cronologica del pittore ci porta poi al 1681, anno in cui egli risale la bergamasca val Seriana per giungere a Gandino, ricco centro laniero, e lasciarvi, auspice uno dei "nuovi nobili" veneziani di là originari, probabilmente Vincenzo Giovanelli, uno dei suoi lavori più impegnativi, e tra tutti il meglio conservato. Il soffitto di quel Duomo, la cui cupola ottagonale fu completata nel 1640, è stato accuratamente edito da Mariolina Olivari, e quel lavoro ci dispensa dal riprenderne la descrizione.¹⁹ La decorazione si compone di nove riquadri, non tutti però di mano del Lambranzi (alcune storie sono state rifatte da Ponziano Loverini nel 1897). Di quelli autografi basti presentare un paio di esempi. Tra la porta maggiore e la cupola è una campata con volta a botte, decorata al centro da un occhio ottagonale col *Sogno di San Giuseppe* e ai lati, entro conchiglie, la *Carità* e la *Fortezza*; sopra la finestra è il cartiglio con la firma:

¹⁸ Misure: cm 170x360. Restaurato nel 1970, con larghi rifacimenti, e in maniera pressoché completa nella fascia inferiore. Dal 1979 trasferito al Museo diocesano d'arte sacra di Venezia. Bibliografia: NICOLA IVANOFF, *Il ciclo pittorico della Scuola del Cristo presso la chiesa di san Marcuola a Venezia*, «Arte veneta», VI (1952), p. 162, fig. 178 (pp. 162-165); C. DONZELLI – G. M. PILO, *I pittori*, p. 212, fig. 233; R. PALLUCCHINI, *La pittura*, p. 297, fig. 1000; A. RUGGERI, *Storia*, p. 99, fig. 8.

¹⁹ M. OLIVARI, *Presenze*. Si veda anche la guida recente *Basilica di Santa Maria Assunta in Gandino*, Bergamo 2003, pp. 24-25, 38-41 (riferisce ai bresciani Viviani uno dei riquadri, quello raffigurante la *Trinità*). Ringrazio l'amica Amalia Pacia della Soprintendenza di Milano per il gentile invio delle fotografie.

«OPVS IOANNIS BAPTISTÆ / DE LAMBRANCIIS / VENE-CIARVM 1681» (fig. 3). Altre campate simili, con volta piana o a botte, sono nella crociera e negli angoli della navata. La decorazione della cupola, basata su un complesso sistema di colonne tortili raccordate da una cornice, al cui centro si apre un tondo con l'*Annunciazione*, rappresenta il tentativo più convinto, tra quelli che conosciamo del Lambranzi, di attuare le direttive del quadraturismo: ivi il pittore cerca, mediante le risorse della prospettiva lineare e i mezzi dell'architettura, di sfondare il diaframma della parete (fig. 4). Lo schema adottato è curiosamente molto simile, per esempio, a quello impiegato qualche anno dopo (1687) da Ferdinando Bibiena nell'oratorio di S. Cristoforo a Piacenza. In realtà, il tentativo del Lambranzi (così come, per altri motivi, quello del grande Bibiena) non si può dire riuscito, tale è la tendenza del pittore ad accumulare caoticamente molte minuzie di particolari (inserendo, per esempio, tra l'architettura di base e il tondo centrale una trina decorativa di mera superficie e prospetticamente non significante), perdendo di vista l'effetto complessivo. Gli manca, come abbiamo già detto, il dono della sintesi.

6. Ancora in provincia troviamo il Lambranzi qualche anno dopo, nel 1683-88. La prova, tra le sue migliori nel campo della pittura mobile, è un ciclo di sei tele raffiguranti alcuni episodi della vita della Vergine, oggi visibili sulle pareti del Duomo di S. Martino a Piove di Sacco. Le tele furono commissionate dalla fraglia di Santa Maria dei Penitenti per il proprio oratorio, posto accanto al Duomo. I quadri, tutti di grandi dimensioni, sono stati restaurati da Pompilio Dal Prà tra il 1965 e il '72. Raffigurano, secondo la successione dei soggetti rappresentati:

I. *La nascita della Vergine*, cm 410x327. Reca l'iscrizione: «OPVS IOANNIS BAPTISTÆ / DE LAMBRANTIIS / VENETIS / 1685». Si trova nella navata destra, tra il 2° e il 3° altare. Restaurato nel 1972.

II. *Presentazione di Maria al Tempio*, cm 450x360. In controfacciata, a destra. Restaurato nel 1965.

III. *Annunciazione*, cm 410x140. Dopo il restauro del 1966, di recente il quadro è stato riportato nell'oratorio di Santa Maria dei Penitenti.

IV. *Adorazione dei Magi*, cm 510x420. Firmato e datato 1688 («OPVS IOANNIS BAPTISTAE / DE LAMBRANTIIS / 1688»). In controfacciata, al centro. Restaurato nel 1965.

V. *Riposo nella fuga in Egitto*, cm 410x140. Firmato e datato 1688. Anch'esso, restaurato nel 1966, è tornato nella sede originaria.

