



Citation: Piazza, F. (2025). Il *Cristo morto* di Giovanni Bellini alla National Gallery di Londra: vicende collezionistiche e fortuna critica tra Otto e Novecento. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 75-85. doi: 10.36253/sisca-17315

Published: April 22, 2026

© 2025 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement: The datasets used and/or analyzed during the current study are available from the corresponding author on reasonable request.

Conflicts of Interest: The authors declare no conflict of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses, or interpretation of data; in the writing of the manuscript, or in the decision to publish the results.

Il *Cristo morto* di Giovanni Bellini alla National Gallery di Londra: vicende collezionistiche e fortuna critica tra Otto e Novecento

Giovanni Bellini's *Dead Christ* at the National Gallery, London: Collecting History and Critical Reception in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries

FILIPPO PIAZZA

Ministero della Cultura - Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Brescia e Bergamo, Italia

Email: filippo.piazza@cultura.gov.it

Abstract. A annotation by Giovanni Morelli and Gustavo Frizzoni, found in a late nineteenth-century manuscript with the first catalogue of paintings in Italy, reveals the existence of a *Dead Christ* on wood attributed to Giovanni Bellini. At the time, this painting was kept in a private collection in Mantua, before arriving at the National Gallery in London, where it is now located. Through unpublished documents, this contribution aims to reconstruct the entire story of the discovery of the painting and its sale by its owner, Cesare Menghini, who would soon become mayor of Mantua. Despite its precarious state of conservation, Bellini's *Dead Christ* was purchased in 1889 by Jean Paul Richter on behalf of the German-born collector Ludwig Mond. This

Un contributo indispensabile durante la fase di ricerca è stato reso da Dietrich Seybold, a cui sono riconoscente in modo particolare. Ringrazio inoltre Alessandro Rovetta, insieme a Laura Binda e Stefano Bruzzese, per avermi concesso di sviluppare alcuni argomenti in parte anticipati in un volume a cura del sottoscritto (vedi nota 6). Per l'assistenza presso l'Archivio di Stato di Mantova segnalo Luisa Onesta Tamassia, insieme ad Anna Casotto e Cecilia Tamagnini, mentre per l'Archivio Storico Diocesano di Mantova è stata di aiuto Licia Mari; le verifiche negli archivi della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova e dell'Istituto Mantovano di Storia Contemporanea sono state condotte grazie alla collaborazione di Elisabetta Staudacher, Ines Mazzola, Greta Plaitano e Silvio Uggeri. Per le ricerche presso le fototeche della National Gallery di Londra, del Kunsthistorisches Institut a Firenze, dell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano e un archivio privato, sono grato a Matthias Wivel, Julia Biel, Nicoletta Beccari, Nicoletta Leonardi, Anna Mariani e Paolo Boifava. Utili indicazioni sul collezionismo mantovano sono arrivate da Guido Rebecchini. Per le traduzioni dal tedesco ringrazio le amiche Anna Balestrieri e Claudia Savoldi.

Elenco delle abbreviazioni: ABABrera = Milano, Accademia di Belle Arti di Brera; AP = Castelvecchio, Archivio Pascoli; ASBs = Brescia, Archivio di Stato; ASDMn = Mantova, Archivio Storico Diocesano; ASMn = Mantova, Archivio di Stato; BA = Milano, Biblioteca Ambrosiana; BTMn = Mantova, Biblioteca Teresiana; Imsc = Mantova, Istituto Mantovano di Storia Contemporanea; MetOL = New York, The Metropolitan Museum of Art, The Onassis Library for Hellenistic and Roman Art

confirms the short circuit between conservation and the market of art in which, at the end of the 19th century, Morelli and some of his admirers, including Richter, played a leading role in the sale of several masterpieces and their departure from Italy.

Keywords: History of collecting, Venician painting, Giovanni Bellini.

Tra i quarantadue *masterpieces* appartenuti al facoltoso chimico ebreo di origini tedesche, Ludwig Mond (1839-1909), approdati, quindici anni dopo la sua morte, alla National Gallery di Londra¹, era compresa – come ricorda anche Adolfo Venturi in un articolo del 1924 – una «divina *Pietà*»² riferita a Giovanni Bellini (fig. 1). Nonostante l'opera recasse già allora memoria di una antica provenienza mantovana, registrata da Jean Paul Richter nel catalogo della medesima collezione pubblicato in tre volumi nel 1910³, tale informazione in seguito è rimasta priva di conferme, senza essere passata al vaglio di una approfondita verifica d'archivio⁴.

Alla luce di ciò si comprende quanto preziosa sia la notizia rintracciata all'interno di un fascicolo di carte manoscritte custodito presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, contenente gli appunti presi dal senatore Giovanni Morelli e da Gustavo Frizzoni durante una visita a Mantova effettuata alla fine di ottobre del 1874, nell'ambito di un più ampio progetto ministeriale di catalogazione del patrimonio artistico italiano, avviato nello stesso anno⁵. Oltre a descrivere le testimonianze di maggior

rilevo presenti nelle chiese e nei palazzi pubblici mantovani, i due autorevoli storici dell'arte avvistarono, «presso il cav. Menghini (vicino a S. Francesco)», una

Tavola alta piedi 3 alta 2 e ½ circa 9 attribuitavi ad A. Mantegna ma in realtà di Giov. Bellini / Rappresenta la così detta *Pietà*: cioè a dire: Cristo morto sostenuto da due angeli, l'uno in veste rosa chiaro, l'altro in veste rossa. / Il fondo del quadro è nero e in cima alla tavola veggonsi le iniziali I G e X G allusive a Cristo. / Pittura molto alterata dal restauro, con fessura in senso longitudinale e male rimarginata. La parte meglio conservata è il volto del Redentore. / Opera da porli intorno al 1480. / Siffatte *Pietà* di lui trovansi nel Museo Correr, in quello di Brera, in quello di Berlino e nella raccolta municipale di Rimini. / Valore £. 8 mila.⁶

Tenuto conto della corrispondenza con quanto segnalato da Richter nel catalogo a stampa del 1910, non c'è dubbio che questa indicazione vada riferita al *Cristo morto* oggi nei depositi della National Gallery di Lon-

¹ Ludwig Mond (sul quale: M. Cohen, *The Life of Ludwig Mond*, London 1956) si interessò al collezionismo insieme alla moglie Frida Löwenthal e a una cara amica di quest'ultima, Enrichetta Hertz (per i rapporti tra Mond e la Hertz in merito all'acquisto di opere d'arte: S. Ebert-Schiffner, *Enrichetta Hertz (1846-1913): amore e arte, amore per l'arte*, in *La donazione di Enrichetta Hertz 1913-2013, "segno del mio amore verso il paese che io tengo in sì alta stima"*, catalogo della mostra [Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, 8 marzo-23 giugno 2013], a cura di S. Ebert-Schiffner, A. Lo Bianco con la collaborazione di C. Mazzetti di Pietralata e M. Ulivi, Cinisello Balsamo 2013, pp. 11-25; D. Seybold, *Il desiderio di "un brano di vera anima dell'umanità". Per una breve storia della collezione Hertz*, in *La donazione di Enrichetta Hertz 1913-2013*, cit. [vedi stessa nota], pp. 27-43).

