

IL PITTORE VICENTINO BARTOLOMEO CITTADELLA

L'attività di questo pittore, svolgasi nella seconda metà del secolo XVII, si inserisce nel quadro della cultura pittorica vicentina del tempo e giova a metterne in luce taluni aspetti significativi.

Va innanzi tutto notato come la pittura vicentina seicentesca non sia un episodio isolato o strettamente locale, ma in diretto rapporto con la pittura veneta del Seicento.

Infatti il centro vicentino, la cui tradizione artistica era sempre stata notevolmente ricca e fiorente, data la sua stessa posizione geografica assai vicina a Padova, sede di studi, e a Venezia, fonte inesauribile di esempi e suggerimenti artistici, si era mantenuto sempre aggiornato culturalmente e artisticamente offrendo in tal modo agli artisti un ottimo ambiente per estrinsecare le loro possibilità.

Se nel campo dell'architettura del secolo XVI Vicenza aveva assunto un ruolo determinante perché legata al nome e all'attività del Palladio, anche più tardi, nell'ambito della pittura veneta del secolo XVII, si distinse, sia pur con minor risonanza, per l'opera personale e geniale del Maffei, una delle voci più singolari del Seicento veneto. In antagonismo, talora polemico, con il Maffei operò il Carpioni che, pur veneziano d'origine, lasciò gran parte dei suoi lavori a Vicenza città che divenne per lui il centro della sua attività.

In questo periodo i rapporti e gli scambi tra la città lagunare e quella vicentina sono quanto mai attivi e aperti e tali continuano ad essere per tutto il corso del secolo. La decorazione pittorica di palazzi pubblici, chiese ed oratori, offriva infatti agli artisti, non solo locali, ma anche a quelli provenienti dal centro veneziano, ottime occasioni di lavoro e un campo di azione meno affollato di concorrenti di quanto non fosse Venezia stessa.

Le vicende e i vari momenti della locale pittura secentesca sono in particolare documentati dalle tele destinate ad adornare gli oratori più celebri della città che, in gran parte, sono conservate ancora in situ. Non è questo, purtroppo, il caso dell'Oratorio del Gonfalone o del Duomo la cui decorazione pittorica, risalente all'inizio del secolo e dovuta ai Maganza, ad Andrea Vicentino e ad altri pittori manieristi locali, è andata del tutto perduta¹. Questo ciclo pittorico, tuttavia, anche se cronologicamente va posto alle soglie di un nuovo secolo, si può dire concludesse un'epoca piuttosto che iniziarne una nuova. È infatti solo verso la metà del secolo che, nella decorazione pittorica di due altri famosi oratori della città, quello di San Nicola e delle Zitelle, svolsero la loro attività il Maffei e il Carpioni con l'opera dei quali venivano decisamente superate le posizioni tardomanieristiche di una cultura locale un po' accademica e veniva affermandosi un nuovo gusto pittorico che trovava nei due artisti forme diversissime d'espressione.

Il Maffei non rinnegava certo la locale tradizione tardomanieristica, alla base della sua formazione giovanile, bensì la trasformava in senso squisitamente barocco grazie anche alle nuove esperienze veneziane che avevano completato la sua educazione artistica mettendolo a contatto con l'arte nuova di un Ferri, di un Liss e di uno Strozzi².

Il Carpioni, invece, specialmente dopo aver fissato la propria dimora a Vicenza, orientava la sua ricerca stilistica in senso decisamente classicistico contrapponendo polemicamente al «colorismo fantasioso» del Maffei una «pittura rigorosamente costruita in senso formale»³ le cui tinte fredde e opache si staccavano nettamente dalla tradizione tonale della pittura veneziana.

Nel mondo pittorico del Seicento, tuttavia, sia il Maffei che il Carpioni, avevano assunto una posizione particolare dato soprattutto il carattere assai singolare e individuale della loro arte. Il loro esempio lascerà sì tracce di cui si potrà notare qualche eco negli artisti della generazione successiva, ma non sarà tale da dare un nuovo corso alla pittura secentesca.

Verso il 1675⁴, infatti, gli artisti impegnati nella decorazione pittorica della chiesa vicentina di Santa Caterina, portavano da Venezia, loro patria di origine o, per lo meno, sede principale della loro attività artistica, la diretta testimonianza dei nuovi indirizzi assunti dalla pittura veneziana.