VI. *Assunzione di Maria Vergine*, cm 530x350, firmato e datato in basso a sinistra «OPVS IOANNIS BAPTISTÆ / DE LAMBRANTIIS / VENETIS / 1683». Nella navata sinistra, tra il 2° e il 3° altare. Restaurato nel 1966.²⁰

Come attesta lo stesso Dal Prà in una lettera del 1965, fino a una ventina d'anni prima i quadri, ritirati dall'oratorio dei Penitenti, erano esposti in duomo; poi furono scartati e, senza rulli, ripiegati e gettati in ripostiglio; indizio ulteriore della sfortuna del povero Lambranzi.²¹ Si tratta di opere nel quale una sbrigliata fantasia favolistico-popolare dà vita a saporose figurazioni. Il più originale e curioso dei quadri piovesi è quello eseguito per primo, nel 1683, dedicato all'*Assunzione di Maria Vergine* (fig. 5). Se la folla degli Apostoli è chiaramente debitrice di quella tizianesca dei Frari, ma caratteristi-

²⁰ Le tele di Piove di Sacco sono citate sommariamente per la prima volta da P. Brandolese nella sua guida del contado padovano, redatta agli inizi del XIX secolo e rimasta inedita fino all'edizione a cura di P. L. Fantelli (PIETRO BRANDOLESE, *Le cose più notabili riguardo alle belle arti che si trovano nel territorio di Padova*, «Padova e la sua provincia», 1981, n. 5, pp. 26-27 [pp. 22-28]). Subito dopo vengono viste da GIANNANTONIO MOSCHINI, *Viaggio per l'antico territorio di Padova fatto da Giannantonio Moschini l'anno 1809 in traccia di monumenti utili alle persone di studio*, manoscritto anch'esso edito da P. L. Fantelli, Padova 1993, pp. 23-24. Il Moschini riporta però delle date erronee, 1685 e 1688. Sono grato a Pierluigi Fantelli per le precisazioni bibliografiche. Tutti i dipinti sono commentati e quattro di essi riprodotti da PAOLO TIETO, *Il duomo di Piove di Sacco e brevi cenni sulle altre chiese*, s.l., s.d. [Piove di Sacco, 1976 ca.], pp. 33-39, figg. 10-13. Vedi inoltre, dello stesso PIERLUIGI FANTELLI, *Padova 1650-1700*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, Milano 2000, pp. 168-169 (pp. 155-181). La *Presentazione al tempio* è stata riprodotta da PAOLO TIETO, *Madre di Dio. Iconografia mariana lungo i secoli a Piove di Sacco*, Padova 2000, pp. 80-81, con 2 illustrazioni. Un particolare (la testa della Vergine nell'*Assunzione*) è riprodotto da FRANCESCA ROMEI – PATRIZIA TOSINI, *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, Napoli 1995, pp. 61-62, n. 122 A. La *Natività di Gesù con i pastori*, collocata in controfacciata, a sinistra, non appartiene al Lambranzi bensì, come giustamente avverte P. L. Fantelli (in G. A. MOSCHINI, *Viaggio*, p. 22), a Francesco Zanella.

²¹VENEZIA, *Archivio della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico del Veneto orientale*, cart. PD PIO2 CH.H.1. La lettera del 30 aprile 1965 di Pompilio dal Prà è indirizzata al Soprintendente alle Gallerie. Ringrazio Fabrizio Magani per il cortese aiuto nella consultazione.

camente rimpicciolita rispetto alla monumentalità dell'originale, la colonna dei puttini festanti che portano verso il cielo la Vergine è un tocco di divertente originalità: essa forma una sorta di albero di cucina (gli angioletti non volano, si arrampicano!) sul quale la lotta per il premio è in pieno svolgimento. Anche qui c'è l'esempio del Liberi, che aveva sperimentato una simile "cordata" di putti nel soffitto della sagrestia del Santo a Padova (1665), ma lo svolgimento del tema è del tutto lambranziano. Altro esempio molto rappresentativo del ciclo di Piove è la tela con la *Nascita di Maria* (fig. 6), recante la firma e la data 1685, la quale ricorda per caotico affollamento e capricciosa architettura degli interni il già visto quadro carmelitano di *S. Angelo* (fig. 1).

7. Il 30 agosto 1684 il Lambranzi appare iscritto al nuovo Collegio dei Pittori, poco prima staccatosi, auspicando Pietro Liberi, dalla più ampia ed artigiana Arte dei Dipintori.²² Subito dopo, nel 1688 (1687 *m. v.*), il pittore sembra trovare un nuovo interesse nell'arte dell'architettura. Infatti su suo progetto si ricostruì allora la sua chiesa parrocchiale di Santa Margherita: la *Cronaca veneta sacra e profana* del 1697 fa espressamente il suo nome a proposito di quel cantiere, anche se ne mette la data, per un refuso a lungo tramandato, al 1647, mentre la guida del Martinelli nell'edizione del 1705 è esatta per la cronologia ma tace il nome dell'architetto²³. I documenti dell'archivio parrocchiale, oggi conservato all'ASPV, confermano la notizia. L'11 gennaio 1687 *m. v.*, ossia 1688, il capitolo della chiesa, assistito da alcuni aristocratici patroni tra cui il procuratore di S. Marco Alvise da Mosto, deliberano di ricostruire la chiesa, che si trovava «in stato rovinoso», secondo «il modello fatto gratuitamente da D. Gio: Battā Lambranzi»²⁴. Subito viene avviato il cantiere, che l'anno dopo era praticamente compiuto. Al Lambranzi il procuratore della fabbrica, prete Francesco Colli, fa omaggio di cibarie: un capretto, cento uova e un formaggio il 9 aprile 1689, evidentemen-

²²E. FAVERO, *L'arte*, p. 198.