² A. Venturi, *La quadreria di Ludwig Mond nella Galleria Nazionale di Londra*, "L'Arte", 27, 1924, pp. 200-210, in part. p. 201.

³ J.P. Richter, *The Mond Collection. An Appreciation*, I, London 1910, pp. 70-84. Nella tavola IX all'inizio del primo volume Richter dettagliava così le notizie relative alla provenienza del dipinto: «Conte Nuvoloni, Mantua; Cav. Cesare Menghini, Mantua».

⁴ Se ne è accorto, però G. Agosti, *Ai granai di Stefano*, in S. L'Occaso, *La pittura a Mantova nel Quattrocento*, Mantova 2019, pp. IX-XIV, in part. p. XIII.

⁵ L'incarico, affidato al senatore Giovanni Morelli nell'agosto del 1874, aveva come finalità principale quella di produrre elenchi aggiornati delle opere più meritorie di epoca rinascimentale presenti in tutta Italia, vagliandone l'autore e lo stato di conservazione per proporre, nei casi di maggior rilievo, l'acquisto dello Stato e l'assegnazione alle pubbliche gallerie (A. Rovetta, *Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni. Dal "doppio catalogo" a "mon catalogue général"*, Milano 2025 (I volume

della collana *Conoscitori al servizio della tutela*, cit. [vedi nota 6]). A. Rovetta, *Tracce del "doppio catalogo" di Giovanni Morelli nei manoscritti di Gustavo Frizzoni all'Ambrosiana: le collezioni milanesi*, in "Arte lombarda", 146/148, 2006, 1/3, pp. 220-226; M. Dalai Emiliani, *Giovanni Morelli e la questione del catalogo nazionale: un episodio poco noto della politica di tutela nell'Italia dell'Unità*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno [Bergamo 4-7 giugno 1987], a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, M. Dalai Emiliani, I, Bergamo 1993, pp. 107-131, in part. p. 130). Per impostazione e metodo tale attività, che a buon diritto va considerata uno dei primi concreti tentativi di approdare alla catalogazione sistematica del patrimonio artistico dell'Italia unita, ricalcava quanto già realizzato dallo stesso Morelli durante un viaggio nelle Marche e in Umbria compiuto nel 1861 insieme a Giovanni Battista Cavalcaselle (D. Levi, *Il viaggio di Morelli e Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, cit. [vedi stessa nota], I, pp. 133-148; J. Anderson, *Giovanni Morelli e l'arte del Rinascimento nelle Marche*, in *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, coordinamento scientifico di M. Massa, Milano 2000, pp. 7-33, in part. pp. 29-30). L'inventario marchigiano fu pubblicato più tardi da Adolfo Venturi (G.B. Cavalcaselle, G. Morelli, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria, (1861-62)*, "Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti", II, 1896, pp. 191-349).

⁶ BA, S.161.INF. L'edizione delle note relative ai viaggi in Italia di Morelli e Frizzoni tra il 1874 e il 1876 è stata recentemente pubblicata all'interno della collana in 12 volumi intitolata: *Conoscitori al servizio della tutela: i cataloghi di Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni per il patrimonio artistico dell'Italia unita*, a cura di A. Rovetta, L. Binda, S. Bruzzese. La sezione mantovana del manoscritto di Morelli e Frizzoni, presentata in F. Piazza, *La ricognizione di Morelli e Frizzoni a Cremona e Mantova*, in Id. *Lombardia. Brescia, Cremona, Mantova*, Milano 2024 (Vi volume della collana *Conoscitori al servizio della tutela*, cit.), è nota anche a S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011, p. 29.



Fig. 1. Giovanni Bellini, *Cristo morto sorretto da angeli*, olio su tavola, 94,6 x 71,8 cm. Londra, National Gallery, inv. NG3912. (Mond Bequest, 1924, © The National Gallery, London).

dra, all'epoca custodito nella residenza di Cesare Menghini al civico 754 di contrada San Francesco a Mantova (odierna via Giovanni Marangoni)⁷. Come si evince dall'appunto riportato sopra, nel 1874 Morelli e Frizzoni corressero il precedente riferimento a Mantegna, evocando a confronto altri celebri esemplari belliniani del Museo Correr, della Pinacoteca di Brera, della Gemäldegalerie di Berlino, del Museo Civico di Rimini, proponendo al tempo stesso una datazione attorno al 1480. Una scoperta, quest'ultima, che dovette entusiasmare il senatore al punto da darne notizia, in presa diretta, all'amico e collezionista Henry Austen Layard in una lettera del 12 novembre 1874, dove comunicava di aver termi-

⁷ È sufficiente compiere una verifica in V.P. Bottoni, *Mantova numerizzata ovvero guida numerica alle case ed agli stabilimenti di questa R. città*, Mantova 1839, p. 123: al civico 754 di contrada San Francesco è segnalata la «Casa degli Eredi del Sig. Consigliere Luigi Menghini, ed abitazione di Donna Eleonora Nuvoloni vedova Menghini». I Nuvoloni, sui quali vedi più avanti nel testo, detenevano i patronati di alcune cappelle nella vicina chiesa di San Francesco a Mantova (L.C. Volta, *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova dalla sua fondazione sino ai nostri tempi*, I, Mantova 1807, p. 323).

nato la visita alle «provinces de Lodi, Cremona, Mantoue» e di aver individuato «une Pietà de Jean Bellin», precisando inoltre che «ce tableau appartient à un monsieur de Mantoue, qui croit d'y posséder un ouvrage de Mantegna»⁸.