È sintomatico, come avverte il Pilo, che la pala dell'Altare Maggiore della chiesa, opera eseguita dal Carpioni nel 1648, venga, dopo appena trent'anni, sostituita da quella di Pietro Liberi «superbo trionfo barocco»⁵, indice, questo, di un gusto che stava orientandosi verso nuove forme di espressione artistica.

Da un lato, quindi, il Liberi la cui opera lasciava intravedere nuovi possibili sviluppi della pittura veneta tardo-barocca, dall'altro lo Zanchi, il Celesti e altri artisti «toccati dal giordanismo»⁶ che portavano anche in Vicenza il gusto e la poetica dei «Tenebrosi».

Proprio il Liberi, lo Zanchi e il Celesti sono anche gli autori di alcune tele del coro del Duomo vicentino che fanno parte di un ciclo pittorico che conclude il panorama, abbastanza ricco ed esauriente, della locale pittura secentesca.

Eseguita tra il 1679 e il 1682, le dodici tele, che facevano parte di quel grandioso complesso decorativo noto come «parlamento Civran»⁷ sono quindi una delle più significative testimonianze della penetrazione in Vicenza delle correnti pittoriche provenienti da Venezia ed esercitarono sulla cultura pittorica locale una funzione di stimolo che si riflette nell'opera stessa del Cittadella, attivo, egli pure, negli anni della sua maturità, nel coro del Duomo. La tela del Liberi raffigurante «Il sacrificio di

⁴ BARBIERI-CEVISE-MAGANATO, *op. cit.*, pag. 41.

⁵ PILO G. M., *Carpioni*, Venezia, 1961, pag. 21.

⁶ BARBIERI-CEVISE-MAGANATO, *op. cit.*, pag. 41.

⁷ I lavori per tale complesso decorativo, sotto per espresso desiderio ed interessamento dell'allora Vescovo di Vicenza Giuseppe Civran, erano iniziati presumibilmente verso il 1675 (il MAGANATO, *Notizie storico-descrittive della Chiesa Cattedrale di Vicenza*, Vicenza, 1848, pag. 90-91, cita una convenzione con un falegname del 10 ottobre 1675 e un accordo e una polizza del Martini, autore delle stampe, del 16 aprile 1679), ma procedettero alquanto lentamente dato che nel maggio del 1679 non erano ancora conclusi. Il 14 di questo mese, infatti, Giuseppe Civran, tre giorni prima di morire, stendeva il proprio testamento lasciando un ricco legato perché i lavori del Coro del Duomo venissero condotti a termine entro tre anni. Quando il Civran stese il suo testamento, i quadri non erano stati ancora dipinti mentre le stampe dovevano solo essere collocate in situ, come risulta dalla lettura del testamento stesso (*Archivio di Stato di Vicenza*: testamento del Vescovo Civran, atti del notaio O. Bertonecchi). Delle dodici tele, otto si trovano ancora appese alle pareti del Coro della chiesa, mentre le rimanenti quattro sono state collocate nei saloni del vicino Vescovado essendo stata mutata la collocazione originaria in seguito alle modifiche e ai restauri che si ebbero dopo la seconda guerra mondiale.

¹ BARBIERI-CEVISE-MAGANATO, *Guida di Vicenza*, Vicenza, 1956, pag. 49.

² PALLUCCHINI R., *La pittura veneziana del Seicento*, parte III, pag. 8, dispense dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Padova, anno accademico 1961-62.

³ PALLUCCHINI R., *op. cit.*, parte II, pag. 107, anno accademico 1960-61.

Noè» è l'ultima opera nota dell'artista e, benché cronologicamente segua immediatamente la pala di Santa Caterina, non rivela la medesima freschezza inventiva di quest'ultima, ma una certa stanchezza che spinge l'ormai anziano pittore a ripetere un po' convenzionalmente se stesso.

