

RANZONI
Lo scapigliato
maudit

RANZONI

Lo scapigliato
maudit

a cura di
Annie-Paule Quinsac

RANZONI

Lo scapigliato maudit

24 marzo - 24 giugno 2017

Gallerie Maspes
via Manzoni, 45
20121 Milano

con il patrocinio di



in collaborazione con



Gallerie Maspes

Amministratore Unico
Pierangela Maggiore

Direttore
Francesco Luigi Maspes

*Responsabile spazio espositivo
e Relazioni esterne*
Elena Orsenigo

Responsabile Archivio e Biblioteca
Melissa Raspa

Progetto espositivo a cura di
Francesco Luigi Maspes

Mostra a cura di
Annie-Paule Quinsac

Segreteria organizzativa
Elena Orsenigo

Restauro
Enrica Boschetti, Milano

Assicurazioni
Ciaccio Broker, Milano

Ufficio stampa
Anna Defrancesco,
CLP Relazioni Pubbliche, Milano

Servizi di sorveglianza
Sicuritalia, Milano

Sistemi di sicurezza e videosorveglianza
Ultragest 24, Varese

Catalogo a cura di
Annie-Paule Quinsac

Saggi
Enrica Boschetti
Eva Frassi
Elena Orsenigo
Annie-Paule Quinsac
Thierry Radelet

Antologia critica e regesto
Melissa Raspa

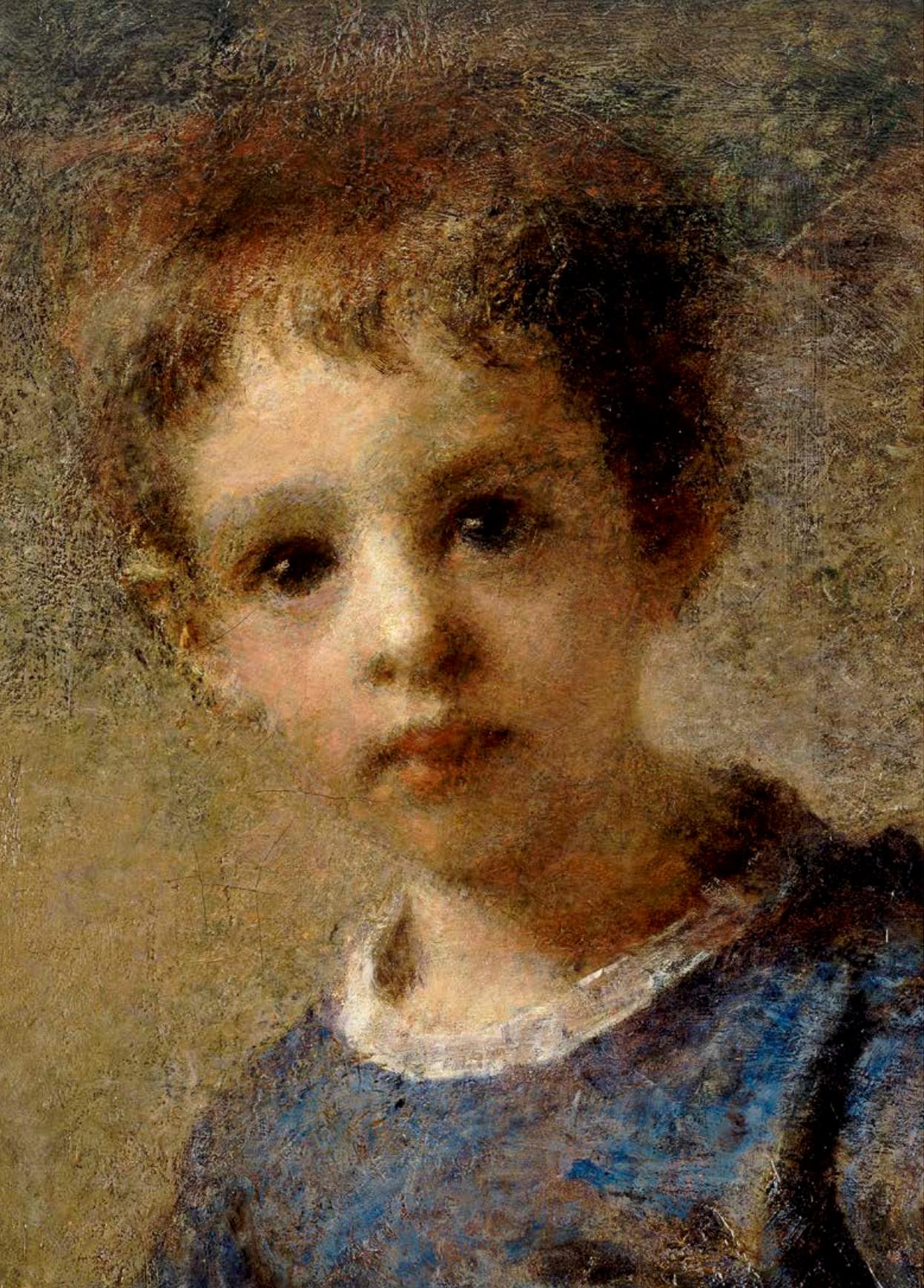
Referenze fotografiche
Antonio Garbasso
Archivio della Società per le Belle Arti
ed Esposizione Permanente, Milano
Archivio Giacomo e Ida Jucker, Milano
ASTi, Archivio Fondazione Monte
Verità, Bellinzona
ASTi, Archivio Fondazione Pellegrini
Canevascini, Bellinzona
Archivio Gallerie Enrico, Milano/Genova
Archivio Gallerie Maspes, Milano
Studio Fotografico Perotti, Milano

Progetto grafico
Cinzia Mozer

L'Editore e il Curatore ringraziano sentitamente:

Giulia Amato, Manuela Andreano, Martina Bastianelli,
Anna Maria Berguglia-Beretta, Franco Biffi, Diego
Brambilla, Cristina Cappellini, Mauro Carmine, Cesare
Cerea, Massimo e Gabriele Ciaccio, Nicoletta Colombo,
Cristiana Converso, Stefania Cresta, Andrea Crozza,
Filippo Del Corno, Angelo e Serafino Enrico, Emanuele
Fiano, Letizia Fontana, Valentina Galimberti, Antonio
Garbasso, Giuditta Lojacono, Francesca Luisoni,
Roberto Maroni, Guido Maspoli, Luca Melloni, Augusto
Mercandino, Simone Percacciolo, Giordano Pettazzoni,
Domenico Piraina, Marco Poncioni, Laura Porta,
Mariangela Previtera, Sergio Rebora, Serena Redaelli,
Sonia Rendo, Enrico Romualdi, Bruno Rossi, Giuseppe
Sala, Società dei Verbanisti, Fabrizio Spada, Elisabetta
Staudacher, Luisa Vitiello, Paola Voza.

L'Editore è a disposizione degli eventuali detentori di
diritti che non sia stato possibile rintracciare.



Da qualche parte nascondo da sempre una scatola.

Di leggero cartone stampato, ormai logoro, custodisce i ricordi della vita: lettere, fotografie squalcite, qualche CD e vecchi libri. Sul frontespizio di uno di questi, regalatomi da un'amica poco prima che partissi per un lungo e solitario viaggio, la dedica è interamente affidata all'immortale descrizione che Ojetti fece nel 1912 dell'Edera di Tranquillo Cremona. Probabilmente proprio a quelle parole devo il mio incondizionato amore per la Scapigliatura, se ancora oggi, a distanza di così tanti anni, rileggendole, il corpo mi si avvelena di tormento, rendendomi incapace di reagire razionalmente. L'arte per me è questo: la capacità di dilaniare le nostre certezze, negandoci l'inevitabile caducità delle cose.

Ogni volta che rileggo romanzi come Il ritratto di Dorian Gray, poesie come Urlo di Allen Ginsberg, o riascolto canzoni come Ghost Song dei Doors, ritrovo l'anima degli scapigliati con le loro immagini indefinite, cariche di passione e spiritualità, e davvero non riesco ad affiancarle a quei ritrattori freddi e scontati, realizzati solo per soldi da chi troppo presto ha smesso di sognare.

Proprio per questo l'ho inseguita a lungo, Principessa, e quando di notte ci capita per caso di incrociare i nostri sguardi, siamo entrambi consapevoli di esserci scelti, attendendoci con pazienza, anche se così lontani e diversi, ma volendoci comunque dare una possibilità, e a me il privilegio di custodire e proteggere quel ritratto in cui Ranzoni ha per sempre immortalato la sua eterna bellezza.

Francesco Luigi Maspes

Sommario

Dieci opere per raccontare Ranzoni <i>Annie-Paule Quinsac</i>	11
OPERE IN MOSTRA	24
Un invisibile filo rosso. Giacomo Jucker e il quaderno della principessa di Saint Leger <i>Elena Orsenigo</i>	43
Appendice documentaria <i>a cura di Elena Orsenigo</i>	48
Antonietta Saint Leger. Biografia <i>Eva Frassi</i>	59
Restauro e indagini a confronto <i>Enrica Boschetti, Thierry Radelet</i>	67
Daniele Ranzoni. Notizie biografiche <i>Annie-Paule Quinsac</i>	79
Antologia critica <i>a cura di Melissa Raspa</i>	86
Regesto delle opere in mostra <i>a cura di Melissa Raspa</i>	96



Foto d'epoca del quadro *Ritratto di Antonietta Tzikos di Saint Leger* con cornice originale.
ASTI, Archivio Fondazione Pellegrini Canevascini, Fondo Francesco Borella, scatola 149, fascicolo 5, camicia 4

Dieci opere per raccontare Ranzoni

Annie-Paule Quinsac

A ventotto anni dall'antologica milanese nel centenario della scomparsa¹ e venti dalla pubblicazione del catalogo ragionato², mi è particolarmente gradito riproporre, nello spazio intimista delle Gallerie Maspes, alcune opere di Daniele Ranzoni che permettono di seguirne il percorso dagli anni della Scapigliatura sino a quando, isolato spettatore davanti al crollo del raffinato mondo di cui si era fatto interprete, elabora una visione rivoluzionaria del ritratto, che preannuncia l'espressionismo novecentesco.

L'occasione che giustifica l'intento è la pulitura, restituzione in prima tela (sfoderatura) e analisi non invasiva del *Ritratto di Antonietta Tzikos di Saint Leger* [n. 10], una fra le più ammalianti immagini muliebri di fine secolo, che chiude la rassegna. Ora il dipinto ha recuperato un'intensità cromatica che ne accresce la valenza emotiva e che si poteva soltanto intuire prima del doveroso intervento di ripristino. Il saggio a quattro mani di Thierry Radelet ed Enrica Boschetti, qui pubblicato, ne svela la genesi; il loro lavoro costituisce un inizio di *data base* sulla tecnica di Ranzoni, ancora poco esplorata dagli specialisti. Il ritratto fu realizzato di getto, senza *contours*, sembra giusto dire "in un solo fiato" – se non per un lieve pentimento nel braccio destro. L'immagine è costruita per campiture di pennellate quasi senza spessore, che la materia parca fa scorre-

re leggere sulla superficie della tela, in alcuni punti lasciandone trasparire la trama. La tela stessa, poi, è ripiegata a destra dietro il telaio, sì da restringere asimmetricamente il campo visivo, potenziando l'audacia della composizione, in cui la figura s'insinua di sbieco nello spazio vuoto che la circonda, quasi a sottolineare la freddezza di una presenza femminile distante e accattivante insieme. I toni bassi, verdi, azzurri, grigi e nero accentuano il pallido incarnato e le labbra, mentre il contrasto tra lo stemperarsi del colore, nervosamente steso sullo sfondo, e i tocchi minuti e raffinati del volto, veloci ma precisi in particolari come i capelli o il colletto bianco, conferisce all'immagine un aspetto inquietante, persino angoscioso.

Nove opere accompagnano in mostra *Antonietta Tzikos di Saint Leger*. Si è voluto prediligere i capolavori dell'ultima stagione, quella a seguire il ritorno in patria dopo la parentesi inglese (1877-1879), che vanno al di là del linguaggio scapigliato, anzi nell'uso sempre più parco della materia, ne sono pittoricamente agli antipodi, visionari nella loro morbosa sensibilità e, in certi casi, precorritori, appunto, dell'espressionismo d'inizio Novecento. Pur tuttavia ognuno dei dieci dipinti rappresenta una testimonianza chiave del percorso di uno dei pittori più importanti del secondo Ottocento, italiano ed europeo, rimasto a oggi il più misconosciuto tra i grandi.



1. *Ritratto di donna Maria Padulli in Greppi*, [1869]
olio su tela, 111 x 83 cm.
Collezione privata

Analizzare le ragioni di tale paradosso esula da questo contesto, ma mi sia concesso almeno di soffermarmi sulle più ovvie. Il *corpus* ranzoniano è quasi interamente di proprietà privata; soltanto cinque musei italiani, e settentrionali³, possiedono alcune sue opere e dunque Ranzoni non appartiene al bagaglio del cultore d'arte odierno. Inoltre, da *vero* scapigliato trascura il paesaggio, concentrandosi sull'essere, sull'introspezione, sulle incertezze dell'anima, sulla resa delle emozioni. E dunque sul ritratto, non certo sul *plein air*. Una scelta di per sé da basso indice di gradimento, soprattutto in Italia, dove il ritratto è per lo più rapportato all'idea di effigie commemorativa, limitata al lessico familiare borghese, a prescindere dal possibile, intrinseco valore. Infine, nell'immaginario collettivo

Ranzoni incarna lo scapigliato *maudit* – in effetti il destino pare essersi accanito su di lui e la sua memoria –, immerso in uno stereotipo che spesso sposta sul personaggio l'attenzione dovuta al *maestro*. Va detto che, a differenza della Scapigliatura letteraria o musicale, da decenni riconosciuta e studiata anche all'estero, quella artistica – malgrado la rispondenza alla mostra del 2009⁴ che ne ha tentato la panoramica più completa – continua in patria a non essere recepita a se stante, in tutta la sua portata rivoluzionaria, ma piuttosto quale prologo alle “avanguardie storiche”. Un punto di partenza – perché filologicamente da qualcosa bisogna pur partire –, ancora un po' polveroso d'Ottocento, da cui prendere le mosse per indagare su chi, a seguire, ha ribaltato i canoni estetici.

Tuffandosi negli scritti d'epoca, sembrerebbe che gli artisti, Ranzoni *in primis*, preferissero chiamarsi “avveniristi”, un appellativo che non ha trovato fortuna critica – ripreso solo da Severino Pagani nel 1955⁵ –, ma che con il senno di poi diventa evocativo, perché in effetti nell'etimologia equivale a *futuristi*. D'altronde, come il Futurismo, la Scapigliatura si vuole rottura con il passato; è esperienza a tutto tondo, fermento intellettuale e al contempo congerie storica e socio-politica, rinnovamento ideologico, artistico e di costume. Un fenomeno che, per essere compreso, non può esulare dal contesto, dall'*humus* in cui nasce: scaturita dal calo di tensione etica post-risorgimentale e, al pari di altri paesi europei, dalla dissoluzione critica del romanticismo sull'onda della nascente ventata positivista, rappresenta, in effetti, per l'Italia, l'antesignana delle “avanguardie”. E non a caso è milanese agli esordi, per poi propagarsi al resto della neo-nazione, come sarà per il Divisionismo e il Futurismo.

Gli anni 1860, decennio formativo della gene-

razione di rottura con l'estetica rinascimentale, vedono Milano fucina di sviluppo culturale, letterario, musicale, in cui le premesse scapigliate si rivelano in sintonia con le istanze europee più avanzate. È sintomatico, per esempio, che a Milano covi un rivolgimento mosso dalla volontà di trovare nuovi linguaggi idonei a raggiungere una simbiosi fra le tre arti – musica, poesia, pittura-scultura – e ad Amsterdam, tra la fine del 1862 e l'inizio del 1863, si tenga un convegno internazionale sull'unità dell'arte, che ritesse quasi un secolo di riflessioni filosofiche, ivi compreso il contributo italiano⁶. Leggendo Giuseppe Rovani – oltre che romanziere, dal 1853 pontefice della critica, la cui ultima recensione di mostra risale al 1868⁷ – e i suoi colleghi più attenti, si ha sentore che, già dalla metà degli anni sessanta, vi fosse in loro un'attesa di rinnovamento del *ductus* pittorico e della forma plastica, che si augurassero dipinti e sculture in grado di *suggerire*, con *vaghezza*, senza descrivere, e un'arte nutrita dalla linfa del reale. Toccherà a Ranzoni, e in modo minore a Cremona, realizzare quest'attesa.

Daniele Ranzoni, dopo un primo corso di studio a Brera (1856-1859) – in cui, appena tredicenne, comincia a respirare l'allora stimolante ambiente dell'Accademia – e il successivo rientro a Intra, torna a Milano nel 1868, in fuga dalla tragica alluvione che ha colpito la natia cittadina del lago Maggiore. Ritrova i compagni e va a vivere, ospite, nello studio-casa di Cremona in corso di Porta Nuova al 19⁸, buttandosi appieno nella *bohème* scapigliata⁹, che in certo senso aveva già anticipato a Intra, radunandone gli spiriti irrequieti in una combriccola contestataria. Il sodalizio con Cremona doveva avere influenza decisiva su entrambi e sui destini della pittura italiana. Meno sensibile, meno profon-



2. Tranquillo Cremona, *Ritratto di Rosa Sirtori*, [1869-1870]
olio su tela, 93 x 64 cm.
Collezione privata

do, meno essenziale nell'introspezione e meno raffinato nel colore, Cremona non ebbe l'indole né forse il tempo di sconvolgere i canoni della raffigurazione di un volto come fece Ranzoni, ma a partire dall'intuizione di quest'ultimo, abbracciò una tecnica di rappresentazione impostata sulla velocità esecutiva, che elaborarono insieme e che resta senza paralleli nell'Italia e nell'Europa coeve. La consapevolezza del proprio debito verso Ranzoni è tutta nel folgorante riconoscimento di Cremona «ma tel set che te me dervet i œucch [ma lo sai che mi apri gli occhi]», di fronte al *Ritratto di donna Maria Padulli in Greppi* [fig. 1], appena portato a termine dall'amico, convertendo le velleità scapigliate in uno stile impostato sull'abolizione dei *contours* e sulla resa delle forme in uno sfumato



3. *Ritratto della principessa Ada Troubetzkoy*, [1875]
olio su tela, 74,5 x 60,7 cm.
Collezione privata

che, sin d'allora, si fa trascrizione del sentimento. Tanto che Cremona stesso, poi, tenterà di emularlo nella sua *Rosa Sirtori* [fig. 2]¹⁰, riprendendone la costruzione compositiva a pennellate sciolte, che lasciano vibrare la luce sulle dominanti nere.

Chiusi così, quasi con una dichiarazione d'intenti, i propedeutici anni sessanta, il decennio successivo sarà l'età d'oro per la Scapigliatura. A reggerlo, com'era ovvio, le personalità travolgenti di Ranzoni, Cremona e Grandi, la "trinità dei nani giganti", come ironicamente amavano definirsi per la comune piccola statura. Cremona, nato nel 1837, ha sei anni più di Ranzoni e Grandi, entrambi del 1843; li accomunerà una morte prematura: Cremona a quarantun'anni, Ranzoni a quarantasei – con un'attività ridotta causa la malattia mentale – e Grandi a cinquantuno. Ma, nella pur breve esistenza, riescono a



5. Fotografia della principessa Ada Troubetzkoy negli anni settanta.

cambiare contemporaneamente pittura e scultura, al di là del voluto e teatralizzato disordine di vita, coerente del resto con il profondo disincanto per i valori imposti dalla nuova classe dirigente post-unitaria, letti come tradimento degli ideali risorgimentali. Negare che il sodalizio fra i tre – interrotto solo dalla partenza di Ranzoni per l'Inghilterra e dall'improvvisa scomparsa di Cremona nel 1878 – sia la fonte degli esiti di indiscussa levatura del decennio, equivale a negare che esista nelle arti visive un fenomeno chiamato Scapigliatura.

Tornando alla rassegna odierna, a rievocare quegli anni settanta, che per Ranzoni si chiudono nel 1877, sarebbe stato auspicabile presentare il *Ritratto della principessa Ada Troubetzkoy* [fig. 3]¹¹, se non altro perché una recente pulitura ha portato alla luce dati che autorizzano

un'interpretazione simbolica, se non simbolista. Si è infatti rivelata l'esistenza di un occhio in alto a sinistra [fig. 4], prima nascosto sotto la vernice annerita. Tale elemento criptico, a significare lo sguardo dell'artista, continua presenza nel quotidiano della ritrattata, spiega forse il motivo per cui la tela non sia mai stata esposta durante la vita dei protagonisti, né ceduta dalla principessa, che la trasmise al figlio Gigi, malgrado i rovesci di fortuna e la separazione dal principe ne avessero reso economicamente auspicabile la vendita¹².

Però, ahimé, il dipinto non è stato prestato. Peccato, perché è opera scapigliata per antonomasia, in cui la figura in busto della donna amata, ninfa egeria che gli aveva aperto le porte della committenza internazionale altolocata, invade di lato il campo visivo, «in un atteggiamento di difesa e quasi di fuga, proprio come essa dovette apparire al Ranzoni innamorato di Lei fino alla follia», per citare Calzini¹³. In realtà, il volto sorridente di trionfante seduzione irradia una sicurezza *osée* che il raffronto con la foto coeva della principessa dimostra quanto l'interpretazione ranzoniana sia lontana dalla effettiva rappresentazione [fig. 5]. L'opera sprigiona una prorompente carica erotica che scaturisce dal virtuosismo delle pennellate: velocemente modellate, a costruire il tessuto materico, paiono accarezzare le forme sode, traslando la freschezza serica della pelle.

In mostra sono tre le opere a illustrare la stagione scapigliata, la più felice nella vita di Ranzoni. Due sono volutamente atipiche, l'una per il *medium*, l'altra per il soggetto: la miniatura su avorio *Ritratto di giovane donna* [n. 1], recentemente riscoperta, e *La villa del principe Dolgoronky a Belgirate* [n. 3]. La terza, *Ritratto di Aristide Nicò* [n. 2], che non avevo catalogato perché riapparsa



4. *Ritratto della principessa Ada Troubetzkoy*, particolare.

più tardi, va ricondotta al 1872-1873, visto che riprende il medesimo ragazzino pubblicato nel *Catalogo ragionato* al n. 180, e che, rifacendomi ai connotati stilistici e alla testimonianza di uno degli eredi, avevo datato al 1875-1876. Qui Ranzoni ritrae il bambino con tre o quattro anni meno. Di antichissima origine, la ritrattistica in miniatura, destinata a colmare l'assenza di una persona cara, defunta o lontana, o pegno d'amore tra fidanzati, o immagine di presentazione in matrimoni combinati, tradizionalmente in Europa era realizzata su smalto, pergamena, rame o altri metalli. Nel Settecento s'impone l'avorio, di facile accesso, supporto prediletto per l'acquerello, più di rado il pastello, per le difficoltà di fissaggio. La pratica, uccisa poi dal diffondersi del dagherrotipo e della fotografia, sicuramente di minor costo, era ancora molto fiorente nel primo Ottocento e oltre. Gli esempi abbondano, da Goya a Géricault o Eugène Isabey, senza dimenticare la ricca tradizione inglese, che vanta copie da ritrattisti della statura di Gainsborough, eseguite da artigiani specialisti sino all'alba del Novecento. È noto come la trasparenza dell'avorio e l'uso dell'acquerello, facilitando la ricerca luministica, abbiano spin-

to gli artisti a rifiutare il “fare liscio”, pensando i rapporti tonali e le forme in termini di tocchi spezzettati, così che la miniatura ha esercitato un’influenza decisiva sulla pittura a olio e verosimilmente ne fu l’aspetto di trasmissione della luce a interessare Ranzoni. Il volto di giovinetta qui esposto [n. 1], con probabilità di committenza – che presenta alcune similarità somatiche con il *Ritratto della signora Paolina Viani Rigoli* [Catalogo ragionato n. 113], senza tuttavia poter affermare con sicurezza l’identità –, rivela una bella padronanza tecnica dell’acquerello, di per sé legato alla velocità di esecuzione, consona all’estetica dell’incompiuto. Con questo ritrovamento, le miniature firmate Ranzoni, a me note, ammontano a nove¹⁴; forse saranno di più, ma è la natura stessa dell’oggetto a renderne difficili le tracce.

La villa del principe Dolgoroncky a Belgirate [n. 3], forse il più descrittivo dei paesaggi di Ranzoni, costituisce un *unicum* nel suo *corpus*, per l’inaspettata immediatezza nella ripresa del vero e il voluto carattere di frammento del paesaggio puro, con le piante di alto fusto, luminose nelle tonalità di giallo e terre, e tutta la rigogliosa vegetazione dalla quale emerge la parte alta della casa. Se non fosse per la luce dorata e calda del lago Maggiore, verrebbe spontaneo pensare al Monet coevo, dei primi anni di Argenteuil e del *bateau-atelier*, che, in ogni caso, Ranzoni non conosceva: stessa stesura veloce in colori primari che si rimescolano, stesso ricorso alle trasparenze della tela nel tratteggio disordinato del cielo, stessa gioia nel rendere la percezione dell’occhio. Uno studioso locale, Vittorio Grassi¹⁵, ha ricostruito la storia di villa Malgirata (così definita per l’ingresso sul lato opposto al lago), voluta da uno dei sindaci di Belgirate, Luigi Fontana, che nella primavera del 1861 la vendette alla principessa Matilde Letizia Bonaparte, figlia di

secondo letto di Gerolamo, fratello di Napoleone. Alla fine degli anni 1860 fu poi acquistata da Alessio Dolgoroncky, che, a sua volta, la doveva cedere poco dopo, nell’agosto del 1872. Dolgoroncky era sposato con Olga Troubetzkoy, sorella del principe Pietro, marito di Ada, che, per altro, nell’atto di vendita sostituì il cognato, già tornato in Ucraina. Non credo che tali informazioni (da me ignorate prima della mostra sulla Scapigliatura del 2009) invalidino la datazione al 1873-1874, basata sui connotati stilistici. Ranzoni può aver ripreso da fuori la villa su richiesta del Troubetzkoy, di sua iniziativa o magari come ricordo per Dolgoroncky. Ad avvalorare la prima ipotesi resta il fatto che l’opera sia passata in eredità a Gigi Troubetzkoy.

Se si guarda al paesaggio, è significativo il paragone con il celeberrimo dipinto della Galleria d’Arte Moderna di Milano, *I ragazzi Troubetzkoy col cane* [fig. 6], che dà invece esempio di come Ranzoni sapesse usarne a scenario di sostegno per rivelare l’indole dei ritrattati. Nello spazio chiuso della serra di villa Ada, l’intricato disegno di rami e foglie è sufficiente a evocare una natura strumentalizzata a luogo di sfogo dei tre monelli e il loro cane. Giocando sulle possibilità di quel groviglio verde, quasi giungla fiabesca, e centrando l’immagine sul San Bernardo dal muso umido, Ranzoni trasforma un’opera di commissione ufficiale in una partecipe celebrazione dell’infanzia spensierata. Sono i suoi amati allievi: Paolo, dal volto già più maturo, al centro; Piero a sinistra e Gigi, il minore, a destra; rispettivamente dieci, otto e sette anni. Il contrasto tra l’eleganza degli abiti e la naturalezza dell’atteggiamento sembra canzonare la formalità auspicata dall’illustre genitore, ancor più nel raffronto con un altro ritratto di tre ragazzi e cane, anch’esso in ovale, *I bambini Nevill* [fig. 7], eseguito in Inghilterra nel 1878 e tuttora presso



6. *I ragazzi Troubetzkoy col cane*, [1874], olio su tela, ovale, 118 x 138 cm. Milano, Civica Galleria d’Arte Moderna

i discendenti del committente, nel Kent. Contro una schermata d’alberi, che lascia intravedere una sconfinata distesa boscosa, romanticamente non descritta quanto la serra era raccolta e ben definita, i tre bambini sono messi in posa: Isabel Louisa (1864-1963), a destra, con il libro sulle ginocchia; Mary Frances (1869-1959), a sinistra, e fra le sorelle Ralph Plantagenet (1865-1907). Neppure la presenza del cane attutisce il tono formale e, nella rarefatta ricercatezza, gli aristocratici rampolli appaiono già vittime di rituali imposti dagli adulti. L’opera s’inserisce, dunque, maestosamente, nella tradizione della ritrattisti-

ca inglese, mentre se ne discosta *tout court* l’altro ritratto di Mary Frances, Ralph Plantagenet e il cane, onnipresente *status symbol* [fig. 8], realizzato da Ranzoni nel febbraio 1878, sempre durante la permanenza a Birling Manor. Il tenero accostarsi della bambina al fratello maggiore, in un gesto d’affetto carpito all’attimo come in un’istantanea, dà un senso di transitorietà estraneo a quell’*imprinting* inglese di cui sopra, almeno sino ai primi del Novecento, dopo il superamento del pluridecennale rifiuto dell’impressionismo francese. Questa *anomalia* potrebbe spiegare perché il secondo ritratto non sia rimasto nella famiglia

Nevill, ma si trovi in Italia dagli anni 1930, genericamente titolato *I tre amici*, visto che si è giunti a identificarne i protagonisti solo in occasione della mostra alla Permanente del 1989.

Fanciulli Nevill a parte, in mostra il periodo inglese è riassunto ed evocato, a pieno diritto, da un piccolo cammeo come il barboncino bianco e ricciuto, con la sua accattivante tattilità [n. 4], nella seconda versione, più sintetica rispetto a quella dei Musei Civici di Novara [Catalogo ragionato n. 232]. Erroneamente detto *della principessa Troubetzkoy* a partire dalla svista di Calzini che, nel catalogo della Collezione Gallina¹⁶, scrive «Il cagnetto ritratto appartiene alla principessa Troubetzkoy», parrebbe al contrario essere rientrato in Italia con il suo autore e Annetta Ranzoni ne risulta la prima proprietaria. L'immagine parla chiaro e inequivocabilmente rimanda all'Inghilterra: il decorativismo della rosa sotto la zampa, il nastro blu, la razza stessa, allora molto di moda oltremarina, il rosso derivato dall'uso della *laque de garance*, che si ritrova nel vestito di Mary Frances [fig. 8], nello sfondo del *Ritratto Medlycott* [Catalogo ragionato n. 211], nell'arredo de *Le tre figlie di sir Richard Horner Paget* [Catalogo ragionato n. 223], per non citare che alcuni esempi.

Il rientro in patria di Ranzoni nell'autunno del 1879 è accelerato dal rifiuto da parte della Royal Academy dei tre ritratti che aveva notificato per la mostra d'estate della veneranda istituzione. Una bocciatura pressoché scontata, se si pensa che l'artista, probabilmente perché ignaro, non aveva seguito l'iter necessario alla presa in considerazione della giuria, presentandosi da solo, senza *sponsor*, per di più con una tecnica inusitata, che suonava polemica. Solo che la sconfitta cambiò i rapporti con i committenti, compromettendo i lauti guadagni e, pertanto, la

ragione della permanenza. Così Ranzoni torna a vivere tra Milano e Intra, dove gli tocca constatare lo sfacelo dei due mondi che avevano nutrito la sua arte. In città, morto Cremona, la Scapigliatura e la sua goliardia non esistono più, e sul lago, dopo i vari *cracks* della finanza mondiale, è iniziato il ritorno a casa delle nobili famiglie straniere, in particolare russe e inglesi, che convergevano su villa Ada. In più, il definitivo fallimento del principe Troubetzkoy, la separazione dalla moglie, la sistemazione di Ada a Milano con i due figli maggiori, creano inevitabilmente grosse barriere a eventuali incontri con la sua *seconda famiglia*. Un'era stava finendo. Eppure, a dispetto dell'aggravarsi dello stato psichico, Ranzoni non si dà per vinto e la raffinata classe lombarda di collezionisti illuminati non lo abbandona. È presente all'esposizione annuale di Brera del 1880 con ben tredici opere – la partecipazione più nutrita a mostre – e tutte di commissione. Al contrario di quanto tante volte affermato dalla critica e malgrado il progressivo degrado mentale e relativa difficoltà a produrre negli ultimi quattro anni, è nella stagione estrema che Ranzoni afferma, in pochi innegabili capolavori, quella statura internazionale che si continua a volergli negare.

