

VIATICO PER IL GIOVANNI BUONCONSIGLIO DI MONTECCHIO MAGGIORE *

Un lungo e ponderato studio di Vittorio Sgarbi, apparso sul Bollettino d'arte (n. 7 - luglio-settembre 1980), fa il punto sulla questione critica di un pittore alquanto trascurato per un certo tempo ma ora oggetto di continue ed interessanti indagini: Giovanni Buonconsiglio vicentino anzi, secondo la tradizione, nato a Montecchio Maggiore ove risiedeva la sua famiglia prima del trasferimento a Vicenza.

Com'era prevedibile, anche nel lavoro dello Sgarbi solo poche righe vengono dedicate alla pala detta di San Giovanni Battista (fig. 1), firmata «Johanes Bonicosilij» e datata 1519, ultima opera conosciuta del pittore, ed è già un progresso dopo che lo stesso Sgarbi, Franco Barbieri e Lionello Puppi l'avevano acerbamente criticata come un regresso sulle opere precedenti, una stanca ed inerte ripetizione di canoni usati ed abusati già nel Quattrocento. Ma ora lo Sgarbi, con il titolo significativo del suo studio «Le due culture di Giovanni Buonconsiglio», permette una nuova e interessante lettura di quest'opera per non arrivare, speriamo, ad un ribaltamento dei precedenti e negativi giudizi.

Certo che il Buonconsiglio non è più considerato il grande pittore di una sola opera: la celebre «Pietà» del Museo Civico di Vicenza; ma, ampliandosi sempre più il catalogo di opere certe quali la Madonna con Bambino e Santi della Cassa di Risparmio di Padova scoperta ed illustrata da Rodolfo Pallucchini e di opere attribuite da recenti studiosi quali la «Decollazione di S. Paolo» del tempio di San Lorenzo di Vicenza, è più facile seguire l'itinerario artistico del pittore monticulense esposto tra le «due culture» quella veneta belliniana e quella lombarda bramantesca.

Ma per arrivare alla meta finale della pala di S. Giovanni

* Di questo argomento l'Accademico prof. REMO SCHIAVO, autore del presente saggio, ebbe a trattare in una breve comunicazione alla tornata accademica del 20 gennaio 1980.

Battista seguiamo la avventura critica del Buonconsiglio secondo le indicazioni dello Sgarbi.

Certamente è merito del Longhi di aver segnato la ripresa degli studi sul Buonconsiglio nel dopoguerra quando, a commento della ormai mitica esposizione intitolata « Cinque secoli di pittura veneziana », indicava nella Pietà non solo il precedente belliniano ma « forse anche un ricordo di una diversa cultura provinciale tra lombardo e bramantesca che par mandare qualche altro riflesso anche sui primi anni del Lotto ».

Il Lotto giovane indicato dal Longhi era quello dei paggi Onigo nel tempio di S. Nicolò a Treviso. L'allieva del Longhi, Gertrude Spettoli, aggiungeva qualche altro nome al catalogo del pittore ed accentuava i contatti con la pittura lombarda.

Di scarsa importanza i contributi di Wart Arslan e di Alberto Martini a cui si aggiungono, fondamentali, verso gli anni settanta i saggi di Puppi e di Pallucchini e infine la tesi di laurea dello stesso Sgarbi.

Nel 1976 giunge « inattesa la proposta virtuosistica » di F. Zeri che arricchendo notevolmente la statura del Buonconsiglio gli attribuisce il « Martirio di S. Paolo » di S. Lorenzo a Vicenza già dato dalla critica a Bartolomeo Montagna, un importante inedito della collezione Cini di Venezia e quei « cruciali » paggi Onigo riconosciuti da quasi un secolo come incontestata opera giovanile di Lorenzo Lotto.

Alle rivoluzionarie tesi dello Zeri portarono altri contributi « bramanteschi » Adriana Ruggeri e Mauro Lucco « convinto sostenitore delle tesi dello Zeri ».

In questo momento della critica s'inserisce la puntualizzazione dello Sgarbi che contrastando o limitando la proposta dello Zeri analizza con grande finezza e precisione quella « *koiné* » figurativa lombardo-veneta entro la quale ha operato il Buonconsiglio. Evidentemente al centro della discussione emerge subito il problema della formazione giovanile del pittore che gli permette di toccare il livello, mai più raggiunto in seguito, della « Pietà » vicentina.

