

IL PITTORE GREGORIO LAZZARINI E
PAOLO VALLARESSO VESCOVO DI CONCORDIA

La presente indagine è partita da un'analisi riguardante tutta la produzione pittorica di Portogruaro e della vicina Concordia. Fra tutte le opere esaminate ho ritenuto opportuno concentrare l'attenzione su quelle di Gregorio Lazzarini (Venezia 1655 - Villa Bona 1730), unica personalità artistica che dimostri di incidere sul gusto pittorico locale, attraverso un rapporto che si instaura in modo continuativo dal 1718 al 1727. Tale legame culmina con il soggiorno portogruarese del pittore che ho trovato documentato negli annali: «1723. L'illustre pittore Gregorio Lazzarini, con sua moglie dimorò lungo tempo in casa di questo suo amico Francesco Zamboni e vi dipinse molti quadri e per lui e per altre persone, come leggesi nella vita che ne scrisse Vincenzo Da Canal. La serva del Lazzarini dipingeva nel vicino villaggio di Cinto, del quale vuoi quegli originario»⁽¹⁾. Si tratta dell'unico soggiorno certo fuori Venezia oltre a quello estremo di Villa Bona.

Lazzarini fu uno dei pittori più apprezzati del suo tempo come testimonia l'esaltazione fatta da C. Maratta nei suoi confronti. Fu discepolo di F. Rosa, di G. Forabosco, poi di P. Vecchia e L. David all'Accademia di S. Trovaso. A Venezia fondò a sua volta una fiorente bottega da cui uscì anche Giambattista Tiepolo.

Non si allontanò mai dalla città natale per motivi di studio ma non mancò di rinnovarsi penetrando, fin dalla metà del nono decennio del Seicento, la lezione di L. Giordano cogliendone gli elementi più vitali (alleggerimento e schiarimento delle gamme cromatiche su tonalità fredde) e reagendo così al tenebrosismo di fine secolo. La sua opera aderisce ad un classicismo che, a differenza di quello di Balestra e Bellucci, presenta un'ascendenza

(¹) A. ZAMBALDI, *Monumenti storici di Concordia. Serie dei Vescovi Concordiesi ed annali della città di Portogruaro*, S. Vito 1840, Ristampa anastatica, Udine, 1981, p. 238.

padovaninesca, per certe forme semplificate, certi nudi «ellenici», «a fuso», unitamente ad un sostrato grafico carpionesco. Se la sua formazione è interamente veneziana, il suo gusto pittorico si allinea in realtà con quello romano e bolognese soprattutto per l'esatta definizione dei contorni che richiama l'opera di C. Cignani e M. Franceschini. L'iter artistico di Lazzarini è pressoché costante fatta eccezione per quel breve preludio, a cavallo dei due secoli, alla corrente Rococò che fa pensare anticipatamente alla maniera «douceureuse» del primo Amigoni. Agli inizi del Settecento guardò a Balestra e Celesti filtrando la maniera sfrangiata di quest'ultimo attraverso un'ottica classicistica e non mancò di ispirarsi a modelli pellegriniani nel terzo decennio. Dopo questa breve parentesi, esaminano la situazione locale evidenziando il tipo di rapporto che lega la città al pittore per più di un decennio.

A Portogruaro non si verifica un mecenatismo di vaste proporzioni come quello udinese favorito dal Patriarca di Aquileia Dionisio Delfino (1699-1734) e dal nipote Daniele (1734-1762), ma si può parlare di una committenza legata all'ambiente religioso locale, ricco di conventi e confraternite, e dominato dal vescovo di Concordia Paolo Vallaresso (1693-1724).

Fra tutte le opere elencate nella biografia del pittore scritta da V. Da Canal (1732), ho individuato quelle eseguite per la città di Portogruaro. Ben quarantun dipinti erano qui concentrati e così suddivisi: ventidue collocati nella chiesa di S. Francesco ⁽²⁾, allora officiata dai Minori Conventuali; uno nel refettorio del convento di S. Agnese, officiato dai Minori Osservati Francescani; diciotto destinati a collezioni private. In base a una testimonianza di G.A. Moschini ⁽³⁾, nel 1809 gran parte delle tele erano ancora concentrate in San Francesco. Oggi di queste ne rimangono solo tre,

⁽²⁾ La Chiesa di S. Francesco e l'annesso convento furono fondati dal vescovo Fulcherio di Zuccola nel 1282 e affidati ai Minori Conventuali che vi rimasero fino al 1769, anno in cui furono soppressi per decreto del Senato veneto. Nel 1770 la chiesa fu acquistata dal Capitolo e divenne concattedrale per nove anni. Fu abbattuta nel 1830 e il materiale servì all'erezione della nuova chiesa di S. Andrea. (L. DE MARCHI, *Le chiese di Portogruaro*, Treviso, 1944, p. 10).