L'acquerello n. 5, di provenienza inglese, dal titolo, che non ritengo ranzoniano, *In contemplazione*¹⁷, fu riportato in Italia dopo la pubblicazione del *Catalogo ragionato*. La mia ipotesi è che si tratti di una prova per un olio, come d'uso, realizzata in Italia e inviata in Inghilterra per tener fede a un impegno preso prima della sconfitta alla Royal Academy e relativo abbandono della “perfida Albione”. Opera di transizione, la monocromia degli azzurri sul bianco del supporto segna uno stemperare dei mezzi espressivi di indicibile poesia, ricollegabile al rientro e co-



7. *I bambini Nevill*, 1878, olio su tela, ovale, 134 x 166 cm. Collezione privata

munque al 1880, come conferma la grafia della firma. Anche se potrebbe sembrarlo, non è già più un ritratto psicologico: di profilo, assorta in una lettura che pare disturbarla, quasi prostrata, il corpo vuotato di energia vitale, il mento sorretto dalla mano, la giovinetta, dalle chiare caratteristiche anglosassoni, comunica un'ineffabile tristezza, un disagio non consono alla sua età, ma piuttosto specchio di quello dell'artista. E datato anch'esso al 1880 è il *Ritratto della signora Pisani Dossi* [n. 6], Luigia Possenti, cognata del famoso Alberto Pisani Dossi, in arte Carlo Dossi, che più volte ospitò Ranzoni nella villa del Dosso sopra Como. Il dipinto segna una svolta

dalla pittura cromatica alla pittura tonale. Ormai senza vincoli di fedeltà a un reale solo visivo, Ranzoni modifica la proposta della figura; nello sfumare del fondo e nello smussare dei piani crea una polverizzazione dell'immagine che non distrugge il dato oggettivo, ma lo avvolge in un alone di *pathos*. L'opera diviene così proiezione dello stato d'animo dell'autore e non più solo testimonianza di un certo modo di essere del personaggio. Con *La signora Pisani Dossi* Ranzoni raggiunge una delle vette del ritratto romantico, senza cadere nel manierismo della stilizzazione sentimentaleggiante.

Un discorso simile vale per *La giovinetta della rac-*

colta *Vercesi* [n. 7], ugualmente dipinto al Dosso e che ho riferito al 1882. È conosciuto, per errore, come *La signorina Vercesi*, pur se il cognome è quello dell'antiquario, amico di Ranzoni dai tempi degli esordi, che lo acquisì dopo che i committenti lo avevano rifiutato. In effetti, la "signorina" era figlia di industriali intresi, falliti prima di saldare il dovuto a Ranzoni, anche perché giudicavano l'opera *non finita*. La *querelle* sta proprio nell'incapacità di comprendere il nuovo linguaggio, che non abbisognava di aggiunte: la mano sinistra, volutamente appena abbozzata, è comunque portante dell'insieme e trascina lo sguardo dello spettatore verso il busto e il volto. Secondo Margherita Sarfatti¹⁸, che fu in grado d'intervistare l'ex giovinetta, il padre, spesso all'estero, era tornato per far completare il ritratto, ma gli fu detto che l'artista era ricoverato al manicomio di Novara. L'internamento durò dal 23 marzo al 16 maggio 1885¹⁹, quando quel male di vivere, ricorrente nei periodi bui sin dalla prima adolescenza, esplose in una crisi psicotica da improrogabile ricovero coatto, sostenuto dal comune di Intra. La testimonianza dell'ormai anziana signora, che ricordava inoltre segni di squilibrio, tra cui il dipingere «a scatti, salterellando come in preda a un delirio», è preziosa nel mettere in luce un fatto fondamentale, sempre frainteso dalla critica: la malattia mentale, tranne nei momenti di crisi acuta, accentua, non impedisce, lo stimolo creativo (pensiamo a Van Gogh, Munch, Soutine e tanti altri). Per inciso, lo stesso *modus operandi*, strano abbastanza da spaventare una ragazza, era proprio quello di Goya e di Géricault, o di Morelli in Italia, che non soffrivano di disturbi psichici, ma nel contrasto tra visione ravvicinata e a distanza cercavano una percezione globale del soggetto per superare il semplice impatto visivo.

L'aspetto smarrito e indifeso della giovinetta

non è tradotto nello sguardo, appena percepibile sotto le palpebre socchiuse, ma nel portamento, quasi che la tensione si scarichi nel fondo neutro, lasciando il volto e la figura in un'aura di serenità dai toni caldi e luminosi. Il modo di strutturare lo spazio e la tecnica di materia scarna rafforzano l'estetica dell'incompiuto – una delle chiavi di volta del romanticismo europeo²⁰ –, che presuppone la relatività del dato reale e mira a coinvolgere il fruitore, invitandolo a entrare nel dipinto. Anche questo non è un ritratto psicologico, ma la proiezione del desiderio di una vitalità armoniosa, quasi che la giovinezza della fanciulla fosse panacea alla crescente disperazione dell'autore.

La parentesi del ricovero genera mutamenti già ravvisabili nel capolavoro in assoluto che è il *Ritratto del bambino William Morisetti* [n. 8], da me datato al 1885, subito dopo le dimissioni dall'ospedale, partendo sia dalle notizie sulla data di nascita del bimbo fornite da Piera Imbrico²¹, sia dallo stile di pennellate sempre più vibranti, dipinte o grattate dalla superficie di per sé molto scabra, in un pulviscolo che accosta toni arancioni, gialli e rosei, bilanciati da azzurri che mutano in grigi. Il bimbo sembra insinuarsi sulla tela da destra, senza che nulla distolga dall'impatto con la sua pur esile presenza. Nella mancanza di sorriso, nello sguardo dolce e sottomesso, William diventa icona di un'infanzia soffocata e senza gioia, asservita alle esigenze affettive dell'universo adulto e, dunque, sopraffatta nella propria carica vitale.

L'enigmatica *Giovinetta inglese* [n. 9], che non si è in grado di ricondurre a un committente britannico e che ebbe per primo proprietario noto l'avvocato Francesco Franzosini di Intra, ha galvanizzato opinioni inconciliabili. Le fattezze e l'abbigliamento giustificano il titolo, senza tuttavia che il linguaggio rarefatto, la do-

minante dei grigi perlacei, la materia magra, il colore sotteso, autorizzino a pensare al biennio 1878-1879. Caramel²² l'ha assegnata al 1875, vendendola come trionfale realizzazione del gusto scapigliato, pur oltrepassandone di gran lunga i limiti; Predaval²³ invece la data al 1880; io vado oltre, sino al 1886. Difatti, malgrado la gracile eleganza quasi manieristica del gesto, la giovane donna è osservata con un distacco simile a quello della *Giovinetta in bianco* della Galleria d'Arte Moderna di Milano, riferibile al 1885 [*Catalogo ragionato* n. 295], e le velature sopra i grigi sono le stesse del paesaggio *Ascona vista dalle isole di Saint Léger* [*Catalogo ragionato* n. 306], non datato ma ricollegabile al soggiorno presso la baronessa di Saint Léger, dal dicembre 1885 al febbraio 1886. Del resto l'avvocato intese Franzosini era uno dei numerosi legali coinvolti nelle peripezie giudiziarie (fallimento e conseguente vendita della villa e delle isole, nel 1927²⁴) dell'affascinante signora che, negli anni 1880, era ancora sposata con l'irlandese Richard Fleming.

Fu proprio alla baronessa di Saint Léger (1856-1948) – che, dopo un'esistenza da protagonista del mondo internazionale della cultura e degli affari, sarebbe morta in miseria all'ospedale di Intra, ultra novantenne – che Ranzoni dovette gli ultimi momenti sereni e operosi della sua vita²⁵. Nata Antonietta Beryer a Pietroburgo nel 1856, presunta figlia illegittima dello zar Alessandro I, aveva appunto sposato nel 1881 – già in terze nozze, malgrado la giovane età – Richard Fleming di Kingtown, ufficiale dell'esercito, visconte di Doneraille, barone di Saint Léger, titolare di una notevole fortuna, con il quale convisse sul lago Maggiore sino al 1897, allorché quest'"uomo bonario" (come lo definirà Luigi Troubetzkoy nelle sue memorie²⁶), stanco del movimentato e mondano *ménage*, si ritirò a Napoli con un incarico di



8. *I tre amici* (Ritratto di Mary Frances e Ralph Plantagenet), [1878], olio su tela, 105 x 80 cm. Roma, collezione privata

console, sostituito come marito da un nobile albanese, certo Perikles Tzykos. L'artista deve aver conosciuto la coppia Saint Léger quando era alloggiata in uno *chalet* di villa Ada, ossia prima dell'acquisto delle due isole di Brissago, che per quattro decenni furono chiamate Saint Léger. Quando accolse Ranzoni, la baronessa ne era da poco proprietaria, aveva ventinove anni, già tre figli da precedenti unioni ed era incinta per la quarta volta. Una prima bambina, avuta a diciassette anni, era morta a pochi mesi dalla nascita; gli altri due vivevano con lei: Vera (1874-1893), frutto del primo matrimonio, che non raggiunse il ventesimo compleanno e fu sepolta nelle isole, e Giulio Jaeger (1875-1950), di secondo letto.

Alla luce di tale vissuto, non sorprende come l'abbia dipinta Ranzoni, il quale, oltre a subirne il fascino, sembra averne colto l'affannosa vo-

glia di vivere, quell'angoscia del divenire che era anche sua e che, proprio per questa reciprocità, sfocia in uno dei rarissimi ritratti psicologici. L'immagine è quasi adolescenziale, enigmatica e provocatoria insieme, da personalità dominante ma fragile, testimone, al pari dell'artista, della transitorietà delle vicende umane. Ciò che va oltre lo "spiegabile" è come Ranzoni riesca, con un uso così stringato dei mezzi pittorici, a dar vita, per semplificazione, a una tale complessità di valenze affettive.

Donna di grande cultura e notevoli risorse finanziarie, la Saint Léger fu capace di mantenere, nel luogo incantato che era la sua creazione (unica testimonianza ne resta l'orto botanico)²⁷, un ambiente da cenacolo di artisti, musicisti e

letterati, prolungando, oltre la prima guerra mondiale, i fasti ormai desueti che avevano caratterizzato il tardo Ottocento verbanese. Non soltanto Henry James e Rainer Maria Rilke, ma anche James Joyce fu tra gli ospiti, due volte a Locarno durante gli ultimi anni zurighesi (1915-1919), quando lavorava al capitolo di *Circe*, quindicesimo dell'*Ulisse*. Il dipinto ranzoniano troneggiava sopra il mantello del camino, punto focale del salotto. È quasi surreale pensare all'incontro tra quell'immagine, capolavoro oggi pressoché occulto, che rimette in questione i canoni della ritrattistica e dei mezzi pittorici, e colui che, esiliato per scelta, stava rivoluzionando il modo di narrare la psiche e la coscienza dell'essere.

NOTE

¹ *Daniele Ranzoni 1843-1889*, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo della Permanente, 18 aprile - 28 maggio 1989), catalogo Mazzotta, Milano 1989.

² A.-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Skira, Milano 1997.

³ Galleria d'Arte Moderna di Milano; Museo del Paesaggio di Verbania Pallanza; Museo del Castello di Masnago a Varese; Museo del Broletto a Novara; Museo del Territorio Biellese a Biella.

⁴ *Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte*, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale, 26 giugno - 22 novembre 2009), catalogo Marsilio, Venezia 2009.

⁵ S. Pagani, *La pittura lombarda della Scapigliatura*, Società Editrice Libreria, Milano 1955.

⁶ Si rimanda in particolare al saggio di Michele Araldi (1740-1813), *Pensieri sulla credulità e sulla preminenza tra la pittura e la musica*, Fratelli Masi, Bologna 1807. Lo scritto, decisamente rilevante per la critica scapigliata, è citato da G. Simane, *Ut pictura musica? Zum diskurs über "Schwesterkünste" Malerei und Musik in Italien*, in *Pittura italiana dell'Ottocento*, a cura di M. Hansmann, M. Seidel, Atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 7-10 ottobre 2002), Marsilio, Venezia 2005, pp. 581-598.

⁷ Per Rovani si rimanda all'esauriente studio di Valentino Scrima, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, LED, Milano 2004. L'ultima recensione rovaniana è *Esposizione di Belle Arti nel palazzo di Brera*, in "Gazzetta di Milano", 12, 15, 19, 23, 26 settembre 1868 (cfr. Scrima, cit., p. 235). Rovani muore alcolizzato il 26 gennaio 1874 a Milano. Pochi mesi dopo esce una scelta dei suoi scritti, a cura di Luigi Perelli. In particolare, G. Rovani, *Le tre arti, considerate in alcuni illustri italiani contemporanei. Volume secondo ed ultimo*, Fratelli Treves, Milano 1874.

⁸ Si rimanda alle notizie biografiche su Daniele Ranzoni in questo catalogo.

⁹ Fu iniziatore e protagonista a Milano dei fatidici *happening di strada*, contestazioni agguerrite dei valori borghesi e della nascente società d'impronta sabauda, in cui, fra l'altro, si cercava d'imporre l'italiano, in verità ancora non ben definito, contro il dialetto. All'epoca, queste imprese hanno fatto colare fiumi d'inchiostro ai cronisti e oggi dai critici vengono relegate a *goliardia* folcloristica, mentre in effetti sono antesignane non solo delle agitazioni futuriste ma anche di forme ben più radicali, messe in opera dal movimento Dada a

Zurigo e dai surrealisti, cui si dà ben altro spazio.

¹⁰ Di ubicazione sconosciuta, riapparso sul mercato milanese nel 1980 e oggi di nuovo irreperibile.

¹¹ Da me riferito al 1875, come d'altronde aveva già suggerito Piera Imbrico, sulla base dei connotati stilistici. P. Imbrico, *Ranzoni (Intra 1843-1889)*, Alberti Libraio Editore, Intra 1989, n. 66, p. 172.

¹² L'influenza di Ada sul destino esistenziale e artistico di Ranzoni non va sottovalutata. Dal 1873 al 1877 è maestro dei bambini Troubetzkoy, Paul, il futuro scultore, Pierre, che diverrà affermato pittore, e Luigi, detto Gigi. Nel suo incarico di insegnante, Ranzoni gode di uno studio nella villa di Ghiffa, dove poter anche ricevere gli amici milanesi. E proprio in quell'ambiente scopre la sua vocazione di *society painter*. Infatti, non potendo, per ragioni di decoro, più rimanere a casa Troubetzkoy dopo che, nell'ottobre 1877, Paolo e Piero sono mandati in collegio a Milano, risponde all'invito del capitano Mervyn Bradford Medlycott e va in Inghilterra, dove diventa pittore della *gentry*, ospitato di volta in volta, in una pesante solitudine, nelle dimore patrizie della provincia agricola britannica. L'esilio durerà due anni, indirettamente anche per Ada: la speranza che gli ingenti guadagni di ritrattista, regolarmente spediti a Intra, potessero risanare la compromessa situazione finanziaria del marito (che nel frattempo aveva fondato una fabbrica di cappelli con il fratello dell'artista Remigio) dà a Ranzoni la forza di rimanere sino al settembre 1879 (vedi notizie biografiche su Daniele Ranzoni in questo catalogo).

¹³ R. Calzini, *800 italiano. 12 Opere di Maestri italiani nella Raccolta Stramezzi*, Edizioni del Milione, Milano 1948, tav. 10.

¹⁴ Ne espose quattro all'annuale di Brera del 1871, elencate sotto un unico numero, 247.

¹⁵ Lo ringrazio per i dati che mi ha fornito a voce.

¹⁶ *Collezione Gallina*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Galleria Scopinich), Rizzoli & C., Milano 1931, tav. LXIX.

¹⁷ Da me pubblicato per la prima volta in *La borgesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, catalogo della mostra, (Torino, Palazzo Cavour), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, p. 110 ill. Riproposto in *Il segno della Scapigliatura. Rinnovamento*

tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento, catalogo della mostra, a cura di M. Agliati Ruggia, S. Rebora, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, n. 93, pp. 280-281 ill.

¹⁸ M.G. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, pp. 103-104.

¹⁹ Nell'Archivio del frenocomio di Novara esiste ormai soltanto una cartelletta vuota (sorta di metafora degli studi ranzoniani), nella quale non c'è altro oltre le date del ricovero.

²⁰ Persino Delacroix, sessant'anni prima, era giunto a credere nel potere espressivo dell'incompiuto: «L'immaginazione si compiace nel vago, si espande liberamente abbracciando vaste mete su accenni sommarî», in *Journal de Eugène Delacroix. Nouvelle édition publié d'après le manuscrit original avec une introduction et des notes par André Joubin*, vol. II, Librairie Plon, Parigi 1960, pp. 102-103.

²¹ Imbrico, cit., pp. 81-82.

²² L. Caramel (scheda), in *Mostra della Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1966, p. 55, tav. V.

²³ G. Predaval, *Pittura lombarda dal Romanticismo alla Scapigliatura*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1967, p. 19, tav. XXXVII.

²⁴ Si rimanda al saggio in catalogo di Elena Orsenigo che a partire dai documenti del Fondo Borella è riuscita a ricostruire la complessa vicenda della cessione del dipinto a Giacomo Jucker.

²⁵ Si rimanda al saggio biografico di Eva Frassi in questo catalogo, e al suo libro, *Antonietta Saint Léger e la cultura sul Verbanese*, Nastro&Nastro, Germignana 2013.

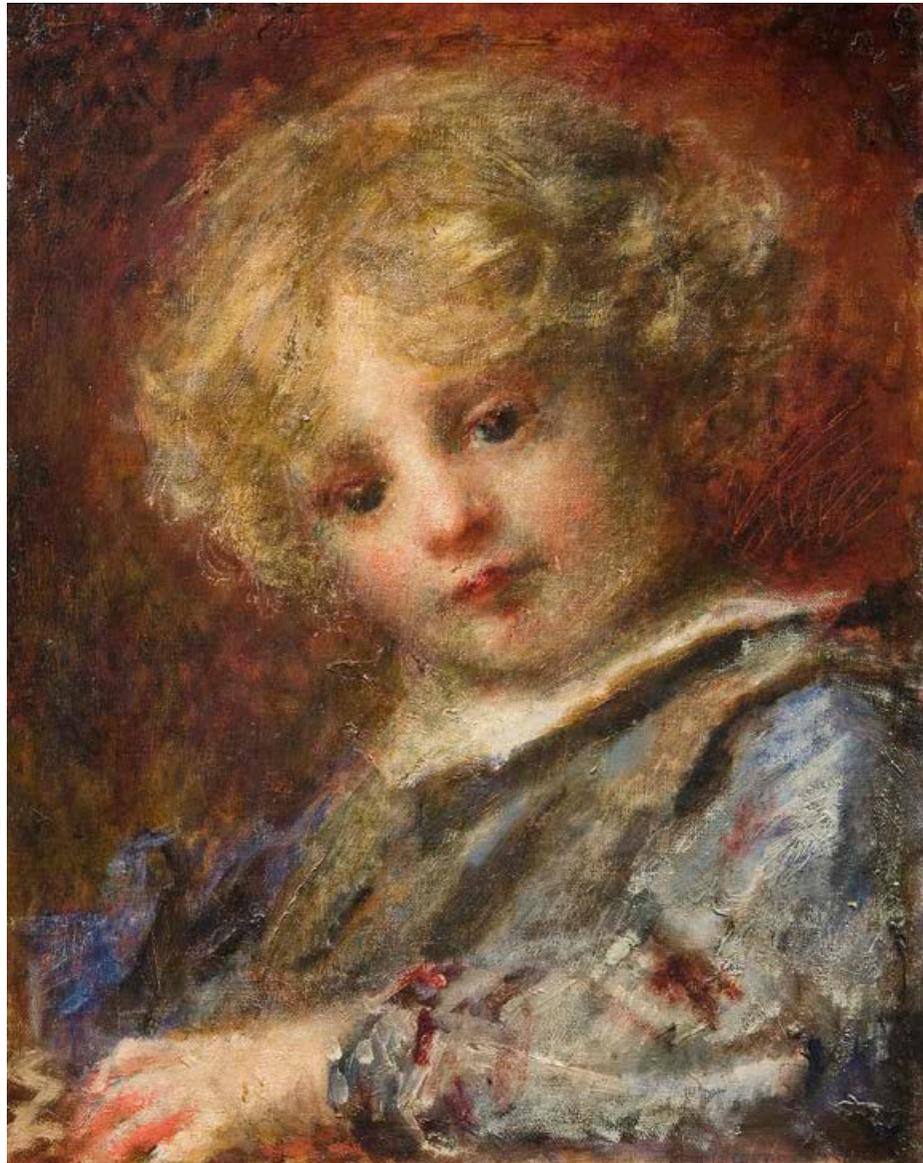
²⁶ *Dalle "Memorie" di Luigi Troubetzkoy*, ordinate a cura di A. Cavalli Dell'Ara, in "Verbanus", n. 3, 1982; seconda parte in "Verbanus", n. 6, 1985.

²⁷ La villa che si visita oggi fu costruita dal successivo proprietario delle isole, che fece radere al suolo quella più piccola della Saint Léger e la chiesa di San Pancrazio. Si rimanda all'opuscolo *1885-1985. Le isole di Brissago*, pubblicazione del centenario, edita dall'Amministrazione delle isole di Brissago, Bellinzona 1985.

Opere in mostra



1. *Ritratto di giovane donna*, miniatura, [1869-1872]
acquerello su lamina d'avorio ovale, 86 x 65 mm



2. *Ritratto di Aristide Nicò*, [1872]
olio su tela, 49 x 40 cm

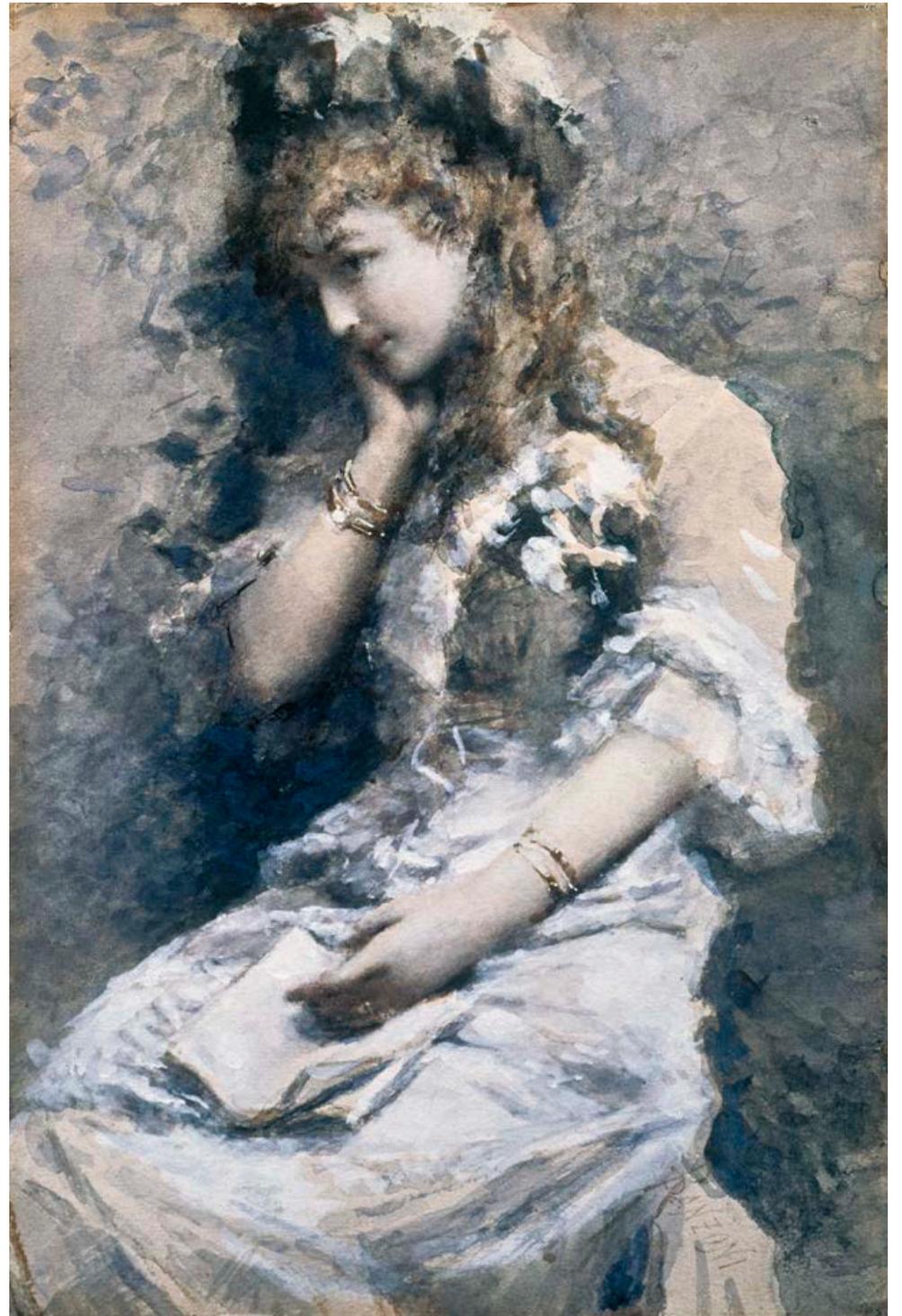


3. *La villa del principe Dolgoroncky a Belgirate*, [1873-1874]
olio su tela, 29 x 42,5 cm



4. *Barboncino bianco*, [1878-1879]
olio su tela, 37 x 44 cm

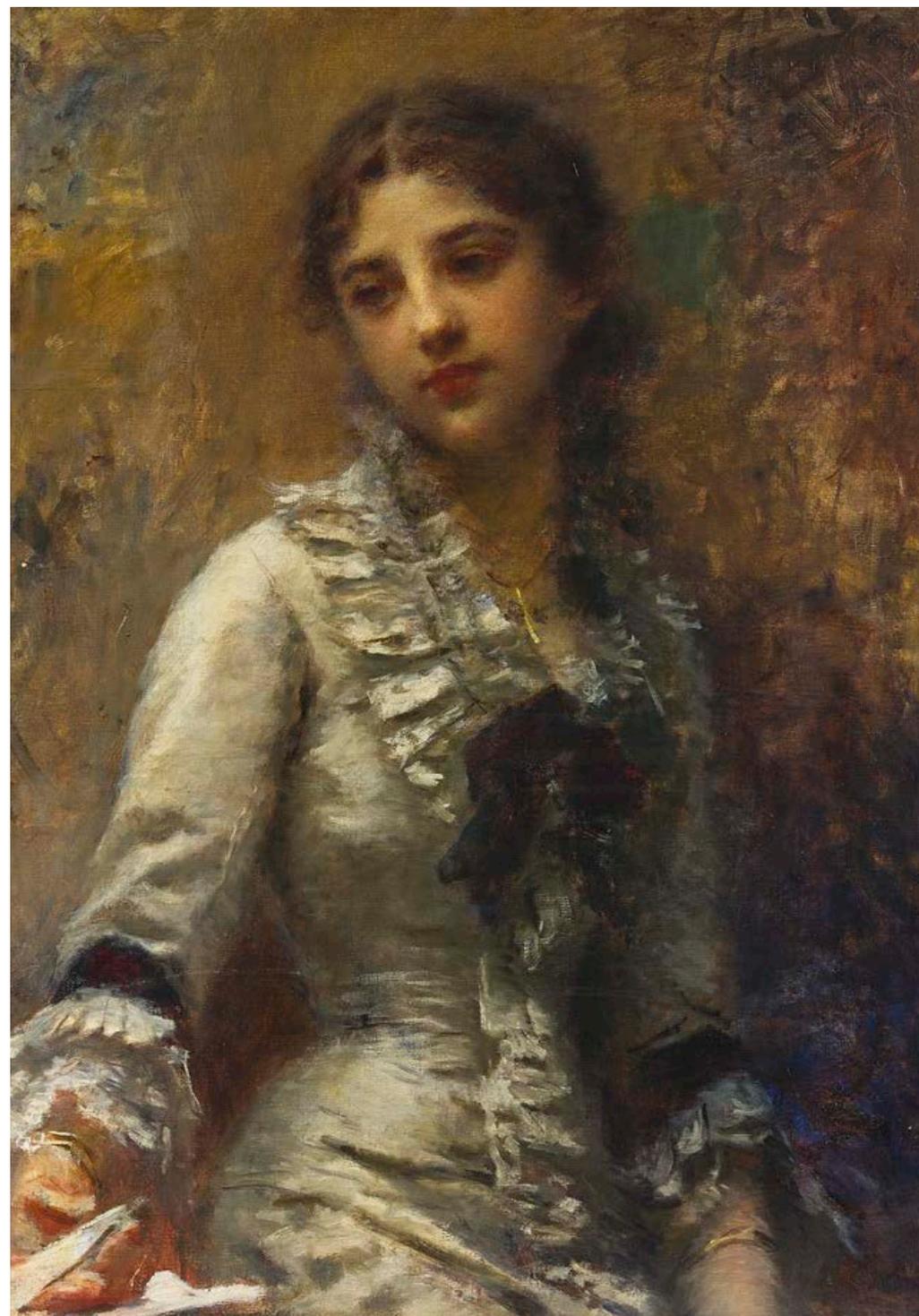
5. *In contemplazione*, [1880]
acquerello su carta, 435 x 295 mm