Ancora riguardo alla nascita del Buonconsiglio siamo fermi alle indicazioni dello Sgarbi: « Su prove, senza dubbio, abbastanza labili, la nascita del Buonconsiglio andrebbe confermata intorno al 1465 d'accordo con la maggior parte degli studiosi che di lui si sono occupati; e il luogo di nascita fissato molto probabilmente a Montecchio Maggiore, presso Vicenza, giacché appren-

diamo dall'elenco «delle noblii famiglie, che hora vivono nella nostra città (Vicenza)», redatto dal Paglierino in appendice alle sue «Croniche» del 1480 circa, che i «Buonconsegio, poco tempo è, che hanno la sua origine da Montecchio Maggiore, castello del Vicentino». Nessun documento è emerso in questi anni per convalidare il luogo di nascita del Buonconsiglio; resta oltre alla indicazione del Paglierino una antica tradizione che assegna ai Buonconsiglio le case in contrada Valle di Montecchio, ora di proprietà Zanovello, e il ricordo di un affresco ora sparito per un incendio sempre di questa dimora, e il vanto della popolazione di aver dato i natali a questo artista confermato nell'Ottocento dal medaglione in terracotta posto sulla facciata della sede comunale. Si aggiunga poi la pala per la parrocchiale di S. Pietro considerata come estremo omaggio alla sua terra natia anche se riservato ad una chiesa inferiore di fronte alla matrice di S. Maria sempre in discordia con la curaziale. L'avarizia di datazioni e di opere anteriori alla «Pietà» e ai Paggi Onigo, che Sgarbi esclude dalle opere del Buonconsiglio e lascia alla giovinezza del Lotto, fa concentrare tutta l'attenzione su due opere firmate e datate (1497) che rivelano inequivocabilmente le due culture del pittore, mirabilmente fuse nella «Pietà»: i frammenti della pala già nella Chiesa dei S.S. Cosma e Damiano alla Giudecca di Venezia ora conservati al Warwick Castle, Collezione conte di Warwick e alle Gallerie della Accademia di Venezia, e la paletta della «Vergine Platitera» di Cornedo Vicentino. La pala dei S.S. Cosma e Damiano rivela chiaramente un orientamento belliniano o meglio il felice apprendistato di un pittore che dalla provinciale Vicenza prende subito contatto e s'impossessa delle novità di Bellini e da Cima da Conegliano, conosciuto a Vicenza nella bottega di Bartolomeo Montagna, innestate sulla struttura della pala di S. Cassiano di Antonello da Messina. Nel frammento di Warwick notiamo una solida, larga e solenne impostazione delle figure con lo sfondo della seta e pieghe esattamente rientranti e sporgenti orizzontalmente e verticalmente secondo il modello antonelliano. Il bel bambino tutto nudo, grassoccio, siede sulle ginocchia della Vergine e scherza con le sue mani. I volti sono dolci, e distesi, pacati e sereni, come quelli dei Santi di sinistra dell'Accademia Veneziana: Benedetto, Tecla e Cosma. Sullo sfondo si nota una architettura fragilmente quattrocentesca che troviamo in Cima, Bellini e Carpaccio. Il capitello corinzio è sormontato dal dado brunelleschiano dilatato come nel portico di

S. Maria delle Grazie ad Arezzo di Benedetto da Maiano.

Lo Sgarbi batte insistentemente su questa esperienza belliniana del Buonconsiglio per contrapporla vivacemente alla esperienza lombarda della paletta di Cornedo. «Integrando la descrizione del Ridolfi con l'esame dei frammenti è lecito pensare che le figure fossero disposte davanti ad un'abside... e sotto una volta slanciata: secondo uno schema che il Buonconsiglio riprenderà nella pala del 1502 (la Madonna dei Turchini, n.d.s.) e la cui derivazione dalle invenzioni giambellinesche di S. Giobbe e di S. Zanipolo doveva essere esplicita. Il richiamo al Bellini, del resto, è sottolineato in maniera assai meno esteriore ed aleatoria dall'umor denso dei colori spiegati con ricchezza stupenda carica di presentimenti tonali... Ma un esame filologico attento e smaliiziato delle tele rivela ben tosto, sotto le spumeggianti apparenze di un'adesione certo entusiastica alla gran voga giambellinesca, una intricata complessità di linguaggio...».

E se Puppi notava l'influsso di Antonello e di Bartolomeo Montagna lo Heinemann sottolineava la derivazione dal Trittico dei Frari di Giovanni Bellini. È solo lo Sgarbi però a notare quella «intricata complessità di linguaggio» che gli permette di trovare un aggancio, altrimenti impossibile, con la coeva «Platitera» di Cornedo (fig. 2). È merito dello Sgarbi la puntuale analisi di questo dipinto, non ignorato certo dalla critica ma trascurato come opera decisamente minore, di sapore arcaico, un regresso di fronte alla «Pietà» vicentina, che tutta la critica ritiene eseguita verso il 1495.