²³*Cronaca veneta sacra e profana del prete veneto Pietro Antonio Pacifico*, Venezia 1697, p. 432 (ed. 1793, vol. 2°, p. 301); D. MARTINELLI, *Il ritratto*, p. 475 («Fù questa Chiesa ristorata l'anno 1687 con l'Elemosine de Devoti in forma moderna, e vaga»); ELENA BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli 1962, p. 49 nota 4 (ripete l'errore della *Cronaca veneta*, datando l'intervento al 1647); ALVISE ZORZI, *Venezia scomparsa*, II ediz., Milano 1984, p. 340.

²⁴ASPV, Parrocchia di Santa Margherita, *Capitolo. Verbali e parti*, reg. 2, c. 16 r (copia).

te come compenso per il lavoro gratuito nel cantiere; inoltre egli si dedica a dipingere il soffitto della nuova sagrestia, e vengono comprati per tal opera cartoni e «sabion dolce», il 10 agosto, il 18 ottobre, il 12 e il 23 dicembre 1689, il 2 gennaio 1690.²⁵ Purtroppo la fabbrica di Santa Margherita, com'è noto, fu profanata in seguito alla soppressione della parrocchia, ed è oggi trasformata in auditorium dell'Università di Ca' Foscari. La sagrestia affrescata dal Nostro, non serve preciarlo, è perduta.

Conservato è invece il suo secondo intervento architettonico. Qualche anno dopo Santa Margherita, nel 1693-94, il Lambranzi ha l'occasione di edificare ex novo una piccola chiesa, quella delle Eremita a Dorsoduro.²⁶ Se non ce lo dicessero le fonti stenteremmo a crederlo: il soffitto realizzato alle Eremita, per esempio, appare lontanissimo dalle sue concezioni, quali abbiamo intravisto ai Carmini e a Santa Marta, quali abbiamo visto a Gandino e quali ritroveremo alla Croce. Il soffitto delle Eremita, il cui restauro è stato completato nel 2007, è suddiviso in riquadri piccoli e medi da robusti lacunari in legno, decorati con lineare semplicità.²⁷ Le tele alloggiate nei riquadri, anch'esse ora restaurate, non sono del Lambranzi, bensì (almeno la centrale, l'unica espressamente menzionata dalle fonti) del più affermato Niccolò Bambini, che rispetto al collega, tra l'altro, poteva vantare il titolo di cavaliere. Si è indotti a pensare che il peso dell'intervento di quest'ultimo sia stato decisivo per imporre una soluzione architettonica poco affine a quello che conosciamo essere stato il gusto del Lambranzi.

8. Non abbiamo opere datate di pittura tra il 1689-90 e il 1698, anche se sappiamo che il pittore lavorò a Fossalta di Piave e a Zenson, dove lasciò grandi tele distrutte dalla guerra nel 1917-18.²⁸

²⁵ ASPV, Parrocchia di Santa Margherita, *Registri di cassa*, reg. 9, cc. 2, 3, 4, 5.

²⁶ E. BASSI, *Architettura*, nota 4 a p. 49. Cfr. ora ALBERTO CRAIEVICH, *Antonio Pellegrini nella chiesa veneziana delle Eremita*, «Arte veneta», 60 (2005), p. 206, nota 4 (pp. 206-211).

²⁷ Fotografia Böhm 12230 (prima del restauro).

²⁸ A Zenson, chiesa parrocchiale, erano due «grandiosi quadri, laterali al coro [...] opera macchinosa e di molta appariscenza»; un *Miracolo di Sant'Antonio* di «più dilicato stile» si trovava nell'oratorio Contarini di Fossalta (LORENZO CRICO, *Lettere sulle belle arti trivigiane*, Treviso 1833, p. 296). Della distruzione delle opere dà conto ANDREA MOSCHETTI, *I danni artistici delle Venezia nella guerra mondiale*, Venezia 1932, pp. 293, 302.

Dopo Piove di Sacco dobbiamo allora passare direttamente al soffitto della Croce. Questo soffitto, spesso “dimenticato” dalla letteratura non solo recente è, come abbiamo detto, il tema principale della nostra indagine. Le fonti prenapoleoniche non ne parlano, pur dedicando ampio spazio alla chiesa, annessa ad un monastero di monache benedettine, e alle sue opere d’arte: tutti ricordano l’elogio che Giorgio Vasari dedicò alla statua di *Cristo Redentore*, opera di Jacopo Fantoni detto Colonna, oggi alla Ca’ d’Oro.²⁹ Le antiche guide veneziane menzionano, inoltre, una pala d’altare di Sebastiano Ricci, raffigurante la *Visione di S. Lorenzo Giustiniani* e oggi perduta.³⁰ Sul soffitto, niente. Dopo la soppressione napoleonica la chiesa, pur fisicamente e anche (sia pure in parte e in modo saltuario) liturgicamente salvata venne esclusa dal circuito delle visite pubbliche perché trasformata in cappella dell’istituto di pena istituito dal governo austriaco nei locali dell’ex convento. Nel Novecento decadde anche dalla funzione paracarceraria, e a partire dalla metà degli anni Cinquanta, visto il crescente degrado dell’ambiente, la direzione dell’istituto penitenziario si fece viva molte volte presso le soprintendenze veneziane, con appelli per la conservazione del patrimonio mobile ed immobile dell’antico luogo di culto. Solo nel 1979 fu possibile ascoltare quegli appelli: nell’autunno l’edificio subì un primo restauro e un cambio di destinazione, rinunciando definitivamente alla funzione di culto e passando alle dipendenze dell’Archivio di Stato. Nel 1984, come abbiamo più volte detto, escono i saggi di *Studi veneziani*, che danno conto del lavoro svolto fino ad allora. A quel tempo le sette tele del Lambranzi, raffiguranti l’*Esaltazione della Croce* (la centrale) e le *Virtù* (le laterali), già rimosse dalla collocazione originaria, non erano ancora state sottoposte a restauro.