Tralasciando, in questa sede, il tema relativo all'iconografia dell'Imago pietatis, abbondantemente esaminato da autorevoli studiosi nel corso del Novecento⁹, bisogna qui rilevare soprattutto il fatto che l'analisi di tale soggetto, in riferimento alla pittura di Bellini, è stata al centro di alcune mostre recenti, dove però il dipinto di Londra è rimasto, il più delle volte, ai margini della discussione¹⁰. Oltre al precario stato di conservazione non devono aver giocato a suo favore le scarse conoscenze in merito alla storia collezionistica pregressa: per questo motivo appare ora utile risarcire alcune lacune, definendo le circostanze che ne decretarono la fuoriuscita dal territorio nazionale, avvenuta alla fine del XIX secolo in un periodo segnato – a Mantova come in molte altre

⁸ Londra, British Museum, Add. MS. 38963, Layard Papers, vol. XXXIII. A questo proposito si attende l'edizione critica: S. Bruzese, R. Jucker, *Il carteggio tra Giovanni Morelli e Austen Henry Layard* [cds].

⁹ La bibliografia su questo argomento è vasta e non è possibile darne conto in modo esaustivo. Basti richiamare i fondamentali lavori di E. Panofsky, *“Imago Pietatis”: ein Beitrag zur Typengeschichte des “Schmerzensmanns” und der “Maria Mediatrix”*, *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, 1927, pp. 261-308 (trad. ita 2015); S. Ringbom, *Icon to Narrative: the Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo 1965; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981 (trad. ita 1986). In anni più vicini occorre ricordare i contributi in *New perspectives on the Man of Sorrows*, atti del convegno (New York, Institute of Fine Arts, New York University, 2011), a cura di C.R. Puglisi, W.L. Barcham, Kalamazoo (Michigan) 2013. Ampia bibliografia sul tema anche in C. Puglisi, W. Barcham, *Gli esordi del Cristo Passso nell'arte veneziana e la Pala Feriale di Paolo Veneziano*, in *Cose nuove e cose antiche. Scritti per Monsignor Antonio Niero e Don Bruno Bertoli*, a cura di F.C. Romanelli, M. Leopardi, S.R. Minelli, Venezia 2006, pp. 403-430.

¹⁰ *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008-11 gennaio 2009), a cura di M. Lucco e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2008; *Gli angeli della Pietà: intorno a Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 19 agosto-4 novembre 2012), a cura di M. Bona Castellotti, M. Pulini, Torino 2012; *Giovanni Bellini: dall'icona alla storia*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 9 novembre 2012-25 febbraio 2013), a cura di A. De Marchi, A. di Lorenzo, L. Galli Michero, Torino 2012; *Giovanni Bellini, la nascita della pittura devozionale umanistica. Gli studi*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 9 aprile-13 luglio 2014), a cura di E. Daffra, Milano 2014. Il dipinto di Londra viene pur sempre menzionato da Mauro Lucco in una scheda del catalogo della mostra di Roma (2008) alle pp. 178 e 180, da Andrea De Marchi nel saggio del catalogo della mostra del Poldi Pezzoli (2012) a p. 27 e da Mattia Vinco in una scheda del catalogo della mostra di Brera (2014) alle pp. 165-166; in anni più recenti è attenzionato da K. Weick-Joch, *Between Suffering and Redemption: the motif of the Dead Christ*, in *Mantegna & Bellini*, ed. by C. Campbell, D. Korbacher, N. Rowley, S. Wovles, London 2018, pp. 156-169, in part. pp. 157, 159. Per altre indicazioni bibliografiche vedi nota 42.

località italiane – da capillari alienazioni del patrimonio privato, agevolate dall'assenza di stringenti norme in materia di esportazione¹¹.

A tal proposito il caso che qui si presenta è oltremodo significativo, dal momento che l'interesse nei confronti del dipinto di Bellini sembra per certi aspetti incentivato proprio dal progetto nazionale di catalogazione, avviato nel 1874 con ben altri propositi di tutela, ma durato soltanto pochi anni¹². In questa vicenda Morelli ricoprì, suo malgrado, un ruolo nodale, considerato che fu proprio lui a innescare la miccia di tale interesse, menzionando per la prima volta la tavola mantovana nel volume sui dipinti italiani dei musei di Monaco, Dresda e Berlino¹³. C'è da credere, infatti, che il successo internazionale di questa pubblicazione, apparsa in lingua tedesca nel 1880, quindi in traduzione inglese nel 1883 e infine italiana nel 1886¹⁴, fu determinante nell'orientare le scelte di Richter, il quale conosceva bene il volume per aver aiutato Morelli con la traduzione in tedesco. Dal 1884 Richter divenne *advisor* per conto del collezionista Ludwig Mond¹⁵ e nell'ambito di questa attività si avvale a più riprese dell'esperienza di Morelli, che considerava un maestro¹⁶, al punto che più tardi Roger Fry avrebbe

dichiarato che «Dr. Ludwig Mond's collection was [...] essentially the outcome of the Morellian movement»¹⁷.

Alla luce di quanto appena detto non stupisce rilevare che nel carteggio intercorso tra i due, avviato da una lettera di Richter del 1876 e intensificatosi nel nono decennio proprio in relazione alla volontà di Mond di costituire una collezione d'arte¹⁸, ci siano delle lettere che fanno riferimento al dipinto in esame e che forniscono informazioni utili per seguirne la vicenda. Il 24 ottobre 1885 Richter, rivolgendosi a Morelli, ricordava infatti di essere transitato a Mantova due anni prima e che, in tale circostanza, avesse preso visione, insieme a Frizzoni, della «Pietà» di Bellini: in seguito a quel primo incontro il proprietario dell'opera, Cesare Menghini, per il tramite del fotografo Richard Lotze (con cui Richter era in stretti contatti)¹⁹, aveva reso nota l'intenzione di vendere l'opera²⁰. Sempre durante il soggiorno del 1883 lo studioso tedesco, pur avendo esaminato la tavola soltanto di sera –

scuola veronese di pittura di Jean Paul Richter, Todi 2021, pp. 21-28 (e seguenti); vedi anche J. Anderson, *Fotografie e biglietti da visita: Morelli e gli amici*, in *Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte, Sale Viscontee, 9 novembre 1994-8 gennaio 1995), a cura di G. Bora, Milano 1994, pp. 85-92, in part. p. 91. Va detto che Morelli, in tarda età, avrebbe preso le distanze da alcuni comportamenti poco cristallini di Richter, improntati al mero guadagno personale tramite il commercio di opere d'arte, talvolta esercitato senza scrupoli.

¹⁷ R. Fry, *The Mond Pictures in the National Gallery*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", XL, 254, 1924, pp. 234-246, in part. p. 234. Secondo Fry il sistema attribuzionistico di Morelli, improntato all'analisi del dettaglio e alla comparazione di singoli elementi di stile, corrispondeva alla mentalità scientifica di un chimico come Ludowig Mond.