Eppure era in questo strano dipinto che si doveva ricercare quella diversa cultura indicata dal Longhi. Bisogna però osservare che Buonconsiglio dipinse la «Platitera» o «Mistica Concezione della Vergine» per l'antica parrocchiale di Cornedo; il dipinto fu poi incorniciato da un fastoso altare ricco di marmi pregiati nella ricostruita chiesa del Settecento. Offuscato e quasi illeggibile è stato recentemente recuperato da un restauro di Giuseppe Pedrocco presso il Museo di Vicenza in occasione del suo speriamo definitivo trasferimento nella nuova parrocchiale.

Lo Sgarbi indica chiaramente nel «maestro di Cornedo» una cultura «sostanziata di superstiti umori mantegneschi» come di richiami al Montagna, vicentino però e non certo di S. Giovanni Ilarione, paese in provincia di Verona e diocesi di Vicenza, non vicino a Cornedo come crede lo Sgarbi, ove non poteva esserci la pala del Montagna eseguita per il tempio di S. Lorenzo

a Vicenza. Il San Giuseppe coi suoi bei capelli grigi, riccioluti sembra «un San Pietro mantegnesco, nell'interpretazione di un Francesco da Ponte il Vecchio»; le architetture squillanti, spicchi verdi e rossi, architravi con grottesche a draghi alati e mostri sono da ricondurre ai monocromi con putti e tritoni della «Pietà» vicentina.

Dove invece si accentua la divergenza tra la Pietà e la Platitera è nel paesaggio «qui di un lirismo assurdo e ingenuo allo stesso tempo, chiaro, quasi giallo in basso, azzurro sempre più profondo verso l'alto, cielo altissimo: paesaggio collinoso e lacustre; niente di più lontano dalla sensibilità che aveva prodotto «l'intarsio fresco e rigato del cielo, dopo la tempesta d'autunno». Quanto poi alla Madonna «impalata, vagamente attonita» con il Bambino racchiuso nella mandorla ancora dentro il seno, lo Sgarbi giustamente segnala la derivazione dall'iconografia bizantina, la Nicopeia ad esempio, della vergine platitera, e dà il titolo alla paletta di Cornedo di «Mistica concezione tra San Pietro e San Giuseppe». L'arcaicità dell'opera è intenzionale perché forse commissionata «in sostituzione di una precedente icona bizantina di medesimo soggetto». Dunque questo dipinto rivela chiaramente che il Buonconsiglio conosceva meglio Mantegna o Caroto o Morone che non Bellini e Montagna. Ora tutto appare chiaro: quella mirabile sintesi ottenuta quasi per un miracolo nella «Pietà» s'infrange; le componenti belliniane vanno alla pala della Giudecca, le componenti lombarde vanno alla paletta di Cornedo. È però onesto ricordare che il Puppi analizzando la pala di Cornedo in pessime condizioni, prima del restauro dunque, parlava di un prepotente riferimento per lo spazio architettonico e il paesaggio al Cima da Conegliano di Santa Maria dell'Orto, mentre «l'invenzione della Vergine raccolta era ben memore dell'Alvise (Vivarini) della sacrestia del Redentore».

Ma tornando a rivedere la «Pietà» del Buonconsiglio (fig. 3) al Museo di Vicenza, con il viatico dello Sgarbi sarà facile notare come «l'impensabile risultato senza il precedente belliniano e il ricordo di una diversa cultura provinciale» fossero arrivati ad una perfetta compenetrazione mai più in seguito raggiunta. La poesia che si sprigiona dalla «grande tragedia umana e divina» (Valeri) è data da un intimo legame che lega le figure dolenti al paesaggio. Il Buonconsiglio parte dall'idea originale del cielo lavato dopo una bufera. Il sole che a fatica riprende la sua forza appare e scompare «in quel cielo attonito, striato di nuvole immobil

mente sospese e distese» e determina sui colli, sulla pianura, sulla roccia zone di ombre e di luci. Belliniani i lontani monti azzurri, belliniano il tenero verde dei colli che scendono al piano fino alla fantastica Gerusalemme, un castello circondato da acque spumeggianti. Mantegnesca l'incombente roccia col rovo attoscatato che si proietta nero nel cielo, mantegnesco il piedistallo su cui giace «la spoglia livida del Cristo, come carezzato dalla morte» (Longhi) e mantegnesche sono, a mio avviso, le figure di Maria, la Maddalena e Giovanni ma ingentilite come se filtrate attraverso l'esperienza del Montagna.