Esaminiamo innanzitutto, con l’ausilio dei documenti, la vicenda esecutiva delle opere lambranziane. Il 16 luglio 1698 le monache benedettine della Croce si riuniscono in capitolo e dopo aver constatato che il «Soffitto della nostra Chiesa, è così indecente al culto Divino, che chiama la nostra applicatione a provedervi», deliberano all’unanimità di «levare [...] la metà delle trè prime Doti, delle trè

²⁹ A. RUGGERI, *Storia*, fig. 1.

³⁰ JEFFERY DANIELS, *Sebastiano Ricci*, Hove (Sussex) 1976, pp. 145-146 (con la bibl. preced.).

prime Figlie, che si vestiranno Monache nel nostro Monasterio, per poter con questo Dinaro, far fare il Soffitto di Legname riquadrato, con Pitture, del Lambranzi, e d'altri Maestri, à Ooglio, e à Fresco». A tal fine presentano domanda di autorizzazione ai competenti Provveditori sopra i Monasteri.³¹

La risposta dei Provveditori (Alvise Mocenigo e Girolamo Giustinian) è pronta (19 luglio 1698) e positiva. Per le spese della decorazione doveva venire utilizzata la metà delle doti delle prime tre «figlie» che avrebbero varcato la soglia del monastero. Il contratto col pittore viene steso subito dopo, il 26 luglio 1698.³² Esso è stato pubblicato dalla Pedani,³³ ma vale la pena di rammentarne qui i punti salienti. Il pittore si obbliga, sulla base del disegno esibito e approvato, di «fare il soffitto sotto le cadene della chiesa [...] di pittura a fresco con li quadri nel mezo e a torno di pittura a ooglio con figure di genio e beneplacito di dette molto reverende Madri»; nonché di «stroppare [= otturare] le due finestre esistenti sopra le due cappelle piccole una per banda dell'altare maggiore e in tutti quei due vacui farne figure o historie a ooglio [...] et anco sopra le feriate del coro dalle cornisi sino al soffitto e da un lado all'altro della chiesa, continuar pure con pitura a ooglio in tutto quel spazio [...]; parimenti ne' cieli delle tre cappelle dipinger a fresco», oltre ad altri lavori minori. Il tutto per la somma complessiva di 1.500 ducati. La scrittura di contratto è firmata, con grafia che rivela un uomo non molto adusato alla penna, dal Lambranzi, il quale riceve poi tutta una serie di acconti, talvolta delegando a riscuotere i pagamenti il figlio Anzolo, qualificato «marangon». L'opera è datata, in un vistoso medaglione contornato da un'elaborata cornice posto sul lato corto del soffitto sopra la controfacciata, «ANNO / DOMINI / 1699».³⁴

La data 1699 segna probabilmente la conclusione del lavoro nel soffitto della navata. Nelle cappelle dovette prolungarsi ancora qual-

³¹ VENEZIA, *Archivio di Stato* (= ASV), Santa Croce della Giudecca, b. 33, n. 2763, 1698 luglio 16. Copia antica, tratta dal «Notatorio de i Capitoli del Monast:º di S:ta Croce della Zuecca a c:te 51» e firmata dalla camerlenga Marina Eletta Marcello.

³² ASV, *ibid.*, n. 2764, 1698 luglio 26.

³³ M. P. PEDANI, *Notizie*, p. 77 (documento VI). La data della scrittura, ivi riportata come 20 luglio, è invece da leggersi, come risulta anche dai documenti successivi, 26 luglio.

³⁴ Dalla parte opposta un analogo medaglione reca l'iscrizione: «HOC SIGNV(m) / ERIT IN COELO».

che tempo. Prima del loro compimento, però, affiorano malumori nelle committenti. Infatti esse, sotto le date del 1° aprile e del 13 luglio 1700, inviano al pittore due diffide, invitandolo a nominare un proprio perito per stimare il già fatto, evidentemente in contenzioso con un perito delle monache. Possiamo qui trascrivere la seconda delle due diffide:

Non corrispondono né all'aspettative, né al dovere le oppere di voi D: Gio: Batta Lambranzi Pittor nel Soffitto, ed altri Luochi della chiesa di noi povere RR.M.ri di S. Croce della Zuecca, et chi ben riflete à quanto sete tenuto in vigor della Scrittura 26 Lug.° 1698, et alla riuscita di ciò che si vede fatto, et che sarà da Periti riconosciuto, chiaramente conosce quanto evidente, et insoferibile sia il gravissimo nostro pregiudicio...[parola illeggibile] così vedendo l'oppere vostre difettose non perfetionate, né corrispondenti al dovere, ed al patuito è di giustitia che siano da Periti estimate³⁵.

Purtroppo l'interessante documento non specifica i motivi (artistici? o semplicemente tecnico-artigianali?) della poca soddisfazione delle Madri. Ciò che emerge è l'accusa al pittore di non aver rispettato i patti quanto alla qualità dell'opera, e di non averla terminata.

L'artista risponde con una memoria non datata, ma sicuramente di poco successiva alla contestazione delle monache, con la quale difende la sua opera dalle critiche:

Le molt'opere da mè G. Batta Lambranzi in tante Chiese fatte hanno (anco con troppo mio danno) indotto le RR.me Madri della Croce della Zuecca à voler, ch'io giust'al Disegno esibitoli, et in conformità della Scrittura 26 Luglio 1698 facci la fattura nella lor chies'ancora, et di quanta soddisfazione sia riuscita ben sa l'Ill.ma Abbadessa, et altre Madri, ch'attestarono le Comuni Laudi.