¹⁸ Per l'edizione del carteggio: *Italianische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von G. Morelli und Jean Paul Richter 1876-1891*, a cura di I. e G. Richter, Baden-Baden 1960. Il carteggio pubblicato è incompleto, come segnalava R. Longhi, *Il carteggio Morelli-Richter*, "Paragone", 137, 1961, pp. 53-56 (ora in *Edizione delle Opere complete di Roberto Longhi. Critica d'arte e buon governo*, Firenze 1985, pp. 219-221). Sempre in merito ai rapporti epistolari tra Richter e Morelli: J. Anderson, *La vita di Giovanni Morelli nell'Italia del Risorgimento*, Roma 2019, p. 209 note 32-47.

¹⁹ A questo proposito: M. Vinco, *La scuola veronese di pittura*, cit. (vedi nota 16), p. 21, che precisa che non può trattarsi del padre di Richard, Moritz Eduard Lotze, dal momento che quest'ultimo rientrò a Monaco nel 1868. Richard Lotze era in contatto anche con Menghini, come conferma un'istanza inoltrata da quest'ultimo nel 1886 per ottenere l'autorizzazione, a nome e per conto dello stesso Lotze, ad erigere un impalcato provvisorio per fotografare i quadri di Peter Paul Rubens nella sala grande della Biblioteca comunale di Mantova (BTMn, *Atti*, 1886, b. 037, fasc. 1).

²⁰ Di seguito la trascrizione parziale della lettera: «Als ich vor zwei Jahren mit Gustavo Frizzoni in Mantua war, zeigte er mir Menghinis Pietà von Giovanni Bellini, welche der Besitzer für Mantegna hält. Es war aber spät abends und so sahen wir das Bild nur bei Kerzenlicht. Menghini hat nun Briefe an Lotze geschrieben, denselben fragend, ob ich nicht jenes Bild kaufen wolte, dabei sich stellend, als habe er Geld sehr nötig. Nun, bitte sagen sie mir doch, ist das Bild nicht stark übermalt» (lettera di Richter a Morelli del 24 ottobre 1885: *Italianische Malerei der Renaissance*, cit. [vedi nota 18], p. 441).

¹¹ In riferimento alle dispersioni e alienazioni avvenute a Mantova nel corso del XIX secolo: S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011, pp. 8-19; S. L'Occaso, *Collezionismo e mercato artistico nella Mantova dell'Ottocento*, "Civiltà mantovana", 154, 2022, pp. 81-143 e F. Piazza, *La ricognizione di Morelli e Frizzoni a Cremona e Mantova*, cit. (vedi nota 6). Per la fortuna commerciale dell'opera di Bellini tra XIX e XX secolo: I. Collavizza, *Note sulla fortuna di Giovanni Bellini nel mercato dell'arte dell'Ottocento*, in *Giovanni Bellini "...il migliore nella pittura"*, a cura di P. Humfrey, V. Mancini, A. Tempestini, G.C.F. Villa, Venezia 2019, pp. 217-227; P. Humfrey, *The Reception of Giovanni Bellini in Britain, up to c. 1900*, in *Examining Giovanni Bellini: an art 'more human and more divine'*, a cura di C.C. Wilson, Turnhout (Belgium) 2015, pp. 279-299.

¹² Per le vicende relative a questo progetto si veda, ora, A. Rovetta, *Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni*, cit. (vedi nota 5).

¹³ I. Lermoloeff [G. Morelli], *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig 1880 (il dipinto di Bellini è menzionato a p. 406).

¹⁴ G. Morelli, *Italian Masters in German Galleries. A critical Essay on the Italian pictures in the Galleries of Munich, Dresden, Berlin*, London 1883 (la traduzione dal tedesco all'inglese fu curata da Louise, la moglie di Richter); I. Lermoloeff [G. Morelli], *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886.

¹⁵ La notizia dell'accordo tra Mond e Richter, affinché quest'ultimo si occupasse degli acquisiti d'arte, è contenuta in una lettera inviata da Richter a Morelli in data 2 giugno 1884 (D. Seybold, *Das Schlaraffenleben der Kunst. Eine Biografie des Kunstkenner und Leonardo da Vinci-Forschers Jean Paul Richter (1847-1937)*, München 2014, p. 126).

¹⁶ Per rendersene conto è sufficiente leggere il testo introduttivo di Richter nel catalogo della collezione Mond, in particolare l'elogio al metodo attribuzionistico messo a punto dal senatore (J.P. Richter, *The Mond Collection*, cit. [vedi nota 3], I, pp. 44, 47). Per i rapporti tra Richter e Morelli si può fare riferimento a D. Seybold, *Das Schlaraffenleben der Kunst*, cit. (vedi nota 15), pp. 43-75 e M. Vinco, *La*

«nur bei Kerzenlicht» – rilevò l'eccessiva presenza di una verniciatura, lasciando intendere che ciò potesse nascondere qualche problema: per tale ragione, due anni dopo, Richter sentì l'esigenza di interrogare il suo mentore italiano per avere un parere. Nella missiva di risposta, che non tardò ad arrivare alla fine di ottobre del 1885, Morelli non solo confermò l'impressione negativa avuta anni addietro²¹, ma si spinse addirittura a ipotizzare che, pur con un restauro, sarebbe stato difficile rimediare alle precarie condizioni di lettura del dipinto²².

Da questo scambio si arguisce, senza possibilità di equivoco, che il senatore non esitò a manifestare le sue riserve rispetto all'opportunità dell'acquisto. È verosimile, peraltro, che egli avesse ribadito tale invito alla prudenza in occasione del viaggio a Londra compiuto nel luglio 1887, allorché – oltre a essere ricevuto dalla regina Vittoria – si incontrò anche con Richter e con lo stesso Mond²³. Tali avvertimenti non furono tuttavia sufficienti a distogliere quest'ultimo dal progetto, come confermano i fatti avvenuti un paio d'anni più tardi.

Sino ad ora non si conoscevano i dettagli con i quali fu condotta la compravendita, rimasti celati tra le pagine del *Diario* di Richter, ancora in buona parte inedito²⁴. Quanto emerge dalla lettura di alcuni passi di questo manoscritto consente di circoscrivere la cronologia degli avvenimenti. Il tutto, infatti, si svolse all'inizio del 1889,

durante un soggiorno in Italia dello studioso: la mattina del 9 gennaio, dopo una notte trascorsa all'albergo Aquila d'Oro di Mantova²⁵, Richter si recò nell'abitazione del «Cav. Menghini», trovando quest'ultimo ancora a letto; poco dopo fu portato il dipinto e venne intrapresa la trattativa che durò circa un'ora, a seguito della quale si chiuse l'accordo per la cifra di 10.000 franchi²⁶. Il giorno seguente i due si ritrovarono di nuovo e Richter saldò l'intera somma, dopodiché fece realizzare una cassa per il trasporto della tavola, scortandola in treno sino a Verona, da dove inviò un messaggio a Mond per metterlo a parte dell'acquisto²⁷. In merito a questa vicenda si trova traccia anche nel carteggio Morelli-Richter in una lettera del 6 settembre 1889²⁸, nella quale il senatore informava di aver ricevuto una fotografia dell'opera di Bellini, recapitatagli da Henrichetta Hertz (cara amica di Ludwig Mond e della moglie Frida), con ogni probabilità da individuare nello scatto di Henry Dixon rintracciato nella Fototeca Frizzoni presso l'Accademia di Belle Arti di Brera²⁹ (fig. 2).