Proprio su queste figure ed in particolare sul San Giovanni lo Sgarbi vede la presenza della lezione «lombarda» di Bramante, Bergognone e Morone ma ribadisce ancora una volta che i paggi Onigo del S. Nicolò di Treviso apparentemente vicini a questo S. Giovanni devono essere dati al Lotto. Interessante e sempre pertinente l'analisi dello Sgarbi tra la «Pietà» del Buonconsiglio e quella più tarda di Monte Berico del Montagna, drammatica quella, lirica questa. Anzi l'opera del Montagna, eseguita dopo quella del Buonconsiglio, stranamente sembra la preceda per «l'impossibilità di seguire l'impervia via del Buonconsiglio».

Giustamente lo Sgarbi sottolinea: «La cultura vicentina non sarà, così, capace di fondare una sua moderna cinquecentesca visione. E dovremo intendere la «Pietà» del Buonconsiglio come l'unico tentativo in questa direzione, risolto in sé, ma incompiuto e abbandonato. E forse proprio perché troppo spregiudicato e indipendente e in troppo anticipo».

E siamo alla pala detta dei Turchini con la Vergine e il Bambino in trono tra i santi Paolo e Pietro, Sebastiano e Domenico (fig. 4), sempre esaltata dalla critica, come la «Pietà», la cui datazione, 1502 secondo la più comune tradizione, 1511 secondo le proposte della Spettoli, pone una serie di problemi che coinvolgono ancora una volta il Lotto della pala di Santa Cristina al Tiverno e la perduta pala del Bellini a San Zanipolo. Lo Sgarbi con un rapido ma succoso raffronto con la Sacra Conversazione di Montagnana (1507), ove «le figure assumono un andamento più monumentale» mentre la Madonna dei Turchini ubbidisce «alla metrica ancora quattrocentesca», accetta la data 1502 e sottolinea ancora una volta la presa diretta da Antonello. Ma lo Sgarbi non vede in quest'opera un punto di arrivo, forse il più alto dopo la «Pietà», la pala «denuncia un lieve impaccio, segno di una ancora inquieta ricerca del Buonconsiglio a consistere in qualcosa

di saldo, confermando un inesausto sperimentalismo che lo porta di volta in volta, senza sicure certezze, dalla meditazione dei lombardi a quella dei veronesi, a quella di Cima e a quella di Antonello». Oserei aggiungere anche il decisivo riferimento alla grande «Sacra Conversazione» del Museo Civico di Bartolomeo Montagna per l'incontro delle vele della crociera che «domina sulla scena e sull'osservatore». Solo che la cappella di Bartolomeo sembra gonfia d'aria e di cielo, quella di Giovanni ricca di marmi, di intagli e di mosaici pare stagliarsi nel fondo dorato di un tempio.

È tempo ora di parlare delle numerose opere che il Duomo di Montagnana raccoglie come un piccolo museo. Purtroppo una parte dell'opera ad affresco giunge a noi gravemente danneggiata da interventi settecenteschi all'architettura del tempio. Ma in quella che fu la Cappella della Natività splende ancora il frammento con i famosi paggi che permette allo Sgarbi una vivace puntualizzazione con quelli del monumento Onigo dipinti dal Lotto. La differenza sostanziale consiste proprio nell'assenza in Buonconsiglio della «forza di astrazione che governa i pensieri del Lotto»; è questa mancanza «che relega la poetica ritrattistica del nostro nell'ambito di quella puntualità esistenziale, che trova la massima realizzazione nell'Autoritratto della Capitolina (e nel San Cosma della pala della Giudecca), ma che non taglia mai con forza critica in profondità.

Quanto poi alla grande pala (fig. 5) della Madonna con Bambino e Santi ha ragione da vendere lo Sgarbi quando afferma che l'opera «per quanto non goda di particolare fortuna critica è uno dei risultati più alti del Buonconsiglio, dopo la "Pietà" e forse il capolavoro della sua maturità». Non è un'opera inquietante come la «Pietà» che offre tanti punti di appoggio alla critica, ma pur dichiaratamente belliniana senza alcun infingimento è intelligente documento attento «alle minime oscillazioni riguardanti i problemi compositivi delle pale d'altare» e precisamente di quella di S. Zaccaria del Bellini e di quella di Santa Cristina al Tevere del Lotto.