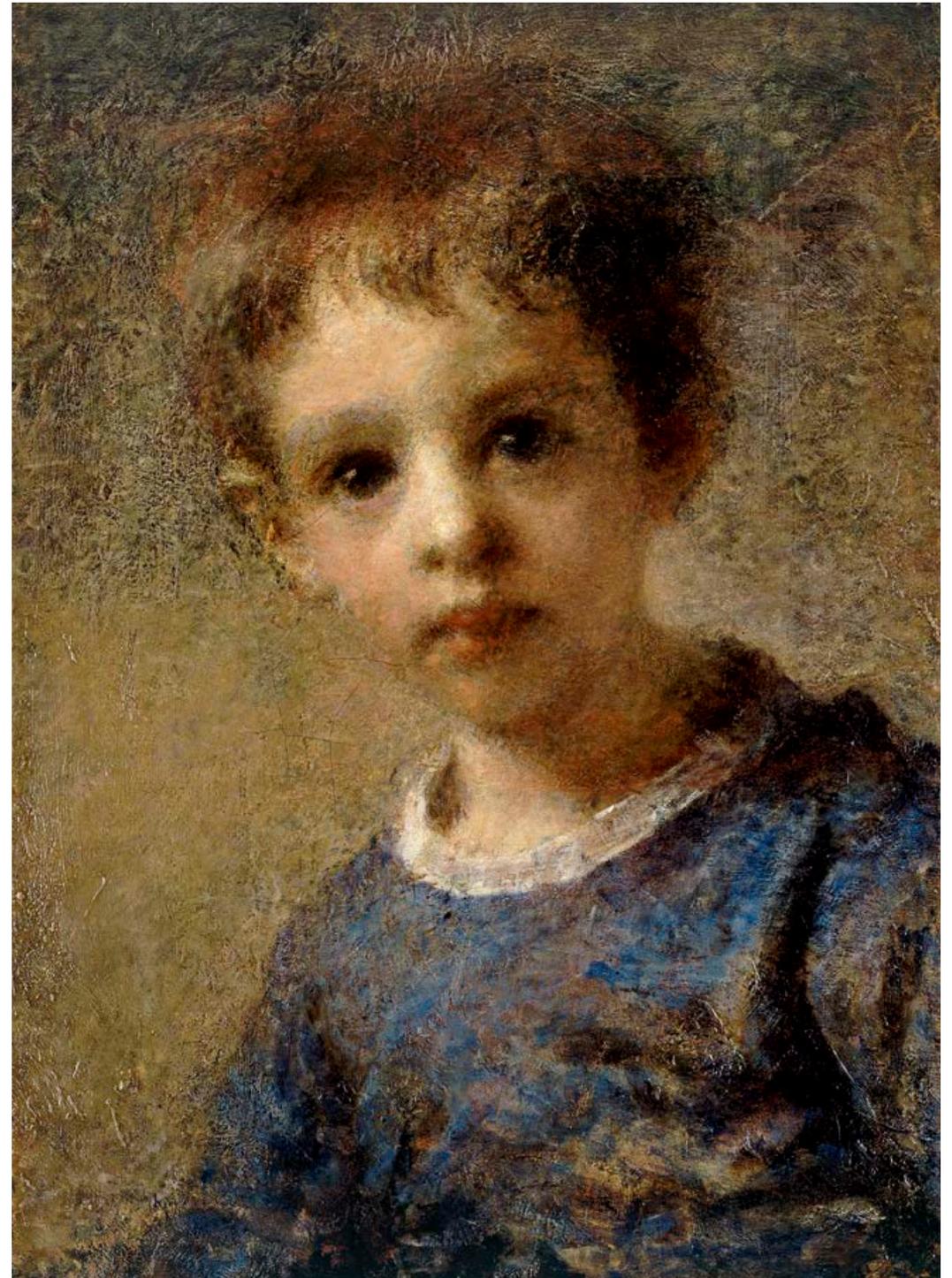


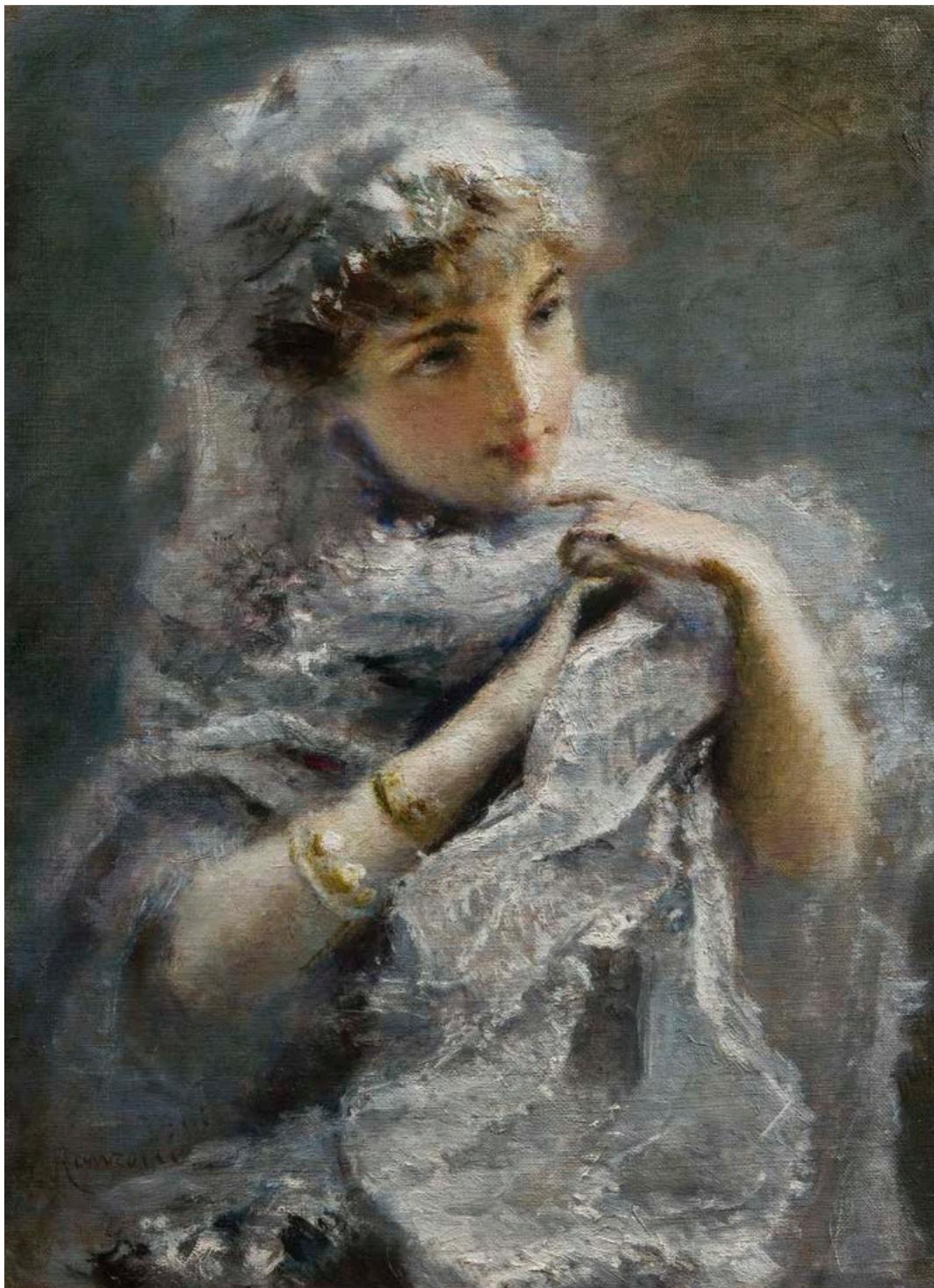
6. *Ritratto della signora Pisani Dossi*, 1880
olio su tela, 86 x 59,5 cm

7. *Ritratto di giovinetta*,
(*Giovinetta della raccolta Vercesi*), [1882]
olio su tela, 90 x 65 cm



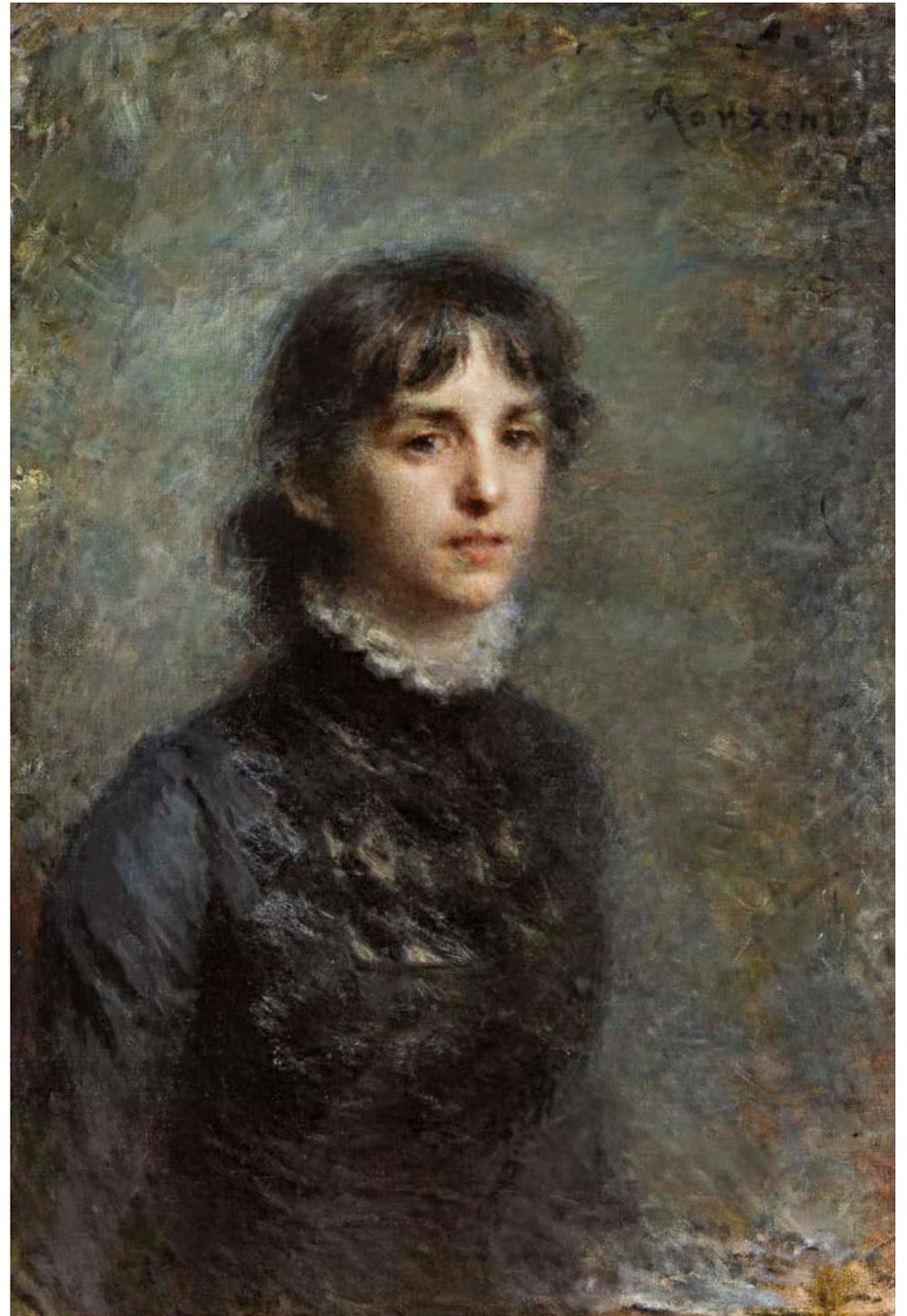
8. *Ritratto del bambino William Morisetti*, [1885]
olio su tela, 55 x 39,8 cm





9. *Giovietta inglese*, [1886]
olio su tela, 50 x 36,5 cm

10. *Ritratto di Antonietta Tzikos di Saint Leger*, 1886
olio su tela, 96 x 61,5 cm





Isola Grande di Brissago, interno della villa Saint Leger con il ritratto della principessa.

Un invisibile filo rosso. Giacomo Jucker e il quaderno della principessa di Saint Leger

Elena Orsenigo

«... più che un ritratto, un'apparizione,
velata come dalla malinconia della brevità
di tutto.»

U. Ojetti

È il luglio del 1949 quando il celebre collezionista milanese Giacomo Jucker, dopo lunghi mesi di trattative, acquista in Svizzera il *Ritratto della Principessa di Saint Leger* di Daniele Ranzoni.

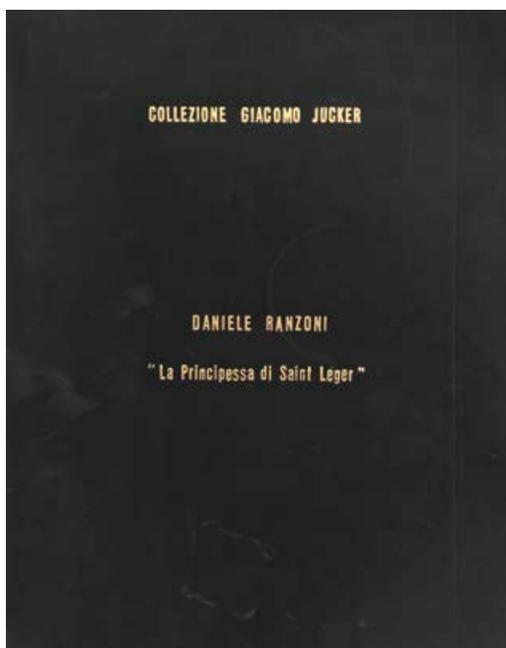
Se alcuni quadri sono destinati a raggiungere persone prestabilite, come vi fosse un invisibile filo rosso a legarli, certamente il celebre ritratto della misteriosa quanto affascinante Antonietta di Saint Leger non poteva che approdare alla raccolta di Giacomo Jucker.

Collezionista per passione, Antonello Negri scrive come «Le opere che l'occhio gli suggeriva di acquistare dovevano anche avere una storia, che poteva essere completata dalla storia delle persone rappresentate»¹, e la principessa Antonietta, ritratta dallo scapigliato Ranzoni durante il suo soggiorno alle isole di Brissago tra il dicembre del 1885 e il febbraio del 1886, aveva senza dubbio una storia da raccontare.

Nasce così un piccolo dossier, un quaderno rilegato in pelle scura con la scritta a lettere dorate *Collezione Giacomo Jucker. Daniele Ranzoni. "La Principessa di Saint Léger"*, creato dal collezionista per custodirvi lettere, fotografie e ritagli di giornale dedicati al suo nuovo ca-

polavoro ma soprattutto all'incredibile vita della donna ivi ritratta: di origine russa, trasferitasi in Italia all'età di sedici anni, Antonietta sposa in terze nozze Richard Fleming de Saint Leger, con il quale acquista nel 1885 le Isole di Brissago, in Svizzera. Donna estremamente colta crea intorno a sé un vero e proprio cenacolo di artisti e letterati dove figurano personalità straordinarie quali James Joyce (a cui la principessa ispira i capitoli della maga Circe e delle Sirene dell'*Ulysses*²) e lo stesso Daniele Ranzoni, il quale, poco dopo il ricovero al manicomio di Novara avvenuto nel 1885, trova sollievo sulle isole.

È proprio in questo frangente che l'artista realizza quella che è considerata una delle più alte espressioni della sua pittura, un'unione di colore e anima o, per prendere in prestito le parole di Nino Bertocchi, «la figura di un sentimento e non la maschera di esso o la sua conseguenza»³. Il quadro prende vita sulle isole e trova la sua prima culla nel salotto della ritratta, descritto come «dominato dall'occhio inquieto ed inquietante della Signora nel ritratto magnificamente suggestivo di Daniele Ranzoni»⁴, per rimanervi fino al declino economico della principessa, iniziato con la confisca di tutti i suoi beni in Russia durante la prima Guerra Mondiale e sfociato in un accumularsi di debiti. Questa condizione precaria spinge Antonietta a ipotecare, nel 1916, le sue amate isole,



Copertina del quaderno di Giacomo Jucker dedicato alla principessa di Saint Leger. Milano, Archivio Gallerie Maspes

al fine di ottenere un prestito di 50.000 franchi che le permetta di non venderle, e cercando il legale che possa occuparsi della pratica, viene indirizzata a quello che sarà il secondo proprietario del dipinto ranzoniano: l'avv. Francesco Borella.

Fidato avvocato prima, caro amico e prezioso consigliere poi, Nino⁵ Borella rimane al fianco della Saint Leger per quasi trent'anni, intrattenendo con lei una fitta corrispondenza, oggi custodita presso l'Archivio di Stato del Cantone Ticino a Bellinzona. A partire dall'ipoteca sulle isole nel 1916, passando alla vendita delle stesse a Max Emden nel 1927 a causa delle disastrose condizioni economiche della principessa, arrivando agli investimenti finanziari intrapresi da Antonietta tra il 1934 e il 1938 per estrarre alcol dalla torba, che si riveleranno fallimenta-



Ritratto di Antonietta di Saint Leger in abito bianco. ASTi, Archivio Fondazione Monte Verità, Fondo Harald Szeemann, sezione iconografia 14.4.1

ri, Borella affianca la sua cliente e amica fino al tragico ingresso, all'età di ottantaquattro anni, all'Ospizio San Donato in Intragna. Sono anni difficili, costellati da numerose cause legali intraprese contro la Signora delle isole che, sopraffatta dai debiti, si trova costretta a cercare di vendere parte dei suoi beni mobili, tra cui l'amato ritratto eseguito dal Ranzoni; diverse trattative sul quadro sfumano per divergenze di prezzo tra il 1933 e il 1934, essendo Antonietta «più che ansiosa di venderlo, ma non per impinguire soltanto le tasche altrui»⁶, mentre Borella tenta anch'egli di liquidare l'opera, ma per saldare le sue parcelle. È infatti l'avvocato, da anni, a prestare ingenti somme di denaro alla cliente, tanto da ottenere in pegno, come garanzia per il capitale ceduto, lo stesso quadro del Ranzoni e altri oggetti d'arte di proprietà della principessa.

Il dipinto sembra ormai "passato di mano", ma il viaggio di questo straordinario ritratto riserva ancora delle sorprese.

Nel fascicolo Jucker viene custodita la copia di una lettera, datata 11 gennaio 1936, in cui l'avvocato Borella si rivolge all'illustre critico d'arte Ugo Ojetti raccontando di essere in possesso del *Ritratto della Principessa di Saint Leger*, eseguito da Daniele Ranzoni nei suoi ultimi anni di vita, e chiede indicazioni su possibili acquirenti. Da lui indirizzato al soprintendente capo della Galleria Civica d'Arte Moderna di Milano Giorgio Nicodemi, che «trova, per acquisti della sua galleria, denaro da ricchi milanesi»⁷, ne segue uno scambio di missive tra il 23 giugno e il 3 luglio del 1936 riguardante soprattutto il prezzo del dipinto, opera tanto amata dalla Saint Leger da farle dire «che simili capolavori, ritenuti tali dal grande critico italiano Ugo Ojetti, non possono essere ceduti se non a buon prezzo»⁸ e farle avanzare una proposta di vendita a 50.000 franchi; le trattative si interrompono sin da subito. Nei due anni successivi Borella si rivolge ad amici e collezionisti, come Guido Ruffoni di Zurigo o Maria Bernasconi di Mendrisio, per liquidare il ritratto, ma senza successo. Una lettera del 18 maggio 1938 del professor Nicodemi sembra riaccendere le speranze, trovando un possibile acquirente nella persona del Podestà, ma senza un reale esito. Per tutti gli anni della seconda Guerra Mondiale è il silenzio.

Nel 1940 intanto, ormai anziana e senza più un soldo, Antonietta si affida alle cure di un ospizio in Intragna, di cui abbiamo notizia da una lunga quanto esaustiva lettera custodita nel quaderno di Giacomo Jucker. Il collezionista



Ritratto dell'avvocato Francesco Borella. ASTi, Archivio Fondazione Pellegrini Canevascini, Fondo Francesco Borella - fototeca

infatti, ammaliato dall'affascinante storia della Signora (letta con ogni probabilità in un articolo riportato sul "Corriere della Sera" del 24-25 luglio 1946), ne cerca informazioni inviando un'epistola, nel novembre del 1949, all'ospedale San Donato e ricevendo risposta dettagliata circa fatti reali e pettegolezzi riguardanti la principessa.

Donna inquieta quanto inarrestabile, seppur logora nel corpo, nel 1945 la Saint Leger intraprende la sua ultima battaglia legale contro l'avvocato Borella. Alla veneranda età di ottantanove anni, Antonietta decide inaspettatamente di contestare il pegno concesso all'avvocato dieci anni prima; conscia del debito contratto con lui, sostiene con forza la superiorità di valore degli oggetti da lei impegnati rispetto alla cifra da estinguere, trascinando la causa fino al letto di morte. La questione viene

Dalla Corte dello Zar all'ospizio dei poveri

La Signora di St. Leger, già padrona delle isole di Brissago, nel lago Maggiore, dice "tornerò milionaria".

Locarno, luglio.

La veneranda signora, che ha recentemente frastagliato il suo novantaduecompleanno nell'ospedale ad asprito dei poveri di Intragna, è una delle ultime rappresentanti di quella epistola aristocratica tramontata con l'Ottocento: veramente una gran dama, che sapeva vivere partitivamente. La signora, instancabile di attività durante la sua lunga esistenza, non si dà ancora tregua. «Oggi sono povera... dice ma domani tornerò ad essere milionaria!».

La signora di St. Leger si occupa di un piano, o forse per ricavare ricchezza dalla terra e le sue lettere d'amore, scritte di suo pugno, circolano in tutte le parti del mondo. Parla e scrive perfettamente sei lingue: russo, italiano, francese, tedesco, greco e latino.

La «s. Altesse» abita oggi in una mansarda dell'ospizio di Intragna, in mezzo a carta e a ricordi che ha salvato dai tempi del suo splendore, come preziosi che custodisce i suoi rapporti confidenziali con i Romandi della cui corte aveva libero accesso e l'opera, in cui era padrona, delle isole svizzere di Brissago, nel lago Maggiore.

Nel 1883 Antonietta di St. Leger, acquistò le due isole davanti a Brissago, San Pancrazio e Sant'Apollonia, la cui storia risale all'impero romano. Con infinito amore e con gusto raffinato, fruttò le isole in un vero paradiso. Vi crescevano le palme dei datteri e gli alberi di stucco. La signora di St. Leger abitava una casa semplice, che apparteneva ancora al vecchio convento retto nel 1574 dall'ordine degli Umiliati. Chi però accedeva ai locali come ospite si trovava improvvisamente in un museo perché la signora delle isole aveva quasi raccolto con gusto opere d'arte e antichità. Nella storia delle Poste svizzere questa dama è l'unica «postiera» straniera della Confederazione elvetica che mostra le lettere in partenza dalle isole nel timbro: «Zelle St. Leger post». L'opera, che sarebbe andata ad una anche di suo nome. Per 42 anni, rese l'amministrazione della posta nel suo magnifico domicilio e ne ricevette, per ringraziamento, dalle Poste un album contenente tutti i francobolli di quel tempo.



Articolo in "Corriere della Sera", 24-25 luglio 1946. Milano, Archivio Gallerie Maspes

trasferita, nel gennaio del 1948, all'Ufficio di Esecuzione e Fallimenti del Circondario di Locarno che, nonostante le numerose rimostranze presentate da Borella, gli contesta il diritto sui beni. Viene così fissata un'asta fallimentare ma, a seguito di un'offerta avanzata dallo stesso Borella per gli oggetti da lui detenuti e su successiva decisione del Tribunale, viene tramutata nel giugno 1949 in una vendita a trattative private con l'avvocato.

61.700 sono i franchi spesi da Borella per l'acquisto delle opere d'arte della principessa, di cui 7.000 pagati per il dipinto ranzoniano che, di lì a poco, verrà invece rivenduto a tre volte tanto.

9 marzo 1949; lettera di Giacomo Jucker all'avvocato Borella: il quadro è stato visto, la propo-

sta fatta, è lecito chiedere uno sconto e riserverci qualche giorno per decidere, ma l'opera entrerà di lì a poco a far parte di una delle collezioni di Ottocento italiano tra le più conosciute. Una raccolta che «non pecca per eccesso o per difetto di ospitalità» ma che «Accanto ai macchiaiuoli, che ne costituiscono per così dire la base, l'ospite illuminato ha voluto che si ritrovassero in buona compagnia altri pittori, altri artisti degni di appartenervi»⁹, tra questi il caposcuola scapigliato Daniele Ranzoni. È poi una lettera dell'avvocato Borella del 19 luglio a svelare la cifra pattuita per l'acquisto del quadro, 20.000 franchi, e il nome della persona che con ogni probabilità ha permesso l'incontro tra acquirente e venditore: Enrico Somarè; critico d'arte e fidato consigliere di casa Jucker, è plausibile che questi sia stato informato del dipinto dal comm. Nicodemi, essendone quest'ultimo a conoscenza fin dal 1936, mentre resta improbabile che la notizia del ritratto sia giunta da Ugo Ogetti, deceduto nel 1946, anche se non è da escludere un contatto diretto con l'avvocato Borella.

Il ritratto della Saint Leger, ormai da anni strappato alla villa di Brissago, trova nuovamente il "giusto chiodo" su una parete dello studio di casa Jucker in via Mauro Macchi a Milano, dove, sotto l'impalpabile ed etereo sguardo della principessa, si susseguono veloci le vicende di uno dei più straordinari collezionisti che la pittura dell'Ottocento abbia mai conosciuto. Spesso gli occhi di Antonietta devono aver incontrato quelli di Giacomo, e se oggi quelle labbra, appena socchiuse quasi a proferir parola, potessero parlare, racconterebbero forse la storia di una passione, profonda, logorante, che solo un vero collezionista ha il privilegio, e il fardello, di provare.



Inaugurazione della Raccolta Giacomo e Ida Jucker. Da sinistra: Anna Maria Brizio, Mimmi Codecasa, Gabriella Jucker Mercandino, Aldo Aniasi, Ruggero Jucker, Cesare Mercandino; Milano, 18 novembre 1968. Milano, Archivio Giacomo Jucker.

L'invisibile filo rosso si spezza nel dicembre del 1966 con la morte di Giacomo Jucker, avvenuta due anni prima dell'apertura al pubblico della sua collezione.

Ma altri due occhi sono destinati allo sguardo

di colei che così profondamente colpì il pittore Daniele Ranzoni, da riceverne un ritratto che «più che un ritratto, [è] un'apparizione, velata come dalla malinconia della brevità di tutto»¹⁰.

NOTE

¹ Jucker collezionisti e mecenati, a cura di A. Negri, Electa, Milano 1998, p. 16.

² E. Frassi, Antonietta Saint Léger e la cultura sul Verbano, Nastro&Nastro, Germignaga 2013, pp. 46-47.

³ N. Bertocchi, Ottocento pittorico. Daniele Ranzoni, in "Il Frontespizio", n. 11, novembre 1940.

⁴ R. Boccardi, Le isole di Saint Léger, in "Verbania", ottobre 1911, p. 241.

⁵ All'anagrafe Francesco, l'avv. Borella in diversi documenti è soprannominato "Nino".

⁶ Lettera datata 18 marzo 1934 di Antonietta Saint Leger all'avv. Francesco Borella, in ASTi, Archivio Fondazione Pellegrini Canevascini, Fondo Francesco Borella, scatola 149, fascicolo 2, camicia 4.

⁷ Cfr. in Appendice documentaria, documento n. 4. Lettera datata 8 marzo 1936 di Ugo Ogetti all'avv. Francesco Borella, in ASTi, Archivio Fondazione Pellegrini Canevascini, Fondo Francesco Borella, scatola 150, fascicolo 1, camicia 1.

⁸ Cfr. in Appendice documentaria, documento n. 6. Lettera datata 3 luglio 1936 dell'avv. Francesco Borella a Giorgio Nicodemi, in ASTi, Archivio Fondazione Pellegrini Canevascini, Fondo Francesco Borella, scatola 150, fascicolo 1, camicia 1.

⁹ E. Somarè, La Raccolta Giacomo Jucker, Edizioni dell'Esame, Milano 1951, p. 8.

¹⁰ U. Ogetti, Ritratti d'artisti italiani (seconda serie), Fratelli Treves Editori, Milano 1931, p. 62.

Appendice documentaria

Tutti i documenti sono stati reperiti presso ASTi, Archivio Fondazione Pellegrini Canevascini, Fondo Francesco Borella, scatole 148-149-150 e presso Milano, Archivio Gallerie Maspes, Quaderno Jucker.

Libera Stampa
Canevascini
RUBRICAZIONE DI AMMINISTRAZIONE
LOCARNO

Lugano, 13 marzo 1916

299

Caro Avv. Nino Borella
CHIASSO

Scrivo all'avvocato, non all'andee. La Signora S. Leger, proprietaria della Isola S. Leger e Brissago vorrebbe contrarre un mutuo di fr. 80 mila dando in ipoteca le isole, il cui valore è (dice lei) di oltre 500 mila franchi.

La Signora (che ho conosciuto nel processo Mariani, che non si farà) mi ha pregato di cercare un avvocato che si occupi di queste operazioni. Ho pensato a lei.

Può interessarsene o direttamente o a mezzo di qualche suo collega della Svizzera interna, visto che nel Ticino è difficile trovare una somma così grande?

Risponda a me, oppure direttamente alla Signora.

Cordiali saluti

S. Leger

1. Lettera di Guglielmo Canevascini del 13 marzo 1916 all'avv. Francesco Borella nella quale gli propone di occuparsi degli affari della Saint Leger. Scatola 148, fascicolo 6, camicia 1

ESPRESSO Chiasso, 16 luglio 1934.

Alla Egregia
Signora Antonietta di St. Leger
SPINOLA (Ranzoni)

Egregia Signora,

Le ho fatto mandare dalla Banca Stato Fr. 1.000,- cogli altri virements di cui le do a parte distinta con riconoscimento debito avrà sborsato Franchi 5.000,- (seimilacinquecentoventasette) avendo mandato Fr. 50,- anche a Raspini che aveva chiesto il pignoramento come si disse all'Ufficio di esecuzioni. Le cose a Locarno sono passate abbastanza bene: Raspini sostiene che Tassin non ha alcun salario contro di lei e che lui si è occupato della causa di Milano.

Da qualche scoperta di quadri (non certo Chasai) mi è stato eticamente riferito che tutti gli oggetti artistici, anche capolavori, hanno subito una forte precipitazione di valori così che se oggi si volesse vendere il PANZONI difficilmente si potrebbero avere più di Lire 22/30.000,-. Ella vede dunque che la mia attuale esposizione sorpassa già il valore presente del quadro perché nessuno più crede ai valori di 2 o 3 anni fa. Ora io, pur non pensando per il momento a realizzare nessuno dei quadri in pegno devo però essere messo al coperto per il futuro, se dovessi un giorno o l'altro aver bisogno a rischio di realizzare, debbo pur potere essere messo in grado di non avere perdite. E siccome tutti gli altri oggetti sono pur essi diminuiti dal 80 o 70% di valore, per cui le stime di Chasai vanno riportate al loro giusto ed eterno prezzo, Ella vede che il mio credito già

2. Lettera dell'avv. Francesco Borella del 16 luglio 1934 ad Antonietta di Saint Leger nella quale parla delle di lei opere da lui custodite in pegno, citando il quadro di Ranzoni, e della necessità di avere ulteriori garanzie per i suoi continui prestiti. Scatola 149, fascicolo 4, camicia 2

STUDIO LEGALE, NOTARIALE
ED INCASSI
Avv. FRANCESCO BORELLA
CHIASSO
No. 124

Chianco, 11 gennaio 1936.

All'illustre Accademico
Ugo Ojetti
MILANO.

Egregio Signore,

sono venuto in possesso da qualche tempo di
un ritratto dell'illustre pittore Daniele Ranzoni .
Si tratta di una delle sue ultime opere e
rappresenta la principessa Antonietta di St. Leger .
Il quadro è stato dipinto quando Ranzoni era
negli ultimi anni di sua vita sul Lago Maggiore .
Ella ha definito in diversi articoli di critti-
ca, apparsi sul " Corriere della Sera " i quadri del Ranzoni
come dei capolavori .
Questo quadro è stato esposto anche - almeno
due volte - alla Biennale di Venezia .
Sarebbe mia intenzione di venderlo. Potrebbe
Ella indicarmi qualcuno che volesse incaricarsi di tale acquisto?
Mi rivolgo a Lei perchè conosce il valore del pit tore .
Se Ella non potesse occuparsene, La prego al
caso di indicarmi persona di fiducia che volesse assumere questo
mandato .
Con i sensi della più alta stima e considerazione

Francesco Borella

3. Lettera dell'avv. Francesco Borella dell'11 gennaio 1936 a Ugo Ojetti nella quale dichiara di essere in possesso del quadro di Ranzoni e cerca possibili acquirenti. Milano, Archivio Gallerie Maspes, Quaderno Jucker

1936 XIV
8 marzo
Firenze

REALE ACCADEMIA D'ITALIA

Mi perdoni, caro signore
& rispondo con ritardo alla
sua lettera del gennaio.
Sono stato in questo
tempo lungamente fuori
di Firenze. Ho veduto
Venezia anni addietro
il ritratto della P^{lla} N.
St. Leger dipinto dal Ranzoni.
Che dimenticarsi ha esatta-
mente? Col ella quanto
ne dice? Credo che il
meglio sarebbe per lei parlare
col Comm. Giorgio Nicodemi,

4. Lettera di Ugo Ojetti dell'8 marzo 1936 all'avv. Francesco Borella nella quale gli consiglia di rivolgersi a Giorgio Nicodemi, soprintendente capo della Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano. Scatola 150, fascicolo 1, camicia 1

Chiasso, 23 giugno 1936.