Dopo il trasferimento nella residenza londinese dei Mond sulla Avenue Road, dove il dipinto rimase forse un po' celato³⁰, la sua prima ribalta pubblica avvenne in occasione della convocazione alla 'Exhibition of

²¹ Il giudizio negativo dello stato di conservazione del dipinto, già registrato nel 1874 durante la prima visita a Mantova (vedi sopra), fu confermato da Morelli anche nel volume a stampa del 1880, dove lo descrisse «fehr übermalt und entfell» (I. Lermolieff [G. Morelli], *Die Werke italienischer Meister*, cit. [vedi nota 13], p. 406).

²² Di seguito la trascrizione parziale della lettera: «Nur ein paar, un Ihnen für [ihr] interessantes blatt vom 23. des Monat zu danken, un Ihnen zu sagen, daß die Pieta von Giambellino dei Menghini in Mantua ganz und gar übermalt ist und vor vielen Jahren so übel zugerichtet wurde, daß ich sehr daran zweifeln muß, ob das Bild wieder rettungsfähig ist» (lettera di Morelli a Richter del 25 ottobre 1885: *Italienische Malerei der Renaissance*, cit. [vedi nota 18], p. 441).

²³ A proposito del soggiorno a Londra di Morelli e Frizzoni nel 1887, oltre a J. Anderson, *La vita di Giovanni Morelli*, cit. (vedi nota 18), pp. 166-167, vedi la documentazione citata da S. Ebert-Schifferer, «*Tesori venduti da ignari come zavorra allo straniero?* L'ultimo viaggio della Crocifissione di Città di Castello, in *Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo*, catalogo della mostra [Città di Castello, 30 ottobre 2021-9 gennaio 2022], a cura di M. Mercalli, L. Teza, Cinisello Balsamo 2021, pp. 109-115: p. 115 nota 14 e da D. Seybold, *Il desiderio di "un brano di vera anima dell'umanità". Per una breve storia della collezione Hertz*, in *La donazione di Enrichetta Hertz 1913-2013*, cit. [vedi nota 1], pp. 27-43, in part. pp. 31-32. In quel periodo Mond e Morelli strinsero un rapporto di fiducia al punto che quest'ultimo, nel 1888, avrebbe venduto al collezionista tedesco un *San Girolamo in penitenza* di Sodoma, confluito anch'esso nella National Gallery di Londra (inv. NG3947).

²⁴ Il *Diario* di Richter, custodito presso la Onassis Library al Metropolitan Museum di New York, è stato interamente compulsato da Dietrich Seybold, che mi ha gentilmente fornito queste indicazioni; una parte dei risultati delle sue ricerche è confluita in D. Seybold, *Das Schlaraffenleben der Kunst*, cit. (vedi nota 15).

²⁵ Era uno dei pochi alberghi presenti in centro città (situato in via dei Sogliari nei pressi dell'attuale corso Umberto I), per questo consigliato dalle guide del tempo: G. Berri, *Nuova guida del viaggiatore in Italia*, Milano 1876, pp. 143-144.

²⁶ Questa la parziale trascrizione: «Nach unerwartet guter Nacht im Hotel & Caffee zu Cav[aliere] Menghini, dieser im Bett & vor dieses den Bellini Pietà[,] gebracht[,] den ich für Mond kaufen soll. Nach einstündiger Verhandl[un]g des Kaufes einig. Ich zahle sofort 10000 fr.» (MetOL, The Richter Archives, *Richter's Diary*, 9 gennaio 1889). A proposito del valore dell'opera si tenga in considerazione che, al momento di redigere le perizie della collezione Mond, nel 1910 Richter valutò il quadro di Bellini 4.000 sterline (Thomas Adam, *Transnational philanthropy: the Mond family's support for public institutions in western Europe from 1890 to 1938*, New York 2016, pp. 83-86).

²⁷ Questa la parziale trascrizione: «Caffee bei Menghini, den Bellini vollbezahlt [=voll bezahlt] u. das Einpacken überwacht[.] Kiste nach Verona spedirt & dahin im Regen 10-12 h gefahren. Unterwegs Kaufbericht an Mond geschrieben & in Verona postiert» (MetOL, The Richter Archives, *Richter's Diary*, 10 gennaio 1889).

²⁸ Di seguito la trascrizione parziale: «Fräulein Hertz, die Gute, war so liebenswürdig, mir zwei schöne Photographien hierher zu senden, die eine des Menghinischen Giambellino-Bildes [...]. Beide Photographien sind sehr gut gelungen.» (lettera di Morelli a Richter del 6 settembre 1889: *Italienische Malerei der Renaissance*, cit. [vedi nota 18], p. 556).

²⁹ ABABrera, Fototeca Frizzoni, inv. 5128. Se è davvero questa, la fotografia ricordata da Morelli (vedi nota precedente) fu eseguita nel 1889, subito dopo il trasferimento a Londra della tavola di Bellini. A proposito dell'attività di Henry Dixon: J. Hannavy, *Dixon Henry (1820-1893) and Thomas James (D. 1942)*, in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, a cura di J. Hannavy, I, New York-London 2008, p. 422.

³⁰ Poche infatti le citazioni dell'opera in questo periodo: V. Tschudi, *Die Pieta von Giovanni Bellini im Berliner Museum. Radierung von O. Reim*, «*Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*», 12, 4, 1891, pp. 219-221, in part. p. 220; G. Morelli, *Kunstkritische studien über ita-*



Fig. 2. Giovanni Bellini, *Cristo morto sorretto da angeli*, fotografia Henry Dixon, 1889 (?). ABABrera, Fototeca Frizzoni, inv. 5128. (@ Accademia di Belle Arti di Brera, Milano).