L'architettura lombardesca così serrata ed incumbente nella Madonna dei Turchini qui si dilata in spazi ampi e sonori, l'abside s'incurva dietro il trono marmoreo, gli archi s'inflettono leggeri sopra gli ampi pulvini. Anche il problema della luce che proviene da una fonte frontale suscita ben calcolati effetti sulle carni del Bambino e di San Sebastiano, sulle vesti della Vergine

e di S. Pietro ed esalta i bagliori d'oro della volta mosaicata. Anche il ritmo ternario dei Santi schierati in prospettiva per esaltare la Madonna sullo sfondo del catino absidale ubbidisce a quella lieve enfasi monumentale che è la caratteristica dell'opera.

Quanto al colore (sottolinea lo Sgarbi) se l'Arslan potè vedere presagi tizianeschi nella pala dei Turchini, nondimeno avrebbe dovuto avvertirli nel Battista e nel Sebastiano di questa tavola matura. Imponente il complesso di affreschi compiuto dal Buonconsiglio nel Duomo montaneanese che va dall'«Assunta» nel catino absidale, alla «Circoncisione» del Transetto sinistro, ora ridotto ad una pallida larva ma chiaramente ispirata dalla belliniana pala di S. Giobbe ora all'Accademia di Venezia, oltre ai frammenti già ricordati ma qui si vuole indugiare quasi una preparazione al dipinto di Montecchio, sulle due pale della Madonna con il Bambino tra i Santi Sebastiano e Rocco, esposta recentemente nella mostra «Venezia e la Peste», e di Santa Caterina tra l'Arcangelo Raffaele e S. Nicola da Tolentino. Lo Sgarbi vede la prima di queste due opere volute da Vincenzo Montono per l'altare dei Santi Sebastiano e Rocco «più sicura e di più solido impianto che non l'ultima pala datata per la chiesa di San Pietro a Montecchio Maggiore» ed io concordo per l'architettura decisamente più cinquecentesca e per le figure dei Santi, ancora due pungenti ritratti, non per la Vergine ed il Bambino come imbambolati e per quella monotona inclinazione delle teste tutte e sempre piegate sulla spalla sinistra. Certo è però che in questa paletta si vedono tanti anticipi dell'estrema opera di Montecchio; c'è il tappeto che pare venuto fuori dalla stessa bottega ad opera dello stesso artigiano, ci sono gli angioletti che sostengono la corona sul capo della vergine e ci sono i due drappi di sfondo di velluto e di seta, a Montagnana disposti con disinvolta inverosimiglianza, a Montecchio con più severo rigore prospettico.

La pala di Santa Caterina che ancora domina la navata maggiore del duomo di Montagnana entro la sua originale cornice marmorea, che tante affinità presenta con gli altari Garzadori e Porto nel tempio di Santa Corona di Vicenza, «ripropone il modello cimesco del S. Pietro Martire ed altri Santi ora alla Pinacoteca di Brera ma che il Buonconsiglio vide nella Chiesa del Corpus Domini di Venezia». L'immagine del Santo in piedi sopra l'alto piedistallo avrebbe trovato vasta eco anche nella Santa Maria Maddalena del Montagna a Santa Corona di Vicenza che

la critica pone attorno al 1519 e che nell'architettura della cappella continua quella dell'altare, esattamente come nella S. Caterina di Montagnana. Nota lo Sgarbi particolari di vera bellezza che ad una osservazione affrettata possono sfuggire: «i fiocchi e i nastri delle scarpe, il bianco stupendo della veste, la meticolosa, ma non leziosa, grafia della carpa dalle pinne rattappite, il volto imbambolato, tra i biondi capelli riccioluti, del bambino che è sicuramente il più vero e il più realizzato tra i ritratti del Buonconsiglio... con in più un presentimento di verità lombarda». L'Assunta conclude l'opera del Buonconsiglio a Montagnana, con qualche altra paletta, suggestiva quella che sullo sfondo rievoca una delle porte della celebre città murata o quella della Chiesa di Santo Spirito di Venezia ove compare un San Giorgio che nella posa sembra assai vicino a quello della parrocchiale di Sorio in provincia di Vicenza, e siamo all'estrema opera di Montecchio prima del lungo silenzio dell'artista conclusosi tra il 1535 e il 1537.