On.
Comandante Giorgio Nicodemi
Milano
Castello Sforzesco

Egregio Signore,

Alcun tempo fa mi sono rivolto a S.E. Ugo Ciatti per domandargli se potesse interessarsi di far vendere a qualche museo italiano un quadro del pittore Ranzoni, raffigurante la Principessa Saint Léger, quadro che era stato esposto alla Biennale di Venezia e che S.E. Ugo Ciatti conosceva benissimo per averlo non solo visto, ma anche illustrato sul Corriere della Sera, definendolo se non mi sbaglio un capolavoro.

Il quadro ha le dimensioni di circa m. 1,70 di lunghezza per m. 1 di larghezza e deve essere stato dipinto negli ultimi di sua vita dal Ranzoni, quando dimorante ad Ivrea si recava spesso a trovare la principessa Saint Léger che viveva nelle tenè delle stesso nome di cui proprietà di famiglia a Chiasso.

Sua Eccellenza Ugo Ciatti mi consiglia, dopo avermi domandato quanto se vorrebbe la mia offerta, di rivolgermi a Lei che è a capo della Galleria Civica di Arte Moderna a Milano, ed che facilmente trova per oggetti della Sua galleria denaro da rischi milanesi.

Per la stessa ragione sulla corrispondenza scambiata con S.E. Ugo Ciatti, inoltre a Lei domanda se l'acquisto Le interessa, perchè eventualmente Ella potrebbe fare una proposta da me per valorio e farmi un eventuale offerta.

Con i sensi della massima stima.

5. Lettera dell'avv. Francesco Borella del 23 giugno 1936 a Giorgio Nicodemi nella quale cerca possibili acquirenti per il quadro di Ranzoni.
Scatola 150, fascicolo 1, camicia 1

Chiasso, 3 luglio 1936

Egregio Signor
Comm. Giorgio Nicodemi
Soprintendente Capo del Castello Sforzesco
Milano

Gentilissimo Comandante,

ho la di Lei lettera del 23 giugno e La ringrazio della premura che mi è presso.

La mia cliente sig. Principessa di St. Léger ha sempre opposto rifiuti a tutti quelli che Le domandavano la cessione del suo quadro, opera del pittore Ranzoni. Se al pari da ora a venderlo mi è perchè non ha più ricchezza di mezzi come qualche anno fa. Essa ha sempre detto che simili capolavori, ritirati tali dal grande critico italiano Ugo Ciatti, non possono essere calati se non a buon prezzo. Essa anzi mi parlava un giorno che non si sarebbe mai sacrificata a cedere il quadro se non dietro corrispondenza di Francoi svizzeri cinquantamila.

Non so se questo importo possa rappresentare il valore del quadro, in ogni modo Ella molto più competente di me mi dovrebbe dire su quale base potrebbe essere trattata la vendita perchè io poi possa intraprendere le trattative dirette con la mia cliente che ha confidato il quadro a me.

Con i sensi della massima stima ed ogni ossequio

La salute

6. Lettera dell'avv. Francesco Borella del 3 luglio 1936 a Giorgio Nicodemi nella quale indica un presunto valore per il quadro di Ranzoni.
Scatola 150, fascicolo 1, camicia 1

COMUNE DI MILANO
CASTELLO SFORZESCO
ISTITUTO RICERCA E BANDO
prot. N. 614/1938/av 18 maggio 1938.A.XVI

MI perdoni se ho tardato a rispondere alla Sua lettera del 28 marzo. Non mi fu possibile scolare a Chiasso il giorno in cui tenni la conferenza a Lugano, e non potai pertanto osservare il quadro di Daniele Ranzoni che Ella offre in vendita.

Conosco, da pubblicazioni, un ritratto della Principessa di S. Léger, ma non sono sicuro che si tratti della stessa opera.

Chiarissimo signor avv.
FRANCESCO BORELLA
C H I A S S O

7. Lettera di Giorgio Nicodemi del 18 maggio 1938 all'avv. Francesco Borella nella quale avanza l'ipotesi di un interessamento del Podestà all'acquisto del quadro di Ranzoni.
Scatola 150, fascicolo 1, camicia 1

La migliore delle soluzioni sarebbe certamente quella di inviarmi una buona fotografia del dipinto, con l'indicazione del prezzo richiesto.

In tal caso, ove il Podestà ritenesse opportuno in via di massima di trattare l'acquisto, si potrebbe provvedere ad un esame sul posto.

Voglia gradire, illustre avvocato, le espressioni del mio più devoto ossequio

IL SOPRAINTENDENTE CAPO
(prof. Giorgio Nicodemi)

Giorgio Nicodemi

Dr. ALEARDO PINI
 AVVOCATO E NOTAIO
 BIASCA
 Via Roma 42/43
 Tel. 0342/21111
 C.A. P. 119
 INCISE AD ABBON. 1945
 Tel. 0342/21111

Masco, 26 gennaio 1945.

All'On.
 Avv. Francesco Borella
 Chiasso

Egregio Collega,

Le confermo le mie comunicazioni fattelle per incarico della Signora Baronessa St. Léger nelle conferenze ardate di presenza durante la Sessione Parlamentare di Bellinzona.

Poichè Ella desidera che le precisi per iscritto il punto di vista della Signora Baronessa, mipregio confermarle che la stessa, ormai ristabilita in salute malgrado la avanzata età e le pietose sue attuali condizioni, intende definire i rapporti patrimoniali e finanziari con Lei esistenti come suo ex procuratore e legale dal 1928.

Afferma la Signora St. Légerad non aver mai ricevuto una distinta completa e definitiva delle di Lei prestazioni professionali e che di conseguenza essa non si riconosce debitrice della somma di Fr. 80'000.- da Lei ripetutamente richiesta.

Contesta il diritto suo di trattare a Chiasso tutto un complesso di valori di sua proprietà che dovrebbero servire da pegno e di garanzia di un debito che essa contesta e che comunque non è stato finora accertato.

Ciò tanto più per il fatto che il trasporto dei quadri e valori è avvenuto senza il di Lei consenso e quando essa, gravemente ammalata, nè è stata avvisata nè è stata posta in grado di opporsi all'operazione.

Afferma la Signora Baronessa che l'apprezzamento della collezione di quadri ed i valori depositati presso di Lei ha un valore ben superiore a Fr. 80'000.-.

Essa si lamenta che Ella non avrebbe permesso ad un suo incaricato di procedere alla stima dei quadri secondo il mandato da Lei affidatogli.

Non posso, al punto attuale delle mie informazioni, definirle il mio punto di vista in questa vertenza.

Ritengo però già fin d'ora che per chiarire la posizione di fatto e di diritto delle due parti, Ella dovrebbe

- 2 -

presentare al più presto una distinta esatta delle di Lei pretese per competenze e spese e per qualsiasi altro titolo verso la Baronessa St. Léger dopo di che, soltanto, Ella potrà precisare i di Lei pretesi diritti sui pegni trasportati a Chiasso, che la Signora Baronessa oggi contesta decisamente.

Accolta, Egregio Collega, i miei collegiali ossequi.

S. Pini

GIACOMO JUCKER
 VIA RANZONI 10
 MILANO
 TELEFONO 2020

9/3/49

Signor Avv. Borella,

Innanzi tutto la ringrazio per la cortosissima accoglienza e per avermi permesso di vedere il Suo bellissimo quadro. E da propo scormi se non l'ha fatto prima.

La propo i - ambientamento irrimediabile?

Mi si viene anche sapere quali pratiche si dovrebbe fare per poter importare il quadro - Se ben mi ricordo Lei aveva gentilmente promesso di intervenire. L'ha potuto fare?

Mi riserverei poi di darle una risposta fra qualche giorno.

Voglia scusare il disturbo. Le propo di gradire i miei deferenti saluti e obsequi per la Sua gentile Signora.

G. Jucker

Sulle buste scriva per favore "Personale" grazie

8. Lettera dell'avv. Aleardo Pini del 26 gennaio 1945 all'avv. Francesco Borella nella quale, per conto di Antonietta di Saint Leger, si contesta il pegno concesso dalla principessa all'avvocato. Scatola 149, fascicolo 5, camicia 1

9. Lettera di Giacomo Jucker del 9 marzo 1949 all'avv. Francesco Borella nella quale, ringraziando per aver visto il quadro di Ranzoni, tratta sul prezzo e si informa sulle pratiche di importazione dalla Svizzera. Scatola 149, fascicolo 5, camicia 2

16 giugno 1949.

Egregio Signor Giacomo Jucker
Milano.
 Personale Via Sauro Macchi 28

Egregio Signor Jucker,

ho ricevuto il di Lei biglietto dell'11 c.m. al mio ritorno da una assenza di diversi giorni dallo studio.

Mi spiace che si sia creato un malinteso tra di noi a proposito del permesso di esportazione dalla Svizzera del quadro, in quanto pensavo che tale pratica dovesse e potesse essere fatta soltanto dopo che Lei avesse ottenuto il permesso di importazione in Italia.

Spedisco oggi stesso la domanda esponendo come valore il decimo di quanto abbiamo convenuto, e credo che Lei sarà d'accordo con tale indicazione.

Le saluto cordialmente, avvertendo che appena avrà il permesso Le darò comunicazione. Siccome però parte sabato 18 c.m. per Roma, restando nante per una settimana, Ella potrà venire da me soltanto dopo il 27 c.m.

N	Oggetti da venderli	Valore di stima	RICAPO		Espresso
			P. base	P. mass	
	Hiperte	2000.--			
01	Memor. due quadri ovali grandi, circa 30 x 21 00 x 14	4000.--			
02	4 vecchie pitture su vetro del 500 circa dall'epoca 1724 - 1807 - 1824 - 1724 -	1500.--			
	Doni a Ginevra presso il sig. Dr. M. Martinot				
03	1 quadro, 5,50 x 1,50 m. "Assunzione" attribuito a Palma il Giovane	2000.--			
	Doni al domicilio del sig. avv. Fr. Borella Chiasco				
04	1 quadro ad olio raffigurante la deante di Léger ant., del Rembrandt	7000.--			
05	1 quadro - pastello, ritratto di donna, attribuito a Rosalba Carriera	5000.--			
06	1 quadretto in velluto rosso con 7 miniature, venute dalle Indie	500.--			
07	1 giaccone e manchi in avario, fatture cinese.	1000.--			
08	50 segnapelli, di cui 10 dipinti ad olio, di Salvet, costituiti dalle illustrazioni dell'edizone	1500.--			
	Totale valore di stima Fr.	61700.--			

Le vendite viene fatte alle seguenti condizioni:

1. Con le vendite resta completamente testato il credito garantito da pegno sui beni di cui sopra, di Fr. 120.000.-- vendute dall'acquirente signor avv. Fr. Borella come e inserzione in graduatoria al M. L. - e qualsiasi altra sua pretesa verso la Successione di Léger antedetta.
2. L'acquirente signor avv. Fr. Borella assume in proprio, i pagamenti e testibili entro giorni 15 del presente

Chiasso 19 luglio 1949

Egregio signor G. Jucker
 Milano.

Ho ricevuto ieri mattina giorno 18 la di Lei raccomandata contenente uno cheques di frs. 20000 sulla unione di banche svizzere che mi è stato immediatamente pagato dalla succursale di detta banca qui.

La ringrazio e La prego di ritenere che io cercherò di tenere qui il quadro come lo ho sempre tenuto a di Lei disposizione. Desidero però a scanso di qualsiasi mia responsabilità domandarLe se intende farlo assicurare contro i diversi pericoli cui può essere esposto (furto, incendio ecc.) tenendolo io qui a di Lei rischio e pericolo. Se Le fosse possibile a scanso di mio timore prenderlo in consegna al più presto possibile mi farebbe proprio un favore.

Voglia pure prendere atto che per il permesso di esportazione domandato per di Lei conto ho pagato fr. 5.35 che mi vorrà alla prima occasione rimborsare. Così pure occorrerà che io la metta al corrente della tassa imposta cifra di affari che potrebbe eventualmente essere pretesa dal fisco e che incombe al compratore.

Per intanto la saluto con ogni cordialità e spero che Ella stia messo d'accordo con il perito signor Sommaré come stabilito tra di noi

dev.

10. Lettera dell'avv. Francesco Borella del 16 giugno 1949 a Giacomo Jucker nella quale parla del permesso di esportazione dalla Svizzera del quadro di Ranzoni.
 Scatola 149, fascicolo 5, camicia 3

11. Verbale d'incanto del 13 luglio 1949 nel quale vengono vendute a trattativa privata le opere di Antonietta di Saint Leger all'avv. Francesco Borella, in cui figura il prezzo pagato per il quadro di Ranzoni (7.000 franchi).
 Scatola 149, fascicolo 5, camicia 3

12. Lettera dell'avv. Francesco Borella del 19 luglio 1949 a Giacomo Jucker nella quale dichiara di aver ricevuto il pagamento per il quadro di Ranzoni (20.000 franchi).
 Scatola 149, fascicolo 5, camicia 3



Ritratto di Antonietta di Saint Leger in abito nero.
ASTi, Archivio Fondazione Monte Verità, Fondo Harald Szeemann, sezione iconografia 14.4.1

Antonietta Saint Leger. Biografia

Eva Frassi

Antonietta Saint Leger¹ nasce il 20 giugno 1856 a San Pietroburgo² da Wilhelmina e Marian Beyer³, anche se la tradizione vuole che sia figlia naturale dello Zar Alessandro II. La sua istruzione avviene in ambienti colti e aristocratici. Studia infatti in una celebre scuola, l'Istituto Smolny di San Pietroburgo⁴. All'età di sedici anni Antonietta si trasferisce a Napoli per motivi di salute (secondo Mondada⁵ per il "mal sottile", ovvero la tubercolosi

polmonare), o forse per istruirsi e imparare le lingue straniere. Qui è ospite di Giulio Evardo Jaeger (1827-1882), console a Napoli degli Stati Uniti d'America.

Presto Antonietta s'innamora e sposa Federico Stolte, un possidente di Portici, dal quale ha due figli: Maria Grazia Vera (Napoli, 1874 - Isole di Brissago, 1893) e Peppinuccio (1875-1889) il quale, dopo la separazione dei genitori, resta con il padre a Napoli.

In seconde nozze Antonietta sposa quello Jaeger che l'aveva ospitata; dalla loro unione nasce un unico figlio, Giulio Antonio (Napoli, 1876 - Rolle, 1950). Le ravvicinate maternità e le traversie matrimoniali non le impediscono però di viaggiare per l'Italia, visitando tra l'altro Roma, Firenze e Sanremo.

Tra il 1877 e il 1878, conosce il grande musicista Franz Liszt e ne diventa allieva e ammiratrice. L'incontro avviene ai bagni termali di Albano, vicino a Roma. Egli frequenta spesso la casa degli Jaeger e impartisce lezioni di inglese al piccolo Giulio. Liszt dedica inoltre all'allieva uno dei suoi lavori⁶.

Anche il secondo matrimonio non dura a lungo. Antonietta si trasferisce allora a Milano, dove conosce il suo

terzo marito, l'irlandese Richard Flemyng Saint Leger (1858-1922) di Kingstown. Le nozze sono celebrate nel 1881⁷. Nascono in seguito altri figli: James, nato a Milano nel marzo-aprile 1882 e morto all'età di cinque mesi a Cargiogo⁸, e Joan (Isole di Brissago, 1886 - Rolle, 1955).

Sempre nel 1881 i principi Ada e Pietro Troubetzkoy affittano ai Saint Leger uno chalet, collocato all'interno della loro proprietà a Cargiogo (in antico anche Carciago, oggi unito in comune a Ghiffa). L'entusiasmo per la natura che accomuna Pietro Troubetzkoy alla Saint Leger lascia una traccia persino in botanica con la cultivar denominata *Chamaecyparis obtusa Troubetzkoyana*⁹ che si trovava, e forse ancor si trova, sulle Isole di Brissago. Inoltre, è





Ritratto di Richard Arthur Fleming Saint Leger.
ASTi, Archivio Fondazione Monte Verità, Fondo Harald Szeemann, sezione iconografia 14.4.1

interessante notare che nella relazione peritale degli stabili componenti villa Ada sono citati tre grandi serre, munite di calorifero e termosifone, e altre più piccole senza riscaldamento, boschetti di bambù, eucalipti e piante esotiche, elementi che Antonietta riproporrà sulle Isole di Brissago.

La frequentazione della famiglia Troubetzkoy continuerà anche dopo la partenza dei Saint Leger da Cargiago.

Negli anni 1883-1884 Richard e Antonietta si trasferiscono in Svizzera, alla villa Baronata, situata nella zona di Mappo a Minusio. In passato la vasta proprietà era stata acquistata a nome di Michail Bakunin con il denaro di Carlo Cafiero

(1846-1892) e aveva ospitato la famiglia di Bakunin e i suoi ospiti, rivoluzionari fuggiaschi¹⁰.

Dopo il soggiorno alla Baronata, i coniugi Saint Leger vivono per sei mesi del 1884 a Locarno, in casa di Emilio Balli (1855-1934)¹¹, i cui fratelli sono Federico e Francesco, sindaco della città. Quest'ultimo, persona di notevole cultura umanistica, si esibirà in alcune occasioni musicali, suonando con Antonietta e Filippo Franzoni.

Arriva così il momento in cui i Saint Leger fruiscono di cospicue eredità, specialmente da parte della famiglia di Richard che possedeva molti immobili a Dublino, Cork e Tipperary. Inizia in questo momento la vicenda delle Isole di Brissago che Antonietta compra nel 1885¹². Se oggi le Isole sono un parco botanico molto visitato e apprezzato, questo è in parte merito suo. Infatti, prima del suo arrivo, non vi erano di certo le pregiatissime piante che si possono ammirare e la vegetazione che cresceva spontanea non veniva accuratamente coltivata e selezionata.

Non solo, la Signora delle isole crea un ufficio postale con francobolli e timbri. Sua altra grande passione sono le bambole, tanto è vero che fa costruire un laboratorio per la creazione di nuovi modelli, di cui oggi esistono ancora alcuni esemplari. Un altro suo interesse è lo spiritismo. In alcuni suoi scritti emerge la convinzione di possedere una sorta di poteri magici e di gettare il malocchio su chi la ostacolava.

Tornando alle avventure amorose, anche il terzo matrimonio finisce e Antonietta si lega a Perikles Tzikos (1851-1906), un cavaliere d'industria, imprenditore fra l'altro nella costruzione ed esercizio di ferrovie. Nel diario inedito risalente al 1898 di Paolo Tzikos¹³, figlio di Perikles, troviamo un riferimento preciso al momento in



Isola Grande di Brissago, villa Saint Leger.
ASTi, Archivio Fondazione Monte Verità, Fondo Harald Szeemann, sezione iconografia 14.4.1

cui la Saint Leger, che egli chiama "Madama", e il di lui padre iniziano a frequentarsi: il 1886.

Perikles Tzikos muore il 21 luglio 1906, lasciando tutta la sua sostanza alla Saint Leger.

La Signora delle isole si circonda di personalità dell'ambiente culturale e possiede inoltre una ricca biblioteca e un'interessante collezione di opere e oggetti d'arte.

Nei primi anni, sono invitati alle isole artisti come Pierre Troubetzkoy, Filippo Franzoni e Daniele Ranzoni. In seguito la Saint Leger frequenterà, tra gli altri, i pittori Marianne Werefkin e Gordon Mc Couch. In particolare Antonietta, durante il suo soggiorno a Moscia, stringe una relazione d'amicizia con la moglie

di quest'ultimo, anch'ella di origine russa, Xenia. È probabile che le due donne si siano conosciute sulle isole: non è difficile immaginare che, durante le gite sul lago con la loro barca, i Mc Couch siano a volte approdati alle isole per rendere visita alla Saint Leger. Antonietta s'interessa alla promozione di artisti che ritiene suoi amici, infatti sia per Werefkin, sia per Mc Couch abbiamo lettere che testimoniano questo suo impegno¹⁴. Inoltre la sorella di Xenia, la pittrice Lilia Slutskaia (Usun Adà, 1889 - Milano, 1940) dipinge, per un certo periodo, le sue bambole.

Anche lo scrittore irlandese James Joyce si reca a Locarno due volte, nel 1917 e nel 1919,



Isola Grande di Brissago, giardino botanico.
ASTi, Archivio Fondazione Monte Verità, Fondo Harald Szeemann, sezione iconografia 14.4.1

e in entrambe le occasioni si incontra con la Saint Leger. Questi incontri sono singolarmente fruttuosi per la scrittura allora in corso dell'*Ulysses*, in particolare per i capitoli delle Sirene e di Circe cui Joyce aveva cominciato a lavorare. Non è escluso che l'exasperato erotismo di Bella Cohen e delle pagine finali del romanzo abbiano trovato rinforzo documentario nei libri e nelle lettere di Tzikos che Antonietta dona allo scrittore. Una certa somiglianza con la Saint Leger si riscontra anche nella figura di Ellen Bloom, sia nella minuziosa descrizione delle vesti *belle époque*, degli accessori femminili, nel bambolotto estratto di tasca, sia nei riflessi misticheggianti che non le dovevano essere estranei¹⁵.

Altri scrittori la incontrano: Harry Graf Kessler, come testimonia il suo diario¹⁶, è a Brissago dal 7 aprile 1920 e viene ricevuto il 12; Rainer Maria Rilke trascorre l'inverno 1919-1920 a Muralto presso la villa Muralto e in una lettera del 22 ottobre 1919 scrive che avrebbe voluto trasferirsi sull'isola di proprietà della Saint Leger, malgrado essa fosse «una brutta Barbablu», seppellendo ogni terzo anno uno dei suoi uomini¹⁷; è un esempio delle maldicenze che giravano sul suo conto.

Già nel 1916 si prospetta per Antonietta la necessità di vendere la proprietà delle Isole¹⁸, a causa dei cattivi investimenti finanziari ma, nonostante l'interesse di molti all'acquisto, non vuole saperne e studia il modo di ottenere un mutuo che colmi le falle aperte nelle sue finanze. Nel 1927 ormai l'unica soluzione possibile è la vendita, nonostante le reticenze della proprietaria, che fino all'ultimo spera di limitarsi a ipotecare i beni.

Probabilmente tra il 9 e il 13 febbraio 1928¹⁹, aiutata dal barcaiolo Dionisio Costantini di



Ritratto di Antonietta di Saint Leger all'Ospizio di San Donato in Intragna.
ASTi, Archivio Fondazione Monte Verità, Fondo Harald Szeemann, sezione iconografia 14.4.1

Brissago, dal figlio Giulio, dalla ditta Quadri di Locarno e da Georg Fett, uomo tutt'fare di casa, ella abbandona definitivamente le isole, raggiungendo una nuova dimora a Moscia, presso Ascona. Qui continua, nonostante l'età e i malanni, a pensare agli affari e a nuove strategie finanziarie: crea un legame con i padri del Collegio Papio di Ascona, una storica istituzione fondata più di 400 anni or sono da San Carlo Borromeo. In particolare, Padre Geroldo Mallepell, insegnante di chimica presso l'istituto, studia per conto di Antonietta il processo di estrazione di alcol dalla torba e ciò per circa quattro anni, fino al 1938, quando l'avvocato Borella in nome della Saint Leger dichiara nullo e non avvenuto

il contratto²⁰ – stipulato il 31 gennaio 1934 per gli esperimenti in argomento – e ciò secondo la formula fornita dalla sua cliente.

Purtroppo, a causa dei debiti contratti, la proprietà di Moscia è messa all'asta pochi anni dopo; il primo incanto ha luogo il 18 novembre 1936, senza ottenere l'esito desiderato. Dopo

altri tentativi, si aggiudica infine la proprietà Pietro Sasselli di Locarno nell'incanto del 1° ottobre 1937, per una somma di 80.500 franchi.

Nel 1940, la Saint Leger, molto malata e senza più un soldo, è accolta all'Ospedale di Intragna nella stanza numero 32, dove morirà il 24 gennaio 1948.

NOTE

¹ Nonostante in diversi testi si trovi Saint Léger, la forma corretta è Saint Leger come confermano tutti i documenti online, d'altronde sarebbe stato illogico l'uso dell'accento visto che il casato dei Doneraile era irlandese e i visconti sono tutti dei Saint Leger.

² In data 12 dicembre 1949 l'Ospedale di Intragna scrive a Giacomo Jucker che il luogo di nascita di Antonietta è Königsberg (Prussia), oggi Kaliningrad (Russia), precisando che si tratta di un'informazione fornita da terzi che, a loro volta, dichiaravano di averla ricevuta dalla Saint Leger stessa.

³ Cfr. *Registro di Stato civile e ruolo della popolazione*, in Archivio dello Stato civile del Comune di Brissago (ASCB), e due lettere inedite, trovate da chi scrive in Archivio comunale di Brissago (ACB), *Esibiti*, sc. A.3.46, indirizzate dalla Saint Leger al Comune di Brissago il 9 e 10 agosto 1914; nella seconda lettera è indicato anche il cognome della madre, di difficile lettura: "Cohui", "Cosui"? (è poco chiara anche l'interpretazione del registro).

⁴ G. Mondada, *Le isole di Brissago nel passato e oggi*, Tipografia Stazione S.A., Locarno 1975, p. 101.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. Gygax, *Celle qui fut reine des îles de Brissago*, in "Illustré pour tous", n. 39, 26 settembre 1968, pp. 32-36 e n. 40, 3 ottobre 1968, pp. 97-99.

⁷ Il *Registro di Stato civile e ruolo della popolazione*, in ASCB, indica per il matrimonio la data 1 ottobre 1881, e

così anche la Rubrica dei matrimoni 1876-1924 in ACB.

⁸ Archivio Comune Ghiffa, *Atti morte Cargiagio 1882-1885*: «L'anno 1882, addì tredici di ottobre [...] nella Casa comunale [i testimoni] hanno dichiarato che a ore pomeridiane otto del dì cinque di settembre, nella casa posta in questo Comune è morto Leger James di mesi cinque, residente in Cargiagio, nato in Milano da Riccardo, agiato, domiciliato in questo Comune, e da Beger [sic] Antonietta, agiata, domiciliata in questo Comune, celibe [sic]». Notizie solo in parte esatte in Mondada, cit., p. 103, A. Cavalli dell'Ara, *Dalle "Memorie di Troubetzkoy"*, in "Verbanus", n. 3, 1981-1982 e n. 6, 1985, (in particolare n. 3, 1981-1982, p. 205), in *La morte di Joan Müller St. Léger*, in "Eco di Locarno", 5 febbraio 1955. Non manca di stupire lo stato di Antonietta, «celibe», non ultimo motivo d'incertezza sulla natura giuridica dei suoi matrimoni.

⁹ Guido Maspoli, ex Direttore del Parco botanico del Cantone Ticino, mi ha segnalato la seguente descrizione della *Chamaecyparis obtusa Troubetzkoyana*: «A dwarf compact form, densely branched, with short, divaricating branchlets and appressed light green, rather thick, lanceolate, acute but not acuminate leaves, which bear a central gland on the back. This originated at Pallanza, in the garden of Prince Troubetzkoy». (Var. *Troubetzkoyana*, Rovelli, ex Masters, Gard. Chron. VII. 108, 1890). In memoria

dei Troubetzkoy, un esemplare fu messo a dimora a villa Taranto di Pallanza, a cura della Società dei Verbanisti, per iniziativa di Franco Vercelotti (1925-1991) poco prima della sua morte.

¹⁰ G. Mondada, *Minusio. Raccolta di memorie*, Minusio 1990, pp. 393-399; l'autore segnala che l'acquisto avvenne a nome di Bakunin con il rogito notarile 2 agosto 1873 del notaio Francesco Mariotti di Locarno (Ufficio registri Locarno).

¹¹ Appunti dell'avvocato Fausto Pedrotta, Archivio della Società Storica Locarnese (ASSL), conservato in Archivio della Città di Locarno (ACL), *Fondo Filippo Franzoni*, sc. 4.

¹² Documenti relativi agli atti di vendita delle due isole si trovano in ASSL, *Incarti tematici – Isole di Brissago*, sc. 60, fasc. 785: il rogito notarile n° 873, datato 18 marzo 1885, è relativo all'acquisto dell'Isola di San Pancrazio per 15.000 franchi, pagati da Antonietta Saint Leger, con il consenso del marito Richard Flemmyng, a Carlo Tomaso Borrani; il rogito notarile n° 878, datato 7 luglio 1885, è relativo all'acquisto dell'Isola di Sant'Apollinare, proprietà della Chiesa parrocchiale e del Comune di Brissago, per 5001 franchi.

¹³ Il diario di Paolo Tzikos è conservato in ASTi, *Fondazione Historia Cisalpina*, sc. 209.

¹⁴ Per Werefkin: Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, FMW, 12-2-18, 12-2-19, 12-2-20, 12-2-21, 12-2-22.; per Mc Couch: Lettera 25 agosto 1945, conservata nell'Archivio Christoph Geiger, Liger (BE).

¹⁵ Cfr. J. Joyce, *Ulisse*, Mondadori, Trento 1978, p. 604: «Ellen Bloom (*Con cuffietta a nastri da dama di pantomima, crinolina e sellino, blusa alla vedova Twankey con maniche a sboffi, abbottonata dietro, mezzi guanti grigi e spilla con cammeo, i capelli raccolti in una reticella, appare alla balaustina della scala, con in mano un candeliere inclinato, ed emette stridule grida d'allarme.*) Redentore beato, che cosa gli hanno fatto! I sali, i sali! (*Si alza un*

lembo della gonna e fruga ansiosamente nella tasca della sottoveste grezza a strisce. Ne cadono fuori una fialetta, un Agnus Dei, una patata raggrinzita e un bambolotto di celluloido.) *Sacro Cuore di Maria, dove sei stato, dove?».*

¹⁶ H.G. Kessler, *Aus den Tagebüchern 1918-1937*, München 1965, pp. 102-103.

¹⁷ Rilke ricorda Ascona e accenna alle Isole nelle sue lettere: cfr. *Die Briefe an Frau Güdi Nölke aus Rilkes Schweizer Jahren*, Wiesbaden 1953, pp. 16, 19.

¹⁸ Si vedano in ASTi, *Archivio Fondazione Pellegrini Canevascini, Fondo Francesco Borella*, scatola 148, fascicolo 6, camicia 1, la lettera 13 marzo 1916 di Guglielmo Canevascini (intestata "Libera Stampa - Organo socialista") all'avv. Francesco Borella, in cui gli chiede di occuparsi degli affari della Saint Leger e della possibile vendita delle Isole di Brissago; la lettera 3 aprile 1916 della Saint Leger allo stesso avv. Borella, in cui lo invita a visitare la sua proprietà, descrive il luogo e i lavori fatti, indicandone il valore, e accenna infine ai molti visitatori intenzionati all'acquisto; fra essi un certo Gürtler, "Kammersänger" alloggiato al Grand Hotel di Brissago, il quale si proponeva di allevare sull'Isola Grande gatti d'Angora mentre, secondo lei, cercava solo un luogo appartato e di difficile accesso.

¹⁹ Cfr. la dichiarazione dattiloscritta e non firmata di Giulio Antonio Jaeger in nome di sua madre, la quale dichiarava di non aver dato ordine di estirpare o tagliare alcuna pianta sull'isola e chiedeva un sopralluogo, prima che lei lasci l'isola, il giovedì 9 febbraio 1928 o al più tardi il lunedì 13 febbraio 1928, in ASTi, *Archivio Fondazione Pellegrini Canevascini, Fondo Francesco Borella*, scatola 149, fascicolo 1, camicia 3.

²⁰ Lettera 29 maggio 1938 dell'avv. Francesco Borella al Rettore del Collegio Papio, padre Leonardo Hugenner, in ASTi, *Archivio Fondazione Pellegrini Canevascini, Fondo Francesco Borella*, scatola 149, fascicolo 3, camicia 4.