Maggiore interesse rivestono invece le tele dei pittori appartenenti alla corrente dei «Tenebrosi»: lo Zanchi e il Loth, il primo presente in uno dei suoi momenti tipici e ancora felici («Parsaggio del Mar Rosso», la «Vergine Annunciata» e l'«Angelo Annunciante»), il secondo in una fase, per così dire di transizione, della sua arte che da una stretta adesione al naturalismo, era andata progressivamente ingentilendosi con l'ammorbidirsi dei colori, l'allentarsi della tensione emotiva, l'indulgere ad un certo decorativismo e ad alcuni spunti narrativi («Miracolo della resurrezione di un morto posto sulla Croce» «Visione degli Angeli di Giacobbe» in Vescovado).⁸

Questo concentrare l'interesse della scena su uno spunto psicologico-narrativo, che si nota soprattutto nella tela raffigurante il «Miracolo della risurrezione di un morto», poteva forse essere suggerito al Loth dalla visione e dalla vicinanza stessa della tela del Celesti («Eradico imperatore, spogliato delle insegne reali, si accinge a riportare nella Basilica eretta sul Calvario la Croce recuperata dai Persiani» in Vescovado) rappresentazione piacevole e disinvolta in cui sono ben evidenti quei suggerimenti formali e coloristici derivatigli dal ricordo del Veronese ed entrati a far parte del suo linguaggio.

Le rimanenti tele del coro del Duomo spettano al Cittadella, ad uno sconosciuto pittore, un «tenebroso» non facilmente identificabile,⁹ e a Giovanni Carboncino («Ludovico, re di Francia, dona una reliquia della Croce al Beato Bartolomeo Breganze»). La tela di questo pittore, anch'egli proveniente dal centro vene-

⁸ Ritengo accettabile l'attribuzione tradizionale delle due tele al pittore bavarese.

⁹ Di questa tela raffigurante un episodio biblico: «Mosè sostenuto nella preghiera mentre Aronne combatte», le fonti o non indicano l'autore o fanno il nome del Ruschi. Ma ragioni innanzitutto cronologiche impediscono di assegnarla al pittore romano.

Infratti questi ultimi sarebbe morto, secondo quanto ha dimostrato l'AVANOFF (*Sebastiano Mazzoni*, in *Seggi e Memorie di Storia dell'Arte*, Venezia, 1939, pag. 268), prima del 1661, anno in cui fu pubblicato «Il tempo perduto», racconto di sonetti di Sebastiano Mazzoni, uno dei quali è dedicato appunto al Ruschi, in occasione della sua morte, mentre la tela vicentina, in base alla cronologia desunta dal testamento Civran, dovrebbe essere stata eseguita negli anni intorno al 1680. D'altra parte anche i caratteri stilistici non presentano precise analogie e punti di contatto che permettano di collegare il dipinto all'opera del Ruschi.

ziano in cui si trovano tracce della sua attività dal 1672¹⁰ fino al 1692¹¹, offre un esempio di quella sua maniera di dipingere semplice e facile, aliena dall'aderire alle correnti pittoriche dell'epoca non per una presa di posizione polemica, ma per un modo personale di chiudersi in una sfera di ispirazione più circoscritta, consapevole delle proprie possibilità e dei propri limiti.

Delineato brevemente l'ambiente in cui il Cittadella si è trovato ad operare, riesce più facile ricostruire il processo della sua formazione artistica scarsamente documentato dalla quasi totale mancanza di notizie biografiche e delle opere giovanili andate perdute o distrutte.

Il pittore nacque nel 1634 circa, come possiamo dedurre dalla annotazione del Maccà che lo dice morto nel 1704, il 28 dicembre, all'età «d'anni 70 ca»¹². La notizia è riportata pure da un altro cronista vicentino, citato dallo stesso Maccà, il Favetta e il fatto che siano cronisti vicentini ad annotare tale avvenimento, ci fa presumere con una certa sicurezza che la morte dell'artista, come la sua nascita, siano avvenute in Vicenza.

Del resto tutte le fonti sono concordi nel definirlo vicentino e, come tale, egli si firma in una sua opera (Il miracolo della pioggia, Montagnana, Duomo). Solo l'Orlandi-Guarienti e il Ticozzi lo dicono veneziano¹³, ma mancano del tutto tracce di una attività o, per lo meno, di una prolungata presenza a Venezia dell'artista e questo è importante ai fini della sua formazione artistica che si presenta subito circoscritta nell'ambito strettamente locale.

Le fonti lo definiscono scolaro, compagno o collaboratore del Carpioni. Anche se non possediamo dati più precisi che ci permettano di chiarire tali rapporti, bisogna riconoscere che il pittore veneziano esercitò certamente il suo influxo sul vicentino. Ne costituisce una prova la particolare gamma cromatica usata dal Cittadella nei suoi dipinti in cui predominano, per lo più,

¹⁰ W. ARSLAN, *Il concerto di luminismo e la pittura veneziana barocca*, Milano, 1964, pag. 44, n. 54.