La Sacra Conversazione detta di San Giovanni Battista dal nome del santo titolare dell'altare è oggi posta nella navata sinistra della parrocchiale di S. Pietro. Non sappiamo quale sia stata l'originaria collocazione dell'altare nella chiesa rifatta nel 1504, nè sappiamo chi l'abbia commissionata. Certo è che il Comune l'ha ricevuta dalla famiglia Muzani o Mutoni nel 1689. Nella ricostruzione della chiesa su progetto di Nicolò Villanova avvenuta verso il 1850 l'altare di S. Giovanni trovò collocazione definitiva nella navata sinistra. I due grandi finestroni centinati delle pareti e i lunettoni della grande nave illuminavano, se non felicemente certo sufficientemente, il quadro del Buonconsiglio. Nel 1927 la parrocchiale veniva allungata, il motivo della serliana continua veniva ripetuto anche sulle pareti delle navate, di conseguenza i finestroni che venivano a cadere tra le due lesene dovevano essere ridotti di ampiezza e allungati. Il progetto Chemello prevedeva vetrate a colori vivacissimi dal giallo, all'azzurro, al rosso. Le vetrate poste solo nella parte nuova della chiesa furono sostituite negli anni cinquanta da vetri di un uniforme color grigio che fecero piombare la chiesa in una continua semioscurità. Di fatto da quegli anni la pala del Buonconsiglio, restaurata da Giuseppe Pedrocco nel 1953, fu vista sempre male o quasi immersa nella penombra o con una illuminazione infelice. A questa cattiva visione, all'impossibi-

lità di cogliere alcuni particolari si deve il giudizio estremamente negativo della critica.

Così il Puppi nel suo studio su «Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco» dopo un excursus su tutta l'opera: «Dovremmo essere giunti così alle soglie del 1519 segnato nel cartiglio della pala con la Madonna e il Bambino in trono, coronato da angeli, tra il donatore, S. Gregorio, S. Maria Maddalena e il Battista, S. Caterina e un'altra Santa della Parrocchiale di S. Pietro a Montecchio Maggiore, senza dubbio concepita dopo un ricorso, supposto dal Borenius, al Romanino di S. Giustina forse già sperimentato in precedenza, secondo s'è osservato: è un tentativo estremo d'aggiornamento il quale, benché compiuto con molta finezza nella scelta della fonte (si rileggano le parole del Longhi), fallisce senza scampo. Il significato della "naturale mescolanza tra i riflessi del Giorgione e quelli che vengono da Tiziano giovane", compiuta dal maestro bresciano, sfugge in concreto completamente al Marescalco che si limita a dedurre qualche suggerimento esteriore nella disposizione della Vergine e nella continuazione prospettica della cornice di pietra; ma scade paurosamente allorché si prova a ripetere la sontuosa ricchezza delle vesti e la placida serenità dei volti: che gli riescono, pacchiane quelle, e imbambolati questi».

Nemmeno il Barbieri è tenero col Marescalco montecchiano perché «nonostante gli artifici» accusa «una rigida stanchezza» (Dizionario Biografico degli italiani, vol. XV, Dicembre 1972). Lo Sgarbi nella sua nota tesi di laurea del 1973-74 rincara la dose sulla serie delle note del Puppi. Nella pala per Montecchio Maggiore «il nostro pittore veramente non è più riconoscibile tanto l'invenzione è scaduta e lascia spazio soltanto a malinconiche considerazioni sulla sua definitiva sconfitta, culturale (e anche psicologica). Certo c'è sempre la ricerca prospettica, qui insistita nel legame dell'architettura dipinta con le strutture esterne dell'altare; sempre l'inserimento di un ritratto (forse il committente) all'estrema sinistra; sempre il riferimento düreriano, già accennato, degli angeli; ma tutto derivato come in senso parodistico. Piuttosto discutibile il riferimento del Borenius al Romanino di S. Giustina, accettato dal Puppi; può essere che il Buonconsiglio conoscesse l'opera del Bresciano, ma il ricordo che qui se ne può intravedere è piuttosto un'ombra lontana che una realtà... Qui nell'opera di Montecchio bisognerà riconoscere che non si possono dunque distinguere nitidamente idee o riferi-

menti, ma le loro ombre, con l'inevitabile disagio di lettura che questo fatto comporta. Intorno a questo lavoro emblematicamente conclusivo o fallimentare del pittore vicentino si possono disporre... altre sue opere».

Di fronte a questo drastico e inappellabile giudizio, l'ultimo Sgarbi del 1980 sembra non attenuare i suoi strali ma stendere un velo di silenzio su questa emblematica e simbolica opera. Eppure tutto il suo lungo e approfondito studio sulle due culture del Buonconsiglio permetteva di comprendere alla perfezione la pala di S. Giovanni Battista. Bastava solo liberarsi da quel concetto di «aggiornamento» che vede il nostro maestro impegnato allo stremo delle forze con i protagonisti della pittura veneziana del cinquecento, dal vecchio Bellini, al Lotto, a Giorgione, al Tiziano che proprio in quel 1519 porta a termine il rivoluzionario capolavoro dell'Assunta.