1. Il fronte del dipinto, generale in luce diffusa con campione di pulitura.

Restauro e indagini a confronto

Enrica Boschetti, Thierry Radelet

In occasione della mostra *L'incanto dei macchiaioli nella collezione di Giacomo e Ida Jucker* tenutasi al Museo Poldi Pezzoli tra il 2015 e il 2016, si è potuto visionare il *Ritratto della Principessa di Saint Leger* di Daniele Ranzoni per valutarne lo stato di conservazione.

Anche senza l'ausilio di alcuna strumentazione, ma solo mediante un contatto visivo, oltretutto limitato dalla presenza di un vetro protettivo, è stato possibile nell'immediato verificare l'insorgere di sollevamenti che suggerivano di studiare in maniera più approfondita il dipinto. Una volta conclusa la mostra, l'opera è stata quindi trasferita in laboratorio e dopo essere stata smontata dalla cornice e liberata dal vetro protettivo, è stato possibile cominciare a valutare più nel dettaglio il suo stato di conservazione e quindi individuare le principali cause del degrado. Da subito è stata verificata la presenza di una doppia foderatura e di una possibile riduzione dell'opera, data da un eccesso di tessuto originale dipinto ripiegato sul lato destro, che ha stabilito la necessità di condurre degli accertamenti diagnostici per definire se la modifica fosse stata voluta dall'artista oppure postuma [fig. 2]. Proseguendo l'indagine sul dipinto si potevano chiaramente notare sollevamenti e piccole perdite di colore in particolar modo nella zona in basso a sinistra. Alla lettura con la lampada di Wood sono risultati, oltre ad un

forte strato di vernici ossidate, due interventi di restauro. Il primo corrispondente all'esecuzione della doppia foderatura con l'apporto di alcuni ritocchi ed un secondo con ulteriore aggiunta di ritocchi [fig. 3]. Certamente questo ultimo intervento fu eseguito per l'insorgenza di nuovi distacchi e fu risolto in quel momento con l'applicazione di un materiale molto simile ad un Vinavil esclusivamente in corrispondenza dei sollevamenti. Anche se non conosciamo la motivazione della realizzazione di una doppia foderatura, è stato invece possibile ritenerla come la principale responsabile delle problematiche del dipinto. Infatti l'applicazione dell'adesivo vinilico ed il secondo strato di ritocchi confermavano che, già poco dopo l'intervento, il colore avesse comunque problemi di instabilità e la visione odierna definiva questo processo di distacco ancora innescato, vista la presenza di ulteriori sollevamenti.

Di fatto la doppia foderatura, fin dal momento della sua esecuzione, attraverso i suoi naturali movimenti dati dai cambi climatici, causava continuamente l'insorgere di vescicole e distacchi della pellicola pittorica [fig. 4].

Date tutte queste informazioni, la scelta dell'intervento cominciava ad orientarsi verso l'eliminazione di questi due tessuti aggiunti con l'obbiettivo, se possibile, di riportare il dipinto in prima tela.



2. Il retro dell'opera con l'evidente bordo ripiegato.



3. Dettaglio della lettura a lampada di Wood con gli evidenti differenti ritocchi e le zone di fluorescenza azzurra.



4. Dettaglio di alcuni sollevamenti nella zona in basso a sinistra.

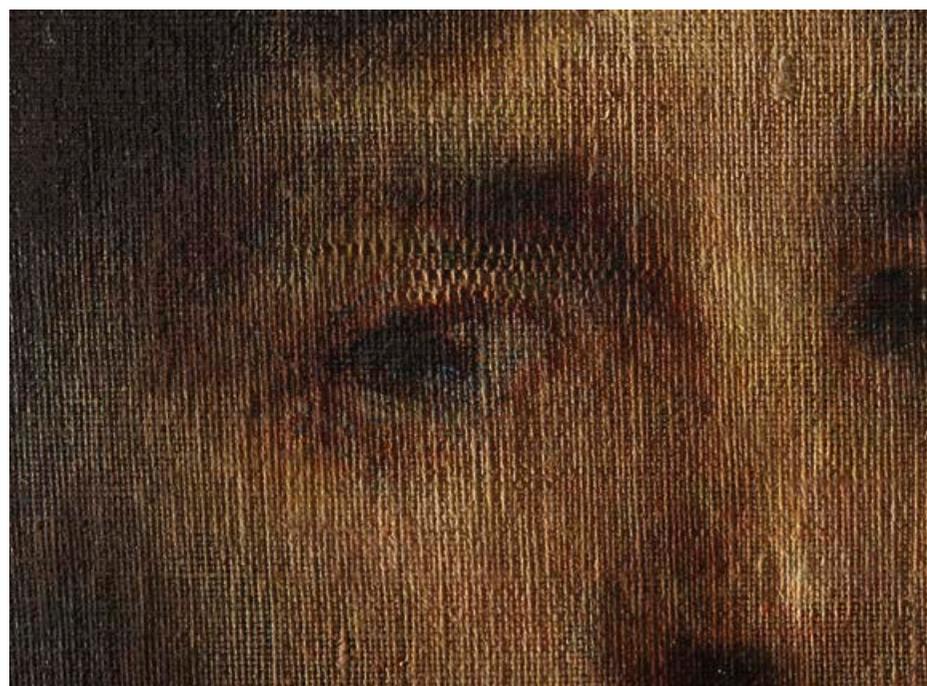
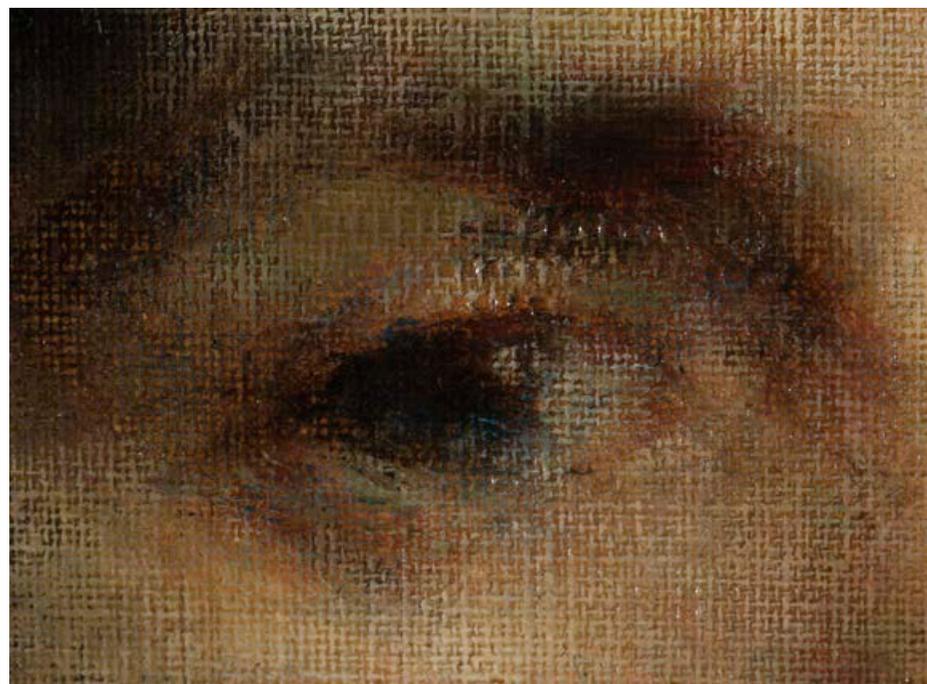
Tutte queste considerazioni sono state verificate e documentate da una prima fase di indagini diagnostiche eseguite sull'opera come stabilito.

Le analisi condotte sono iniziate con le fotografie in luce diffusa¹ al fine di documentare l'opera prima dell'intervento di restauro. Grazie ad esse è possibile dare delle prime indicazioni sulla tecnica pittorica impiegata da Ranzoni, che utilizzava un colore poco materico su una tela priva di preparazione, lasciando in evidenza la tramatura. Questo connubio crea un effetto pittorico vibrato perché l'artista, usando il pennello con poco colore per la stesura finale, deposita il pigmento soltanto sulla parte più superficiale della tela [fig. 5]. Osservando

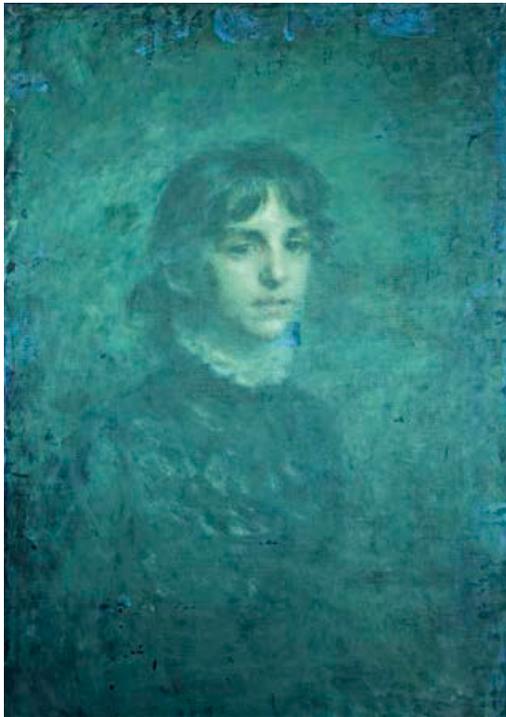
il retro dell'opera è stato invece possibile documentare la continuazione della tela sul lato destro del dipinto, maggiore rispetto agli altri tre lati, con un proseguimento del colore. Ciò indica che il telaio è stato sostituito successivamente ridimensionando l'opera.

Le analisi in luce radente¹, hanno messo in evidenza la tramatura della tela sottostante confermando così la quasi assenza di matericità delle stesure [fig. 6] e hanno dato delle prime indicazioni sullo stato di conservazione, come la presenza di piccole lacune, dato utile per creare una mappatura delle zone in fase di sollevamento.

Le analisi in ultravioletto¹¹ hanno messo in risalto la fluorescenza verdastra tipica della



5. Particolare dell'occhio in luce diffusa prima del restauro.
6. Particolare dell'occhio in luce radente prima del restauro.



7. Generale in fluorescenza ultravioletta.



9. Il dipinto protetto dalla velinatura.



8. Dettaglio del dipinto durante la pulitura.



10. Rimozione dei due tessuti di foderatura.

presenza di un film protettivo a base di resina naturale come dammar o mastice. Vista la forte fluorescenza dello strato filmogeno, si è potuto evincere che questo aveva subito una

forte ossidazione e di conseguenza un'alterazione cromatica, come si è notato dal tassello di pulitura eseguito in corrispondenza del

nella parte alta del dipinto, alcune zone con una marcata fluorescenza azzurra, associabili all'uso di una resina sintetica, presumibilmente vinilica. Infine questa tecnica ha permesso di riconoscere alcuni piccoli ritocchi estetici di diversa fluorescenza in quanto eseguiti in due tempi distinti. La firma ha dato invece una fluorescenza omogenea con la restante parte del dipinto [fig. 7].

Chiariti quindi alcuni quesiti, abbiamo potuto stabilire con più informazioni come programmare e procedere con l'intervento di restauro.

In primo luogo sono stati rilevati i valori chimico-fisici necessari per poter affrontare un restauro; i primi risultati di questi parametri sono stati utili per condurre l'iniziale pulitura acquosa.

In un secondo momento, a seguito di test di solubilità, è stato scelto il solvente per l'asportazione delle vernici applicate nei precedenti interventi.

A seguito della rimozione delle vernici si potevano facilmente percepire ancora una forte presenza di adesivi proteici, residui della foderatura, e di adesivi vinilici, impiegati nel successivo intervento. Data la precaria adesione della pellicola pittorica si è stabilito in questa fase di procedere esclusivamente con l'asportazione delle colle proteiche, rimandando la rimozione degli adesivi vinilici solo dopo una prima riadesione tra gli strati [fig. 8].

Terminata questa prima fase di pulitura, si è proceduto con lo smontaggio del dipinto. Per proteggere la pellicola pittorica durante le fasi di sfoderatura ed estrazione delle colle sono state applicate delle veline di carta precollata, riattivandone poi l'adesivo attraverso una soluzione acquosa appositamente costruita seguendo i valori di pH e conducibilità rilevati [fig. 9].

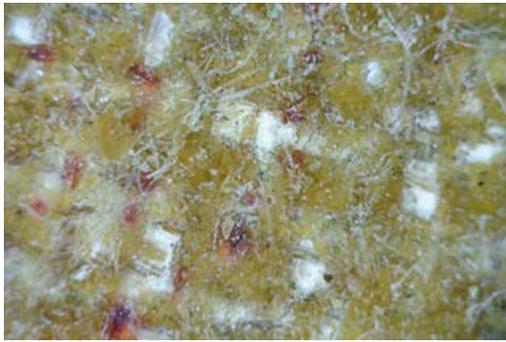


11. Le scritte emerse a seguito della sfoderatura.



12. Estrazione delle colle con gel acquoso.

Il bordo verticale destro era stato ripiegato certamente dopo una prima stesura di materiali pittorici che, essendo ormai divenuti rigidi una volta asciutti, si erano spezzati creando da



13 e 13 bis. Dettagli del tessuto a 50 x prima e dopo la rimozione delle colle.



14. Il tessuto a pulitura ultimata.

subito dei distacchi di materiale dal tessuto di supporto. La diagnostica in corso d'opera ha potuto confermare che la decisione di ripiegare il questo modo il bordo era stata presa dall'artista stesso. In ogni caso la rigidità di questa zona, data dal forte contenuto di colle proteiche, ci ha obbligati ad eseguire la velinatura su questa parte del dipinto solamente a seguito della sfoderatura [fig. 10].

Le due fodere sono state rimosse a secco. Durante questa fase sulla tela originale sono emersi alcuni dati interessanti tra cui la data di esecuzione dell'opera, il nome dell'autore ed alcuni timbri. Inoltre affioravano scritte che sono state attentamente analizzate e studiate con luce ultravioletta e ad infrarossi durante la seconda fase di analisi diagnostiche eseguite dopo il consolidamento dell'opera [fig. 11].

Terminata l'asportazione dei tessuti, le colle di foderatura sono state dapprima rimosse a secco mediante uso di bisturi ed in un secondo momento, previa idrofizzazione del tessuto con solvente siliconico, è stato impiegato un gel acquoso. Sono state necessarie due stesure del gel per ottenere un'adeguata estrazione dell'adesivo rigido dalle fibre del filato [fig. 12]. La colla estratta, inglobata nel gel, è stata infine asportata prima con cotone idrofilo asciutto, poi con tamponi appena inumiditi con acqua demineralizzata e l'operazione si è conclusa con il passaggio di un solvente siliconico volatile [figg. 13 e 13 bis, 14]. Conclusa la pulitura del retro e dopo aver atteso l'evaporazione dei solventi siliconici, si è potuto procedere con la rimozione delle carte protettive, vincolando però il dipinto in tavola

a bassa pressione e utilizzando mattonelle di gel rigido, realizzate con la stessa soluzione di apporto delle veline [fig. 15]. Dopo queste fasi di intervento, abbiamo di fatto raggiunto anche un primo livello di adesione dello strato pittorico, condizione sufficiente ma necessaria per terminare la pulitura del fronte del dipinto. Misurato il pH del tessuto, abbiamo constatato che grazie all'estrazione degli adesivi di foderatura, il valore era salito di mezzo punto arrivando a 6.5; trovandoci quindi di fronte ad un pH praticamente neutro, non è stato necessario deacidificare il supporto.

Per consolidare la pellicola pittorica è stato utilizzato un polimero termoplastico a peso molecolare ridotto e successivamente, per stabilizzare l'adesione, è stato steso sul retro un altro termoplastico con peso molecolare mediamente più alto. Attesa l'evaporazione del solvente, il dipinto è stato posizionato sulla tavola a bassa pressione; raggiunta la fluidificazione di questi polimeri, una volta ritornati a temperatura ambiente, si è riacquisita un'adeguata adesione fra tutti gli strati.

Terminati i consolidamenti, il tessuto è risultato sufficientemente adeguato alla sua funzione di supporto e si è quindi deciso di mantenere il dipinto in prima tela. Inoltre, abbiamo raggiunto un appropriato livello di sicurezza per poter manovrare l'opera durante la seconda fase di diagnostica stabilita.

Le analisi condotte dopo lo smontaggio dal telaio, la sfoderatura e la pulitura hanno permesso di ottenere numerose informazioni aggiuntive che non erano emerse nello studio precedente al restauro.

Come prima cosa le analisi in luce diffusa¹ condotte sul dipinto smontato hanno permesso di verificare nella zona del bordo la continuità del



15. Rimozione delle veline mediante mattonelle di gel rigido.

16. Particolare del bordo in luce diffusa dopo lo smontaggio.

18. Particolare del volto in retroilluminazione.



19. Particolare del volto in fluorescenza ultravioletta dopo pulitura.

colore dello sfondo [fig. 16]. Ciò ha confermato l'ipotesi che il quadro dovesse essere originariamente più ampio e successivamente ridimensionato. Tale tecnica, dopo la pulitura, ha inoltre permesso di fare emergere con maggiore dettaglio alcuni tocchi realizzati con differenti colori, la cui percezione prima del restauro era stata modificata dall'alterazione cromatica del film protettivo ossidato.

Dopo la sfoderatura e l'estrazione degli adesivi dal tessuto, è stato possibile riconoscere alcune scritte e timbri presenti sulla tela di supporto originale. In particolare si riconosceva la scritta "1885 Ranzoni" realizzata sul retro dell'opera, mentre sul fronte, prima dell'esecuzione del ritratto, era stata realizzata una scritta di difficile interpretazione. Per metterne maggiormente in evidenza il testo, essa è stata analizzata anche in fluorescenza ultravioletta^{II} e successivamen-



20. Generale in radiografia digitale.

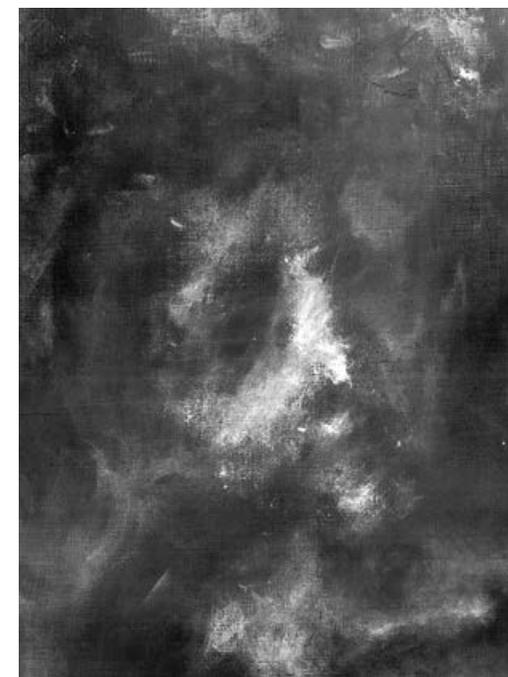
te resa in scala di grigio in post-produzione. Questa tecnica ha permesso inoltre di identificare la continuazione della scritta "Ranzoni" con, probabilmente, la parola "pinxit" non visibile in luce diffusa [fig. 17].

Le operazioni di restauro per riportare l'opera in prima tela, hanno reso possibile l'esecuzione della retroilluminazione e dell'infrarosso trasmesso, ponendo la fonte luminosa sul retro del dipinto e realizzando la ripresa fotografica sul fronte. Con la retroilluminazione^I si sono potute distinguere alcune campiture maggiormente corpose ed individuare più facilmente alcune pennellate non identificabili con le tecniche di analisi presentate precedentemente, come ad esempio in corrispondenza dei capelli. Queste ultime hanno anche un andamento pittorico diverso da quello visibile in luce diffusa [fig. 18].

Le analisi in fluorescenza ultravioletta^{II} eseguite sul fronte dell'opera a seguito delle operazioni di pulitura, hanno permesso di dare maggiori indicazioni sui pigmenti impiegati dall'artista, essi non erano identificabili nelle analisi prima del restauro in quanto coperti dalla fluorescenza del film protettivo. Si nota infatti in corrispondenza del volto, la presenza di bianco di zinco, verde in fluorescenza ultravioletta e una lacca rossa, dalla fluorescenza rosata [fig. 19] usata per l'esecuzione di due pennellate rosse sull'occhio destro, tocchi praticamente invisibili in luce diffusa.

Le analisi dei pigmenti impiegati dall'artista sono poi state completate confrontandole con quelle in infrarosso falso-colore 500-950 nm^{III} e in fluorescenza a raggi X^{IV}. Per queste ultime, tutti i punti sono stati confrontati con un punto eseguito sul bordo della tela per verificare gli elementi attribuiti alle stesure pittoriche sovrastanti. Gli elementi identificati nella preparazione sono: calcio (Ca), zinco (Zn) e piombo (Pb). Dai risultati delle analisi è stato possibile comprendere l'uso da parte dell'artista del bianco di zinco e di piombo, del cinabro per dare la tonalità rosata agli incarnati, un pigmento a base di rame per la realizzazione dello sfondo e un pigmento nero non identificabile con questa tecnica, probabilmente a base di nero di carbone. La parte dello sfondo in corrispondenza del pentimento pittorico [fig. 21], ha messo inoltre in evidenza la presenza di un pigmento a base di cromo.

Infine sono state condotte analisi in radiografia digitale^V. Anch'esse sono state realizzate a seguito dello smontaggio della tela dal telaio al fine di non avere limitazioni di lettura da quest'ultimo. L'analisi radiografica ha messo in evidenza zone fortemente radiopache, in corrispondenza di pennellate maggiormente corpo-



21. Particolare di un pentimento pittorico in radiografia digitale.

se, in parte riconoscibili anche in luce visibile. Questi tocchi sono da attribuire a pentimenti pittorici oggi non distinguibili dalla sola osservazione del dipinto, come quelli che i raggi x hanno evidenziato a livello del braccio [fig. 20]. Girando l'immagine radiografica di 90 gradi in senso antiorario si è riconosciuta inoltre la presenza di un volto abbozzato in corrispondenza dello sfondo e non identificabile con altre tecniche di analisi [fig. 21].

Eseguita questa ulteriore indagine diagnostica, abbiamo potuto continuare l'intervento di restauro con maggiore consapevolezza.

Per ovviare al problema dei nodi del tessuto recisi durante il precedente restauro si è reso necessario compensare queste piccole lacune, oltre che con fili, anche con un adesivo a base di colla di coniglio, metilcellulosa e polpa di



22. Dettaglio al microscopio 50 X per evidenziare la mancanza di fili.

23. Dettaglio degli inserti e dei ponti di fili con polpa.

24. Rinforzo perimetrale con velo di poliestere.

carta. Si tratta di un vero e proprio riempitivo in grado di restituire la continuità di forze anche ove ci siano fili spezzati che altrimenti risulterebbero sostanziali punti di debolezza in un dipinto riportato in prima tela. Anche in questa fase è stato fondamentale l'apporto della diagnostica poiché l'occhio da solo non era sufficiente per individuare con certezza tutte queste mancanze. Le analisi radiografiche e la retroilluminazione sono state quindi fondamentali per ottenere informazioni generali sul tessuto e sulle sue mancanze difficilmente riconoscibili ad occhio nudo. Durante il risarcimento delle lacune si è lavorato perciò affiancati a queste immagini per poter procedere con più precisione [fig. 22].

Anche i bordi del dipinto presentavano numerose lacune e lacerazioni causate dalle precedenti chiodature oltre a fili incrinati e spezzati in corrispondenza del punto di piega; queste lacune sono state risarcite mediante inserti autoportanti e rinforzi con polpa e ponti di fili [fig. 23]. È da sottolineare che la zona ripiegata aveva la necessità di una vera e propria foderatura considerato il suo stato, mentre gli altri tre lati avrebbero avuto comunque necessità di un rinforzo perimetrale. Abbiamo quindi scelto di applicare una sorta di foderatura su tutto il perimetro utilizzando un velo di Poliestere fatto aderire con Beva film. Per garantire un'equilibrata distribuzione delle forze di tensionamento nel tempo, abbiamo agganciato il velo di rinforzo alla medesima altezza (5 cm) dal punto di piega su tutti i lati dell'opera, includendo completamente tutto il tessuto di chiodatura e la parte in esubero del lato destro [fig. 24].

Il dipinto è stato quindi riportato su telaio rispettando la piegatura voluta da Ranzoni.

Le lacune sono state stuccate con un impasto di gesso e Idrossipropilcellulosa; queste ulti-

me sono state successivamente modellate con una base cromatica a tempera per simulare la texture pittorica originale. La verniciatura applicata come prima protezione della pellicola pittorica, consiste in una resina acrilica ad alto

peso molecolare, onde evitare un suo "sprofondamento" negli strati sottostanti. Il ritocco è stato eseguito con colori da conservazione e la verniciatura finale è stata applicata come barriera protettiva ai raggi ultravioletti.

ATTREZZATURA DI ANALISI

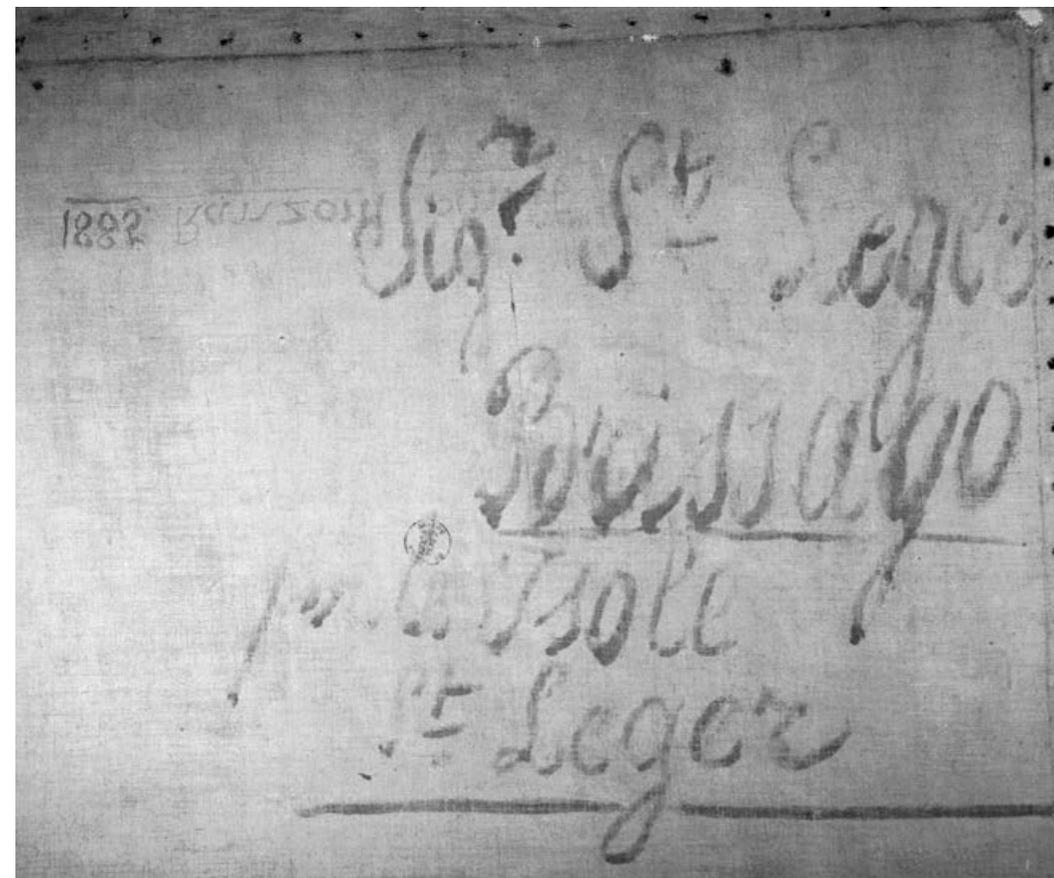
^I Luce diffusa, radente e retroilluminazione realizzata con flash e fotocamera Canon 5D II Mark.

^{II} Fluorescenza UV realizzata con lampade a vapore di mercurio con filtro di Wood e fotocamera Canon 5D II Mark.

^{III} Infrarosso falso-colore 500-950 nm realizzato con fotocamera FUJI S3PRO IRUV.

^{IV} Fluorescenza a raggi X portatile con l'analizzatore Genius 5000XRF della SkyRay Instrument.

^V Radiografia digitale eseguita con: lastre digitali al fosforo (100 micron) di 35 x 43 cm (251 dpi in scala 1/1); sorgente ICM CP120B; scanner DURR CR35 NDT; Tensione 60 kV; Corrente 1,5 mA; Tempo di esposizione 30 s.



17. Particolare della scritta in fluorescenza ultravioletta bianco-nero.

Daniele Ranzoni. Notizie biografiche

Annie-Paule Quinsac

1838

Il 1° maggio, Francesco Ranzoni – calzolaio, figlio di Giulio e Lucia Tonazzi, domiciliato a Intra – sposa Elisabetta Franzosini – senza professione (più tardi classificata sarta o levatrice), figlia di Cesare e Giuseppa Della Rossa. Avranno sei figli. Daniele è il quartogenito, prima di lui Maria Giuseppina Palmina – che nasce il 23 marzo 1839 (e morirà nel febbraio 1843) –, Prospero Giuseppe – 14 dicembre 1840 – e Maria Virginia Giuseppa – 23 maggio 1842.

1843

Giovanni Daniele Ranzoni nasce a Intra il 13 dicembre. Il 1° gennaio 1853 nascerà il fratello Antonio Remigio e il 2 agosto 1854 l'ultimo, Augusto Matteo Giulio.

1852-1856

A soli nove anni, secondo il miglior schema classico, Daniele manifesta già chiaramente le sue inclinazioni, tanto che alcuni signori di Intra intervengono presso il padre perché permetta al figlio di frequentare il corso serale di disegno, tenuto dal professor Litta.

Luigi Litta (1813-1891) era un modesto pittore lombardo, trasferitosi dal 1848 a Intra, dove insegnava disegno presso le scuole tecniche, continuando a svolgere la sua attività di ritrattista e pittore di vedute. Ranzoni studia con lui dal 1853 al 1856.

1856-1859

Ammesso alla Regia Accademia di Brera il 18 novembre 1856, arriva tredicenne nella Milano austriaca, sostenuto finanziariamente da personalità intresi. Conosce Mosè Bianchi, Tranquillo Cremona, Medardo Rosso. Frequenta la classe di Giuseppe Sogni (1793-1874) e il 28 agosto 1857 ottiene il primo premio per la Scuola d'ornato.

1859-1860

Su decisione dei mecenati di Intra, conclude la Scuola d'ornato all'Accademia Albertina di Torino. Grubicy (1890) scrive circa l'influenza del Fontanesi sul giovane Ranzoni, ma Fontanesi, in quel momento, era arruolato nell'esercito piemontese, e soltanto due opere compaiono alla Promotrice. Forse fu influenza mediata dal marchese di Breme, acquafortista dilettante e, appunto, convinto fontanesiano (con Fontanesi aveva studiato).

Per l'interessamento del marchese di Breme, il 22 settembre 1860, è accolto fra i “nuovi pensionari per le belle arti del Collegio Caccia di Novara”, che significava una borsa di studio di quaranta lire mensili, per otto mesi, rinnovabile. Destinato a Torino, «le jeune et très distingué élève de l'Académie Albertina» (come lo definisce di Breme nella lettera conservata all'archivio del Collegio Caccia) è però autorizzato “per convenienza di famiglia” al trasferimento a Milano.