⁽³⁾ V. DA CANAL, *Vita di Gregorio Lazzarini* (1732), ed. a cura di G.A. Moschini, Venezia, 1809, p. LXIII.

conservate nel Duomo di S. Andrea⁽⁴⁾ e sono: *La Concezione* (1718), la *Beata Vergine, S. Orsola e compagne in gloria* (1720, fig. 8) e *Cristo in gloria* (1722, fig. 5). La prima fu eseguita per la Confraternita della Concezione alla quale costò L. 434. Fu restaurata per la prima volta nel 1723 dallo stesso Lazzarini per L. 90; la seconda volta nel 1745 dal pittore e doratore portogruarese Pietro Benedetti per una somma complessiva di L. 49:12. La seconda opera fu invece eseguita per la Confraternita della Beata Vergine della Ceriola.

Nel Libro Conti della suddetta Confraternita⁽⁵⁾, ho trovato la registrazione del pagamento relativo al restauro del dipinto nel giorno 30 marzo 1771: «Per regalo fato al Sig. Fortunato Pasquetti celebre pitore per agiustar la palla dell'altar come poliza Bortolo de Bortoli L. 27:4». Come ho potuto ricavare dagli annali di P. Gradenigo⁽⁶⁾, Fortunato Pasquetti, ritrattista veneziano, risiedette a Portogruaro dal 15 ottobre 1764 fino all'8 aprile 1773, anno della morte.

Ho individuato le altre diciotto opere grazie all'identificazione dei committenti con personaggi portogruaresi: si tratta di Francesco Zamboni, che ospitò il pittore nel 1723, e di canonici del Capitolo fra i quali godevano di alte cariche all'interno del Seminario, fondato dal vescovo Vallarezzo e inaugurato ufficialmente nel 1704. Sono: Giovanni Mazzarolli, Rettore del Seminario (1718-1723), Decano e Vicario Generale; il canonico Giovanni Muschietti⁽⁷⁾; Gentile Rivalta, Canonico Teologo, Vicario Generale e Rettore del Seminario dal 1723 al 1735.

Fra tutti i dipinti destinati a collezioni private portogruaresi

(4) A. SEDRAN, *Guida del Duomo Concattedrale di Portogruaro*, Udine, 1981, pp. 29, 30, 69, 70.

(5) ARCHIVIO DI STATO DI UDINE, Corporazioni Religiose soppresse, *Libro Amministrazioni V. da Scuola della Beata Vergine della Ceriola di Portogruaro* (1766-1806).

(6) L. LIVAN, *Notizie tratte da 'notatori e Annali di P. Gradenigo*, Venezia, 1946, p. 112.

(7) Giovanni Muschietti morì nel 1732 e fu sepolto nella chiesa di S. Francesco come testimonia la seguente iscrizione lapidaria che là esisteva: «CINERES REVERENDISSIMI DOM. IO. MAR. MUSCHIETTI C.O.V.ET CAN. CONCORD. TUMULATI SUB DIE XVII AUG. 1732». (A. ZAMBALDI, *Op. cit.* p. 258).

ho rintracciato *Giuditta con la testa di Oloferne*, (fig. 10) oggi al Museo Civico di Treviso⁽⁸⁾, che è da identificare con quella che Da Canal ricorda eseguita «Pel sig. Rivalta», probabilmente un familiare del canonico Gentile Rivalta menzionato sopra. Già a metà del Settecento il dipinto si trovava nella collezione del famoso letterato veneziano Francesco Algarotti, passò in eredità a suo fratello Bonomo, alla figlia di quest'ultimo Maria Algarotti Corniani, quindi ai Corniani e ai Mantovani-Orsetti di Treviso.