Venetian Art' organizzata nell'inverno 1894-1895 presso la New Gallery a Regent Street³¹. Nel contestare gran parte delle attribuzioni in favore di Bellini proposte nel catalogo che accompagnava quella manifestazione, Bernard Berenson, in un celebre saggio del 1895, non mancò invece di riconoscere nel dipinto in esame «the noblest of all Bellini's versions of this subject, with the exception, possibly, of the kindred picture at Berlin»³². Un parere assai positivo, dunque, ancor più se si tiene conto degli evidenti problemi conservativi della tavola,

lienische malerei. Die galerie zu Berlin, a cura di G. Frizzoni, Leipzig 1893, p. 80.

³¹ *Exhibition of Venetian Art*, catalogo della mostra (Londra, 1894-1895), Londra 1894, p. 23 cat. 119.

³² B. Berenson, *Venetian Painting, Chiefly before Titian: At the Exhibition of Venetian Art, the New Gallery*, London 1895, p. 25 (lo studioso cominciò a scrivere questa recensione alla fine di gennaio del 1895, come attestato dalla futura moglie Mary Costelloe nel *Diario* conservato a Villa I Tatti a Settignano, per i quali vedi l'edizione online *Mary Berenson, Diaries, 1891-1900*, a cura di M.N. Gorman, p. 250). Da lì in poi il dipinto di Bellini fu inserito negli elenchi: B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance: With an Index to Their Works*, New York-London 1894, p. 90.

rilevabili, peraltro, anche nella fotografia Dixon ricordata sopra, la stessa impiegata in un volume edito nello stesso anno, dal titolo *Venetian Art. Thirty-six Reproductions of Pictures Exhibited at the New Gallery*³³ (più difficile, invece, è farsi un'idea della situazione osservando l'incisione a corredo di un articolo di Georg Gronau del 1895, che, ad ogni modo, rappresenta un documento figurativo sin qui poco noto³⁴; fig. 3).

Le precarie condizioni manifestate dal film pittorico della *Pietà* belliniana, «in parte sfigurato da infautoso ristauero»³⁵, furono sottolineate anche da Costanza J. Ffoulkes in due recensioni alla mostra di Londra, nelle quali, facendo propri alcuni spunti di Berenson (così almeno riteneva, con una punta di malizia, la moglie di Bernard, Mary Costelloe)³⁶, pose acutamente a confronto il dipinto Mond con la cosiddetta *Madonna greca* di Brera: «dans le tableau de Londres, l'ange à droite a les mêmes traits que l'enfant JÉSUS du panneau bien connu de Bellini avec l'inscription grecque de la Brera, mais ici le type est plus développé, plus grandiose, plus profondément touchant»³⁷.

Di lì a poco l'autorità di Berenson sarebbe stata determinante anche nell'orientare le scelte e i giudizi del giovane Roger Fry, all'epoca alle prese con la preparazione della monografia su Bellini, conclusa nel 1899³⁸: come è stato osservato il debito di Fry nei confronti del conoscitore americano emerge soprattutto in relazione alla

³³ *Venetian Art. Thirty-six Reproductions of Pictures Exhibited at the New Gallery, 1894-95. With a Short Prefatory Notice*, London 1895, tav. VII.

³⁴ G. Gronau, *Correspondance d'Angleterre. L'art Vénitien à Londres, a propos de l'exposition de la New Gallery. II. Antonello de Messine – Gentile et Giovanni Bellini – Les élèves d'Alvise Vivarini – Les élèves des Bellini*, "Gazette des beaux-arts: la doyenne des revues d'art", 3, 13, 1895, pp. 247-264, in part. p. 253 (l'incisione è la tavola n. 32). Nello stesso anno il dipinto fu menzionato anche da W. von Seidlitz, *Die Ausstellung venezianischer Kunst in der New Gallery zu London im Winter 1894-1895*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XVIII, 1895, pp. 209-216, in part. p. 211.

³⁵ C.J. Ffoulkes, *L'esposizione dell'arte veneta a Londra*, "Archivio storico dell'arte", 1, 1895, pp. 71-86, in part. p. 72.

³⁶ A proposito delle recensioni della Ffoulkes, la Costelloe si appuntò nel proprio *Diario* che la studiosa copiava "a lot of Bernhard's ideas & facts, with grudging & insufficient acknowledgment" (F. Ventrella, *Constance Jocelyn Ffoulkes and the modernization of scientific connoisseurship*, "Visual resources", 33, 1-2, 2017, pp. 117-139, in part. p. XXX).

³⁷ C.J. Ffoulkes, *L'exposition d'art venitien à Londres*, "Revue de l'art chrétien", 38, 1895, 137, pp. 133-138, in part. p. 136 (anche per la citazione seguente).

³⁸ Fry nella prefazione del suo volume: «I record with great pleasure my indebtedness to Mr. Bernhard Berenson for his generous encouragement and learned advice at the outset of the undertaking» (R. Fry, *Giovanni Bellini*, London 1899, s.p.). In merito al ruolo di Berenson per la stesura di questo libro vedi C. Elam, *Postfazione*, in R. Fry, *Giovanni Bellini*, a cura di C. Elam, traduzione di R. Rizzo, Milano 2007, pp. 122-138, in part. pp. 126-127. Per il rapporto tra Fry e Berenson, raffredatosi dopo il 1903, si rimanda a C. Elam, *Roger Fry and Italian art*, London 2019, pp. 96-102.



Fig. 3. Giovanni Bellini, *Cristo morto sorretto da angeli*, incisione (da G. Gronau, *Correspondance d'Angleterre*, cit. [vedi nota 34], tavola n. 32).

sottolineatura del sentimento religioso insito nell'opera del pittore veneziano, che trovava l'espressione più alta proprio nella raffigurazione del tema della Pietà, più volte frequentato da Bellini³⁹. Fry tentò di seriare le versioni sin lì note di questo soggetto: pur citandolo in modo fugace, l'esemplare di Londra veniva collocato a mezza via tra quello di Brera, contraddistinto da una «summary simplification of the planes of the figure»⁴⁰, e di Rimini, che invece rappresentava «the apogée of Bellini's feeling for structural design». Con la tavola di Berlino, considerata l'ultima della serie, Fry notava che la carica drammatica degli anni giovanili si stemperava invece nella «beautiful flaccidity of the dead figure». Qualche anno più tardi, in *The study and criticism of Italian art*,

³⁹ Al cospetto del quale Berenson ammetteva di essere proiettato «into a mood of deep contrition» (B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance*, New York 1894, p. 3).

⁴⁰ R. Fry, *Giovanni Bellini*, cit. (vedi nota 38), pp. 24-26 (anche per le citazioni seguenti).