Daniele Ranzoni



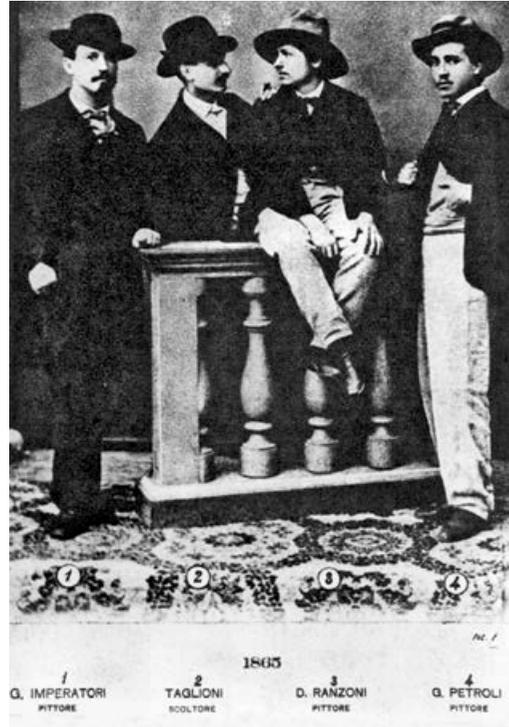
Ranzoni (a destra) e gli amici intresi Giovanni Cama e Giovanni Petroli, anni 1865-1868.

1860-1864

A Brera, scuola di pittura con Giuseppe Bertini. Frequenta poco, a causa della salute malferma. Dal novembre 1863 al febbraio 1864 è presso i genitori, ammalato, come dalla corrispondenza con il Collegio Caccia.

Sempre per volere degli amministratori collegiali è di nuovo all'Abertina nel 1864. Inizia l'anno accademico solo a febbraio per via delle "emicranie" che lo costringono a casa.

Allievo di Andrea Gastaldi (1826-1889), nel luglio ottiene il secondo premio di pittura. Mal inserito e a disagio nell'ambiente torinese, chiede di poter tornare a Brera, ma nell'agosto il Caccia gli comunica il rifiuto e il termine del pensionamento.



Il "Circolo dell'Armonia", Intra, 1865.

1864-1868

Periodo di intensa attività pittorica a Intra; sviluppo di una tavolozza chiara, uso di colori puri. Vive con i genitori in piazza del Teatro, nel palazzo oggi sede della Biblioteca Ceretti. L'antiquario Scavini di Intra gli presta una soffitta dove sistemare lo studio.

Iniziano i rapporti con l'aristocrazia internazionale che frequenta il lago: i marchesi Della Valle di Casanova (ai cui figli rifiuta di dare lezioni sostenendo di aver egli stesso ancora troppo da imparare); i principi Troubetzkoy, appena arrivati; i baroni Francfort. Il principe Pierre Troubetzkoy, di nobilissima famiglia russa, aveva sposato la cantante lirica americana Adelina Wigens. Nell'aprile 1864 nasce a Milano il loro primogenito Pietro (1864-1956)



L'allagamento di Intra, ottobre 1868.

e la madre abbandona la carriera. Nel febbraio 1866, a Intra, nasce Paolo (1866-1939) e nel maggio 1867 Luigi, detto Gigi (1867-1958). Nel 1868 i Troubetzkoy si sistemano a villa Ada, la casa sul lago che si sono fatti costruire a Ghiffa.

1867-1868

Fonda con il fotografo-pittore Giacomo Imperatori il "Circolo dell'Armonia", un gruppo "scapigliato" locale di artisti, musicisti e intellettuali. Ne sono membri, tra gli altri, Carlo Franzosini, deputato al Parlamento, il medico-patriota Restellini, l'architetto Giulio Aluvisetti, un Müller, cui si doveva l'introduzione del "telaio tessile", l'avvocato Giovanni Battista De Lorenzi.

Intra e il Verbanese sono una mecca di fotografi e dagherrotipisti, tutti amici di Ranzoni: Carlo Luigi Gaetini (1825-1899), Antonio Petroli (1849-1925), lo stesso Giacomo Imperatori (1837-1888). La fotografia avrà forti influenze sui tagli compositivi ranzoniani.

Il 2 ottobre del 1868 il torrente San Bernardino

rompe gli argini e allaga Intra. La piazza, il teatro, il vecchio ponte riportano danni gravissimi.

1868-1873

Ranzoni, scosso dalla tragedia, nel novembre 1868 torna a Milano, con l'intenzione di arruolarsi nelle fila garibaldine. Incontra Cremona che lo dissuade e lo ospita. Riprende così a dipingere, condividendo la "bohème" scapigliata, senza interrompere gli stretti rapporti con Intra. Il catalogo dell'esposizione di Brera dell'agosto-ottobre lo dà residente in via Larga al 15. Si orienta verso una visione rembrandtiana del ritratto, rinunciando alla tavolozza chiara del periodo precedente (fondi scuri, zona luminosa e coloristica su volto e mani).

Nel 1868 inaugura lo stile di vita da ospite dell'aristocrazia con i tre mesi in casa dei conti Greppi. I quattro ritratti Greppi rappresentano una svolta decisiva, tecnica e psicologica; quello della contessa "apre gli occhi al Cremona".

Nel sodalizio con Cremona si sviluppa una ricerca sulla pennellata e il cromatismo che la critica accomuna con ironia denigratoria:



Ada Troubetzkoy con i figli Pietro, Paolo e il piccolo Gigi, anni settanta.

«La scuola del futuro ha due distintissimi rappresentanti...il signor Daniele Ranzoni e il signor Tranquillo Cremona...L'umanità veduta coll'occhio di que' due artisti perde immediatamente ogni limitazione di contorni, ogni certezza di dimensioni» (Yorik).

Nel 1870 partecipa alla Esposizione agricola industriale artistica di Pallanza. Nel 1872 Vespasiano Bignami crea "La Famiglia Artistica", della quale Ranzoni subito si fa socio. Lo stesso anno, il 26 luglio, muore il padre.

1873-1877

Pur mantenendo una base milanese, per cui sui cataloghi di mostre si legge "dimorante a Milano", si trasferisce a villa Ada. È maestro dei figli Troubetzkoy e libero di invitare i suoi amici scapigliati; organizza anche, per qualche tempo, uno studio con Cremona.

Vicinissimo, il Grand Hotel Pallanza, il più lussuoso del lago – edificato per iniziativa di Georg Seyschab su progetto dell'ingegner Pompeo Azari – riceve ospiti famosi tra cui il presidente degli Stati Uniti Ulysses Grant, l'Emiro Pascià Kedicivè d'Egitto, e persino Richard Wagner.

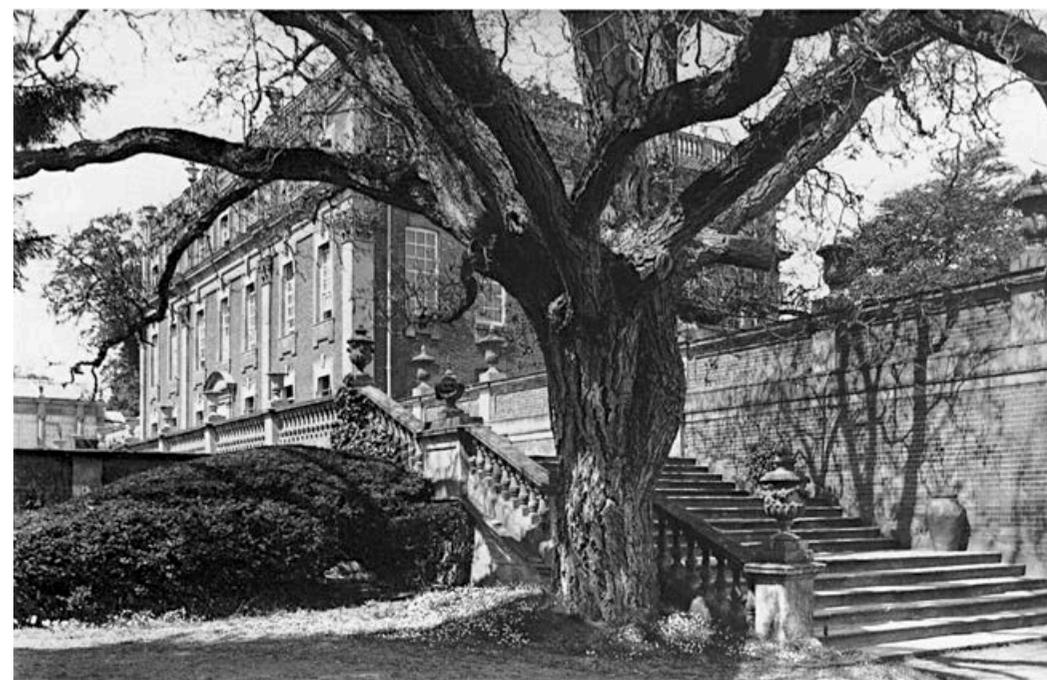
E per rimanere tra i famosi, nel 1873 Ada Troubetzkoy e il figlio Gigi rendono visita a Garibaldi, ospite di Benedetto Cairoli nella villa di Belgirate. In tale ambiente aristocratico e cosmopolita, Ranzoni organizza la sua esistenza di "society painter", e forse per questo divengono rare le partecipazioni alle mostre ufficiali; soltanto a Brera nel 1874.

Nell'ottobre del 1877 i tre ragazzi Troubetzkoy sono mandati in collegio a Milano.

1877-1880

«In quell'epoca venne ad abitare, in uno chalet della nostra villa affittato per la stagione, una famiglia inglese: i Medlycott. Il signor Medlycott era appassionato di pittura e dipingeva paesaggi all'acquarello con vera maestria, tale da ottenere ottimi giudizi anche da Ranzoni. Così fra il dilettante e l'artista nacque vera amicizia e vicendevole ammirazione. Il signor Medlycott cercò di persuadere Ranzoni a recarsi con lui in Inghilterra, dove gli pronosticava un grande successo. Ranzoni non era molto favorevole ad intraprendere il viaggio, tanto più che in quel tempo s'era preso di grande amore per una signorina di Milano alla quale si era fidanzato. Ma finì per cedere alle continue insistenze del signor Medlycott...» (dalle *Memorie* di Luigi Troubetzkoy).

Invitato dunque da Medlycott (e non da Paget), Ranzoni arriva a Ven House, sontuoso palazzo alla Inigo Jones, sede del casato sin dal Settecento, a un chilometro circa da Milbourne Port, in quella campagna del Somerset dominata dall'imponente massa di Salisbury Cathedral.



Ven House nel Somerset, dove fu ospitato Ranzoni.

Amici dei Medlycott sono i Paget, che ospitano Ranzoni a Cranmore Hall, presso Shepton Mallet, sempre nel Somerset. Ricostruita nel 1860, la dimora dei Paget era stata ampliata nel 1868 con l'aggiunta di una serra. Per inciso, i Paget visitano i Troubetzkoy a Pallanza solo nel 1882, secondo la testimonianza dei discendenti.

Da queste due famiglie Ranzoni è lanciato come "society portrait" della "gentry" e anche della nuova borghesia economica. Va infatti nel Nord, a Ludlow nello Shropshire, da Edward Wood, commerciante arricchito che si è appena fatto costruire l'enorme palazzo di Culmington Manor (1870) e che fallirà nel 1879. Di lì è difficile recarsi a Londra con frequenza. Nel frattempo Ranzoni continua a spedire ingenti somme di denaro al fratello Remigio per la fabbrica di cappelli creata con il principe Troubetzkoy.

Nel gennaio-febbraio 1878 è a Birling Manor, vicino a Maidstone nel Kent, dai Nevill.

Il 10 luglio muore improvvisamente Cremona, a Pavia dove era stato chiamato a dirigere la Scuola d'Arte. Forse rimpatriato per i funerali, Ranzoni sosta brevemente a Intra, come testimonia una lettera in cui il fratello Remigio racconta alla sorella Virginia di averlo accompagnato alla "ferrovia" (17 luglio).

Tornato in Inghilterra a fine anno, nel febbraio 1879 è a Londra dai baroni Fuller Acland Hood (Hood of Avalon), unica famiglia aristocratica solo indirettamente collegata con la "gentry". Intanto (1878) Frederic Leighton era stato eletto presidente della Royal Academy, al posto di Francis Grant; resterà in carica sino al 1896. L'anno successivo alla nomina, Leighton dovrà sostenere le accese polemiche sull'inclusione delle donne quali soci della



Interno di villa Saint Leger.

Royal Academy. Il consiglio non accetterà e si dovrà attendere sino al 1920.

Comunque, nell'estate del 1879 e per quanto lo riguarda, Ranzoni si vede rifiutare tutti e tre i dipinti presentati per l'*Annual Exhibition of Works of Living Artists*, nota proprio come esposizione d'estate. Per dare un'idea: le opere proposte erano 6.415 di cui solo 2.000 accettate; i visitatori accertati 391.197 e i biglietti stagionali venduti 2.878.

Amareggiato, Ranzoni lascia l'Inghilterra per Milano, nel settembre 1879.

1880-1885

Forse per una sorta di reazione, il 1880 è anno

di grande creatività, con esiti che sono fra i suoi capolavori.

Vive fra Milano (via Pietro Verri 18) e Intra, ancora coinvolto dalle sorti della fabbrica del fratello, e spesso ospite dei Pisani Dossi al "Dosso", la villa sopra Como.

È in questo periodo che si manifesta con chiarezza la malattia mentale, e il 23 marzo 1885 è ricoverato all'ospedale psichiatrico di Novara, da cui viene dimesso il 6 maggio.

1885-1889

Probabilmente dal dicembre 1885 al febbraio 1886 è alle isole di Brissago, ospite dei Saint Leger che le avevano acquistate proprio nel 1885.



Interni della mostra di Ranzoni nel Ridotto del Teatro Sociale di Intra, 1911.

Con lui è il pittore Franzoni. Il soggiorno gli restituisce grande creatività.

Di nuovo a Intra, dopo una sosta a Miazzina dal pittore Rapetti, è ormai fisicamente e moralmente sfinito. Le opere si fanno sempre più povere di materia, creazioni astratte di un "espressionismo" straziato.

Muore a Intra il 19 ottobre 1889; il 13 dicembre morirà la madre.

Nel gennaio 1890 Vittore Grubicy organizza una grande retrospettiva al Palazzo della Permanente di Milano. Informato dell'iniziativa dallo stesso Grubicy, Segantini gli risponde da Savognino con la peculiare grafia: «Lego con piacere quello che mi scrivi di Ranzoni, ai fatto bene a fare quello che mi dici per Ranzoni così costui che moriva vivendo, morendo vive.»

Antologia critica

a cura di *Melissa Raspa*

P. LEVI L'ITALICO, *Artisti lombardi*, in "La Cronaca Grigia", n. 31, 3-4 novembre 1872.

[...] Contro un'altra ingiustizia conviene poi protestare. Chi si degnò, in occasione della Esposizione di Belle Arti, di parlare del Cremona, accoppiò sempre il suo nome a quello di un altro giovane artista, Daniele Ranzoni da Intra, che definirono per suo discepolo ed imitatore. Per onor del vero e di questi due egregi, mi credo in dovere di contestare questa asserzione, tanto più gratuita in realtà, inquantochè, secondo una apparenza fallace, può sembrare non priva di fondamento a coloro i quali giudicano le opere d'arte alla grossa, senza distinzioni che hanno l'obbligo di essere sottilissime. Come il Cremona, Daniele Ranzoni ha ripudiato infatti intieramente i convenzionalismi dell'arte; come lui, si è fatto un culto dell'effetto vero ed ha anche sdegnato di seguire le orme altrui; come lui, ha tentato, infine, una tecnica propria. Ed è riuscito. Non hanno, del resto, i lavori di lui con quelli dell'amico suo di comune che il merito.

L. CHIRTANI, *Esposizione di Brera III*, in "Corriere della Sera", a. V, n. 268, 28-29 settembre 1880.

[...] Il Ranzoni era ammiratissimo dal compianto Cremona col quale ha comune il metodo di

colorire a tocchi successivi giustaposti senza sfumature, impiasticciando un colore con un altro, ma mettendo dei toni che stieno come note graduate nei passaggi di colore.

Questi toni messi gli uni accanto agli altri, leggeri, fini, delicati, il Ranzoni non è giunto ancora a moltiplicarli al punto che coprano tutta la superficie dell'abbozzo, perciò la sua pittura ha del punteggiato come certe miniature in avorio che si facevano una volta prima della fotografia.

La perfezione in questo sistema dev'essere che il metodo non sia visibile, intanto tutti quei tocchi sono estremamente delicati, fini e costituiscono una stoffa di pittura preziosa, dove non c'è un tocco volgare o grossolano; basta scostarsi un poco perché spariscano le soluzioni di continuità da tocco a tocco, per avere dinanzi un'opera originale squisita.

Il Ranzoni ha un'altra qualità, egli idealizza, trasfigura il modello, gli dà dell'etereo; ne fa un vero tramutato nella visione personale risultante dal sentimento dell'artista e dall'aspetto della persona ritratta. La visione artistica del Ranzoni è poi sempre nobile, elevata, e più specialmente efficace nel cogliere l'espressione morale nell'animazione dei lineamenti, tanto che anche nei ritratti i meno compiuti, mezzo fatti, dove la modellazione è imperfettamente indefinita, questa rassomiglianza c'è sempre.

La sua pittura a lavoro compiuto è solida, ma la tendenza dell'artista all'ideale ed il suo modo di dipingere si combinano insieme per darle sovente un'apparenza vaporosa, e di vuoto, contraria alle qualità esteriori dei corpi per le quali si scorgono a prima vista i caratteri essenziali dei solidi compatti. I suoi fondi sono sempre squisiti per intonazione, trasparenza e armonia; ma alle volte per ottenerne quello che gli artisti chiamano, il contorno perso, pare che intacchino la figura o che la circondino di traccie di pentimenti.

V. GRUBICY DE DRAGON, *Daniele Ranzoni*, Tip. Lombardi, Milano 1890.

[...] Cremona e Ranzoni dal canto loro affrontarono coi nuovi criteri l'interpretazione - grande al naturale - della figura umana.

Non più ricette, non più contorni, non più teste dipinte di profilo o di tre quarti colla giusta apposizione dei *colori della carne*: si voleva che la tela - alla debita distanza - cessasse di essere una tela per convertirsi nel sorriso, nell'espressione, nel grado di vitalità della tale o tal'altra persona riprodotta. Da questa aspirazione nacquero numerosi ritratti, quasi tutti eseguiti *per piacere*, pel solo desiderio di riprodurre una testa interessante e simpatica pel suo carattere di vitalità (pp. 14-15).

[...] E sino da principio Ranzoni si è buttato a capo fitto ed alla testa dell'evoluzione dell'arte sua adottando come indirizzo generale i larghissimi principj estetici proclamati dal Fontanesi pel paesaggio e cercando pel primo di trovarne l'applicazione alla rappresentazione della figura umana.

[...] Ranzoni con Tranquillo Cremona [...] si incamminarono per altra via al soddisfacimento

delle loro aspirazioni artistiche. Ad essi pareva che ben maggiori godimenti estetici si sarebbe potuto ripromettersi dall'arte pittorica se alla dura materiale e precisa realtà, espressa colla netta fermezza dei contorni e colla brutale riproduzione dei colori, si fosse potuto sostituire qualchecosa di vago, di indefinito, di «al di là» del reale, che ne prolungasse la durata sottraendone allo sguardo la percezione esatta col fonderlo come in una chimerica aureola vaporosa che lasciasse divagare il pensiero fra fumi d'incenso evocatori di mistici sogni (pp. 30-32).

R. BOCCARDI, *Per Daniele Ranzoni*, in "Il Marzocco", 30 aprile 1911.

[...] Ranzoni pure muove dal desiderio di vivificare colla luce e col colore la pittura senza staccarsi da una schietta rappresentazione del soggetto; e dalla maniera cremoniana si stacca per un certo suo modo di sostituire alla spiritualizzazione delle forme che è nell'indimenticabile pavese, una perspicua nitidità di interpretazione che nulla perde del vero che riproduce.

Il velo cremoniano è nel Ranzoni d'una gamma più bassa: il grande lombardo trae dall'ombra suggestione di profonde pupille e candide carni, l'intreze dà al ritratto sul confine dell'ombra un largo palpito di vita.

[...] in Cremona vibra una speciale vita interiore resa nell'indecisione luminosa del contorno, - in Ranzoni c'è maggior vita reale, che il pennello, - pur rifuggendo dalla precisione rigida dei profili, - suggella con sicuro senso di realtà e fisionomia.

L. CONCONI, *L'Arte*, in *Daniele Ranzoni. Ottanta riproduzioni delle sue migliori opere*, Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1911, pp. 26-27.

[...] La visione ottica in lui acutissima, la percezione delle delicatezze più squisite delle tinte del viso di fanciulle e di bambini suoi soggetti preferiti, la facoltà di coglierne il profumo delicato attraverso alle forme sempre rigorosamente caratteristiche ed espresse da quell'acuto osservatore che egli era, lo fa assomigliare a parer mio, pur facendo perfettamente a sé, pure essendo indipendente da qualunque scuola o maestro, a Bernardino Luini; [...]

Come il Luini non affrontò problemi complessi e vigorosi di pensiero né usò tecnica grandiosa, sommaria, decorativa ma sempre vibrata nella piana ricerca della luce, della forma, delle espressioni a preferenza calme e delicate. Sembrerebbe un controsenso parlare di originalità che in Ranzoni fu grandissima, trattandosi di semplicità e di cose e di espressioni comuni, ma in lui derivava dal non essere mai stato l'animo suo inquinato da dogmi, da sistemi e da ricette ma dall'essersi abbandonato fiducioso di sé a quelle eterne leggi per cui il bello non ha bisogno per nessuno di guide o proutuari o spiegazioni per essere gustato o compreso. [...]

E se ho accennato all'opera del Luini gli è più per una psichica coincidenza e per consimili preferenze che per la tecnica che è così grande parte dell'arte, non interessandosi che del modo con cui esprimersi; e in essa si può senza dubbio considerare il Ranzoni come un precursore tanto seppè arrivare a dei massimi di effetto e di colorazione forse mai prima raggiunti.

R. GIOLLI, *Pittori italiani del Risorgimento. Daniele Ranzoni a Venezia*, in "Il Quindicinale", a. I, n. 6, 31 marzo 1926.

[...] Ma se Ranzoni è il più chiaro rinnovatore dell'arte lombarda ch'egli sposta fuor di tutte le autorevoli impostazioni del tempo, nell'originale novità della fiammante passione, Ranzoni è anche il solo di tutti questi artisti che vada al di là anche di questo rinnovamento, distruggendo ogni passione plastica e ogni teoria od ambizione tecnica nell'inconsapevole slancio dell'emozione lirica. A fondo egli va, quant'altri mai, nelle nuove esperienze pittoriche. Si isola dal mondo della consueta pittura e dalle sue varie lusinghe, dipingendo soltanto quei cosiddetti ritratti che non avevan clienti, e non son che analisi di valori pittorici, esperienze, esami di coscienza.

[...] Distrugge la linea, e non si sfascia nell'estasi; distrugge il chiaroscuro sfumato, e non perde l'accento plastico; sperimenta divisioni cromatiche e puntinismo, ma non se ne fabbrica alcuna teoria; elimina il quadro psicologico, e non si diletta di irrigidite nature morte. Non è mai irrigidito. È sempre nell'atto del creare unificando.

R. GIOLLI, *Ranzoni. 24 riproduzioni*, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano 1926.

[...] Davvero se tu guardi a queste figure vestite di seta, dai capelli d'oro e gli occhi chiari, d'una gentilezza nativa, tu non pensi al figlio di un calzolaio. Qualcosa brilla di così gemmato in questi ritratti femminili, e di preziosa eleganza, che nessun altro ritrattista italiano, da Ranzoni ad oggi, potrebbe gareggiare per la delicata raffinatezza (p. 19).

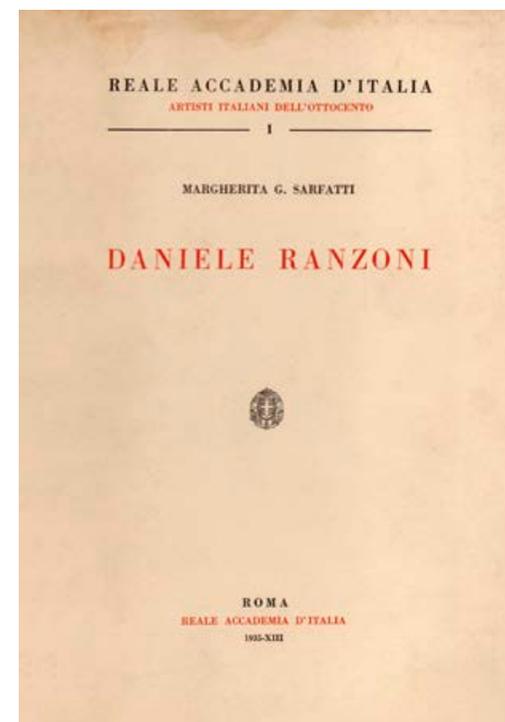
[...] e c'è appunto chi accusa Ranzoni [...] perché

tutte le sue figure si rassomigliano, come un tradimento del carattere della vita instabile e una concessione alle linee generiche delle formule tipiche predisposte. [...] Ma vi son pittori che invece d'una sensibilità povera e passiva son dentro una prepotente onda lirica o in una assestata coscienza umana: e la loro opera non si classifica dal modificarsi degli argomenti o dei modelli ma dal succedersi degli stati di coscienza (p. 20). [...] La sua forma sembra seguir gli scatti delle pulsazioni, l'oscillare sottilissimo del respiro, e pure supera quei pericoli delle irrequiete vivacità in cui l'impressionismo plastico rischierà di più tardi disintegrarsi. Nello stesso tempo è forma sensibile e meditato volume. L'accento plastico vi brilla, vibrante, senza perder l'impostazione dei piani interni. Ed è la più vasta base d'esperienze che così offre Ranzoni alla nuova arte lombarda.

[...] Invece di pennellate grasse, e buttate alla brava, egli asciuga il suo pennello prima di toccar la tela. È in un candido riserbo e in un teso controllo. Quasi sfiora la tela con l'aerea levità dei prossimi puntinisti. Mira alle architetture riassuntive, e le costruisce analiticamente. [...] Nessun nero, nessuna zona buia e sorda, ma questo paradossale penetrare della luce misteriosa sin dentro la carne delle cose, conduce il suo periodare tra gusti e problemi che gli altri evitano e ignorano. Egli non s'avvede soltanto della chiarezza delle ombre, ma si conduce a pensare che più la luce è viva se più risplende nel mondo invece d'astrarsi nel cielo (pp. 22-24).

[...] Quel ritratto è la coscienza del pittore che s'esprime in parole pittoriche, linee, colori, forme, che hanno lo stesso valor rappresentativo di quell'altre parole che sono scritte nel dizionario. Entra nella storia, creandola.

E quando l'abbiamo veduto dalla linea perpendicolare de' primi ritratti, a filo di piombo,



M.G. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, Roma 1935.

statica e classica, nel giusto bel mezzo, passare inconsapevolmente alle diagonali romantiche e invitanti, linee di vita e di gesto, e, all'ultimo, tornare alla linea semplice, alla retta perpendicolare, ma spostata dal centro e come riflessa in un obliquo piano di mistero, linea dritta sulla terra ma tesa e vibrata, non statua in posa, linea ferma ma esprime un gesto, come di chi appaia sulla soglia d'una camera, questa non è soltanto la storia de' suoi interni processi costruttivi, ma, nello stesso tempo, la sua posizione nella storia del mondo (p. 39).

A. SOFFICI, *Scoperte e massacri. Scritti sull'Arte*, Vallecchi Editore, Firenze 1929.

[...] uno fra i grandi meriti di Daniele Ranzoni, fu d'iniziare in un'epoca in cui si potevano



Catalogo della mostra *Pittori Lombardi del Secondo Ottocento*, Como, Villa Comunale dell'Olmo, 1954.

sopportare, ed anche, purtroppo, applaudire le più repellenti romanticherie e medievalate, d'iniziare ed inoltrare quelle ricerche di espressione, di naturalezza e di fiorita luminosità, disdegnate, neglette o ignorate prima di lui, e che dovevan più tardi condurre (se pure non fu lui che iniziò anche questo, come pare si possa asserire) al divisionismo, il quale non fu per avventura che una degenerazione di quelle, ma che, almeno in mano del Segantini, dette qualche ottimo risultato (pp. 102-103).

[...] l'opera di questo pittore [Cremona], non può in nessun modo competere con quella del Ranzoni, né tanto meno, perciò, esserle anteposta. [...] Mentre, invece, nell'arte arriva quasi sempre il Ranzoni. Non dirò che anche in lui non si scorgano spesso le infelici influenze del tempo, e il pittoresco e la facile abilità pigliano sovente

nei suoi dipinti il posto della vera profondità e dello stile; ma c'è in parecchie sue opere [...] una tale spontaneità e ingenuità di espressione; una così vitale concezione della realtà, del disegno, della luce e dei suoi giochi, da far pensare agli impressionisti, e magari al più grande di loro Renoir – ciò che è per sé stesso una lode grandissima (p. 105).

C. CARRÀ, *La scapigliatura milanese e il problema Ranzoni Cremona*, in "L'Ambrosiano", 16 aprile 1931.

[...] Cremona resta un artista quasi esclusivamente locale e pur nelle sue migliori opere si può circoscrivere fra il settecentismo tiepolesco e l'aneddotismo borghese; zone che il Ranzoni supera per la sua più semplice e schietta umanità. [...] L'arte di Daniele Ranzoni venne dall'intimo connubio del suo spirito con la realtà e le cose di fuori non ebbero altro valore di quello che quest'azione concorde le donò.

[...] Buon colorista, rapido nell'improntare, il gusto raffinatissimo del Ranzoni si adagia per così dire in una specie di matrice estetica in cui il valore oggettivo delle cose si spersonifica spesso per assumere quello del maggior diletto visivo.

M.G. SARFATTI, *Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935.

[...] Sembra impossibile che un giovane, poco più che ventenne, possieda simile grandiosità, maturità e completezza di visione, unita a tanto padronale maestria. È una pittura tutto insieme delicata e robusta, solida, senza timidezze nella concezione, piena di pudica ritrosia nell'esecuzione.

Strano, questo poeta di delicate evanescenti figure femminee; quegli, che sentiva tanto l'impressionismo, da esprimere il suo ideale con l'alata definizione: «bisogna *pitturà col fiaa*» («bisogna dipingere con l'alito») è poi il più fermo e robusto plastico di tutto il nostro Ottocento, se per fermezza non s'intenda l'imbalsamazione oleografica, né per robustezza il gonfio dei muscoli tesi e irrigiditi nelle ostentazioni dei baracconi da fiera. La sua invece è la fermezza e la precisa, delicata eleganza dello schietto vigore naturale (pp. 43, 46).

[...] È un'anima – l'anima dell'artista – che si aggiunge all'anima della persona rappresentata, la interpreta, e più, la completa: come lume che mostri per trasparenza l'interiore, segreta missiva, nella busta materiale e spesso banale del volto umano (p. 114).

[...] in generale preferisce concentrare l'interesse e l'attenzione del riguardante sulla testa del modello, con le sue spazialità vaste e maestose, gli ampi lineamenti regolari (così propri del tipo lombardo) il naso, lungo sottile e diritto alla radice della fronte, le palpebre bene aperte, gli occhi grandi, fisi e vuoti: qualcosa dell'espressione primordiale e tutta augusta solennità delle statue greche senza pupilla (p. 121).

[...] E appena può, appena il soggetto e il momento, il modo di vestire e soprattutto il carattere del modello glielo consentono, dal suo pennello erompe una rapsodia gioiosa: l'inno, profondamente sano, alla morbida opulenta femminilità del suo tempo, sbocciante in carnose corolle di bianco, di biondo e di rosa, furda vapori di lieve gale e veli candidi. Come certi fiori alpestri annunciano la primavera della vallata in mezzo all'inverno ancora rigido della montagna; come taluni delicati congegni vibrano per lontanissime onde; così il Ranzoni, ancora prima di lasciare Milano e l'Italia, sentì

nell'aria i misteriosi póllini del rinnovamento, che in quegli anni ferveva nella Francia intimista, pleinairista, realista e impressionista, e li assorbì con felice originalità di sviluppi (pp. 153-154).