Ma perché Montagna e Buonconsiglio si congedano dall'attività pittorica con una decisa riaffermazione di certi valori a cui avevano creduto per tutta la vita? Perché il rinnovamento o aggiornamento rimane un fatto del tutto formale e imperterriti proseguono per la loro strada disdegnando il canto suggestivo del tonalismo? Forse che il Montagna del S. Girolamo nella pala di Santa Corona o il Buonconsiglio delle pale di Montagnana non avrebbero avuto la forza di scompaginare la trama architettonica delle Sacre Conversazioni per calare la rappresentazione *en plein air* tra le verzure di un boschetto o in una pianura ancora rorida di pioggia? L'avrebbero certamente potuto ma a scapito di una concezione filosofica che nelle soluzioni matematico-geometriche o prospettiche vedeva platonicamente una introduzione a quel mondo delle idee, gli eterni veri, che stanno al di là delle mere forme sensibili. Meglio dunque introdurre qualche novità in un particolare di una veste, in un bagliore di luce, in un incupirsi dell'ombra, ferma restando quella struttura che pareva condotta all'estrema perfezione.

Tale è il Buonconsiglio di Montecchio Maggiore, almeno come a noi appare dopo l'ultimo intervento su un suo precedente restauro compiuto dal prof. Giuseppe Giovanni Pedrocco il 17 dicembre 1975. L'architettura dell'altare non è solo in armonia con l'architettura della cappella dipinta come nella pala di Santa Caterina di Montagnana ma riprende esattamente l'identica struttura, quasi un arco trionfale di accesso allo spazio interno, onde questa volta non è improprio parlare di un disegno dello stesso

Buonconsiglio senza chiamare in campo i soliti «scultori lombardi». Nulla di eccezionale però e non certo da suscitare gli entusiasmi del Lanzi che vedeva in Buonconsiglio «un impegno nato all'architettura» e una premessa alla patria di Palladio e degli Scamozzi. Questa cappella è una corretta elaborazione di quelle forme architettoniche che Lorenzo da Bologna aveva introdotto a Vicenza. Se nella pala della chiesa di San Giacomo dell'Orto di Venezia, il Buonconsiglio dall'oculo aperto sullo sfondo della cappella faceva entrare un raggio di sole che illuminava le vele e i capitelli delle lesene, a Montecchio proseguendo nelle sue ricerche prospettico-luministiche, il maestro mette a contrasto la luce frontale con quella che entra dallo sfondo aperto dietro il serico trono della Vergine. Il cielo azzurro solcato da nubi morbide e soffici, percorse da luci e da ombre manda gli ultimi raggi di un sole al tramonto sulla parete destra della cappella rilevando le sporgenze delle volute dei capitelli e del pulvino, e di riflesso suscita nella volta la decorazione floreale su fondo di un caldo oro come nei mosaici veneziani. Dal centro della cupola pende la lampada ad olio simile a quella della pala dei Turchini e a quella della pala di S. Bartolomeo del Montagna.

Si noti la coppa dell'olio e l'uovo simbolo della vita secondo la tradizione medioevale che vedeva questi strani ex voto appesi davanti agli altari, citati anche da Piero della Francesca nel dipinto di Brera. Complesso ed elaborato anche il motivo antonelliano dei due drappi appesi dietro il trono: il più lontano appeso ad un'asta di ferro è un pesante tappeto scuro bordato di rosso, quello dietro la Vergine tenuto da due cordicelle rosse è una pezza di seta con le regolari tracce di pieghe (fig. 6).

Gli angioletti, assai più leggeri di quelli di Montagnana che incombono sul capo della vergine paiono un motivo düreriano per alcuni preziosismi delle alucce dipinte in tonalità bianca sotto che trascolora in rosa, verde e azzurro e nella corona-gioiello che porta incastonato un grosso rubino. Proprio sotto la lampada e dunque al centro della cappella è situato il trono che viene quindi a trovarsi in posizione arretrata rispetto ai Santi.