¹¹ Dal 1687 al 1692 il pittore figura infatti iscritto nella fraglia veneziana dei pittori. (ZAMBERTI P., *La pittura del Settecento a Venezia*, Catalogo della Mostra, Venezia 1959, pag. 70).

¹² G. MACCÀ, *Miscelanea manoscritta in folio*, ms. Bibl. Bertoliana di Vicenza (2830), p. 112.

¹³ G. MACCÀ, *Abeccedario pittorico*, ms. Bibl. Bertoliana di Vicenza (27. 4; 35. 36).

¹⁴ ORLANDI-GUARIENTI, *Abeccedario pittorico*, Venezia, 1753, p. 90.

¹⁵ S. TICOZZI, *Dizionario dei pittori*, Milano 1818, vol. I, p. 123.

toni freddi e spenti che non possono non suggerire qualche analogia con le intonazioni acidule e livide delle opere dello stesso Carpioni che il Cittadella doveva presumibilmente aver conosciuto durante la sua lunga attività svolta nel centro vicentino.

Insieme al Carpioni il Cittadella è ricordato pure attivo a Verona dove, all'incirca verso la metà dell'ottavo decennio del secolo, doveva godere ormai di una certa fama e doveva essere legato all'anziano maestro veneziano soprattutto da rapporti di amicizia. Il Dal Pozzo ci informa, infatti, che «Martino Cingiaroli» «...cominciò da per sé a formare abbozzi in carta, e con la direzione del Carpioni e del Cittadella Pittori vicentini abitanti in Verona...»¹⁴

I dipinti che di lui possediamo devono quasi tutti assegnarsi al periodo della maturità, circa agli anni dall'ottanta in poi, mentre rimane una lacuna incolmabile per quel che riguarda il periodo giovanile. Solo molto parzialmente tale lacuna può essere colmata da alcune tele eseguite per la Chiesa vicentina di San Giacomo che ritengo debbano ricollegarsi alla prima attività dell'artista.

Le tele raffigurano i Quattro Dottori della Chiesa e «Mosè che fa scaturire l'acqua».

1-2-3

Scarso interesse presentano i primi tre Dottori opere medio-crici che rivelano un gusto ancor accademizzante e tardo-manieristico nella decorazione accurata e sontuosa delle vesti, in qualche figura allungata, ancora vagamente a spirale e una mano poco esperta nella resa di alcuni particolari come i pesantissimi putti e le riquadrature architettoniche che male si fondono con le figure.

3 Ci colpisce invece il San Girolamo per il particolare accanto che vi possiamo cogliere consistente in una intonazione drammatica, assente negli altri Dottori, sottolineata dalla resa della figura del Santo dalle nude membra muscolose e dal volto barbuto.

Appare evidente che, in questa figura, l'artista si propone o, per lo meno, tenta una nuova forma di espressione accostandosi al linguaggio della corrente dei naturalisti.

In tal senso si ricollega al San Marco la figura di uomo ignudo che beve da un otre del «Mosè che fa scaturire le acque»¹⁵

¹⁴ B. DAL POZZO, *Le vite dei pittori scultori ed architetti veronesi*, Verona 1718, p. 192.

¹⁵ La tela si trova ora arrotolata nei depositi del Museo Civico in attesa di restaurare.

Secondo l'Arslan tale opera appartiene alla fase giovanile dell'artista che appare, in questo momento della sua attività «una specie di Luca Giordano da terraferma veneta in tono minore».¹⁶

La figura del vecchio che dà da bere all'agnellino, le figure femminili in primo piano, l'attenzione stessa per taluni particolari realistici come la secchia rovesciata a destra, denotano quegli accenti bassaneschi di cui fa menzione l'Arslan¹⁷. Se questi ultimi elementi linguistici il Cittadella aveva potuto facilmente assumere dalla tradizione pittorica locale in cui si erano mantenuti vivi nell'opera stessa della bottega vicentina dei Maganza in particolare; per quel che riguarda invece l'intonazione naturalistica che pure notiamo in queste sue opere giovanili, è necessario pensare ad un avvenuto allargamento delle sue esperienze culturali al di là dell'opera dei Maganza e del Carpioni.