È chiaro a questo punto che l'opera di Lazzarini si pone come momento qualificante il primo Settecento portogruarese parallelamente all'azione svolta dal vescovo Vallaresso che era di origine veneziana come il pittore⁽⁹⁾. Rapporti diretti fra le due personalità sono documentati dal *Ritratto Vallaresso* che ho rintracciato nell'ex Seminario di Portogruaro, oggi Collegio Vescovile «G. Marconi», e che porta la seguente iscrizione: «PAVLVS VALLARESSO. EPVS. CONCORDIS ET C. SEMINARIVM INSTITVIT. AD. 704». Il dipinto (fig. 1), ritenuto fino ad oggi di ignoto, è da assegnare senz'ombra di dubbio a Lazzarini in quanto Da Canal⁽¹⁰⁾ parla di un «Ritratto di monsignore Vallaresso pe' Domenicani di Cordovado nel Friuli» eseguito nel 1719, (sono gli stessi che il vescovo chiamò nel 1714) e A. Zambaldi⁽¹¹⁾ nel 1840 afferma che tale opera è esistente nel Seminario. Il *Ritratto Vallaresso* è un rinvenimento importante per conoscere l'attività ritrattistica del pittore finora poco documentata. Esso mostra affinità con il *Ritratto di Sebastiano Venier* del Museo Correr di Venezia per lo stesso schema, leggermente variato, delle mani e per il medesimo gioco di luce che fa emergere il volto, non completamente di

⁽⁸⁾ *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, catalogo a cura di L. Menegazzi, Venezia, 1964, p. 127.

⁽⁹⁾ P. Vallaresso era figlio di Zaccaria, nobile veneziano e Procuratore di S. Marco. Divenne Abate di Scaaz nell'ordine di S. Benedetto (A. ZAMBALDI, Op. cit. p. 116), il 3 febbraio 1681 fu eletto canonico del Capitolo di Padova e nel 1683 prebendato. Durante i dodici anni del soggiorno padovano, fu legato da profonda amicizia all'allora vescovo di Padova Barbarigo e si ispirò anche successivamente al suo esempio dando al Seminario di Portogruaro, da lui fondato, una regolamentazione in tutto simile a quello di Padova. (E. DEGANI-V. SAVI, *Concordia e Padova*, Venezia, 1983, p. 8).

⁽¹⁰⁾ V. Da Canal, Op. cit., p. LXIV.

⁽¹¹⁾ A. ZAMBALDI, Op. cit., p. 117.



Fig. 1
 Gregorio Lazzarini, *Ritratto del Vescovo Paolo Vallaresso* (1719), Portogruaro, Collegio Vescovile «Guglielmo Marconi».



Fig. 2
 Gregorio Lazzarini, *S. Francesco di Sales* (1721), S. Vito al Tagliamento, Monastero delle Salesiane.

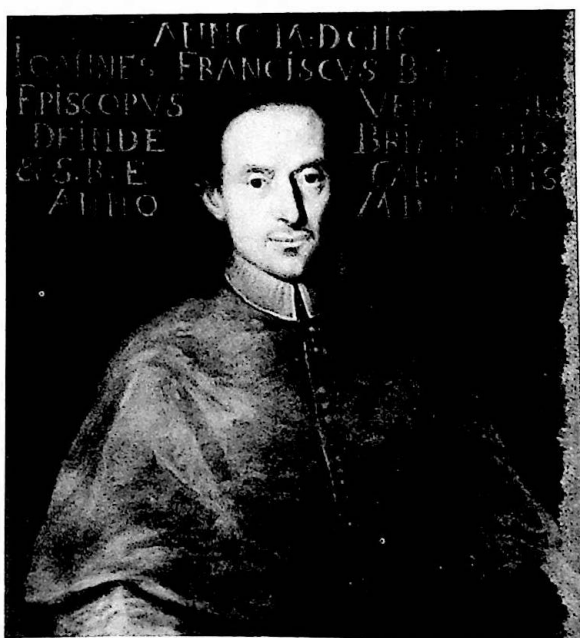


Fig. 3
 Gregorio Lazzarini e scuola, *Ritratto del Primicerio Giovanni Francesco Barbarigo* (1698), Venezia, Museo Diocesano di Arte Sacra.