Protesta poi che l'opera aveva richiesto fatiche e spese maggiori del previsto, e si lagna che l'aver tolta l'armatura necessaria per completare il lavoro era stata una «contraventione» alla scrittura; inoltre afferma che l'opera «è ridotta quasi al fine». Dopo aver «protestato di nullità» la diffida del monastero, conclude promettendo di man-

³⁵ ASV, *ibid.*, 1700 luglio 13.

dar a «riponer l'Armatura per perfetionar la già incominciata Capella, et Soffitto».³⁶ Naturalmente era soprattutto questione di denaro: il pittore chiedeva un prezzo maggiore di quello pattuito. In un primo tempo ottiene una piccola integrazione di 108 ducati e 19 soldi rispetto ai 1500 del contratto. Una nota di spese del 20 aprile 1701 così ci informa: «Cont: i al Sig: r Zan Batta Lambranzi per spesa, e fattura del soffitto, e Capelle della Nra Chiesa, oltre altre spese fatte fuori della Scrittura, come da Conti in Foglio si vede, in tutto d. 1608: 19».³⁷ Nello stesso conto si trova che per la pala di S. Lorenzo Giustiniani Sebastiano Ricci aveva ricevuto 150 ducati. Le trattative tuttavia continuano: l'atto finale porta la data 8 aprile 1702. Sul pattuito di 1500 ducati il pittore dovette restituirne 280 «per il Quadro Grande, che s'aspetava à lui giusto l'acordo», nonché dovette «far bone le tavole, dietro li Quadri [...] spetanti à lui».³⁸ Il «Quadro Grande» è, par di capire, la citata pala di Sebastiano Ricci, alla cui commissione si dovrebbe riferire lo stesso Lambranzi nel suo memoriale difensivo non datato, quando si rammarica che da parte del monastero «fù un voler estermiare il mio essere [...] dar l'Opera del Quadro ad altro soggetto».

Entriamo dunque nell'ex chiesa. Il gran vano della navata è oggi interamente occupato dalle scaffalature dell'Archivio di Stato, alte più piani e ricolme di carte. Di conseguenza è impossibile avere una visione complessiva del soffitto. Tanto più preziose, perciò, sono alcune fotografie scattate prima che avvenisse l'ingombro. Esse ci offrono un'immagine di scorcio del soffitto prima della rimozione dei teleri (fig. 7), due immagini parziali, ma migliori perché zenitali, sempre prima dello spostamento dei teleri (figg. 8, 9), e una bella veduta zenitale dell'intero soffitto dopo lo spostamento (fig. 10).³⁹ Il soffitto, come vi si vede, è tutto decorato da racemi attorno ai quali si dispongono frotte di angioletti volanti. Ai quattro angoli del sof-

³⁶ ASV, *ibid.* (s.d., non di pugno del Lambranzi).

³⁷ ASV, *ibid.*, 1701 aprile 20.

³⁸ ASV, *ibid.*, 1702 aprile 8.

³⁹ Le fotografie delle figg. 5, 6 e 7 sono del luglio 1978; quella della fig. 8 è del 27 giugno 1981 (VENEZIA, *archivio della Soprintendenza ai Beni Architettonici di Venezia*). La lacuna che si vede in un angolo, riparata "a neutro", è dovuta a un crollo del 1964 (ANTONIO FEDERICO CAIOLA, *L'architettura: note per il restauro*, in *Studi veneziani*, p. 85 [pp. 83-96]).

fitto sono altrettanti angeli adulti e loricati, recanti gli strumenti della Passione: la borsa con i denari del tradimento, il flagello, la scala e la lancia. Nella fig. 8 si scorge la tela del lato minore in primo piano staccata dal suo telaio e penzolante nel vuoto.

Il primo problema posto da questa decorazione concerne la tecnica esecutiva. Il contratto tra il pittore e le monache stipulato nel 1698 stabiliva, come abbiamo visto, che i dipinti dovevano essere “a fresco”; il non rispetto di questa condizione da parte del pittore fu una delle cause dei dissensi con le committenti. Secondo Adriana Ruggeri, che studiò la questione nel 1984, si tratta di una pittura su controsoffitto in legno.⁴⁰ In effetti nelle parti di soffitto dalle quali sono stati rimossi i teleri si nota (fig. 10) la presenza di un tavolato. Può darsi, perciò, che la pittura consista in una tempera data su un tavolato preparato con l’opportuna imprimitura. Un esame autoptico ravvicinato è oggi favorito proprio dalla struttura multipiano che ospita le carte d’archivio. Emerge dunque che la parte curva al bordo del soffitto è costituita da un graticciato di piccoli travetti di legno, su cui è steso un intonaco. La pittura in questa zona, dunque, è sostanzialmente “murale”. Nella parte piana del soffitto abbiamo invece un tavolato ad assi larghe, su cui poggia la pittura a tempera, come sopra si diceva. La tecnica adottata dal Lambranzi rende il cromatismo del soffitto particolarmente brillante e festoso; la stessa soluzione esecutiva spiegherebbe la struttura dei precedenti soffitti del pittore a Santa Marta e ai Carmini, e il fatto che, specie quest’ultimo, siano stati rimossi senza dover effettuare opere di demolizione muraria. A Gandino e nella sagrestia di Santa Margherita, invece, come abbiamo visto, il Lambranzi aveva dipinto a buon fresco sull’intonaco (altrettanto farà a Santa Maria Maggiore).