Dopo la metà dell'ottavo decennio del secolo — e a questo periodo circa penso potrebbero essere assegnate le tele della Chiesa di San Giacomo — erano già giunti ed erano già attivi a Vicenza quei pittori che, da Venezia, avevano portato nella terraferma veneta gli echi dei nuovi modi pittorici del momento. Ho prima ricordato a tale proposito, il gruppo degli artisti attivi in Santa Caterina alcuni dei quali, come il Liberti e lo Zanchi, avevano lasciato loro opere anche in altre chiese vicentine. Fin dai suoi anni giovanili quindi, il Cittadella deve essere venuto a contatto con l'opera di questi pittori con alcuni dei quali poté probabilmente avere poi rapporti più stretti all'epoca dei lavori per il Coro del Duomo.

Del periodo veronese dell'artista rimane una sola opera, una tela firmata ma non datata raffigurante il «Profeta Eliseo» posta a sinistra dell'Altare Maggiore della Chiesa di San Luca.¹⁸ Eseguita presumibilmente tra la fine dell'ottavo decennio e l'inizio del nono, rivela subito, rispetto ai dipinti di San Giacomo, una raggiunta maturità artistica e rappresenta, al tempo stesso, uno dei più felici momenti creativi del pittore. Anche in questa opera è facile riconoscere gli elementi linguistici che gli sono propri, a cominciare dalla gamma cromatica dalle tinte spesso

¹⁶ W. ARSLAN, *Vicenza. Le Chiese*, Roma, 1956, p. 101.

¹⁷ W. ARSLAN, *op. cit.*, p. 101.

¹⁸ Sappiamo dalle fonti che, a Verona, il Cittadella era stato attivo non solo in San Luca, ma anche in San Tomaso Canthariense, in Sant'Anastasia e nella Cattedrale dipingendo per queste chiese, come ricordano il Dal Pozzo e il Da Persico, alcune tele ora andate perdute.

pallide, quasi spente (rosa pallido la veste della donna a sinistra in primo piano, bianco-grigio il panno del bimbo accanto a lei) menori della tavolozza fredda del Carpioni, fino alle intonazioni «naturalistiche» evidenti nella muscolosa figura, in primo piano a destra, vista di schiena e nel solenne volto barbuto del Profeta. Una pennellata più leggera definisce le figure che compaiono a sinistra nello sfondo del quadro che potrebbero far pensare ad una grafia ancor manierista.

In questa tela è possibile cogliere anche quelli che sono i limiti e le debolezze dell'artista e, soprattutto, la sua mediocre abilità disegnativa e la povertà espressiva delle sue figure. Quest'ultime assumono talora un atteggiamento vacuo (come il volto del bimbo a sinistra) o appaiono simili negli stessi lineamenti mentre alcuni particolari sono tracciati in maniera un po' rozza e grossolana. Intorno al 1680 vanno inserite le tele eseguite dal Cittadella per il Coro del Duomo di Vicenza.

In questo periodo egli ebbe modo di approfondire le sue esperienze e le sue conoscenze artistiche osservando, da vicino, l'opera degli altri pittori attivi nel Coro del Duomo l'arte dei quali, indubbiamente di un livello superiore alla sua, non poteva non esercitare qualche influsso su di lui. Direi anzi che le tele che il Cittadella eseguì per la cattedrale vicentina rivelano il suo sforzo di adeguarsi all'opera e allo stile degli altri artisti impegnati in quella medesima impresa pittorica. Tale impegno è palese, ad esempio, in quell'intonazione di voluta e ricercata grandiosità e drammaticità che animano la composizione ne' «La disfatta di Massenzio» in Vescovado⁷ in cui le figure dei guerrieri e i cavalli impennati si intrecciano in un drammatico groviglio. Forse il vicino «Passaggio del Mar Rosso» dello Zanchi aveva potuto suggerire al Cittadella l'esempio di una composizione concitata e dinamica; ma il tentativo di creare una scena di drammaticità corale si traduce nel pittore vicentino in un po' caotico assieparsi di corpi di animali e di uomini i cui gesti vogliono sottolineare la tragicità del momento che i loro volti, del tutto inespessivi, sembrano subito smentire. Alla composizione manca il respiro spaziale e anche l'apparizione improvvisa dell'angelo appesantisce ulteriormente la scena.

Migliore è «L'apparizione della Croce a Costantino». Nel gruppo di Costantino e delle altre figure a destra, il pittore indulge nella ricchezza dei panneggi delle vesti, ma ci mostra altresì di saper creare brani di notevole essenzialità plastica che

permettono al chiaroscuro di giocare un ruolo drammatico come nel guerriero a sinistra. Tale figura, che accampa la muscolosa schiena nuda in primo piano, richiama quella analoga del «Passaggio del Mar Rosso» dello Zanchi e testimonia come il pittore vicentino avesse rivolto spesso la sua attenzione all'opera di questo maestro.