[...] Se ben guardate le creature del Ranzoni, vi accorgete che, a differenza di quelle del Cremona, esse non hanno espressione. Voglio dire che non hanno sorriso, o lagrima, o accoramento passeggero, o passeggero brio. Dipinge anime nude, inscritte dentro non so quale immutabilità solenne. Da esse emana il fluido di un'enorme potenza di vita, accumulata e inerte nell'attesa. Più progredisce negli anni nell'arte e nella conoscenza di sé, più accentua questo lineamento, con un crescendo di larghezza monumentale e di vigore (p. 160).

[...] Diceva ancora il buon maestro: «In natura e nell'arte non esiste la linea, esiste solo l'effetto di luce». Non esistevano per lui i contorni, fusi nell'inviluppata continuità delle linee; il contorno solido si volatilizza e trasforma nelle vibrazioni dell'ambiente, luce ed aria, che avvolgono e bagnano ogni volume dentro l'atmosfera, in cui siamo tuffati come il pesce è tuffato nell'acqua (p. 167).

[...] nelle sue tele quasi monocrome, gioca soprattutto di penombra e vuol modellare i volumi plastici e i valori di solidità per forza di chiaroscuro (p. 170).

C. CARRÀ, *Revisioni critiche: Ranzoni*, in "L'Ambrosiano", 23 luglio 1935.

[...] Ranzoni è insomma quel che si dice un pittore crepuscolare, e come tale non rifiuta le mielature sentimentali. Spesso si lascia anche andare ad un nervosismo di pennellate a certi spruzzi di colore gettati con capriccio per un

forte irrefrenabile desiderio di una bellezza che gli sfugge. Ma la sua inquietudine fremente che lo illude talvolta con un falso interesse psicologico e lo spinge a sacrificare a questo chimerico miraggio ogni altra ricerca, raggiunge nei buoni momenti un forte afflato lirico che invano cercheresti nella pittura cremoniana.

Diremo meglio: Ranzoni cerca di scoprire negli effetti sfuggenti del reale l'intimo recondito ritmo delle linee e delle luci. Tutto il suo sforzo e tutto il suo tormento va ricercato in questo senso di indefinibile poetico che lo pone di diritto tra i trasfiguratori, tra i fantastici, ancorchè per altri versi egli possa essere annoverato fra i pittori realisti. Forse, per questi motivi l'espressione formale è assai più incerta dell'espressione coloristica, limitata quasi sempre ad una flessuosità di contorni piuttosto vaga ed oscillante. Ma qual è la caratteristica del colore Ranzoniano? In generale il pittore lavora su gamme chiare e riposante. I bianchi freschi e vivaci s'accordano spesso coi rosa in una spazialità di grigi che è come la nota d'appoggio. Di qui il pathos del colore ricco di ardimenti, caldo di quella delicatezza musicale che ce lo fa distinguere a prima vista dagli altri impressionisti lombardi.

Se dunque a Ranzoni manca spesso il senso della misura, lo sostiene un gusto spontaneo, sottile e coltivato, ed è estremamente sensibile a cogliere il trapasso magico delle sfumature. Aveva imparato dal Fontanesi e dal Piccio a interpretare la luce per impasti cromatici, ma più di loro egli tende a smaterializzare la forma, sì che si potrebbe asserire che egli considera il mondo sensibile unicamente sotto l'aspetto della luce. Il suo modellato si fa arioso e talvolta tocca l'estremo limite del disfaccimento. Al senso dell'ariosità egli concede forse più del necessario. [...]

Dipinge le immagini femminili con una soavità infinita; ne fa delle immagini lievi come carezze. Sono figure che sorgono nello spazio del tempo e dell'eternità. La donna di Ranzoni, alla guisa della donna leopardiana, ha un non so che di divino. Talvolta il pittore le conferisce un'aria di innocenza che la rende estranea al nostro sguardo, tal'altra la riveste di una morbidezza carnale in modo così ineffabile che non vi saziare di guardarla.

N. BERTOCCHI, *Ottocento pittorico. Daniele Ranzoni*, in "Il Frontespizio", novembre 1940, pp. 627, 629.

[...] L'«immagine» gli apparve spoglia di ogni riferimento temporale: assunse per lui il significato supremo di un simbolo dell'anima, di un'anima sorda ad ogni voce che non parlasse d'amore. Dipinse quasi soltanto dei volti: e direi meglio, degli «sguardi»: creò dal nulla delle atmosfere poeticissime, senza ricorso alle petulanti ed enfatiche descrizioni ambientali in cui si dilettevano i suoi contemporanei. Vide riassunte nella maschera umana tutte le risultanze di un misterioso giuoco di azioni e reazioni spirituali, tutte le eleganze pateticissime in cui si traducono i moti più vivi del cuore quando intendono a una «imitazione della vita divina». [...]

Un'architettura di luce tien salde le immagini ranzoniane al di qua d'ogni posizione ragionata di masse e di toni, e molto al di là dell'ordine meramente decorativo di un arabesco originato sul piano della materialistica ricerca luminosa. Ecco perché è impossibile ogni riferimento all'impressionismo, nei riguardi di Ranzoni. Fu estraneo alla sua visione qualsiasi apporto di emozione immediata, qualsiasi preoccupa-

zione intellettualistica di «resa» di una realtà oggettiva. [...]

Il fatto che mai sia caduto nella «deformazione» esasperata, testimonia la sua nativa inclinazione a una misura espressiva che vieta di considerarlo un «romantico» nell'accezione usuale.

C. BATTAGLIA, *Ranzoni ritrattista. Poco cordiali i critici ma nessuno potè oscurare la figura di questo artista evocatore di spiritualità*, in "Giornale di Sicilia", 18 novembre 1949.

[...] Ma con la tradizione romantica Ranzoni non cercò accomodamenti, perché ciò lo avrebbe sviato dal libero volo in quell'atmosfera lirica entro cui si tuffava svincolandosi dalle pene della vita. Pertanto rivestiva il soggetto d'un fascino inafferrabile come un profumo, come un canto dello spirito. Nulla quindi di enfatico si nota nell'arte di questo artista, nulla di tumultuoso, di pesante e il soggetto ci appare sempre fuori da quel romanticismo stucchevole e letterario a cui si appoggiavano non pochi pittori e scultori a lui contemporanei. Convinto che la creazione deriva da una emozione che purifica ed esalta, che immerge nel sogno e del sogno conserva l'eterna trasparenza adottò una tecnica consone al suo pensiero. Infatti dal processo di divisione cromatica, di cui un esempio già aveva nell'opera del Fontanesi, passò allo sfrangiamento della forma, allo sparpagliamento dei tocchi, alle macchie di colore, come pure vediamo nella pittura di Tranquillo Cremona. Le sfumature nei dipinti del Ranzoni sono delicatissime, il passaggio dei toni è di una morbidezza affascinante onde si avverava, concretizzando l'opera d'arte, quel che egli diceva: «bisogna dipingere col fiato più che col pennel-



Locandina della *Mostra della Scapigliatura*, Milano, Palazzo della Permanente, 1966.

lo». Ed amò per questo le penombre e dentro ne modellò i volumi, e dalle penombre emersero le belle creature alcune delle quali davvero non si dimenticano.

Più che nei paesaggi, più che nei quadri di composizione, questo pittore rivela la sua natura di poeta nei ritratti femminili che, fuori da ogni vincolo intellettualistico, sono fragranti di espressione e pertanto ricchissimi di valori comunicativi. [...]

Noi riconosciamo al Ranzoni una finezza di rapporti tonali maggiore a quella del Cremona, una sensibilità raffinata, ma incostante, nel cogliere gli aspetti della più gentile femminilità, ma il Cremona è un artista indubbiamente più ricco di fantasia. Egli ha una capacità maggiore del Ranzoni nel comporre il quadro, nell'inventare, nel creare tipi che rimangono scolpiti nella mente.



Allestimento della *Mostra della Scapigliatura*, Milano, Palazzo della Permanente, 1966.

G.A. DE FRANCESCO, *Daniele Ranzoni*, in "Ferrania", a. III, n. 12, dicembre 1949, p. 38.

[...] Occorre liberare questa natura mite e urbana dall'ingombro di un movimento letterario: Ranzoni, insomma, non fu uno «scapigliato», non va rinchiuso (a stretto rigore), in un «tempo» e in una moda. Poi, un altro e più strano ingombro, in parte tutt'uno col primo, ma più denso e difficile a rimuovere: quello dell'esuberante e invadente – anche se generosa e vitale – personalità cremoniana. [...] Dove Cremona consegna il meglio di sé alla composizione ambiziosa, lento, paziente anche se intimamente inquieto, Ranzoni ostinatamente ripiglia un unico e ristretto tema: la figura singola, il ri-

tratto. Se lo porta dietro, fino all'ultimo respiro. Esaminare i ritratti vuol dire ricostruire, pur nelle sue contraddittorie ambizioni, la vita di Daniele Ranzoni, il destino intimo, fra sorti disparate o ambigue, di una personalità solitaria. Che si esprime, nell'insieme, in due aspetti antitetici a Cremona: nella ferma volontà di circoscrivere e caratterizzare l'uomo singolo, la figura singola; nell'intuizione, mai più abbandonata, di risolvere figura e aria attorno in una libertà di accostamenti e scambi cromatici che tende a sostituire totalmente il manierismo chiaroscurale. Ora, tutto questo si fa trasparente e continuamente *vero* – anche se non sempre raggiunto – in tutte le opere posteriori al '79 e fino alla morte.

A. OTTINO DELLA CHIESA, *Introduzione*, in *Pittori Lombardi del Secondo Ottocento*, catalogo della mostra, (Como, Villa Comunale dell'Olmo), Tipografia Edit. Cesare Nani, Como 1954, pp. 31-32.

[...] Perché il Ranzoni non nasce dalla Scapigliatura e neppure dal Cremona, e men che meno dal mestiere tanto solidamente imparato all'arida ma affinata scuola del Bertini. Ma nasce dal Piccio. Dopo il Carnovali [...] egli è il solo e l'unico pittore dell'arte lombarda. La sua pittura nasce quando, come fu ottimamente detto dal Cecchi, il chiaroscuro lirico del Carnovali si incontrerà col colore acceso di Faruffini. [...] Egli ritorna genialmente all'antico, cercando nella tecnica del giusto rilievo, della massa luminosa, della saldezza delle carni soprattutto un volume. È qui l'essenza della sua arte, l'antitesi, nella tecnica affine, col suo men giovane fratello [Cremona]. Le sue creature sono, prima che prodigi di colori e di luci, masse rilevate che danno a chi le guarda l'impressione del girare della forma, della continuità di essa al di là della linea demarcatrice dell'aria oltrechè dell'atmosfera.

A.M. BRIZIO, *La Scapigliatura artistica*, in *Mostra della Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1966, p. 15.

[...] È commovente talvolta, soprattutto nella tensione delle opere estreme, sorprendere in una vibrazione di tono, nella bellezza di un accordo o di una sfumatura delicata, la vibrazione stessa e la qualità del sentimento del pittore, teso a stabilire un rapporto col modello talmen-

te colmo di simpatia umana! E ogni volta egli trova un accento diverso in questo rapporto, in sintonia col diverso sentimento che il modello suscita in lui: di contemplazione, di comprensione, di sogno assorto, e infine di trasfigurazione. Trova l'impostazione grandiosa e nobilissima della Principessa di Saint-Léger, eretta e isolata nel gran spazio vuoto del fondo, che amplifica la risonanza dell'immagine, tutta in variazione di neri, in trasparenze e sfumature; o la fragilità gentile e tuttavia vitalissima del fanciullo Morisetti; o l'intensità tesa e intima, quasi morbosa, eppur eletta e compostissima, della Giovane donna in bianco; ogni volta verace pittura e non mera espressività psicologica; ogni volta il pittore inventa ex-novo impostazione e intonazione del ritratto, in un'adeguazione fra mezzi pittorici ed espressione d'affetti, che viene a ritrovarsi confitta nella più autentica tradizione lombarda.

Questa insistenza quasi monocorde su un unico tema, lungi dal costituire per Ranzoni un limite, viene a configurarsi come un colloquio continuo, sempre più intimo, del pittore col mondo, in figura di volti e volti umani; e infine con sé stesso, in un accrescimento continuo di interiorità.

Regesto delle opere in mostra

a cura di Melissa Raspa



1. *Ritratto di giovane donna*, miniatura, [1869-1872]
Acquerello su lamina d'avorio ovale, 85 x 65 mm
Non datato, firmato sul verso con la scritta speculare: "D. Ranzoni ritrasse - Milano"
Coll. privata
Inedito



2. *Ritratto di Aristide Nicò*, [1872]
Olio su tela, 49 x 40 cm
Non firmato né datato.
Coll. privata

PROVENIENZA: Milano e Loggio Valsolda, coll. Luigi Pedrazzini; Lodi e Loggio Valsolda, coll. Aristide Nicò; Milano, coll. Eligio Nicò (fino al 1952); Biella, coll. Comm. Bruno Blotto Baldo; Milano, Galleria Gualtiero Cerruti; Milano, coll. privata.

ESPOSIZIONI: 2012, Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana, *La donna nella pittura italiana dell'800. Tra ritratto e paesaggio*, s.n.

BIBLIOGRAFIA: R. Giolli, *Ranzoni. 24 riproduzioni*, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano 1926, p. 99 (?); M. Raspa (scheda), in *La donna nella pittura italiana dell'800. Tra ritratto e paesaggio*, catalogo della mostra, a cura di F.L. Maspes, (Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana), Galleria d'Arte Ambrosiana, Milano 2012, pp. 24-25 ill.



3. *La villa del principe Dolgoroncki a Belgirate*, [1873-1874]
Villa di Belgirate; Villa della Principessa Dolgorouki a Belgirate; Veduta della Villa ex Principe Dolgorocki a Belgirate
Olio su tela, 29 x 42,5 cm
Non firmato né datato.

Sul verso reca la scritta autografa del principe Luigi Troubetzkoy: "Veduta della villa ex - Principe Dolgoroncki a Belgirate eseguita da Daniele Ranzoni. Luigi Troubetzkoy"; un'etichetta della mostra di Milano (2009) e un cartellino della Galleria Ferruccio asta & C. di Milano.
Coll. privata

PROVENIENZA: coll. Principe Dolgoroncki; Milano, coll. Principe Ing. Luigi Troubetzkoy; Milano, coll. Gitti; Milano, Finarte Casa d'Aste, asta n. 510 del 4 giugno 1985, lotto n. 119.

ESPOSIZIONI: 1923, Milano, Circolo d'Arte ed Alta Coltura, *Mostra di Daniele Ranzoni*, n. 55; 1989, Milano, Palazzo della Permanente, *Daniele Ranzoni 1843-1889*, n. 37; 1989, Verbania, Salone di Via Lussemburgo, *Daniele Ranzoni 1843-1889. Selezione della mostra della Permanente*; 2009, Milano, Palazzo Reale, *Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte*, n. 43.

BIBLIOGRAFIA: *Mostra di Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, a cura di R. Giolli, (Milano, Circolo d'Arte ed Alta Coltura), 1923; R. Giolli, *Ranzoni. 24 riproduzioni*, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano 1926, p. 103 (con il titolo *Villa di Belgirate* e datato 1871 circa); M.G. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, p. 173 (con il titolo *Villa di Belgirate* e datato 1871 circa); *Dipinti di Maestri dell'800 e contemporanei nella raccolta Gitti*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Galleria

Guglielmi), Officina d'Arte Grafica A. Lucini & C., Milano 1940, n. 98, p. 15, tav. 38 (con il titolo *Villa di Belgirate* e con le misure 29 x 42 cm); *Ottocento*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Galleria Ferruccio Asta & C.), 1942, n. 77, tav. XLIV (con il titolo *Villa della Principessa Dolgorouki a Belgirate* e con le misure 29 x 43 cm); *Dipinti del XIX secolo e dipinti dal XV al XVIII secolo*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Finarte Casa d'Aste), 4 giugno 1985, pp. 76-77 ill. (con il titolo *Veduta della Villa ex Principe Dolgorocki a Belgirate* e con le misure 29 x 42 cm); A.-P. Quinsac (scheda), in *Daniele Ranzoni 1843-1889*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, pp. 39 ill., 115-116; A.-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Skira, Milano 1997, n. 147, pp. 116 ill., 122; A.-P. Quinsac, *Il sodalizio Cremona, Ranzoni, Gignous*, in *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia 2009, pp. 88, 92 ill.; *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia 2009, p. 300.



4. *Barboncino bianco*, [1878-1879]
Piccolo cane; Il cagnetto Troubetzkoy; Barboncino bianco (Il cagnetto Troubetzkoy)

Olio su tela, 37 x 44 cm

Sul verso della tela reca la scritta sbiadita: "famiglia Ranzoni"; sul verso del telaio reca le etichette delle mostre di Milano (1966, 1986 e 2009) e un timbro in cerlacca.

Coll. privata

PROVENIENZA: Intra, coll. Annetta Ranzoni; coll. famiglia Ranzoni; Novara, coll. Isidoro Nissotti; Como, coll. privata.

ESPOSIZIONI: 1911, Intra, Ridotto del Teatro, *Esposizione delle opere di Daniele Ranzoni*, n. 90; 1923, Milano, Circolo d'Arte ed Alta Coltura, *Mostra di Daniele Ranzoni*; 1966, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra della Scapigliatura*, n. 39; 1986, Milano, Palazzo della Permanente, *1886-1986 La Permanente. Un secolo d'arte a Milano*, n. 76; 1989, Milano, Palazzo della Permanente, *Daniele Ranzoni*, n. 67; 2009, Milano, Palazzo Reale, *Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte*, n. 49; 2015, Milano, Gallerie Maspes, *Pittura lombarda dell'800 da Faruffini a Morbelli*, n. 17.

BIBLIOGRAFIA: *Daniele Ranzoni. Ottanta riproduzioni delle sue migliori opere*, Alfieri & Lacroix, Milano 1911, n. 150, p. 45 (con il titolo *Piccolo cane*); *Catalogo illustrato. Esposizione delle Opere di Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, (Intra, Ridotto del Teatro), Tipo-Litografia Almasio, Intra 1911, p. 12 (con il titolo *Piccolo cane*); *Mostra di Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, a cura di R. Giolli, (Milano, Circolo d'Arte ed Alta Coltura), 1923; R. Giolli, *La vita e l'opera di Daniele Ranzoni*, L'Esame, Milano 1926, p. 39; L. Caramel (scheda), in *Mostra della Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1966, pp. 53-54, tav. 39

(con il titolo errato *Il cagnetto Troubetzkoy*); E. Piceni, M. Monteverdi, *Gli animali nella pittura italiana dell'800*, Arti Grafiche Ricordi, Milano 1966, tav. XXIII (con il titolo errato *Il cagnetto Troubetzkoy*); A.-P. Quinsac (scheda), in *1886-1986 La Permanente. Un secolo d'arte a Milano*, catalogo della mostra, a cura di D. Tronelli, A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1986, p. 126, tav. 77 (con il titolo errato *Il cagnetto Troubetzkoy*); A.-P. Quinsac (scheda), in *Daniele Ranzoni 1843-1889*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, pp. 68 ill., 119 (con il titolo errato *Barboncino bianco Il cagnetto Troubetzkoy*); A.-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Skira, Milano 1997, n. 233, pp. 168, 172 ill. (con il titolo errato *Barboncino bianco Il cagnetto Troubetzkoy*); A.-P. Quinsac, *Il sodalizio Cremona, Ranzoni, Gignous*, in *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia 2009, pp. 88, 96 ill.; *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia 2009, p. 301; *Pittura lombarda dell'800 da Faruffini a Morbelli*, catalogo della mostra, a cura di F.L. Maspes, (Milano, Gallerie Maspes), Gallerie Maspes, Milano 2015, ill. copertina (particolare), pp. 38-39 ill.



5. *In contemplazione*, [1880]

Acquerello su carta, 435 x 295 mm

Firmato in basso a destra: "D. Ranzoni"; non datato. Coll. privata

PROVENIENZA: Milano, Enrico Gallerie d'Arte.

ESPOSIZIONI: 2004, Torino, Palazzo Cavour, *La borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, Pittura, n. 20; 2006, Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, *Il segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, n. 93.

BIBLIOGRAFIA: *Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento - n. 30*, Edizioni dell'Ottocento - Editoriale Giorgio Mondadori, Milano 2001, tav. f.t.; A.-P. Quinsac (scheda), in *La borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Torino, Palazzo Cavour), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pp. 110 ill., 197; C. Migliavacca (scheda), in *Il segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di M. Agliati Ruggia, S. Rebora, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 280-281 ill.



6. *Ritratto della signora Pisani Dossi*, 1880

Ritratto di Signora; Ritratto della signora Pisani; Portrait de jeune fille; Signora Pisani Dossi; Bildnis der Frau Pisani; Portrait of Mrs. Pisani; La signora Pisani Dossi; Ritratto della signora Pisani Dossi (Luigia Possenti); Ritratto di Luigia Pisani Dossi Possenti

Olio su tela, 86 x 59,5 cm

Firmato e datato in alto a destra: "D Ranzoni 1880"

Sul verso reca le etichette delle mostre di Venezia (1926), Milano (1966, 1986, 1994 e 2009), Torino (2004), Torino - Trento - Milano (2005-2006) e un'etichetta con la scritta: "Di proprietà del Signore Emilio Turati Milano, Via Meravigli".

Coll. privata

PROVENIENZA: Corbetta, coll. Pisani Dossi; Milano, coll. Conte Emilio Turati; Gardone Riviera, coll. Contessa Ernestina Turati Gastaldi.

ESPOSIZIONI: 1880, Milano, R. Accademia di Belle Arti, *Esposizione 1880*, n. 328; 1890, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione postuma delle opere del pittore Daniele Ranzoni*, n. L; 1911, Intra, Ridotto del Teatro, *Esposizione delle opere di Daniele Ranzoni*, n.

8; 1923, Milano, Circolo d'Arte ed Alta Coltura, *Mostra di Daniele Ranzoni*; 1926, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala 25 - Mostra individuale di Daniele Ranzoni (1843-1889), n. 33; 1966, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra della Scapigliatura*, n. 49; 1986, Milano, Palazzo della Permanente, *1886-1986 La Permanente. Un secolo d'arte a Milano*, n. 67; 1989, Milano, Palazzo della Permanente, *Daniele Ranzoni 1843-1889*, n. 82; 1989, Verbania, Salone di Via Lussemburgo, *Daniele Ranzoni 1843-1889. Selezione della mostra della Permanente*, 1994, Milano, Fiera, *Pittura Lombarda del secondo Ottocento. Lo sguardo sulla realtà*, n. 128; 2001-2002, Milano, Palazzo Reale, *Dalla Scapigliatura al Futurismo*, n. 7; 2004, Torino, Palazzo Cavour, *La borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, Pittura, n. 22; 2005-2006, Torino - Trento - Milano, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea - Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Palazzo delle Albere - Civiche Raccolte d'Arte Moderna, Villa Belgiojoso Bonaparte, Museo dell'Ottocento, *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, n. R 5; 2009, Milano, Palazzo Reale, *Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte*, n. 117.

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale. Esposizione 1880*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti), Milano 1880, p. 31 (con il titolo *Ritratto di signora*); *Catalogo della Esposizione postuma delle opere del pittore Daniele Ranzoni nei Locali della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente in Milano*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), 1890, p. 43 (con il titolo *Ritratto di Signora*); *Catalogo illustrato. Esposizione delle opere di Daniele Ranzoni*, catalogo della mo-

stra, (Intra, Ridotto del Teatro), Tipo-Litografia Almasio, Intra 1911, p. 9 (con il titolo *Ritratto della signora Pisani*); *Daniele Ranzoni. Ottanta riproduzioni delle sue migliori opere*, Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1911, p. 44, tav. f.t. (con il titolo *Ritratto della signora Pisani*); R. Boccardi, *Per Daniele Ranzoni*, in "Verbania", n. 5, maggio 1911, pp. 217, 218-219; *Mostra di Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, a cura di R. Giolli, (Milano, Circolo d'Arte ed Alta Coltura), 1923; C. Carrà, *Daniele Ranzoni*, Editions de "Valori Plastici", Roma 1924, tav. f.t. (con il titolo *Portrait de jeune fille*); *Catalogo. XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (terza edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1926, p. 98; R. Giolli, *Ranzoni. 24 riproduzioni*, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano 1926, pp. 30-31, 35, 37, 102 (con il titolo *Signora Pisani Dossi*), tav. 13; E. Somaré, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, vol. I, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano 1928, p. 204, tav. 117; C. Carrà, *Pittori romantici lombardi*, Istituto Nazionale «L.U.C.E.», Roma, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1932, tav. 19 (con i titoli *Ritratto della Signora Pisani* o *Bildnis der Frau Pisani* o *Portrait of Mrs. Pisani*); M.G. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, pp. 82 ill. (con il titolo *La signora Pisani Dossi*), 100, 174 (con il titolo *Signora Pisani Dossi*); N. Bertocchi, *Ottocento pittorico: Daniele Ranzoni*, in "Il Frontespizio", XI, 1940, p. 653 ill.; C. Carrà, *Artisti moderni*, Casa Editrice F. Le Monnier, Firenze 1943, pp. 430-432; G. Pischel, G. Pischel, *Pittura europea dell'800. Storia delle esperienze e del gusto*, Garzanti, Milano 1945, p. 232 (con il titolo *Signora Pisani-Dossi*); *Serata all'osteria della Scapigliatura*, a cura di E. Gara, F. Piazzi, Editrice Bietti, Milano 1945, tav. VII; P. Imbrico, *La sala di Daniele Ranzoni*

alla mostra del ritratto lombardo dell'Ottocento, in "Corriere dei Laghi", 3 settembre 1953, p. 58; S. Pagani, *La pittura lombarda della Scapigliatura*, Società Editrice Libreria, Milano 1955, p. 77 ill.; L. Caramel, *La prima attività di Medardo Rosso e i suoi rapporti con l'ambiente milanese*, in "Arte Lombarda", VI, n. 2, 1961, p. 267; L. Caramel (scheda), in *Mostra della Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1966, p. 57, tav. 49; D. Tucci, *La vita e l'opera di Daniele Ranzoni*, in "Quaderni del Lyons Club Verbania", meeting del 12 gennaio 1972, Vercellini, Verbania 4-1972, pp. 12-13; F. Bellonzi, *Architettura, pittura, scultura dal Neoclassicismo al Liberty*, Quasar, Roma 1979, p. 492, tav. 535; A.-P. Quinsac (scheda), in *1886-1986 La Permanente. Un secolo d'arte a Milano*, catalogo della mostra, a cura di D. Tronelli, A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1986, p. 122, tav. 69; P. Imbrico, *Ranzoni (Intra 1843-1889)*, Alberti Libraio Editore, Intra 1989, n. 83, pp. 74, 81-83 (con il titolo *Signora Pisani Dossi*), 189 ill. (con il titolo *Ritratto della signora Pisani Dossi Luigia Possenti*); A.-P. Quinsac (scheda), in *Daniele Ranzoni 1843-1889*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, pp. 62 ill., 122; A.-P. Quinsac, *Notizie biografiche su Daniele Ranzoni*, in *Daniele Ranzoni 1843-1889*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, p. 133; *Pittura Lombarda del secondo Ottocento. Lo sguardo sulla realtà*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, (Milano, Fiera), Electa, Milano 1994, pp. 119 ill., 210; A.-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Skira, Milano 1997, n. 247, pp. 174

ill., 177; A. Masoero, *Dalla scapigliatura al futurismo: un percorso di modernità*, in *Dalla Scapigliatura al Futurismo*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, A. Masoero, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2001, p. 25; M. Pigozzi (scheda), in *Dalla Scapigliatura al Futurismo*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, A. Masoero, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2001, pp. 76-77 ill.; A. Magnani, *Biografie degli artisti*, in *Dalla Scapigliatura al Futurismo*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, A. Masoero, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2001, p. 265; A.-P. Quinsac, *Il culto delle immagini. Gli artisti italiani e la rappresentazione della borghesia europea: 1860-1922*, in *La borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Torino, Palazzo Cavour), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, p. 36 (con il titolo *La signora Pisani Dossi*); A.-P. Quinsac (scheda), in *La borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Torino, Palazzo Cavour), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pp. 112 ill., 197 (con il titolo *La signora Pisani Dossi*); A.-P. Quinsac, *Milano 1890. La mostra postuma di Daniele Ranzoni*, in *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Torino - Trento - Milano, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea - Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Palazzo delle Albere - Civiche Raccolte d'Arte Moderna, Villa Belgiojoso Bonaparte, Museo dell'Ottocento), Skira, Milano 2005, pp. 182, 187 ill.; S. Rebor, *L'età dell'innocenza. Pittori, critici, committenti, mercanti d'arte al tempo della Scapigliatura*, in *Il segno della Scapigliatura. Rinnovo tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di M. Agliati Ruggia, S. Re-

bora, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 36 ill., 38 (con il titolo *Ritratto di Luigia Pisani Dossi Possenti*); A.-P. Quinsac, *L'isolamento di Daniele Ranzoni*, in *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia 2009, pp. 150 (con il titolo *Signora Pisani Dossi*) - 151 ill. (con il titolo *Ritratto della signora Pisani Dossi Luigia Possenti*); *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia 2009, p. 301.



7. *Ritratto di giovinetta, (Giovinetta della raccolta Vercesi)*, [1882]

Ritratto di giovanetta; Portrait de jeune fille;

Giovinetta; Ritratto; La signorina Vercesi; Ritratto della signorina Vercesi; Ritratto di giovinetta (la signorina Vercesi); Portrait of a Young Girl

Olio su tela, 90 x 65 cm

Non firmato né datato.

Sul verso reca un'etichetta della Galleria Pasquale Vercesi e due etichette parzialmente strappate della mostra di Venezia (1926).

Milano, Studio d'Arte Nicoletta Colombo

PROVENIENZA: commissionato da un industriale di Intra; Milano, coll. Pasquale Vercesi; Milano, Finarte Casa d'Aste, asta n. 190 del 14 novembre 1974, lotto n. 74; Milano, Finarte Casa d'Aste, asta n. 198 del 12 dicembre 1974; Milano, coll. Elio Dragoni; Milano, coll. Luigi Colombo.

ESPOSIZIONI: 1890, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione postuma delle opere del pittore Daniele Ranzoni*, n. 27; 1900, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *La pittura lombarda nel secolo XIX*, n. 194; 1923, Milano, Circolo d'Arte ed Alta Coltura, *Mostra di Daniele Ranzoni*, n. 10; 1926, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala 25 - Mostra individuale di Daniele Ranzoni (1843-1889), n. 34; 1980, Milano, Galleria Carini, *Pittura lombarda dell'Ottocento dal Romanticismo agli emuli della Scapigliatura*; 1989, Milano, Palazzo della Permanente, *Daniele Ranzoni 1843-1889*, n. 98; 1989, Verbania, Salone di Via Lussemburgo, *Daniele Ranzoni 1843-1889. Selezione della mostra della Permanente*, 2006, Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, *Il segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, n. 32; 2009, Milano, Palazzo Reale, *Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte*, n. 122; 2015, Milano, GAM Manzoni, *Da Boldini a Segantini. Riflessi dell'Impressionismo in Italia*, n. 28.