L’effetto complessivo della decorazione della Croce è quello di un lussuoso arazzo, steso sulla superficie, e privo di profondità prospettica. Diversamente che a Gandino, il Lambranzi non impiega elementi architettonici atti a “sfondare” la parete. Non sappiamo, per mancanza dei precedenti lavori veneziani ora citati, se l’artista abbia qui innovato, abbandonando precedenti esperimenti quadra-

⁴⁰A. RUGGERI, *Storia*, p. 98. Secondo la stessa autrice le figure del soffitto sarebbero “ridipinte”: circostanza che dalle fotografie qui riprodotte, e soprattutto dall’esame diretto, credo di poter escludere.

turistici. Parrebbe però che qui egli si sia accostato ad un modo di vedere “da intagliatore”, anche se le sue figure mancano di spessore plastico, e nella loro filiforme leggerezza (si notino soprattutto i quattro Angeli maggiori) esprimono un modo di vedere prettamente calligrafico.

I dipinti che occupavano il centro e i lati del soffitto furono rimossi nel 1979,⁴¹ ma per un buon decennio rimasero in attesa del restauro. Si poté restaurarli, finalmente, nel 1990-91, con i fondi della Legge speciale per Venezia e ad opera di Serafino Volpin. Rimasti a lungo nel laboratorio di quest'ultimo ad Arre, solo nel 2001 sono stati collocati nel deposito veneziano di S. Gregorio. Il fulcro compositivo e tematico della decorazione era costituita dalla grande tela centrale raffigurante il *Trionfo della Santa Croce* (fig. 11); gli si affiancavano tele minori con *Allegorie delle Virtù* (figg. 12-15).⁴²

Il *Trionfo della Croce* è un completo riassunto della dottrina della salvezza operata per mezzo del sacrificio di Cristo. In alto è il Padre Eterno benedicente, al centro tre angeli adulti attornati dal solito stuolo di angioletti portano verso il Padre la croce della Redenzione. Nel registro inferiore abbiamo i risultati del Giudizio: alcuni angeli con trombe annunciano la salvezza ad alcune anime, la reprobazione ad altre; tra queste precipita il corpo di un dannato. Il dipinto è anche, dal punto di vista stilistico, una *summa* dell'estetica barocca del Lambranzi e il massimo sforzo, tra ciò che di lui conosciamo, per realizzare qualcosa di simile ad una “gloria”. Non a torto la Ruggeri, con osservazione formulata prima della pulitura, vi scorgeva la «componente larvatamente derivata da Sebastiano Mazzoni che puntualmente ritorna in molte opere dell'artista», accanto alla quale «emerge anche l'attenzione, a più di un secolo di distanza, alle macchinose composizioni tintorettesche». ⁴³ D'altra parte l'invincibile pesantezza e corporeità delle figure del Lambranzi impedisce loro di librarsi come il pittore vorrebbe. Le tele a fianco sono le consuete appendici allegoriche, come quelle che abbiamo trovato nel soffitto di Gandino, e raffigurano le *Virtù*. Abbiamo così la *Fortezza e la Fede* (fig. 12), la *Speranza* (fig. 13), la *Carità* (fig. 14), e una

⁴¹ A. F. CAIOLA, *L'architettura*, ivi.

⁴² La tela misura cm 760x390.

⁴³ A. RUGGERI, *Storia*, p. 99, fig. 7 (prima del restauro).

raffigurazione macabra che a causa dei fortissimi danni subiti, e dell'esteso restauro, è di difficile interpretazione: forse si tratta dei morti che attendono la resurrezione (la figura precipitante a destra è la stessa che cade nel *Trionfo* della fig. 11).⁴⁴ Tra tutti questi riquadri, i due che preferisco sono la *Speranza* e la *Carità*: soprattutto quest'ultima (fig. 14) mi pare di un'eleganza e di un'incisività di segno da non trovare facilmente paragone tra le altre opere dell'artista.

Anche le tre cappelle presbiteriali della chiesa della Croce, tutte con volta a botte e semicatino, sono decorate da pitture del Lambranzi, come prevedeva il contratto del 1698. Oggi questi affreschi, toccati solo marginalmente dai restauri dei primi anni '80, si trovano in mediocri, per non dire cattive condizioni di conservazione. Riproduco solo, come esempio, la cappella maggiore (fig. 15), nella quale la volta, che ripete i motivi del soffitto della navata, con gli stessi tipi angelici, reca al centro un occhio entro la quale si trovava una tela rotonda, artisticamente abbastanza modesta, raffigurante la *Vergine Assunta in gloria*; essa, rimossa e restaurata, è oggi a S. Gregorio (fig. 16). Il catino absidale mostra la *Risurrezione*, con Cristo elevato sul sarcofago e attorniato dal consueto stuolo di angioletti. Lungi dal raggiungere la grandiosa e a suo modo felice unità del soffitto della navata, gli affreschi delle cappelle ben dimostrano di appartenere, nel trito disperdersi e frammentarsi delle composizioni, nel precipitoso abbassarsi della qualità pittorica, al periodo del più duro contrasto tra il pittore e le committenti.