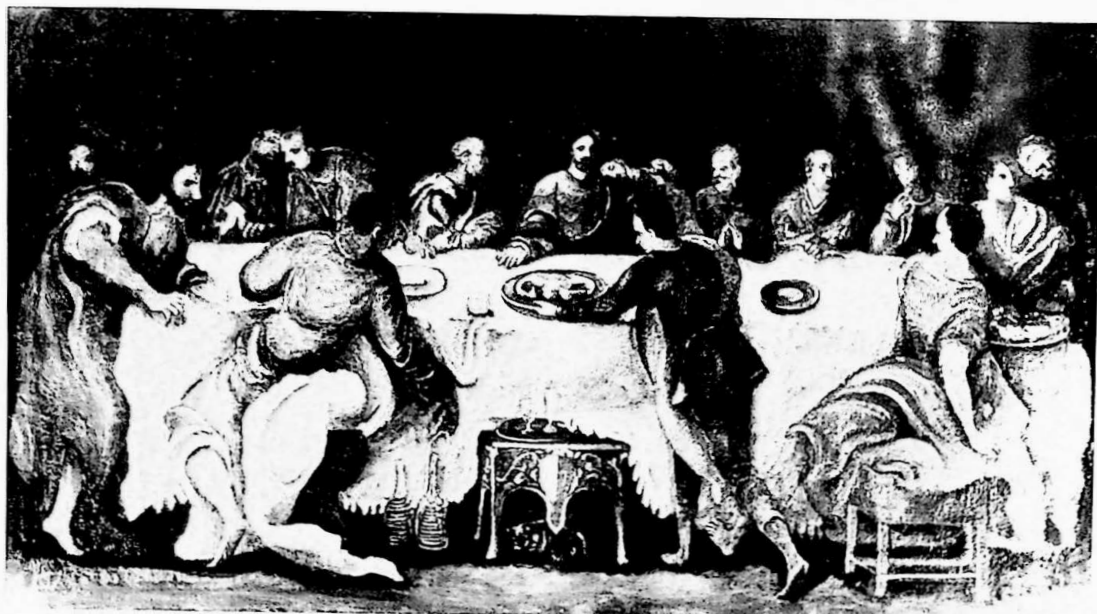


Fig. 4
Gregorio Lazzarini (attribuito), *Ultima Cena*, Portogruaro, Duomo.

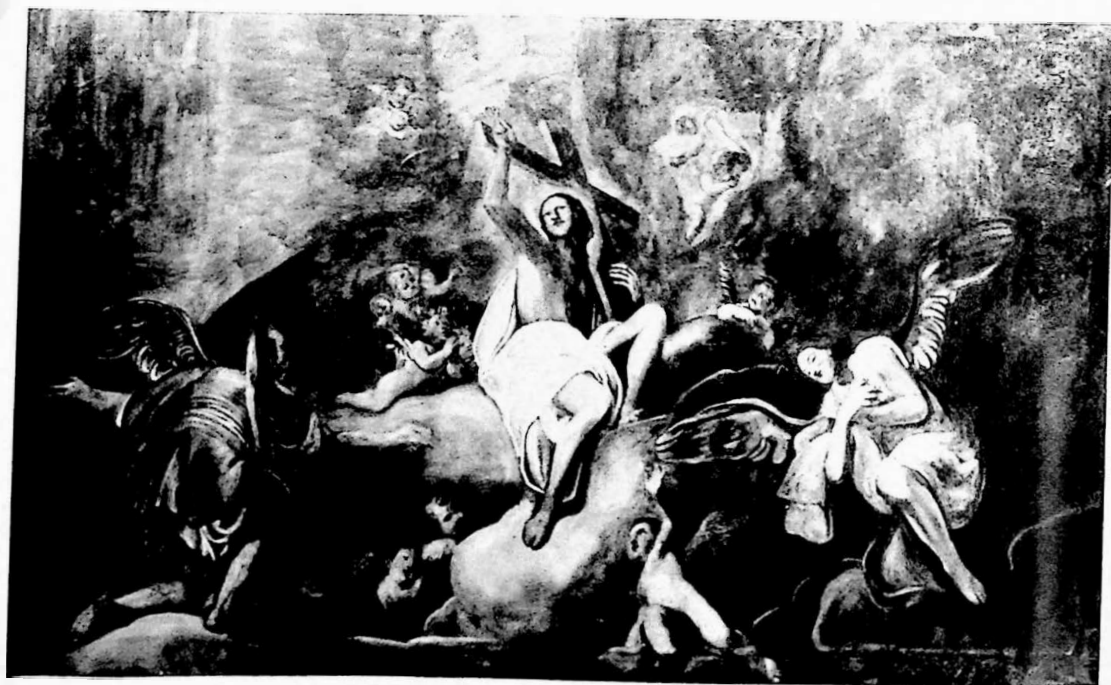


Fig. 5
Gregorio Lazzarini, *Cristo in gloria* (1722), Portogruaro, Duomo.

