Nel centosettantesimo della nascita di Quadrone

di GIUSEPPE LUIGI MARINI

Numerosi sono i pittori il cui nome richiami immediatamente alla mente un'immagine, in genere l'opera o una delle opere più note e caratteristiche della loro produzione. Pochissimi sono invece quelli che sappiano evocare, più che un'immagine, un motivo; più che una situazione, una saga di motivi e un serto di situazioni. Tale è la peculiarità di Giovanni Battista Quadrone, nome che immediatamente si associa al «racconto» d'ispirazione venatoria, con le avventure di cani e cacciatori, baldanzosi alla partenza, stanchi al ritorno, soddisfatti o delusi, all'aperto o nel chiuso di rustici abituri e di polverosi stanzoni d'osteria. È un'immediata identificazione mnemonico - visiva dell'autore con la sua inconfondibile pittura: identificazione che non deriva tanto dall'insistenza su temi favoriti, così reiterati da ridurli a emblematico *cliché* di un'esperienza narrativa monocorde. Non è infatti la tipicità ribadita, in quanto tale, a prevalere, quanto la precisa sensazione della singolarità di un mondo fantastico, ma reale, nel quale l'artista seppe completamente immedesimarsi, subordinando alle sue ideazioni e realizzazioni tutte le facoltà e i mezzi pittorici di cui poteva disporre. Mezzi formali eccellenti, riconosciuti a Quadrone anche dai censori a lui più ostili: che li ritengono tante volte sprecati, fagocitati e travolti da un eccessivo interesse per il «soggetto»; o ancora giudicano la sua implacabile verità visiva, anziché figlia di un pensare e di un fare analitici ed esatti, sfoggio di virtuosismo fine a se stesso. Tuttavia la disinformazione e la discontinuità delle testimonianze critiche, tali da far dubitare che sul pittore di Mondovì si sia tentato, sino ad anni recenti, un minimo approfondimento – con le isolate ma significative eccezioni di Marco Calderini nel 1902 e di Marziano Bernardi nel 1949 – contrastano singolarmente con un diverso atteggiamento, tradizionalmente favorevole: il costante successo di collezionismo e di mercato verificatosi sino dagli esordi di una carriera artistica che conobbe estensione europea. Se il nome di Quadrone è sovente dimenticato nelle enciclopedie, nei repertori e nelle storie dell'arte, quando non citato in negativo, quale esempio fuorviante di un realismo troppo obiettivo e minuzioso, il contrastante entusiasmo degli amatori e del pubblico ha finito per suggerire alla critica togata tormentosi interrogativi sociologici, nel tentativo di chiarire natura e caratteristiche di un gradimento inspiegabili se non attribuendo, ai sostenitori delle virtù dell'artista, gusto diseducato e discutibile intelletto. Del resto il successo stesso di Quadrone, di un autore, cioè, che piaceva e vendeva sin dai suoi fortunati esordi nella seconda metà del settimo decennio dell'Ottocento – allora era quasi come se piovesse sul bagnato, giacché era a tutti noto che, per il censo della famiglia, l'artista non aveva urgenza di vendere al fine di rimediare pane e companatico –, non poteva non invelenire tanto i meno fortunati colleghi quanto certi giudici.

Già allora e a maggior ragione poi, quando, dopo la metà degli anni Settanta, anche in seguito al contratto di esclusiva con il mercante Luigi Pisani, i prezzi delle opere di Quadrone cominciarono a lievitare, a una fetta della critica parve intollerabile che mentre lui si arricchiva, altri pittori, linguisticamente più aggiornati, rischiassero di morire di fame. Così ogni valutazione artistica, a prescindere da reali, solide motivazioni, finì per incancrenirsi, determinando una inconciliabile crasi tra il «genio incompreso» e il pubblico deficiente che privilegiava un Quadrone, vieppiù vituperato, con il trascorrere del tempo e l'incrementarsi della sua popolarità.

Dopo la morte del pittore monregalese, anche molta critica novecentesca, per metà nutrita dagli stessi rancori e per l'altra metà ottenebrata dal «mito» impressionista e incasellata entro pochi e rigidi schemi, ignorò o cercò di respingere tutto ciò che non potesse logicamente rientrarvi. Fu inoltre viziata da dogmi estetici esclusivamente figliati dal giudizio del proprio tempo, nemico di una vera visione storica dell'arte: quella, cioè, capace di sondarne le esigenze spirituali riferite all'epoca e alla società della quale fu espressione.