Ritornando sui nostri passi, e dando uno sguardo alla situazione complessiva attuale dell'edificio, si deve dire che essa, pur dopo gli ingenti lavori effettuati nei primi anni Ottanta, non è soddisfacente. La mancanza di una costante manutenzione sta vanificando gli sforzi fatti allora, come si vede specialmente nel progressivo decadimento degli intonaci. Le pitture del soffitto e delle cappelle hanno bisogno di un completo restauro, ovviamente subordinato al risanamento dell'immobile. In queste condizioni appare impossibile, e lo sarà per chissà quanto tempo ancora, restituire le nostre tele ai loro luoghi di appartenenza.

⁴⁴ La *Fortezza e la Fede* è una tela di cm 185x390, così come il soggetto macabro; un po' più piccole le altre due allegorie, che misurano entrambe cm 165x365.

9. Il Lambranzi stava ancora litigando con le monache della Croce quando ricevette un'altra commissione nel suo preferito "territorio di caccia", il triangolo Carmini-San Pantalon-Santa Margherita. In questo caso la scuola dei Laneri, che aveva sede in salizzata San Pantalon, gli ordinò una pala da mettere nella sua cappella di patronato nella chiesa, appunto, di San Pantalon. Preciso come sempre, il pittore vi registrò le circostanze della commissione, nel cippo al centro in basso: «ANNO DOMINO [sic] / 1701 ADI 6 LVGIO / FV MESSO IN CHIESA / SOTO MISIER ZUANE / CITON, GASTALDO DE L'ARTE / DE LANERI FAT° DE BENINTRAD / E D BENI DE SCOLA». La firma del pittore si vede nel cippo a destra in basso: «OPVS IOANNIS / BAPTISTAE DE / LAMBRANTIIS». Il soggetto della tela è *S. Bernardino che a Siena fonda l'ospedale e cura gli ammalati* (fig. 17).⁴⁵ È stata rilevata l'incongruenza narrativa dell'opera, che raffigura Bernardino già frate francescano, mentre avrebbe dovuto essere rappresentato com'era all'epoca dell'episodio, cioè ancora laico; come pure è stato notato che il quadro ripete, senza alcuna necessità, il soggetto già trattato da una tela della scuola di Paolo Veronese posta di fronte ad esso nella stessa cappella.⁴⁶ L'incongruenza narrativa si spiega, forse, con le esigenze devozionali di un pubblico non colto, in fondo ancora composto di lettori della *Leggenda Aurea*, ai quali è estranea la fedeltà storica e che preferiscono vedere il "loro" santo nelle vesti più consuete e meglio riconoscibili: in questo caso, il concreto atto di carità del giovane Bernardino. Spesso citata, la tela non è mai stata riprodotta: cogliamo l'occasione per farla meglio conoscere, notandone la freschezza *naïve*: dimentico delle convenienze e delle convenzioni del suo tempo, staccato dall'ambiente dei grandi maestri, il Lambranzi ci ha qui dato la sua versione del "chiarismo" ormai prevalente nella pittura veneziana. Ivanoff (1952) definiva il quadro di «gusto mazzoniano»: ora, più credibilmente, vi si può vedere un gusto "lambranziano", senza altre mediazioni e senza altri incroci.

⁴⁵Tela di cm 250x150 circa. Restaurata nel 1978 da S. e F. Volpin. Bibliografia: G. A. MOSCHINI, *Guida*, II, p. 246; N. IVANOFF, *Il ciclo pittorico della Scuola del Cristo*, p. 162; C. DONZELLI – G. M. PILO, *I pittori*, p. 212; GIULIO LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, ed. cons. Trieste 1977, p. 561; R. PALLUCCHINI, *La pittura*, p. 297; *Restauri a Venezia*, 1987, p. 86; MARIA DA VILLA URBANI – STEFANIA MASON, *Chiesa di San Pantalon. Arte e devozione*, Venezia 1994, p. 43; E. ZUCCHETTA, *Gli affreschi*, p. 219; E. LUCCHESI, *Lambranzi*, p. 839.

⁴⁶M. DA VILLA URBANI – S. MASON, *Chiesa di San Pantalon*.

10. Siamo approssimandoci all'epilogo. Nel 1705 si situa l'ultima impresa decorativa dell'artista, tre riquadri, come descrive il Cicogna, posti a fresco nel soffitto della chiesa di Santa Maria Maggiore: le *Anime del Purgatorio*, il *Crocifisso in gloria*, la *Madonna e S. Francesco*.⁴⁷ La chiesa apparteneva come la Croce a monache benedettine e fu soppressa nel 1806; dalle ricerche della Zucchetta è emerso che il lavoro del soffitto, eseguito per la parte muraria da Pasqualin Panian nel 1705, era stato finanziato dal sovvegno del Crocifisso, organismo allora ancora *in fieri*, perché verrà costituito giuridicamente solo un paio d'anni dopo.⁴⁸ Il primo riquadro, quello con le *Anime del Purgatorio*, resta *in situ*, il secondo, il principale episodio dottrinale e decorativo con il *Cristo crocifisso portato in cielo dagli angeli* è stato staccato nel 1962 e, sottoposto a restauro conservativo nel 2000, si vede oggi, purtroppo senza più l'originaria cornice a racemi e volute (ancora visibile nella fotografia prima dello stacco: fig. 18), provvisoriamente esposto nella Scala dei Censori nel Palazzo Ducale (fig. 19). Il terzo riquadro è andato perduto. La scritta che datava l'impresa («QVESTA OPERA FV / FATA DE CARITÀ DE / I DEVOTI DEL / CROCEFISSE / ANNO DOMINI /1705») si legge in un riquadro fiancheggiato da angeli, oggi anch'esso conservato nei depositi della Soprintendenza ai Beni Architettonici. Mancava la firma, ma giustamente la Ruggeri prima e la Zucchetta più ampiamente poi non hanno avuto dubbi nell'attribuire gli affreschi al nostro Lambranzi, tanto essi rasentano da presso i modi visti alla Croce.⁴⁹ Osservando il riquadro con l'*Esaltazione della Croce* (figg. 18 e 19), infatti, ci accorgiamo facilmente che esso si pone due obiettivi: varia il tema teologico già affrontato nella tela centrale alla chiesa della Croce (fig. 11), offrendone una versione poco fedele alla lettera del testo evangelico e più simbolica, più vicina alla sensibilità mistica; dal punto di vista formale ne riprende l'assetto compositivo:

⁴⁷ E. A. CICOGNA, *Delle iscrizioni*, III, 1830, p. 465.