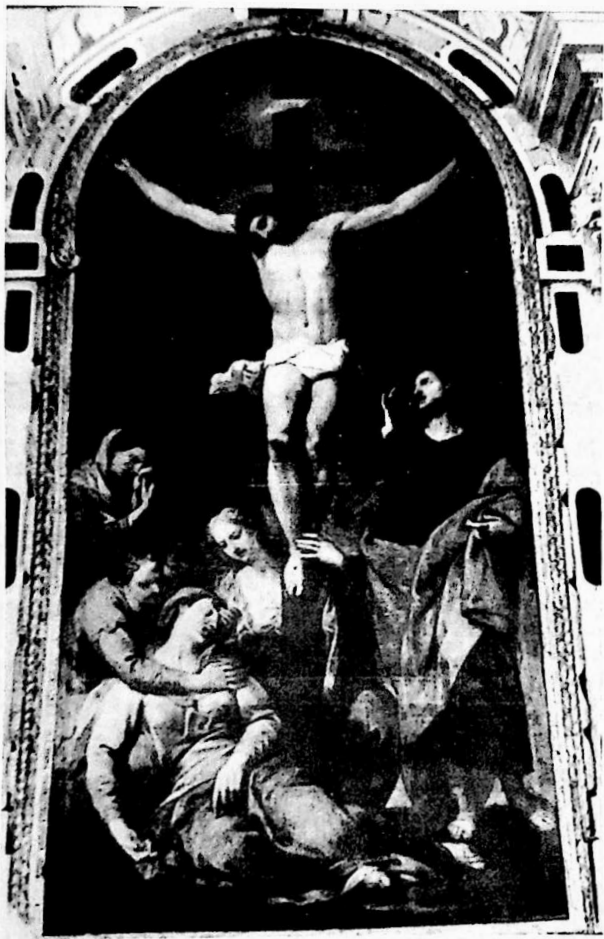


Fig. 6
Gregorio Lazzarini, *Crocifissione* (1708), Cinto Caomaggiore, Chiesa di S. Biagio.



Fig. 7
Gregorio Lazzarini, *La concezione* (1718), Portogruaro, Duomo.



Fig. 8
Gregorio Lazzarini, *Beata Vergine, S. Orsola e compagne in gloria*
(1720) Portogruaro, Duomo.



Fig. 9
Gregorio Lazzarini, *Annunciazione* (1721), Concordia Sagittaria, Cattedrale.



Fig. 10
Gregorio Lazzarini, *Giuditta con la testa di Oloferne* (1723), Treviso, Museo Civico.



Fig. 11
Gregorio Lazzarini, *S. Lucia* (1720), Trieste, Museo Civico di Storia ed Arte.



Fig. 12
Gregorio Lazzarini, *Fanciulla con fiori*, Venezia, Museo Correr.