Evidentemente la condanna della pittura di Quadrone o, meglio, il riconoscimento in essa di effettivi valori isolati, solo quando non dispersi e soffocati dalla vena

descrittiva e narrativa che all'artista fu propria, salvandovi cioè quelle cose che per taglio, incisività, incastri tonali e stringatezza di colore «possono far pensare a qualche toscano » (Cremona 1949), oltre che sentenza di un'educazione estetica datata, è atteggiamento critico che ha finito per tradire, mortificare e demolire l'individualità poetica dell'artista, privilegiando, nell'opera del monregalese, esclusivamente quelle cose che meno gli somigliano. Nel senso che non a esse, funzionali alla successiva elaborazione di un articolato «racconto», bensì a quest'ultimo Quadrone affidava l'esito compositivo più idoneo a comunicare con il pubblico. Così, evidentemente, si condanna in blocco l'aspetto più originale e inconfondibile del pittore, la sua stessa personalità artistica. Pienamente d'accordo che anche fra le sue più rapide annotazioni – certo più aderenti al gusto del Novecento –, ancorché realizzate come approccio, di fondale o di animazione, a un divisato e ben più complesso intreccio, possano rintracciarsi valori estetici individuanti della sensibilità e della «mano» dell'autore. Ma non perché vi si ravvisino parentele che possono «far pensare» a qualcun altro, più gradito a un giudizio critico a senso unico, incantato dall'esclusivo mito dell'immediatezza, dell'*en plein air* del paesismo ottocentesco e dal parallelo ostracismo alla «iattura» della pittura di genere; con la derivante condanna dei due terzi della produzione del secolo decimonono, anche la più intensa, appunto sostanziata – così come il gusto del tempo esigeva – dell'amore per la narrazione.
È inutile, oltreché fuorviante, ogni tentativo d'isolare, nella pittura di Quadrone, valori pittorici indipendenti o elementi fini a se stessi, dal momento che il totalizzante impegno dell'artista è concentrato nella più esatta realizzazione del «soggetto» divisato, cui concorrono tutte e tutte insieme le sue capacità. Semmai, preso atto di un linguaggio caratterizzato, della minuzia documentaria di particolari pertinenti e di un'esattezza formale che non ammette deroghe, cioè di un gusto quadroniano preciso e ribadito in tutto l'arco della carriera artistica del pittore, sarà doveroso distinguervi – specie in opere del decennio Settanta – errori e inevitabili cadute di tono: che non dipendono dalle scelte dell'autore, bensì da un imperfetto rapporto tra il soggetto e la narrazione.
Poiché i dipinti di genere quadroniani affidano l'intrinseco mordente all'aneddoto che vi è illustrato e alle relazioni che legano i personaggi tra loro e alla scena rappresentata, quando, come in *Bottega,* del 1872, l'intreccio manchi o sia tutto da inventare, la composizione si mortifica nell'inazione e vi emerge l'effettiva pretestuosità di un'esercitazione pittorica auto gratificante nella pura e semplice, per quanto straordinaria, virtuosità di esecuzione.
Anche se si ha piena consapevolezza che la prima stagione quadroniana, quasi per intero argomentata sulla rievocazione di scene in costume, alla ricerca di un perseguito pittoresco, segnò l'indulgenza dell'autore a un gusto diffuso – radicato non solo in pittura, ma in tutte le arti, musica e letteratura comprese – e non per questo tante volte meno uggioso o irritante, è opportuno distinguere, nell'aneddotino dipinto, fra la semplice «vignetta» e l'articolata composizione.
È doveroso rammentare caratteri e funzione della primavera quadroniana come prologo, allenamento alla produzione, di tutt'altra sostanza, dei due ultimi decenni di attività: le scene di caccia, appunto; quelle sarde e della campagna monregalese, soprattutto; i temi di vita circense.
Durante dopo lo svolgimento della mostra di Giovanni Battista Quadrone nelle due sedi di Torino e di Mondovì mi sono letteralmente cadute addosso, da ogni parte d'Italia e dall'estero, decine di fotografie di presunte opere dell'artista, oltre a qualche tela e tavola che mi sono state sottoposte in studio. Senza eccezione, nessuna autografa; delle misure più diverse, anche rilevanti – mentre, si sa, a dispetto del proprio cognome, il pittore piemontese si cimentava, solitamente, con i formati ridotti – e quasi tutte invariabilmente riproducenti tre fra i suoi più fortunati soggetti di caccia. Il conto era quasi pari per *Andiamo!*, del 1881 (originale trafugato nell'aprile 1994 a Chivasso e a tutt'oggi non ancora ricuperato) e *Partenza*, del 1893; *Ritorno*, 1890, proprietà della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, considerando il ridotto numero di repliche visionate, era soggetto che non aveva goduto di altrettanta popolarità rispetto alla scena dell'anziano cacciatore che si appresta, con i propri cani,