Nel «Serpente di Bronzo» le figure, dai gesti enfatici, si assiepano in primo piano, ma il respiro della composizione si allarga verso il fondo dove, chiare sull'ombra proiettata dal fogliame dagli alberi, si stagliano numerose, svelte figurine.

Il Cochlin, citando tale dipinto, non fa il nome del Cittadella, ma pensa possa trattarsi del Liberi¹⁹ e tale attribuzione gli era, forse, suggerita dalla larga e solenne impostazione plastica di alcune figure, come quella della donna con il bambino in braccio in primo piano, che potrebbero riallacciarsi alla tipologia di alcuni personaggi del Liberi stesso.

A un momento ancora felice dell'attività dell'artista, presumibilmente del periodo immediatamente precedente o immediatamente successivo ai dipinti del Duomo, è l'Allegoria, ora nei depositi del Museo Civico di Vicenza, che a lui viene attribuita.

Benché le condizioni precarie dell'opera, che necessita di un restauro, ne rendano più difficile la lettura, mi pare si possa confermare la paternità del Cittadella denunciata tra l'altro dalla tipologia delle figure stesse. Particolarmente felice il nudo femminile, memore, forse, di qualche figura muliebre del Bellucci, dalle superfici torrite illuminate dalla luce con le quali contrasta l'armatura scura del guerriero che richiama, nel profilo del volto e nei ricchi panneggi, il Costantino della tela del Duomo.

La scena non si traduce in una rappresentazione drammatica, come il soggetto potrebbe suggerire. Basterebbe, a questo proposito, osservare la figura femminile di destra il cui gesto esprime non tanto il timore, quanto la meraviglia e il cui volto sembra quasi atteggiarsi al sorriso. Tale aspetto dell'opera, che si può ricollegare a quell'incapacità del Cittadella di rendere i suoi personaggi partecipi intimamente di un dramma, non costituisce in questo caso un carattere negativo in quanto intona la scena su un registro ingenuo e lievemente idillico che, trattandosi di una rappresentazione allegorica, non è privo di un certo afflato poetico.

¹⁹ C. N. COCHLIN, *Voyage d'Italie*, tome III, Paris 1769, p. 172.

Datata 1681 e firmata è la pala dell'altare di Sant'Agata, raffigurante il martirio della Santa della Cattedrale di Sandrigo. Anche in quest'opera si possono notare le solite tonalità di colore spente e fredde e i soliti gesti un po' forzati dei personaggi.

La figura virile a destra risente ancora di quel giordanismismo che il pittore aveva assunto come componente linguistica della sua arte, ma il disegno e la pennellata si sono appesantiti e ne deriva che l'opera non va al di là di una ormai consumata abilità di mestiere. L'unica nota di un certo rilievo che la tela presenta è costituita dalla tipologia delle due figure virili alle estremità sinistra e destra della scena che richiamano alcuni personaggi di Pietro Vecchia, per esempio, le figure dai volti allungati di Diogene, del servo in berretto frigio e dell'uomo alla destra di Alessandro nell'«Alessandro e Diogene» già Widmann-Foscari.

Tali analogie fanno supporre che il Cittadella avesse una certa conoscenza dell'opera del Vecchia. Del resto anche quella cura particolare con la quale il pittore vicentino definisce i suoi guerrieri, dagli elmi piumati e dalle ricche armature, poteva essergli suggerita, almeno in parte, dalla fantasia estrosa del Vecchia.

Dalle prime opere giovanili, ancora sotto l'infusso delle botteghe tardo-cinquecentesche, ai primi contatti con i naturalisti, fino all'accoglimento di qualche eco dell'arte del Liberti, del Bellucci e del Vecchia, il Cittadella dimostra di mantenersi sempre abbastanza aggiornato sulla pittura contemporanea.

Anche il Bellucci e il Vecchia erano stati attivi a Vicenza, ma non è escluso che, per lo meno negli anni della sua maturità, il Cittadella abbia compiuto qualche visita, sia pur di breve durata, nel centro lagunare.

Ma quelli che il pittore vicentino accoglie, sono solo spunti culturali e l'allargarsi delle sue esperienze artistiche non si traduce in un linguaggio più ricco e più vivo.