prospetto, e le mani, sui toni piuttosto bassi della veste. L'impostazione trova invece confronto in altre due opere la cui paternità è rimasta finora sconosciuta: il *S. Francesco di Sales* di S. Vito al Tagliamento (fig. 2) e il *Ritratto del Primicerio Giovanni Francesco Barbarigo*, (fig. 3) quest'ultimo da me rintracciato al Museo Diocesano di Venezia assieme alla serie di ritratti dei Primiceri di S. Marco. Alcuni di questi furono eseguiti, con molta probabilità, da équipe artigianale che ha copiato o imitato ritratti precedenti secondo un'impostazione lazzariniana, preconfezionando la struttura delle vesti anche per i ritratti dei Barbarigo, entrambi eseguiti nel 1698, e di cui uno è sicuramente di Lazzarini su fede del Da Canal⁽¹²⁾. Il *Primicerio Pietro* presenta delle linee eccessivamente marcate, anche se veste e struttura anatomica della mano sono identiche a quelle del Vallaresso. È invece il volto di G.F. Barbarigo che corrisponde meglio ai modi del pittore. Questa mia tesi è avvalorata dall'iscrizione che (per la parte non aggiunta) porta il due in sottrazione (MDCIIC), uso non frequente nelle cifre romane ma presente nell'arco Morosini di Palazzo Ducale (MDCVIC), dipinto appunto da Lazzarini. È interessante notare che proprio a Giovanni Francesco, divenuto successivamente vescovo di Brescia e abate commendatario dell'Abbazia di Sesto (1714-1717), il Vallaresso spedì nel 1715 la copia delle suppliche rivolte al Papa per la beatificazione di Gregorio Barbarigo, già vescovo e poi cardinale di Padova⁽¹³⁾. L'assegnazione dei ritratti Vallaresso e Barbarigo al Lazzarini dimostra che, oltre al riferimento a schemi di Forabosco, Bombelli e Ghislandi, il pittore realizza un'impostazione più tipicamente lazzariniana che si potrebbe definire quasi «ottocentesca», lontana dall'ampollosità e retorica decorativa del ritratto di parata.

A questo punto ho indagato l'attività di Lazzarini nel resto della Diocesi di Concordia, prendendo in considerazione anche Caorle e le sue vicinanze. *L'Ultima Cena* (fig. 4) che si trova nella Cattedrale di Caorle è sicuramente la «Cena di N.S. per Caorle» elencata da Da Canal ed eseguita nel 1683⁽¹⁴⁾. L'esatta datazione in questo caso fa sì che l'opera diventi, dopo un giovanissimo

(12) V. DA CANAL, Op. cit., p. LVII.

(13) E. DEGANI - V. SAVI, Op. cit., p. 10.

(14) V. DA CANAL, Op. cit., p. LII.

Autoritratto, la prima eseguita fra quelle note, importante quindi per conoscere gli esordi del pittore in un momento anteriore all'influenza di Luca Giordano. In quest'opera aderisce ad un manierismo di ascendenza toscano-romana, fuso con la tradizione pittorica veneziana; si ispira infatti all'*Ultima Cena* di Giuseppe Porta detto Salviati, oggi nella sacrestia della Chiesa della Salute di Venezia, dalla quale desume il gesto di Cristo che cinge le spalle dell'apostolo e, anche se invertito, l'avvitamento del personaggio di spalle a destra. I fiaschi posti a terra sono citazioni tintorettesche, non inconsuete nell'opera del pittore come dimostra la *Nascita di Maria* di Vedano al Lambro.

Della *Cena* esiste, nel Duomo di Portogruaro, un presunto bozzetto⁽¹⁵⁾ attribuito al medesimo autore e avente le stesse dimensioni delle altre cinque formelle di Pomponio Amalteo con le storie di S. Andrea che sono collocate sulle cantorie dell'organo. Fu posto «in loco» probabilmente fra il 1840 e il 1847 ma a mio avviso è da escludere l'ipotesi di un'opera ottocentesca, commissionata con quelle dimensioni, perché si sarebbe scelto un soggetto riguardante la storia di S. Andrea e non lo si sarebbe lasciato incompiuto. Avvalora l'ipotesi del bozzetto la mancata rifinitura dei panneggi, la semplificazione di certi volti, la scioltezza della pennellata liquida e veloce, tipica del fare bozzettistico e presente anche nel documento fotografico anteriore al restauro. È evidente l'anteriorità della *Cena* di Portogruaro, rispetto all'opera finita, per l'aggiunta della grande anfora in primo piano, di alcuni oggetti sulla tavola e per l'eliminazione di un personaggio.

Nella Chiesa di S. Biagio a Cinto Caomaggiore esiste una *Crocifissione* (fig. 6) che l'inventario del 1818, trovato nell'archivio parrocchiale, assegna a Elisabetta Lazzarini mentre quello del 1904 a Gregorio. Elisabetta faceva parte della bottega del fratello e dipingeva in modo molto simile a lui tanto da indurre a volte in errore chi tentava di distinguere le loro opere. In questo caso non ci sono dubbi, infatti Da Canal⁽¹⁶⁾ ricorda che il pittore eseguì nel

⁽¹⁵⁾ A. SEDRAN, Op. cit., p. 45.

⁽¹⁶⁾ V. DA CANAL Op. cit., p. LX.