a uscire per la giornata venatoria e appunto tema similmente sviluppato negli altri due quadri appena citati.
Quest'ondata di copie d'epoca, senza troppe pretese, smaccatamente approssimative e semplificate, verosimilmente opera di mestieranti neppure troppo abili (in qualche caso persino fregiate, sopra firma e anno imitati, di un inequivocabile, superstite «da», a ribadire senza equivoco la derivazione) è tuttavia testimonianza assai efficace della popolarità dell'artista e della diffusa appetibilità dei suoi soggetti più tipici: tanto da alimentare una fiorente «industria» di copie, generalmente senza gli intenti truffaldini del falso *tout court*, bensì del surrogato a prezzi accessibili.
I quadri veri di Quadrone, infatti, costavano cari e falsificarne la perfezione esecutiva risultava quasi impossibile. Ciò nonostante, ci si provarono in molti e lo attesta l'infortunio in cui incappò Onorato Roux, commemorando l'artista sul quindicinale «Natura ed Arte». Delle quindici illustrazioni di dipinti che fregiano quel testo in due puntate, una riproduce l'ignobile falso *Cani ammaestrati*. Del che ebbe subito a dolersi il pittore Marco Calderini, amico di Quadrone e primo, sensibile esegeta della sua opera: chi avrebbe potuto immaginare che «due mesi appena dopo la sua morte lo si sarebbe potuto calunniare facendolo autore di una simile laidezza?» (Calderini 1902, p. 9). Non fu che una prima «svista». Numerose altre seguirono e ripetutamente si contrabbandarono per lavori del pittore vere e proprie parodie di quadri: sino alla quarta edizione del Comanducci, 1973, dov'è assegnato all'autore monregalese *Il riposo del cacciatore* (p. 2609), uno smaccato falso, dilettantescamente ispirato a *Fortune diverse*.
Si tratta sempre di lavori di tale pochezza e di così scadente qualità per cui la sola supposizione di una paternità quadroniana costituisce un vero affronto all'artista e scredita la competenza degli autori o dei curatori delle pubblicazioni. Tuttavia, giacché i falsi riguardano quasi senza eccezione i dipinti di caccia e di cani, sebbene in negativo, se ne ricava la conferma della larga notorietà dell'artista proprio in questa sua preferenziale tematica. Che non fu l'unica, anche se la più conosciuta e la più frequentata in tutto l'arco evolutivo della sua pittura: quella, del resto, congeniale a un artista dalla riconosciuta competenza specifica.
Commemorandone la scomparsa sul quindicinale «Rivista Cinegetica», dicembre 1898, il marchese Delor ricordava: «Egli studiò il cane colla passione dell'artista e del cacciatore e, artista coscienzioso quale era, ne aveva impressa nella mente l'ossatura, la nervatura, le forme tipiche e caratteristiche proprie di ogni singola razza, tanto che il suo verdetto, nelle Esposizioni canine e nelle Prove sul terreno, era da tutti accolto con riverente approvazione; ed io che l'ebbi tante volte a collega nel difficile compito, ne ammirai sempre la profonda dottrina cinofila, e dal suo labbro imparai più che in tanti anni di pratica e di studio. Al sorgere del *Pointer* e *Setter* Club, il Cav. Quadrone ne venne, all'unanimità, eletto consigliere, e i suoi suggerimenti riescirono sempre preziosi» (Delor 1898, p. 376).
È noto quanto scrupolo Quadrone dispiegasse nella composizione del «quadro» e quale attenzione stimolasse il pittore a una presenza «rappresentativa» non solo alle rassegne nazionali e internazionali, altresì nelle opere destinate alla mediazione mercantile e alienate in Europa e nelle in Americhe. Anche nei dipinti che, con parsimonia, vendette dopo il 1880 attraverso una personale trattativa, nel proprio studio torinese, il grado di finitura doveva essere perfetto e solo agli esiti quasi maniacalmente «miniati» l'autore concedeva il sigillo conclusivo della propria firma.
Del resto la natura analitica di Quadrone, che tanta fortuna doveva guadagnargli tra il pubblico e i collezionisti mentre, ancora vivente, la critica «progressista», interessata a poetiche e soluzioni di sintesi figliate dall'Impressionismo, censurava la sua «eccessiva» abilità e l'inestinguibile tensione alla completa definizione di ogni dettaglio, non poteva che risolversi in risultati formalmente ineccepibili. Che richiedevano un lungo e poderoso lavoro preliminare: dall'approccio al tema alla definizione attenta dell'ambiente e dei personaggi, dei loro atteggiamenti, delle espressioni e delle fisionomie, delle situazioni di luce, di ora e di atmosfera attraverso disegni d'insieme e di particolari, studi di ombreggiatura monocromi o a colori, tavolette e telette a olio.