Berenson sarebbe tornato su questi argomenti proponendo una sequenza un po' diversa e, soprattutto, una datazione del *Cristo Mond* attorno al 1475, in relazione, per le similitudini nei panneggi, con l'*Incoronazione della Vergine* della Pala Pesaro⁴¹, dando così la stura al problema della cronologia, che non a caso rimarrà nodale all'interno della storiografia belliniana per tutto il Novecento (come dimostrano le posizioni di Roberto Longhi, antitetico rispetto a quelle berensoniane) arrivando ad alimentare il dibattito sino a oggi⁴².

Cercando di seguire, per un breve tratto ancora, le tracce più significative della ricezione del dipinto mantovano, occorre mettere in evidenza il fatto che, fatta salva la sua citazione nella monografia di Gronau del 1909, dove fu illustrato con una fotografia Braun, Clément & Cie eseguita nel 1902⁴³, l'interesse degli studiosi si riaccese in concomitanza con la morte di Ludwig Mond, avvenuta alla fine del 1909. L'anno successivo, infatti, uscirono i tre volumi sulla collezione curati da Richter e impreziositi da un sontuoso apparato di immagini (la tavola, peraltro, ricevette una lunga scheda), mentre l'anno seguente apparvero due saggi di Ffoulkes e Frizzoni di entità più ridotta⁴⁴. Trattandosi dei principali responsabili della riscoperta del quadro – perlomeno Richter e Frizzoni –, nonché tre dei migliori allievi di Morelli – la Ffoulkes, al pari dei primi, afferiva infatti al cosiddetto 'Morelli Circle' –, è facile intuire come queste pubblicazioni, in modo particolare quella di Richter, ambissero a raggiungere due obiettivi strategici: da una parte rendere omaggio al maestro, rimarcando, a vent'anni dalla morte, il suo fondamentale contributo alla formazione della collezione Mond e, al tempo stesso, puntellando la vali-

⁴¹ B. Berenson, *The study and criticism of Italian art*, London 1916, pp. 50, 77.

⁴² Per evitare di addentrarsi – vista la finalità limitata del presente saggio – nell'esame completo della bibliografia sul dipinto di Londra, e di conseguenza dover riassumere le varie posizioni della critica, si rimanda, per comodità (e al netto delle osservazioni di metodo, oltre che di contenuto, rilevate da G.A. Calogero, *Giovanni Bellini. La lentezza del genio*, Cinisello Balsamo 2025, pp. 9-15 [e pagine seguenti] e da A. Mazzotta, *Con Giovanni Bellini. Dodici esercizi di lettura*, Roma 2020, pp. 176-191), alla scheda di M. Lucco, in *Giovanni Bellini*, a cura di M. Lucco, Quinto di Treviso 2019, pp. 382-383 cat. 49. Di recente: A. Tempestini, *Giovanni Bellini e i pittori belliniani*, Città di Castello 2021, p. 110 cat. 96.

⁴³ G. Gronau, *Die Künstlerfamilie Bellini*, Bielefeld 1909, pp. 65, 67-68. La fotografia, riprodotta anche in J.P. Richter, *The Mond Collection*, cit. [vedi nota 3], III, tavola I, si trova indicizzata nel catalogo Braun, Clément & Cie del 1902 (*Les galeries particulières d'Angleterre: reproduites par le procédé inaltérable au charbon. Deuxième partie*, Paris-Dornach (Alsace)-New-York, Maison Ad. Braun & Cie Braun, Clément & Cie, success, 1902, n. 29486).

⁴⁴ J.P. Richter, *The Mond Collection*, cit. [vedi nota 3], I, pp. 70-84; J.C. Ffoulkes, *La collezione Mond*, "L'Arte", 14, 1911, pp. 161-180, in part. pp. 161, 166; G. Frizzoni, *La famiglia dei pittori Bellini*, "Nuova Antologia", CCXXXVI, 1911, pp. XXXX, in part. p. 51.

dità del suo approccio critico contro il sempre più nutrito fronte di detrattori che si era organizzato attorno alla carismatica figura di Wilhelm von Bode, storico direttore dei musei di Berlino; dall'altra promuovere i capolavori Mond e preparare al contempo il terreno in vista dell'esecuzione delle ultime volontà manifestate dal defunto proprietario, il quale nel testamento dispose che, dopo la morte della moglie Frida, tre quarti delle opere sarebbero confluite in dono alla National Gallery di Londra.

Come è noto questo progetto si complicò alla scomparsa di Frida, nel 1923, allorché i figli Robert e Alfred Mond – in particolare quest'ultimo, componente di spicco del partito liberale britannico – contestarono le modalità di scelta dei pezzi da donare alla galleria, innescando con il Board del museo un duro braccio di ferro: la storia è ampiamente conosciuta e non occorre ripercorrerla in questa sede, basti tuttavia ricordare che, tra la dozzina di esemplari oggetto della controversia, vi era anche il *Cristo morto* di Bellini, che Alfred aveva ricevuto direttamente dalla madre e dal quale, pertanto, non intendeva separarsi⁴⁵. L'attività di mediazione svolta, con toni per la verità non sempre concilianti, da un membro autorevole del Trust della National Gallery, Lord George Curzon (allora ministro degli Esteri del partito conservatore), e dal direttore Charles J. Holmes, portò i suoi frutti quando, dopo la pessima tornata elettorale che riguardò lo stesso Mond alla fine del 1923, si riuscì ad arrivare a una mediazione evitando così l'approdo in tribunale. Dopo aver ribadito l'intenzione di tenere alcune opere per sé e per la moglie sino alla morte di entrambi, tra le quali la *Sacra famiglia* di Mantegna e il *Cristo morto* di Bellini (con una spiccata preferenza per il primo, il cui «subject is a much most pleasant», benché il secondo fosse «a desirable saleable commodity»⁴⁶), Alfred dovette infine rassegnarsi all'idea di effettuare la donazione, rendendosi disponibile a contribuire, per metà delle spese, all'allestimento di una sala dedicata interamente alla collezione. Alla fine di gennaio del 1928, nell'ultimo anno di direzione della National Gallery da parte di Holmes, fu così finalmente inaugurata la Mond Room alla presenza di varie autorità, tra le quali persino Winston Churchill⁴⁷.

⁴⁵ In merito a queste vicende: C. Saumarez Smith, *Ludwig Mond's Bequest. A gift to the nation*, con la collaborazione di G. Mancini, London 2006; D. Wardleworth, *The 'friendly' battle for the Mond Bequest*, "The British Art Journal", 4, 2003, pp. 87-93 (con qualche imprecisione per la data di morte di Ludwig Mond, indicata talvolta 1910, talvolta 1911: Mond, invece, morì l'11 dicembre dicembre 1909) e J. Goodman, *The Mond Legacy: a Family Saga*, London 1982.