Secondo Da Canal, oltre alla *Crocifissione*, Lazzarini realizzò per Cinto una tela con il *Santissimo* nel 1717, una con *S. Biagio* nel 1718 e un gonfalone nel

1708 un «Cristo in Croce e le Marie per la villa di Cinto nel Friuli». Conferma ulteriormente l'assegnazione, l'analisi stilistica che rivela nella realizzazione dei personaggi una pennellata corposa tipica del pittore. È evidente l'ispirazione tizianesca dell'impianto mediata probabilmente dalla *Crocifissione* di S. Teonisto di J. Bassano, il cui S. Gerolamo è sostituito a Cinto dal gruppo di Maria svenuta. Tipologicamente e per certi particolari comuni negli indumenti, la donna che sostiene Maria è affine a quella che sostiene l'«Ester» di Ca' Rezzonico, sicuramente eseguita dal pittore nel 1703. Il ritmo compositivo della *Crocifissione* non è però un'«arietta» che diluisca la tensione drammatica dell'azione, Maria non è una figura «cascante»: già allo scadere del primo decennio Lazzarini si stacca da quel tenue filo che lo lega alle fonti del Rococò per allinearsi a posizioni classicistiche che sostanziano anche le tre opere portogruaresi con contorni disegnativi ben definiti, schemi compositivi tradizionali con qualche reminiscenza manieristica e stesure cromatiche piuttosto levigate che conferiscono alla materia pittorica una qualità gessosa. *La Concezione* (1718, fig. 7) è imperniata su uno schema piramidale e si qualifica per un cromatismo notevolmente schiarito.

Nella *Beata Vergine, S. Orsola e compagne in gloria* con S. Chiara (fig. 8), S. Bonaventura e S. Bernardino da Siena (1720) la chiusura del fondo attenua notevolmente il senso di profondità favorendo l'appiattimento delle immagini. Anche se largo è stato l'intervento di restauro nei confronti del *Cristo in gloria* (1722), è possibile individuare tipi e schemi figurativi consueti nel repertorio del pittore come la positura di Cristo e la fisionomia dell'angioletto in basso a destra che ripete quella dell'angelo con rose dell'*Annunciazione* di Concordia realizzata un anno prima (fig. 9).

Indagando l'attività di Lazzarini a S. Vito al Tagliamento, ho rintracciato nel monastero delle Salesiane il già citato *S. Francesco di Sales*, mai prima d'ora assegnato al pittore. È senz'altro una sua

1723. Consultando l'archivio parrocchiale di Cinto Caomaggiore, negli inventari del 1818, 1874, 1904, ho trovato traccia delle ultime due opere. Il *Santissimo* non è menzionato nell'archivio ma di esso, secondo la comunicazione orale del parroco, ci si ricorda a memoria d'uomo. Le tre opere oggi non esistono più «in loco».

opera, infatti Da Canal⁽¹⁷⁾ parla di una «Tavola di S. Francesco di Sales per le monache di S. Vito nel Friuli» eseguita nel 1721. La figura in atteggiamento benedicente e non completamente di prospetto, presenta affinità con il *Ritratto Vallarezzo* relativamente all'impostazione, al tipo di illuminazione e al trattamento della materia pittorica. Durante un restauro è stata aggiunta arbitrariamente l'aureola senza tener conto che già l'autore aveva circondato il capo con un debole alone luminoso per sottolineare la sanità della figura. Al medesimo intervento probabilmente sono dovute certe durezza di contorno sul capo e sulle mani. Le Salesiane, provenienti da Annecy, giunsero a S. Vito nel 1708 chiamate dal Patriarca di Aquileia Dionisio Delfino e dal vicario Ottavio Altan. Nel 1710 occuparono il nuovo monastero portato a termine grazie al contributo dello stesso Patriarca e del vescovo Vallarezzo⁽¹⁸⁾.

Lazzarini non lavorò solo per le Salesiane ma, nel 1722 e 1723, anche per i Domenicani di S. Vito le cui opere furono disperse o trasferite altrove dopo la soppressione del convento nel 1770. Altri dipinti del pittore si trovavano a Portovecchio, Sesto al Reghena, Fratta e Pordenone ma non esistono più, per lo meno «in loco».