I quadri finiti e firmati usciti dall'*atelier* Quadrone non furono moltissimi, proprio per l'impegno perfezionistico dell'autore e per i tempi lunghi che ogni soggetto postulava. Dal momento, inoltre, che, gioviale e disponibile ma geloso delle cose sue, nel proprio studio torinese di via Santa Teresa il pittore non ammetteva che pochi amici intimi, eccezionalmente qualche facoltoso cliente; soprattutto perché sempre si rifiutò di mostrare al pubblico e, quand'anche su precisa richiesta, di alienare perfino studi a olio di quadri famosi, pur condotti a un livello di definizione che la maggior parte dei suoi colleghi avrebbe giudicato più che eccellente (con l'unica eccezione di una manciata di telette e assicelle destinate a premiare l'insistenza e la fedeltà di un cliente e amico come il cavalier Abrate che, negli anni, gli avrebbe acquistato una ventina di opere), all'epoca sua l'immagine pubblica dell'artista era indissolubilmente avvinta al concetto d'inarrivabile perfezione che esprimevano i suoi popolarissimi quadri. Quasi ignorati, pertanto, gli studi a olio e del tutto ignota l'enorme produzione grafica relativa al lavoro accessorio e preparatorio al soggetto divisato, conservata in cartelle su cartelle accatastate nell'*atelier*.
Si spiega allora la sorpresa dei collezionisti prima, del pubblico più vasto poi, quando, nel 1899, dopo la morte dell'autore, i pittori Marco Calderini, Giuseppe Ricci e Celestino Turletti censirono tutto questo materiale (disegni e oli) conservato nello studio del defunto amico, selezionandone una parte per la già programmata, grande esposizione postuma del dicembre di quell'anno, alla Promotrice di Torino. A catalogazione ultimata, nello studio di via Santa Teresa furono ammessi i compratori, collezionisti e mercanti, che acquistarono 90 dei 299 lotti allora inventariati, per un esborso complessivo di 32.475 lire. Un quarto del totale, per la precisione 7.885 lire, furono spese per bitumi, disegni e schizzi su carta. Il grande pubblico ebbe poi modo di ammirare per la prima volta anche i disegni, ancorché in una assai riassuntiva selezione, nella Postuma ordinata dopo qualche mese.
Fu una vera rivelazione e destarono viva impressione il numero e la qualità dei disegni e delle «preparazioni a bitume» su velina: veri e propri dipinti a una sola tinta, in chiaroscuro, ma in ogni parte compiuti, illustranti il soggetto di quadri famosi. «Si tratta di ricerche limitate prima alle sole linee, di poi spinte alla più studiata distribuzione del chiaroscuro per mezzo di una pittura monocroma a bitume o terra d'ombra su carta velina. Questo processo che riusciva rapido per l'applicazione provvisoria delle veline sugli abbozzi in colore, permetteva al pittore di svolgere le sue idee pittoresche per mezzo di correzioni e varianti continue, molto speditive, fino al raggiungimento dell'espressione più efficace» (Calderini 1900).
«Quanto alle preparazioni, si trattava di opere particolarmente interessanti, perché vi si poteva studiare sul fatto l'esecuzione del maestro e i suoi metodi di studio, così semplici e così razionali.
Esse erano in genere complete, come potrebbero esserlo le incisioni tratte dalle opere originali, formavano cioè quadro per sé stesse e offrivano insieme le graduali ricerche di Quadrone [...] L'autore rinnovava così a modo suo ciò che aveva visto fare dal Fontanesi nei meravigliosi carboni che precedevano di solito i suoi quadri, e questo mezzo, rapido quanto pratico, non dava soltanto una visione totale dell'opera progettata, ma vi permetteva ogni specie di correzioni e di varianti per aggruppare le figure, scegliere la colorazione e stabilire la luce, come pure pel collocamento degli incidenti accessorii, sempre così importanti nell'opera di Quadrone e il cui studio raggiungeva la maggiore efficacia con la quantità e qualità senza mai dare nell'eccesso [...]. Questo modo coscienzioso di architettare il quadro è un grande esempio, che non si è forse disposti a intendere adesso. Si teme troppo che l'ordine e il ragionamento escludano l'imprevisto e la foga degli slanci geniali, in modo da lasciarli poi raffreddati per l'opera» (Calderini 1902).
Anche alla Postuma le preparazioni a bitume e i disegni incontrarono, a dispetto dell'assoluta novità e dei prezzi sostenuti, quando paragonati a quelli degli oli, un buon favore e acquirenti disponibili. Tra essi va ricordato almeno il collega Alberto Pasini, che non si limitò a visitare la Postuma, ma in quell'occasione manifestò il proprio concreto apprezzamento attraverso l'acquisto di alcune serie di studi dell'amico scomparso alla fine dell'anno precedente. Fu l'ultima volta che dalla villa di

Cavoretto scese a Torino, in via della Zecca. Era l’11 dicembre 1899: poco più di tre giorni prima che la morte si portasse via anche lui.