Questo fatto viene evidenziato dalla figura della Vergine più piccola dei Santi e ben equilibrata entro la figura del rombo: alla punta del velo in alto si contrappone il lembo della veste in basso, al Bambino che scivola a sinistra fa da *pendant* il libro che è spinto fuori a destra. Un delicato e raffinato cromatismo anima le vesti della Vergine: l'abito è di un caldo colore oro con

ricami rossi, un velo trasparente dalla testa scende sul manto, un altro velo appena percettibile ricopre il collo. Il manto azzurro cupo percorso da ombre e luci esalta per contrasto il panno bianco su cui poggia delicatamente il nudo Bambino che regge nella mano un uccellino con il capino rosso.

Il punto più alto di vivace cromatismo è raggiunto dal tappeto posto sotto i piedi della Vergine, ma nella pala di Montecchio tra i sobri e modulati colori si sente quasi come una nota stonata ed acuta; mentre era del tutto giustificato tra i rutilanti colori della pala dei Turchini. Pur tuttavia si sente l'indugio dell'abile mano del maestro nel complicato e bizzarro disegno e nel bordo che lievemente si sfrangia.

Quanto alle sei figure che fanno corteggio alla Vergine Sedes Sapientiae (fig. 7 e 8) mi guarderei bene di dire che sono stereotipe, imbambolate, perché qui si gioca quella componente lombarda di cui ha parlato lo Sgarbi, proprio a diretto contatto con la componente belliniana fino a qui accennata. Quell'eccellenza nel ritratto notata dalla critica trionfa nei Santi Gregorio e Giovanni Battista, il primo avvolto in pontificale paludamento, il secondo per contrasto quasi nudo. C'è qualcosa di ferrigno, di ascetico, di aspro in questi santi, che paiono sbalzati a tutto tondo tra la parete e il trono. Sul sontuoso piviale del papa spicca la stola con il ricamo del Cristo alla colonna e di altri Santi, la mano guantata e il pastorale del pontefice richiamano analoga posizione della mano e della lunga croce del Battista. Astratto ed assorto il voto di S. Gregorio, incisivo e pungente lo sguardo di Giovanni che può ricordare l'autoritratto giovanile dei Musei Capitolini.

Nelle due Sante Maddalena e Caterina, la prima vestita di verde, la seconda di rosso c'è un vago ricordo della Maddalena di Montagnana e della Platitera di Cornedo: bellezze paesane, placide e serene, morbide e dolci, assortite in una tranquilla contemplazione. Più vivaci le due figure in terzo di cui s'intravede poco più della testa. Nell'uomo vestito di nero, col cappello ad ala tesa, la critica aveva visto il committente ed era una indicazione giusta perché è un incisivo ritratto completamente fuori dal mistico raccoglimento dei Santi. Su questo volto il Buonconsiglio si permette il lusso di indugiare sulle rughe e sulle guance appena rase. Per analogia di posizione pensiamo che la terza figura, sempre indicata come una Santa ignota, possa essere la moglie del committente.

Sul cartiglio appiccicato alla base del trono il vecchio pittore poneva con scrupolosa diligenza la data e la firma. Alla pala di Montecchio seguiva un silenzio di quindici anni. Malattia, vecchiaia o abbandono volontario di un'arte in cui il maestro più non credeva? La mediazione fra le due culture che aveva portato agli esiti straordinari della «Pietà», della «Sacra Conversazione» di Montagnana, e della pala di Montecchio non aveva altri sbocchi che una superba chiusura ad ogni novità giorgionesca o tizianesca e nella riaffermazione di un ideale ormai tramontato per sempre.

REMO SCHIAVO



1 - Altare di S. Giovanni Battista nella Parrocchiale di S. Pietro di Montecchio Maggiore, con la pala di GIOVANNI BUONCONSIGLIO detto il Marescalco (1519).



2 - Pala della Vergine Platitera (o della Mistica Concezione), di GIOVANNI BUON-
CONSIGLIO, nella Parrocchiale di Cornedo Vicentino.



3 - GIOVANNI BUONCONSIGLIO: « La Pietà » (1495) - Museo Civico di Vicenza, già nella chiesa di S. Bartolomeo.



4 = GIOVANNI BUONCONSIGLIO: « Sacra Conversazione (La Madonna dei Turchini) » -
1502 - Museo Civico di Vicenza.



5 - GIOVANNI BUONCONSIGLIO: «Madonna con Bambino e Santi». Duomo di Montagnana.



6 - La Vergine *Sedes Sapientiae*. Particolare della pala in S. Pietro di Montecchio Maggiore.



7 - S. Gregorio Magno, S. Maria Maddalena e il Committente. Particolare della pala in S. Pietro di Montecchio Maggiore.



8 - S. Giovanni Battista, S. Caterina d'Alessandria (?) e la moglie del Committente.