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo della Esposizione postuma delle opere del pittore Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Milano 1890, p. 42; *La pittura lombarda nel secolo XIX*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Tip. Capriolo e Massimino, Milano 1900, p. 77, tav. f.t.; *Daniele Ranzoni. Ottanta riproduzioni delle sue migliori*

opere, Alfieri & Lacroix, Milano 1911, n. 249, p. 46 (con il titolo *Ritratto di giovanetta*); *Mostra di Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, a cura di R. Giolli, (Milano, Circolo d'Arte ed Alta Coltura), 1923, p. XX; E. Somaré, *Cronache. Arti Figurative, Italia - Daniele Ranzoni (1843-1889). Circolo d'Arte e d'Alta Coltura - Mostra di Daniele Ranzoni - Febbraio 1923*, in "L'Esame", a. II, febbraio 1923, pp. 111 ill., 116; C. Carrà, *Daniele Ranzoni*, Éditions de "Valori Plastici", Roma 1924, p. 12, tav. f.t. (con il titolo *Portrait de jeune fille*); *Il nostro archivio fotografico*, in "L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura", a. I, n. 9, 1 giugno 1924, p. 2; *Catalogo. XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (terza edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1926, p. 98 (con il titolo *Giovinetta*); R. Giolli, *Ranzoni. 24 riproduzioni*, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano, 1926, pp. 33, 103 (con il titolo *Giovinetta*); C. Carrà, *Pittori romantici lombardi*, in "L'Arte per tutti", Istituto Nazionale L.U.C.E., Roma, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1932, s.p.; M.G. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, pp. 103 ill. (con il titolo *Ritratto*) - 104; C.F. Scavini, *I giudizi dei contemporanei: Daniele Ranzoni e il professor Litta*, in "A.B.C.", settembre 1937, p. 8 ill. (con il titolo *Ritratto*); *Serata all'osteria della Scapigliatura*, a cura di E. Gara, F. Piazzini, Editrice Bietti, Milano 1945, pp. 275-276; "Il Lavoro Nuovo", 16 marzo 1950, ill.; M. Valsecchi, *Lo scapigliato Daniele Ranzoni*, in "Lo Smeraldo", 30 gennaio 1951, p. 17 (con il titolo *La signorina Vercesi*), tav. f.t.; M. Valsecchi, *Maestri Moderni*, Garzanti, Milano 1956, p. 101; E. Piceni, M. Cinotti, *La pittura a Milano dal 1815 al 1915*, in "Storia di Milano", vol. XV, parte IV, Fondazione Trecca-

ni degli Alfieri per la storia di Milano, Milano 1962, p. 532 ill.; D. Tucci, *La vita e l'opera di Daniele Ranzoni*, in *Quaderni del Lyons Club Verbania*, meeting del 12 gennaio 1972, Vercellini, Verbania, 4-1972, pp. 13-14; *Asta di dipinti del XIX Secolo*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Finarte Casa d'Aste), 14 novembre 1974; *Asta di dipinti del XIX Secolo*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Finarte Casa d'Aste), 12 dicembre 1974; *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'Ottocento n. 6*, a cura di G.L. Marini, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1976, p. 268 ill.; L. Colombo, *Pittura lombarda dell'Ottocento dal Romanticismo agli emuli della Scapigliatura*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Carini), Galleria Carini, Milano 1980, tav. IV; *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'Ottocento n. 9*, a cura di G.L. Marini, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1980, tav. 51 (con il titolo *Ritratto della signorina Vercesi*); *I dipinti dell'Ottocento italiano. Il valore dell'analisi critica, storica ed economica*, Umberto Allemandi & C., Torino 1983, p. 415 ill.; P. Imbrico, *Ranzoni (Intra 1843-1889)*, Alberti Libraio Editore, Intra 1989, n. 85, ill. copertina, p. 191 ill.; A.-P. Quinsac (scheda), in *Daniele Ranzoni 1843-1889*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, pp. 86 ill., 124 (con i titoli *Ritratto di giovinetta* o *Giovinetta della raccolta Vercesi* o *La signorina Vercesi*); A.-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Skira, Milano 1997, n. 284, pp. 197, 200 ill.; *Impressionismo italiano*, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, (Brescia, Palazzo Martinengo), Mazzotta, Milano 2002, p. 266 (con il titolo *Ritratto di giovinetta la signorina Vercesi*); L. Pini (scheda), in *Il segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, catalogo della mostra, a cura

di M. Agliati Ruggia, S. Rebor, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 156-157 ill.; A.-P. Quinsac, *L'isolamento di Daniele Ranzoni*, in *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia 2009, pp. 150, 154 ill. - 155; *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia 2009, p. 301 (con i titoli *Ritratto di giovinetta* o *Giovinetta della raccolta Vercesi* o *La signorina Vercesi*); A.-P. Quinsac, *La Scapigliatura*, in "Art e Dossier", n. 258, settembre 2009, Giunti Editore, Firenze - Milano, p. 33 ill. (con i titoli *Ritratto di giovinetta* o *Giovinetta della raccolta Vercesi* o *La signorina Vercesi*); *Da Boldini a Segantini. Riflessi dell'Impressionismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di E. Savoia, F.L. Maspes, (Milano, GAM Manzoni), Gam Manzoni, Milano 2015, pp. 64 ill. - 65 (con i titoli *Ritratto di giovinetta* o *Portrait of a Young Girl*); M. Raspa, *Regesto delle opere in mostra*, in *Da Boldini a Segantini. Riflessi dell'Impressionismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di E. Savoia, F.L. Maspes, (Milano, GAM Manzoni), Gam Manzoni, Milano 2015, p. 85 ill.



8. *Ritratto del bambino William Morisetti*,

noto anche come *Willy*, [1885]

Bambino; Ritratto di bambino; Portrait d'enfant; Il bambino Morisetti; Ritratto del bimbo; Ritratto del bambino Morisetti; Ritratto di William Morisetti

Olio su tela, 55 x 39,8 cm

Non firmato né datato.

Sul verso reca le etichette della Galleria Scopinich di Milano e della mostra di Milano (1966). Coll. privata

PROVENIENZA: Ghiffa, coll. Giovanni Morisetti; Ghiffa, coll. J. Wallaton vedova Morisetti; Milano, coll. Germano Benzoni; Milano, coll. Ernesto Moizzi.

ESPOSIZIONI: 1890, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione postuma delle opere del pittore Daniele Ranzoni*, n. LXVIII; 1911, Intra, Ridotto del Teatro, *Esposizione delle opere di Daniele Ranzoni*, n. 27; 1923, Milano, Circolo d'Arte ed Alta Coltura, *Mostra di Daniele Ranzoni*, n. 22; 1966, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra della Scapigliatura*, n. 53; 1979, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra di Medardo Rosso (1858-1928)*, n. 179; 1982, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, n. 133; 2009, Milano, Palazzo Reale, *Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte*, n. 124.

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo della Esposizione postuma delle opere del pittore Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), 1890, p. 45 (con il titolo *Bambino*); R. Boccardi, *La vita*, in *Daniele Ranzoni. Ottanta riproduzioni delle sue migliori opere*, Alfieri & Lacroix, Milano 1911, p. 18; *Daniele Ranzoni. Ottanta riproduzioni delle sue migliori opere*, Alfieri & Lacroix, Milano 1911, p. 45, tav. f.t. (con il titolo *Ritratto di bambino*); R. Boccardi,

Commenti e frammenti. L'arte del Ranzoni e l'Esposizione di Venezia, in "Il Marzocco", 24 settembre 1911; R. Boccardi, *L'arte del Ranzoni e l'Esposizione di Venezia*, in "Verbania", III, 1911, p. 220; *Catalogo illustrato. Esposizione delle opere di Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, (Intra, Ridotto del Teatro), Tipo-Litografia Almasio, Intra 1911, p. 10 (con il titolo *Ritratto di bambino*); *Mostra di Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, a cura di R. Giolli, (Milano, Circolo d'Arte ed Alta Coltura), 1923; C. Carrà, *Daniele Ranzoni*, Editions de "Valori Plastici", Roma 1924, tav. f.t. (con il titolo *Portrait d'enfant*); R. Giolli, *Ranzoni. 24 riproduzioni*, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano 1926, pp. 32, 95 (con il titolo *Il bambino Morisetti* e datato 1880 circa); *Raccolta Benzoni. Esposizione e vendita all'asta*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Galleria Scopinich S.A.), Stabilimento di Arti Grafiche A. Rizzoli & C., Milano 1926, n. 84, p. 37, tav. LXIII (con le misure 42 x 58 cm); S. Pagani, *La pittura lombarda della Scapigliatura*, Società Editrice Libreria, Milano 1955, pp. 155-156 ill. (con il titolo *Ritratto del bimbo*); P. Imbrico, *Omaggio a Daniele Ranzoni nel settantesimo anniversario della morte - Ultimi ritratti*, in "Bollettino Storico per la Provincia di Novara", gennaio-giugno 1959, pp. 37-38, 41, tav. 4; L. Caramel (scheda), in *Mostra della Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1966, pp. 58-59, tav. 53 (con il titolo *Ritratto del bambino Morisetti*); C. Negri (scheda), in *Mostra di Medardo Rosso (1858-1928)*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1979, pp. 177-178, 286 ill., tav. 194 (con il titolo *Ritratto del bambino Morisetti*); M. Dalai Emiliani, *Il contesto: opere in rapporto*, in *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, catalogo della mostra, (Milano, Pa-

lazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1982, p. 99 (con il titolo *Ritratto del bambino Morisetti*); M. Dalai Emiliani (scheda), in *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1982, pp. 101, 220 ill., tav. 12 (con il titolo *Ritratto del bambino Morisetti*); P. Imbrico, *Ranzoni (Intra 1843-1889)*, Alberti Libraio Editore, Intra 1989, n. 86, pp. 81-82 (con il titolo *Ritratto di William Morisetti*), 192 ill.; A.-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Skira, Milano 1997, n. 294, pp. 202 ill., 205; S. Rebor, *L'età dell'innocenza. Pittori, critici, committenti, mercanti d'arte al tempo della Scapigliatura*, in *Il segno della Scapigliatura. Rinnovo tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di M. Agliati Ruggia, S. Rebor, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, p. 43; C. Prevosti, *Il Circolo d'Arte e d'Alta Coltura di Via Amedei 8 a Milano*, in *Concorso Arti e Lettere II 2008*, Zetagraf s.n.c., Milano 2008, p. 19 ill. (con il titolo *Ritratto di bambino*); A.-P. Quinsac, *L'isolamento di Daniele Ranzoni*, in *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia 2009, pp. 150, 156 ill. - 157; *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia 2009, p. 301.



9. *Giovinetta inglese*, [1886]

Ritratto di fanciulla; Ritratto di giovanetta; Portrait de jeune femme; Ritratto di Giovinetta; Fanciulla con sciarpa di velo bianco; Ritratto; Fanciulla inglese; La fanciulla inglese; Ritratto di fanciulla inglese

Olio su tela, 50 x 36,5 cm

Firmato in basso a sinistra: "D. Ranzoni"; non datato.

Coll. privata

PROVENIENZA: Intra, coll. Cav. Avv. Francesco Franzosini; Intra, coll. Dott.re Giovanni Battista De Lorenzi; Intra, coll. Giuseppe De Lorenzi; Milano, coll. Franco De Lorenzi; Ghiffa, coll. Diana Caccia.

ESPOSIZIONI: 1911, Intra, Ridotto del Teatro, *Esposizione delle opere di Daniele Ranzoni*, n. 31; 1923, Milano, Circolo d'Arte ed Alta Coltura, *Mostra di Daniele Ranzoni*, n. 65; 1930, Torino, Regia Accademia Albertina delle Belle Arti, *Esposizione postuma delle opere del pittore Daniele Ranzoni*, n. 15; 1952, Verbania - Pallanza, Kursaal, *Mostra Troubetzkoy - Ranzoni*, Sala II, n. 6; 1966, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra della Scapigliatura*, n. V; 1989, Milano, Palazzo della

Permanente, *Daniele Ranzoni 1843-1889*, n. 77; 1989, Verbania, Salone di Via Lussemburgo, *Daniele Ranzoni 1843-1889. Selezione della mostra della Permanente*, 2004, Torino, Palazzo Cavour, *La borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, Pittura, n. 21; 2009, Milano, Palazzo Reale, *Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte*, n. 125; 2015, Domodossola, Casa De Rodis, *Carlo Fornara e il ritratto vigezzino. Prospettiva e confronti*, n. 60.

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo illustrato. Esposizione delle opere di Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, (Intra, Ridotto del Teatro), Tipo-Litografia Almasio, Intra 1911, p. 10 (con il titolo *Ritratto di fanciulla*); *Daniele Ranzoni. Ottanta riproduzioni delle sue migliori opere*, Alfieri & Lacroix, Milano 1911, n. 113, p. 44 (con il titolo *Ritratto di fanciulla*), tav. f.t. (con il titolo *Ritratto di giovanetta*); *Mostra di Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, a cura di R. Giolli, (Milano, Circolo d'Arte ed Alta Coltura), 1923; C. Carrà, *Daniele Ranzoni*, Editions de "Valori Plastici", Roma 1924, tav. f.t. (con il titolo *Portrait de jeune femme*); *Il nostro archivio fotografico*, in "L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura", a. I, n. 9, 1 giugno 1924, p. 2 (con il titolo *Fanciulla con sciarpa di velo bianco*); R. Giolli, *Ranzoni. 24 riproduzioni*, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano 1926, pp. 29 (con il titolo *Ritratto di Giovinetta*), 97 (con il titolo *Fanciulla con sciarpa di velo bianco* e datato 1875 circa); *Esposizione postuma delle opere del pittore Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, (Torino, Regia Accademia Albertina delle Belle Arti), Tip. Gamero, Torino 1930; M.G. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, pp. 81 ill. (con il titolo *Ritratto*), 175 (con il titolo *Fanciulla con sciarpa di velo bianco*); N. Bertocchi, *Ottocento*

pittorico. Daniele Ranzoni, in "Il Frontespizio", novembre 1940, p. 633 ill. (con il titolo *Ritratto*); U. Galetti, E. Camesasca, *Enciclopedia della pittura italiana P-Z*, Garzanti, Milano 1951, p. 2090 (con il titolo *Fanciulla inglese* e datato 1875); *Mostra Troubetzkoy - Ranzoni*, catalogo della mostra, (Verbania - Pallanza, Kursaal), E. Cerutti, Verbania - Intra 1952; A.M. Brizio, *Ottocento Novecento*, vol. I, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1962, p. 220 (con il titolo *La fanciulla inglese* e datato 1875); L. Caramel (scheda), in *Mostra della Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1966, p. 55, tav. V; G. Predaval, *Pittura lombarda dal Romanticismo alla Scapigliatura*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1967, p. 19, tav. XXXVII (datato 1880 circa); M. Monteverdi, *La pittura italiana dell'Ottocento*, in *Storia della pittura italiana dell'Ottocento*, vol. 1, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1975, p. 216, tav. 635; G. Predaval, *Intorno a Daniele Ranzoni*, in "Verbanus", n. 7, 1986, p. 100; P. Imbrico, *Ranzoni (Intra 1843-1889)*, Alberti Libraio Editore, Intra 1989, n. 72, pp. 74, 91, 178 ill. (con il titolo *Ritratto di fanciulla inglese*); A.-P. Quinsac (scheda), in *Daniele Ranzoni 1843-1889*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, pp. 82 ill., 121; A.-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Skira, Milano 1997, n. 303, ill. copertina, pp. 44 ill., 212; A.-P. Quinsac (scheda), in *La borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Torino, Palazzo Cavour), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pp. 111 ill., 197; A.-P. Quinsac, *L'isolamento di Daniele Ranzoni*, in *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di

A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia 2009, p. 157 ill.; *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia 2009, p. 301; A.-P. Quinsac, *Un dibattito secolare. La ritrattistica vigezzina: emigrazione e appartenenza, tradizione e modernità*, in *Carlo Fornara e il ritratto vigezzino. Prospettiva e confronti*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Domodossola, Casa De Rodis), Collezione Poscio, Domodossola 2015, p. 30; *Carlo Fornara e il ritratto vigezzino. Prospettiva e confronti*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Domodossola, Casa De Rodis), Collezione Poscio, Domodossola 2015, pp. 107 ill., 129.



10. *Ritratto di Antonietta Tzikos di Saint Leger*, 1886

Ritratto di Signora; Ritratto della signora Antonietta di Snt. Leger; Ritratto della Principessa Antonietta di St. Léger; Principessa Antonietta di St. Léger; Ritratto; Ritratto della Principessa di S. Léger; Bildnis der Fürstin von S. Léger; Portrait of Princess of St. Léger; La Principessa Antonietta di St. Léger; La Principessa

Antonietta Tzikos di Saint-Léger; La principessa Saint-Léger; La principessa di Saint Léger; Principessa di St. Léger

Olio su tela, 96 x 61,5 cm

Firmato e datato in alto a destra: “Ranzoni 1886” e sul verso in basso a sinistra: “1885 Ranzoni” (data della committenza).

Sul verso della cornice reca le etichette delle mostre di Verbania (1953) e Padova (2010-2011) e un timbro della Dogana Internazionale di Luino del 31 agosto 1911; sul verso del telaio reca un’etichetta parzialmente strappata con il numero: “5179”, le etichette delle mostre di Venezia (1926), Roma (1952) e di una mostra della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, un timbro della mostra di Milano (1890), un timbro in ceralacca della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, una marca da bollo, il numero: “47”, due timbri della Dogana Internazionale di Luino del 31 agosto 1911, la scritta: “Madame de Saint Legère Ranzoni”, un’etichetta con la scritta: “Ranzoni Ritratto Sig.a Leger Propr. G. Jucker” e una con la scritta: “Daniele Ranzoni Ritratto di proprietà del Sig. R. S^l Léger rappresentato in Milano da [...] Via Bossi n. 2”; sul verso della tela reca due timbri.

PROVENIENZA: Brissago, coll. Antonietta Tzikos di Saint Leger; Chiasso, coll. Francesco Borella; Milano, coll. Giacomo Jucker; Lecco, coll. privata.

ESPOSIZIONI: 1886, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione di Belle Arti in Milano 1886 per l'inaugurazione della nuova sede della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente*, Sala D, n. 85; 1890, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione postuma delle opere del pittore Daniele Ranzoni*, n. 47; 1911, Intra, Ridotto del Teatro, *Esposizione delle Opere di Daniele Ran-*

ni, n. 7; 1926, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala 25 - Mostra individuale di Daniele Ranzoni (1843-1889), n. 43; 1952, Roma, *VI Quadriennale Nazionale d'Arte: Mostra della pittura italiana del Secondo Ottocento*; 1953, Verbania, Kursaal, *Il ritratto nella pittura lombarda dell'Ottocento*, n. 26; 1954, Como, Villa Comunale dell'Olmo, *Pittori Lombardi del Secondo Ottocento*, n. 36; 1966, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra della Scapigliatura*, n. 52; 1989, Milano, Palazzo della Permanente, *Daniele Ranzoni 1843-1889*, n. 110; 2010-2011, Padova, Palazzo Zabarella, *Da Canova a Modigliani il volto dell'Ottocento*, n. 87; 2015-2016, Milano, Museo Poldi Pezzoli, *L'incanto dei macchiaioli nella collezione di Giacomo e Ida Jucker*, n. 44

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale. Esposizione di Belle Arti in Milano 1886 per l'inaugurazione della nuova sede della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Edoardo Sonzogno Editore, Milano 1886, p. 35; *Catalogo della Esposizione postuma delle opere del pittore Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), 1890, p. 43 (con il titolo *Ritratto di Signora*); *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, a cura di A. De Gubernatis, Le Monnier, Firenze 1901, p. 404; *Catalogo illustrato. Esposizione delle Opere di Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, (Intra, Ridotto del Teatro), Tipo-Litografia Almasio, Intra 1911, p. 9 (con il titolo *Ritratto della signora Antonietta di Snt. Leger*); R. Boccardi, *La vita*, in *Daniele Ranzoni. Ottanta riproduzioni delle sue migliori opere*, Alfieri & Lacroix, Milano 1911, p. 22; *Daniele Ranzoni. Ottanta riproduzioni delle sue migliori opere*, Alfieri & Lacroix, Milano 1911, p. 44,

tav. f.t. (con il titolo *Ritratto della Princ. Antonietta Tzikos di Snt. Léger*); R. Boccardi, *Commenti e frammenti. L'arte del Ranzoni e l'Esposizione di Venezia*, in “Il Marzocco”, 24 settembre 1911; R. Boccardi, *Le isole di Saint Léger*, in “Verbania”, ottobre 1911, p. 243 ill.; *Catalogo. XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (terza edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1926, p. 99 (con il titolo *Ritratto della Principessa Antonietta di St. Leger*); R. Giolli, in *Catalogo. XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (terza edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1926, p. 96; R. Giolli, *Daniele Ranzoni a Venezia*, in “Il Quindicinale”, 31 marzo 1926, p. 3; R. Giolli, *Ranzoni. 24 riproduzioni*, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano, 1926, pp. 17, 34-36, 44 (con il titolo *Ritratto della Principessa Antonietta di St. Léger*), 101 (con il titolo *Principessa Antonietta di St. Léger*), tav. 20 (con il titolo *Ritratto della Principessa Antonietta di St. Léger*); U. Nebbia, *La Quindicesima Biennale Veneziana. II - Ancora tra gli italiani*, in “Emporium”, vol. LXIII, n. 377, maggio 1926, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, p. 293 ill. (con il titolo *Ritratto*); E. Somaré, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, vol. I, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano 1928, p. 204, tav. 120 (con il titolo *Ritratto della Principessa Antonietta di St. Léger*); N. Bezzetta Vemenia, *Guida del Lago Maggiore e del Lago d'Orta*, Editore Ebele Preda, Milano 1930, p. 181; C. Carrà, *La scapigliatura milanese e il problema Ranzoni Cremona*, in “L'Ambrosiano”, 15 aprile 1931, p. 3; U. Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani* (seconda serie), Fratelli Treves Editori, Milano 1931, pp. 62-63; C. Carrà, *Pittori romantici lombardi*, in “L'Arte per tutti”, Istituto Nazionale L.U.C.E., Roma, Istituto Ita-

liano d'Arti Grafiche, Bergamo 1932, tav. 20 (con i titoli *Ritratto della Principessa di S. Léger* o *Bildnis der Fürstin von S. Léger* o *Portrait of Princess of St. Léger*); P. D'Ancona, I. Cattaneo, F. Wittgens, *L'Arte Italiana*, vol. III, Bemporad, Firenze 1932, fig. 515, p. 169; A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Casa Editrice Artisti d'Italia S.A., Milano 1934, p. 579 (con il titolo *Ritratto della principessa di St. Leger*); C. Carrà, *Revisioni critiche: Ranzoni*, in “L'Ambrosiano”, 23 luglio 1935, p. 3 ill.; M.G. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, pp. 100, 157; P. Torriano, *Romanticismo pittorico lombardo. Tranquillo Cremona*, in “L'Illustrazione Italiana”, a. LXV, n. 18, 1 maggio 1938, p. 632 ill. (con il titolo *Ritratto della principessa di Saint-Léger*); N. Bertocchi, *Ottocento pittorico. Daniele Ranzoni*, in “Il Frontespizio”, n. 11, novembre 1940, pp. 628, 636 ill.; *La pittura dell'Ottocento*, vol. I, Società Editrice Libreria, Milano 1942, p. 70; C. Carrà, *Daniele Ranzoni*, in “Scena Illustrata”, settembre 1942, p. 12; E. Somaré, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1944, p. XLI, tav. 24 (con il titolo *Ritratto della Principessa Antonietta di Saint Léger*); A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori e incisori italiani moderni (1800-1900)*, vol. II, S.A. Grafitalia, Milano 1945, pp. 655 ill. - 656; G. Pischel, G. Pischel, *Pittura europea dell'800*, Garzanti, Milano 1945, p. 232; E. Somaré, *La raccolta Giacomo Jucker*, Edizioni dell'Esame, Milano 1951, n. 68, pp. 39, 216 (con le misure 65,5 x 96 cm), tav. 68 (con il titolo *La Principessa Antonietta di St. Léger*); A. Mezzetti, E. Zocca, *Pittori italiani del secondo Ottocento*, catalogo della mostra, (Roma), De Luca, Roma 1952, tav. 42; M. Tozzi, *Daniele Ranzoni ottocentista squisito*, in “Fiera Letteraria”, 19 ottobre 1952, p. 7; G.R. Ansaldi, *Mostra a carattere nazionale*, in “Notiziario d'Arte”, settembre 1953, p. 20; P. Im-

brico, *Disegni inediti di Daniele Ranzoni*, in “Bollettino Storico della provincia di Novara”, gennaio-giugno 1953, p. 59; M. Valsecchi, *Il ritratto nella pittura lombarda dell'Ottocento*, catalogo della mostra, (Verbania, Kursaal), Edizioni del Milione, Milano 1953, pp. 11-12, 23-24 (con il titolo *La Principessa Antonietta Tzikos di Saint-Léger* e con le misure 90 x 65,5 cm), tav. 8 (con il titolo *La principessa Saint-Léger*); A. Ottino Della Chiesa, *Introduzione*, in *Pittori Lombardi del Secondo Ottocento*, catalogo della mostra, (Como, Villa Comunale dell'Olmo), Tipografia Edit. Cesare Nani, Como 1954, p. 33; *Pittori Lombardi del Secondo Ottocento*, catalogo della mostra, (Como, Villa Comunale dell'Olmo), Tipografia Edit. Cesare Nani, Como 1954, p. 67 (con il titolo *Ritratto della principessa Antonietta di Saint Léger* e con le misure 96 x 65 cm), tav. 14 (con il titolo *La principessa di Saint Léger*), ill. sovracoperta (particolare); P. D'Ancona, *La pittura dell'Ottocento*, Società Editrice Libreria, Milano 1954, pp. 316-317 ill. (con il titolo *La Principessa di S' Léger*); S. Pagani, *La pittura lombarda della Scapigliatura*, Società Editrice Libreria, Milano 1955, p. 157 ill.; E. Lavagnino, *L'arte Moderna dai neoclassici ai contemporanei*, tomo secondo, UTET, Torino 1956, pp. 930 ill., 936 (con il titolo *Principessa di St. Léger*); M. Valsecchi, *Maestri moderni*, Garzanti, Milano 1957, pp. 31, 103, fig. 75 (con il titolo *La principessa di Saint - Léger*); “L'Illustrazione Italiana”, 1957, pp. 73 ill., 76; *I grandi maestri della pittura italiana dell'Ottocento con gli artisti più rappresentativi di tutte le correnti pittoriche del secolo*, a cura di P. Lecaldano, vol. I, Rizzoli Editore, Milano 1958, tav. 75 (con il titolo *Ritratto della Principessa di Saint-Léger*); P. Imbrico, *Omaggio a Daniele Ranzoni*, in “Bollettino Storico per la provincia di Novara”, gennaio-giugno 1959, pp. 39, 41, fig. 6; M. Valsecchi, *Ranzoni riscoperto. Tra le nebbie di Londra dipinse il sole lombardo*, in

“Il Giorno”, 15 novembre 1959; C. Maltese, *Storia dell'Arte in Italia. 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960, p. 235; A.M. Brizio, *Ottocento Novecento*, vol. I, UTET, Torino 1962, p. 218 ill. (con il titolo *La principessa di St. Léger*); P. Bargellini, *Belvedere. Panorama storico dell'arte. L'arte dell'Ottocento*, Vallecchi Editore, Firenze 1965, pp. 319 ill. (particolare con il titolo *Ritratto della principessa di Saint Léger*), 322; E. Carli, G.A. Dell'Acqua, *Storia dell'arte* (II Edizione), vol. III, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1965, p. 409 ill.; A.M. Brizio, *La Scapigliatura artistica*, in *Mostra della Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti Esposizione Permanente, Milano 1966, p. 15; L. Caramel (scheda), in *Mostra della Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti Esposizione Permanente, Milano 1966, p. 58 (con il titolo *Ritratto della principessa Antonietta Tzikos di St. Léger* e con le misure 96 x 64,5 cm), tav. 52 (con il titolo *Ritratto della Principessa di St. Léger*); F. Vincitorio, *Scapigliatura lombarda*, in “La Fiera Letteraria”, 12 maggio 1966, p. 18 ill.; G. Predaval, *Pittura lombarda dal Romanticismo alla Scapigliatura*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1967, p. 19 (con il titolo *Principessa di Saint Léger*), tav. XXXVIII (con il titolo *La principessa di Saint Léger*); A.M. Brizio, in *La pittura italiana dell'Ottocento nella raccolta Giacomo Jucker*, a cura di M. Emiliani Dalai, G. Mercandino Jucker, Rizzoli, Milano 1968, p. XII (con il titolo *Ritratto della Principessa di Saint Léger*); M. Emiliani Dalai (scheda), in *Pittura italiana dell'Ottocento nella raccolta Giacomo Jucker*, a cura di M. Emiliani Dalai, G. Mercandino Jucker, Rizzoli, Milano 1968, n. 78, tav. 78 (con il titolo *La Principessa Antonietta Tzikos di St. Léger* e con le misure 68,5 x 100 cm); A. Ottino Della Chiesa, *L'Arte Moderna dai neoclassici*

agli ultimi decenni, vol. XII, Touring Club Italiano, Milano 1968, tav. 82; A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, vol. II, Luigi Patuzzi Editore, Milano 1973, p. 2658 (con il titolo *Ritratto della principessa di St. Leger*); M. Monteverdi, *La pittura italiana dell'Ottocento*, in *Storia della pittura italiana dell'Ottocento*, vol. 1, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1975, p. 216 (con il titolo *Ritratto della principessa di St. Léger*), tav. CXVII (con il titolo *La principessa di St. Léger*); A.-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni oltre l'equivoco*, in *Daniele Ranzoni 1843-1889*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, p. 9 (con il titolo *La principessa di Saint-Léger*); A.-P. Quinsac (scheda), in *Daniele Ranzoni 1843-1889*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, pp. 93 ill., 126; N. Colombo, *Gli artisti per un riscontro*, in *Daniele Ranzoni 1843-1889*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, p. 143 (con il titolo *Ritratto della Principessa di Saint-Léger*); G.C. Argan, *L'Arte moderna*, Sansoni, Firenze 1990, p. 134 ill.; A.-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Skira, Milano 1997, n. 308, pp. 210 ill., 213; F.P. Rusconi, *Giacomo Jucker tra collezionismo e ricerca storica*, in *Jucker collezionisti e mecenati*, a cura di A. Negri, Electa, Milano, 1998, p. 51 (con il titolo *La principessa Antonietta di St. Léger*); F.P. Rusconi, *La collezione Ida e Giacomo Jucker*, in *Jucker collezionisti e mecenati*, a cura di A. Negri, Electa, Milano 1998, pp. 96, 155 ill. (con il titolo *La Principessa Antonietta Tzikos di St. Léger* e con le misure 100 x 68,5 cm); *Jucker collezionisti e mecenati*, a cura di A. Negri, Electa, Milano 1998, p. 248 (con il titolo

La principessa Antonietta Tzikos di St. Léger e con le misure 96 x 64,5 cm); F. Leone, *Dall'ideale classico all'avanguardia futurista. Per una storia del ritratto italiano dell'Ottocento*, in *Da Canova a Modigliani il volto dell'Ottocento*, catalogo della mostra, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2010, pp. 21-22; *Da Canova a Modigliani il volto dell'Ottocento*, catalogo della mostra, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2010, pp. 173, 184 ill.; P. Segramora Rivolta (scheda), in *Da Canova a Modigliani il volto dell'Ottocento*, catalogo della mostra, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2010, pp. 268-269; S. Bietoletti (scheda), in *L'incanto dei macchiaioli nella collezione di Giacomo e Ida Jucker*, catalogo della mostra, a cura di A. Di Lorenzo, F. Mazzocca, (Milano, Museo Poldi Pezzoli), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 146-147 ill. (con il titolo *La principessa Antonietta Tzikos di Saint-Léger*); e.z., *Alla gloria di due artisti piemontesi. Daniele Ranzoni e Giuseppe Pellizza*, in “La Gazzetta del Popolo”, s.d.

Finito di stampare
da Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (TV)
marzo 2017



stampato
con il sole