⁴⁸ E. ZUCCHETTA, *Gli affreschi*, p. 217.

⁴⁹ A. RUGGERI, *Storia*, nota 34, fig. 12; E. ZUCCHETTA, *Gli affreschi*. La Zucchetta riproduce con particolari l'affresco principale, quello col *Crocifisso*, alle pp. 212, 215, 216 e 218 del suo lavoro.

Non è solo identica l'esuberanza 'barocca' della decorazione delle cornici che avvolgono le singole scene, con le volute a 'cartouches' entro cui volteggiano, in ardite contorsioni, putti giocosi, ma la concezione stessa figurativa: si veda, tra l'altro, il volto degli angeli, di sembianze femminili, che reggono la croce, assolutamente identico sia nel brano centrale di Santa Maria Maggiore, che nella tela centrale della chiesa della Croce⁵⁰.

Allo stesso modo sono da sottoscrivere le osservazioni di stile della Zucchetta, laddove rileva «accenti di un vivido espressionismo da rasentare talora toni quasi popolareschi», nonché una «insistenza su motivi realistici» e una «pennellata pastosa e veloce, che predilige i toni caldi, bruni, una fattura corsiva che tradisce una non eccelsa qualità».⁵¹ La studiosa ha effettuato anche un'opportuna ricerca sui committenti, risultati appartenere agli strati più bassi della borghesia veneziana, e la cui unica risorsa economica in forma collettiva era costituita dalle cassette per le elemosine disseminate per la città. Si conferma dunque il ruolo del Lambranzi come portavoce di tali ceti di devoti, consapevoli certo della "grande" arte ma troppo poveri per ingaggiare i Ricci, i Pellegrini o anche i Bambini. Così si spiega che un rappresentante del livello "alto" del gusto veneziano, Anton Maria Zanetti, arricciasse il naso di fronte ai soffitti di Santa Maria Maggiore, i quali, dice, «non recano troppo onore a questa Chiesa che si può dire per altro una perfettissima Galleria di autori della Scuola Viniziana».

11. Dopo questa impresa pittorica, il Lambranzi ci riappare, ed è l'estrema fase della sua vita, non più come pittore, bensì come intagliatore. Abbiamo visto che il figlio Anzolo era un «marangon», ossia, secondo il più ovvio linguaggio del tempo, un falegname. Anche Anzolo Lambranzi abitava in parrocchia di Santa Margherita, come attesta una delle solite tristissime esequie di figli infanti, avvenuta il 16 aprile 1712 e registrata nei libri dei morti di quella chiesa.⁵² Il padre Giambattista appare invece, e la cosa è quantome-

⁵⁰ E. ZUCCHETTA, *Gli affreschi*, p. 219.

⁵¹ *IBID.*, pp. 215, 219.

⁵² ASPV, Parrocchia di Santa Margherita, *Morti*, n. 8 (1698-1714), c. 111. Il bimbo, di soli tre giorni, si chiamava Gerolamo.

no insolita, nella lista degli iscritti alla Fraglia degli Intagliatori stessa, come abbiamo visto all'inizio, il 9 marzo 1706: «Zanbatista Lanbranci d'anni n. 65».⁵³ Ma come mai un uomo di sessantacinque anni abbandona i pennelli per impugnare la sgorbia e lo scalpello? Per disperazione, verrebbe di dire, visti gli ultimi insuccessi del suo lavoro di pittore; ma la reale motivazione ci è ignota. Non conosciamo sue opere d'intaglio, se mai ne fece; ma non ci è difficile pensare che se le incontrassimo non stenteremmo a riconoscerle, tanto il suo stile decorativo, evidente a Gandino e soprattutto alla Croce e a Santa Maria Maggiore, si presta alla traduzione nella scultura lignea.

Ancora nel 1713, del resto, e doveva avere tra gli 81 e i 72 anni, il Lambranzi compare nell'elenco dei maestri intagliatori.⁵⁴ Per l'ultima volta. Non resta traccia della sua scomparsa, a quanto ho potuto accertare, nei registri canonici di Santa Margherita.⁵⁵ Può darsi che alla fine il vecchio e disilluso artista abbia lasciato la sua calle del Gallo e il suo piccolo mondo, andando a morire altrove.

⁵³ Cfr. *supra*, p. 1 e nota 7.

⁵⁴ Cfr. LINO MORETTI, *Notizie e appunti su G. B. Piazzetta, alcuni piazzetteschi e G. B. Tiepolo*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», classe di scienze morali, CXLIII (1984/85), p. 364 (pp. 359-395). Secondo Moretti, il Lambranzi morì «poco dopo», ma non precisa quando.

⁵⁵ Ho consultato invano, all'ASPV, i libri dei morti n. 8 (1698-1714) e n. 9 (1714-31) della parrocchia di Santa Margherita.