

Nell'altra « Annunziata », invece, quella di Savona, si nota una molto maggior cura del movimento, un'architettura forse più complicata, e, in complesso, una spontaneità forse minore. Il pittore, in questo quadro, è un po' uscito dalla disposizione tradizionale (si veda, ad esempio, l'angelo, colto ancora in movimento, nell'atto di genuflettersi, come dopo un cammino affrettato, e lo sfondo quasi giottesco della campagna nella sua ariosa linearità), ma sono forse ancora troppo numerosi gli attributi simbolici che anebbian qualche lato del quadro. Certo però, mi pare, con questo egli è già giunto ad una forza espressiva superiore a quella che dimostra in un'altra sua opera, pure conservata presso la Pinacoteca di Savona, voglio dire un'ancora rappresentante il Presepio nel riquadro centrale. Qui la staticità dei personaggi fa pensare a possibilità espressive certamente limitate, anche se il primitivismo, sappiamo, sia spesso efficace. Ma vorremmo quasi dire che quelle figure che stanno sulla soglia di una stalla molto di maniera, possono anche soltanto apparire un pretesto per quel paesaggio sereno che dilaga sullo sfondo. Mi pare che si potrebbe anche più minutamente considerare la funzione e l'espressione dei personaggi, il significato del racconto, ma si potrebbe anche cadere in qualche vizio di fantasia. Come pure una critica della tecnica e delle proporzioni (pensiamo a quel monacello microscopico accanto al gigantesco santo del riquadro di sinistra) non porterebbe a molto più chiaramente vedere quello che è in realtà il valore di questi assaggi dell'arte piemontese di allora, che mi limito a sfiorare. Il che appare molto bene attraverso l'osservazione di ogni particolare delle opere che fortunatamente ci sono rimaste, anche se non tutte in ottimo stato, anche se non tutte di sicura attribuzione.

Certo, e mi riferisco in particolare all'ultimo nome che ho citato, non ci troviamo di fronte ad un'arte che s'imponga al suo primo apparire, non c'è mai il quadro che afferra lo spettatore colla potenza e la prepotenza del genio; bisogna accostarsi a quest'arte sommessamente con molta pazienza e spirito di comprensione, per afferrarne i pregi poco appariscenti: lo spettatore muove alla conoscenza del pittore senza che questi lo incoraggi molto.

Non voglio ora indugiare sugli altri che ho citato prima, dei quali alcuni rientrano nell'analisi di quelli che abbiamo visti, come il Giovenone e il Lanino; altri, pur rifacendosi alla comune corrente, hanno in sé caratteri che li farebbero degni di uno studio a parte, come Macrino d'Alba; altri ancora appartengono alla scuola piemontese soltanto nei loro primi anni, e poi per gusto e per tendenza e per luogo se ne distaccano, e non possono più esser considerati in gruppo con gli altri, e l'esempio di questo ce lo dà G. Antonio Bazzi,

il Sodoma, che dalla scuola vercellese si allontana per seguire Leonardo, e dopo un soggiorno a Milano si trasporta a Siena, e qui lo vediamo perfettamente inquadrato nel gusto della scuola toscana, a parte la sua forte individualità, che era già quella che lo aveva fatto mutare di scuola e di luogo, spingendolo a ricercare un ambiente in cui questa potesse svilupparsi secondo la sua primitiva ispirazione. E questa è certo più forte che non quella dei suoi antichi compagni d'arte, i quali, come abbiamo visto, rimangono ligi ad una tradizione spesso assai legata che non consente troppe liberazioni individualistiche, e dà a tutta la corrente piemontese quel buon carattere artigianesco che troppe volte è facile riscontrare; mentre il Bazzi, forse l'unico vero artista, nel senso più moderno della parola, fra quanti erano usciti dal vivaio vercellese, si avvicina ad un clima più italiano che piemontese, ed è l'unico di questi pittori che abbia veramente sentito il Rinascimento. Basta pensare a quel suo famoso « Martirio di S. Sebastiano », che sta agli Uffizi, o all'« Estasi di Santa Caterina », alla chiesa di S. Domenico di Siena, per concludere senz'altro con un giudizio favorevole sull'ispirazione di questo artista. E questo ancora potrebbe servire a dimostrare come il Piemonte in quel tempo non fosse capace di fornire il clima più adatto ad un artista molto estroso, ed è la conferma di quanto ho detto prima: il che però non si risolve in una condanna.

Ma sarebbe ozioso, in questo breve articolo, vedere tutti i possibili punti di contatto con pittori e scuole, che vengono spesso citati a questo proposito, oltre a quelli reali che per forza di lavoro e di situazione vengono naturalmente a coincidere in qualche punto o in qualche momento della singola e collettiva produzione piemontese, voglio dire della scuola milanese e genovese ed anche per qualche tratto l'avignonese. Ma quanto, ad esempio, a Leonardo e Mantegna e Ghirlandaio ed altri, è naturale che di tanto in tanto si riscontrino qualche influsso o traccia, quando si fanno così grandi nomi.

Ma se vogliamo restare al nostro primo assunto, limitandoci alla forza espressiva dell'arte piemontese durante il Rinascimento, la somma finale non delude del tutto, anche se vogliamo proprio trovare un valore di movimento collettivo. Epoca, per il Piemonte, principalmente costruttiva, poco tempo per occuparsi di problemi artistici di gran momento, turbamenti politici notevoli; eppure, in complesso, un certo ottimismo, costruzione, getto di fondamenta, anche in arte. Non ci sono mai espressioni tormentate o fuor del comune: pittura sacra, quasi sempre, molto cosciente dei suoi impegni, molto lealista, insomma.

Pensiamo che negli stessi tempi un Michelangelo getta su pareti e cartoni l'espressione di un tor-