Consultando l'archivio parrocchiale della chiesa di Ca' Cottoni, sono risalita all'autore della pala della *Resurrezione*: «Lazzarini della Scuola Veneta»⁽¹⁹⁾. Si tratta sicuramente della «Tavola con la Resurrezione di N.S. per Caorle»⁽²⁰⁾ che Da Canal ricorda eseguita nel 1720. Ca' Cottoni dista infatti pochi chilometri da Caorle e la chiesa fu edificata dai Cottoni, nobili veneziani, proprio nel 1720. Lo schema iconografico del dipinto è stato ripreso, nella seconda metà del terzo decennio, da G.B. Tiepolo nella *Resurrezione* della Cattedrale di Udine. La tela di Lazzarini rivela toni insolitamente sfumati nel Cristo, tutto allungato in una falcata dinamica

⁽¹⁷⁾ V. DA CANAL, Op. cit., p. LXIV.

⁽¹⁸⁾ A. GIACINTO, *Profilo delle parrocchie della Diocesi di Concordia-Pordenone*, in «Annuario della Diocesi di Concordia-Pordenone, 1977, p. 309.

⁽¹⁹⁾ ARCHIVIO PARROCCHIALE DI CA' COTTONI, Cronistoria della parrocchia di Ca' Cottoni dall'anno 1723, anno 1950.

⁽²⁰⁾ V. DA CANAL, Op. cit., p. LXIV.

all'interno della fascia luminosa mentre gli astanti sono caratterizzati da un vigoroso plasticismo.

È necessario fornire una precisazione cronologica riguardo l'*Annunciazione* della Cattedrale di Concordia, assegnata finora alla fine del primo decennio⁽²¹⁾. L'opera fu invece realizzata nel 1721, come indica Da Canal⁽²²⁾ che cita «l'Annunziata, il Padre Eterno e puttini con rose per Concordia». Dal punto di vista iconografico il dipinto può considerarsi una sintesi dell'*Annunciazione* di Luca Giordano (1672), oggi al Metropolitan Museum di New York, e di quella di Antonio Balestra (1702) nella chiesa di S. Tommaso di Verona. Dalla prima desume la Vergine e l'angelo che in Lazzarini rivela forme sciolte ma con movenze più trattenute rispetto al modello. Il cesto da lavoro, il tipo di inginocchiatoio, le teste di angioletti nonché il ritmo compositivo, richiamano invece Balestra. L'angelo che porge le rose, inginocchiato ai piedi della Vergine, è lo stesso che si trova in piedi nella pala di S. Paolo d'Argon (1692) e che porge invece una mitra.

Si può notare che gran parte delle opere realizzate dal pittore nella Diocesi di Concordia appartengono alla fase tarda della sua attività, un periodo considerato spesso negativamente dalla critica; in realtà, dipinti come la *Resurrezione*, l'*Annunciazione*, *Giuditta con la testa di Oloferne*, smentiscono questa presa di posizione. Al medesimo momento artistico sono da assegnare sicuramente anche *S. Lucia* del Museo Civico di Trieste (fig. 11) e la *Fanciulla con i fiori* (fig. 12) del Museo Correr di Venezia, uniche opere, assieme alla *Giuditta*, in cui ho riscontrato l'ispirazione a modelli pellegriniani. La triade, che rivela oltre a somiglianza tipologica anche affinità relativamente alla qualità della materia pittorica e alle tonalità cromatiche, mi permette di identificare, nell'ambito dell'attività del pittore, un momento «pellegriniano» che si delinea cronologicamente all'inizio del terzo decennio del Settecento, in concomitanza con l'arrivo a Venezia di Giovanni Antonio Pellegrini (assente dalla città dal 1708). Per *S. Lucia*, che finora non ha

⁽²¹⁾ A. RIZZI, *Storia dell'arte in Friuli: il Seicento*, Udine, 1969, p. 75.

⁽²²⁾ V. DA CANAL, Op. cit., p. LXV.

avuto una collocazione cronologica, propongo l'identificazione con l'opera di identico soggetto che Da Canal ricorda eseguita «per Vicenza»⁽²³⁾ nel 1720. Allo stesso anno circa è da assegnare la *Fanciulla con fiori*, mentre Giuditta, che ho già indicato come unica opera superstite del soggiorno portogruarese del pittore, fu eseguita nel 1723.

(23) V. DA CANAL, Op. cit., p. LXIV.