Così la tela di Sandrigo, ad esempio, resta un'opera mediocre e nulla aggiunge a ciò che le opere precedenti già ci avevano rivelato riguardo alle sue capacità e ai suoi limiti.

Negli ultimi anni della sua attività, l'artista, come ha notato giustamente l'Arslan, non si mantiene più «in linea coi tempi»²⁰ e tutte le sue ultime opere denotano segni di stanchezza e l'esaurirsi della sua forza espressiva.

Questo si può notare già nella tela della Chiesetta di Santo Antonio di Casa Turra di Mason Vicentino (firmata e datata

1692), opera di livello molto modesto che si ravviva un po' solo nello squarcio di paesaggio a sinistra dai colori più caldi del consueto.

Si possono assegnare all'estrema attività dell'artista la tela, ora molto rovinata, della parete sinistra del Coro della Chiesa di San Giuliano di Vicenza raffigurante la Madonna e alcuni Santi e una Deposizione, anch'essa gravemente danneggiata dall'usura del tempo, ora nel sottocoro del Duomo di Schio²². Anche quest'opera rivela quella pesantezza di disegno di cui già nella pala di Sandrigo si cominciava ad aver sentore e, solo il volto sfatto del Cristo e il patetico abbraccio della Maddalena dai vaporosi capelli biondo-scuro tipici di alcune figure femminili del Cittadella (come la Sant'Agata di Sandrigo), sottolineano la drammaticità dell'evento più del gesto melodrammatico della Vergine.

Passate brevemente in rassegna le poche opere rimaste del pittore vicentino, appare chiaro che la sua personalità artistica si rivela di una levatura piuttosto modesta circoscritta com'è entro i limiti di una abilità di mestiere che, solo raramente, riesce a raggiungere un risultato di notevole livello artistico. Dal punto di vista formale, parecchi sono i difetti dell'artista²³ che ho cercato di mettere in rilievo analizzandone le singole opere; ma, ciò nonostante, bisogna riconoscere che egli riesce talora ad esprimersi con una certa disinvoltura facendo un uso intelligente delle proprie esperienze artistico-culturali. I suggerimenti che egli trae dalla tradizione pittorica locale e da alcuni pittori suoi contemporanei, gli forniscono così gli elementi per un discorso che può divenire piacevole e scorrevole come nel caso della pala veronese di San Luca e dell'Allegoria vicentina.

PAOLA ROSSI

²⁰ ARSLAN W., *op. cit.*, p. 112.

²¹ Penso che tale dipinto si debba identificare con quello un tempo posto su di un altare della Chiesa di San Giacomo della stessa città, ricordato dai Macca e dal Pozzolo.

²² G. MACCÀ, *Storia del territorio vicentino*, tomo XI, parte I, Caldogeno 1814, p. 186.

²³ G. POZZOLO, *Notizie della terra di Schio*, Padova, 1876, p. 7).
²⁴ Mancano notizie riguardanti eventuali allievi o diretti seguaci del Cittadella. Il Trussino (*Artisti vicentini*, ms. della Bibl. Bertoliana di Vicenza, tra il sec. XVIII e il XIX) e l'Orlandi-Guarienti (*op. cit.*, p. 90) ricordano un figlio del pittore, Gasparo che si sarebbe dedicato alla ritrattistica.



1-2 - B. CITTADILLA: *Dottori della chiesa*, Vicenza, S. Giacomo.



3 - B. CITTADILLA: *Dottore della chiesa*, Vicenza,
S. Giacomo.



4 - B. CITTADELLA: *Dottore della chiesa*, Vicenza, S. Giacomo.



5 - B. CITTADILLA: *Mosè fa scaturire le acque*, Vicenza, già a S. Giacomo - Ora Museo Civico, deposti.



6 - B. CITTADELLA: *Il profeta Eliseo*, Verona, S. Luca.



7 - B. CITTADELLA: *La disfatta di Massenzio*, Vicenza, Vescovado.



8 - B. CITTADILLA: *Apparizione della Croce a Costantino*, Vicenza, Duomo.



9 - B. CITTADELLA: *Il serpente di bronzo*, Vicenza, Vescovado.



10 • B. CITTADELLA: *Allegoria*, Vicenza, Museo Civico, depositi.



11 - B. CITTADILLA: *Il martirio di S. Agata*, Sandrigo, Cattedrale.



12 - B. CITTADILLA: *Deposizione*, Schio, Duomo.