⁴⁶ D. Wardleworth, *The 'friendly' battle*, cit. [vedi nota precedente], pp. 87-93, in part. p. 91.

⁴⁷ Una fotografia di questa sala (dove però non si vede il dipinto di Bellini) è pubblicata da J. Conlin, *The nation's mantelpiece: a history of the National Gallery*, London 2006, p. 405. Qualche notizia in merito

Per dare completezza a quanto sin qui esposto e fare luce, da un'altra prospettiva, sulle circostanze che determinarono la vendita del dipinto di Bellini, non si può, in chiusura, astenersi da indagare la personalità di un altro protagonista di questa storia, benché oggi del tutto dimenticato: Cesare Menghini (1832-1910). Figlio del dottore in legge Luciano, quest'ultimo consigliere e giudice presso i tribunali di Milano e Mantova, poi presidente del tribunale di Brescia, e Adelaide Bonoris, appartenente a una nota famiglia mantovana⁴⁸, Menghini, dopo aver conseguito la laurea in giurisprudenza, si arruolò nel 1859 come volontario garibaldino, entrando nel corpo dei Lancieri di Aosta con il quale prese parte alla battaglia di Custoza del 1866⁴⁹ (fig. 4). Benché sia difficoltoso, allo stato attuale, reperire informazioni circostanziate sulla sua biografia, possiamo ad ogni modo tracciarne un profilo grazie alla corrispondenza conservata nel Fondo Bonoris presso l'Archivio di Stato di Brescia⁵⁰. Se ne ricava un ritratto in chiaroscuro, utile a comprendere certi aspetti di questo sfuggente personaggio: in una lettera del 19 luglio 1864 il padre Luciano biasimava infatti lo stile di vita tenuto da Cesare in quel periodo, distratto nel «giuoco e in altre dissipazioni», tanto che – concludeva sconsigliato – «se rientrasse nel civile sarebbe di nuovo annoiato, inquieto, ozioso, spendaccione»⁵¹. Una condotta che, tra l'altro, includeva non meglio precisate «idee fantastiche, strane, strambe, ambiziose e poco morali ed oneste», aggravate dal fatto che egli aveva «di continuo il rompicollo dei cavalli e di troppo altre spese». La necessità di costanti sussidi economici, imposta da spese eccessive, è dimostrata anche dalle molteplici richieste rivolte, tra il 1861 e il 1864, dallo stesso Cesare allo zio Achille Bonoris, peraltro sempre disposto ad accontentare il nipote⁵².

Riesce a questo punto difficile immaginare che tutto ciò, pur riferito a un periodo antecedente, non abbia

all'allestimento della Mond Room è fornita da D. Wardleworth, *The 'friendly' battle*, cit. [vedi nota 45], pp. 87-93, in part. p. 93.

⁴⁸ Come attesta la documentazione d'archivio (vedi nota 50), Adelaide Bonoris si sposò con Luciano Menghini il 16 novembre 1829 con cerimonia celebrata presso la cappella del palazzo mantovano di Gaetano Bonoris in via Cavour, andando a risiedere in contrada di San Francesco n. 752 a fianco dell'abitazione di Eleonora Nuvoloni al n. 754 (per la quale vedi oltre).

⁴⁹ R. Puletti, D. Saccomandi, D. Cerbo, *I Lancieri di Aosta dal 1774 al 1970. Cenni storici*, Udine 1970, pp. 182, 295.

⁵⁰ ASBs, *Fondazione Bonoris*, b. 2 (questa documentazione è stata resa nota da R. Navarrini, *Un archivio per due città: l'archivio della fondazione Gaetano Bonoris - Ufficio di Mantova*, "Postumia", IV, 1993, 4, pp. 89-122, in part. 91).

⁵¹ ASBs, *Fondazione Bonoris*, b. 2 (anche per le citazioni seguenti).

⁵² Achille fu padre di Gaetano, colui nel 1923 istituì la Fondazione benefica che ancora oggi porta il suo nome (*Dalla beneficenza alla cultura del dono. Studi in memoria del conte Gaetano Bonoris*, a cura di M. Taccolini, Rudiano 2012).



Fig. 4. Cesare Menghini, albumina in formato *carte de visite*, fotografia Andrea Premi, settimo decennio del XIX secolo. Archivio privato.

avuto qualche pur minima attinenza con le vicende che qui si stanno ripercorrendo, a maggior ragione considerato che Richter, nella lettera inviata a Morelli nel 1885, tenne a precisare che il dipinto gli era stato offerto in vendita proprio per ragioni connesse con una presunta crisi finanziaria di Menghini. Non è dato sapere quanto gravosa fosse la situazione (è probabile che non fosse migliorata dopo la scomparsa del padre Luciano alla fine del 1877)⁵³ né, tantomeno, è possibile risalire all'origine della volontà di alienare l'opera, ma è pur sempre legittimo immaginare che tale intendimento, probabilmente immaginato da tempo, avesse preso forma pro-

⁵³ Luciano Menghini morì il 16 novembre 1877: vedi per questo l'opuscolo, conservato presso la BTMn, intitolato *In morte del Cav. Dottor Luciano Menghini* (Mantova 1877).

prio durante la visita a Mantova di Morelli e Frizzoni nel 1874⁵⁴. In quella occasione, come si è detto poc'anzi, Menghini si rese conto di avere per le mani un bene prezioso, più di quanto non immaginasse. Tramontato il progetto del catalogo nazionale e venuto di conseguenza meno l'interesse dello Stato per un'eventuale acquisizione dei beni privati di maggior rilievo, Menghini dovette convincersi a procedere con la vendita, riattivando i canali di conoscenze aperti in precedenza: la sua posizione in ascesa nella vita pubblica mantovana, nonché l'adesione ad alcuni prestigiosi circoli culturali tra i quali l'Accademia Virgiliana e la Società per le Belle Arti di Milano⁵⁵, potrebbero aver contribuito a rinsaldare i suoi rapporti con l'ambiente 'morelliano' e in particolare con Frizzoni. La presenza del più fidato collaboratore di Morelli al fianco di Richter, in occasione della già ricordata escursione a Mantova del 1883, induce infatti a pensare che costui ricoprì un ruolo di mediazione tutt'altro che secondario.

Chiarite, per quanto possibile, le vicende personali di Menghini, ben altri ostacoli, invece, si frappongono davanti a chi intenda individuare il più antico contesto di provenienza della tavola: l'indizio da cui partire è fornito, ancora una volta, da Richter, che nel 1910 si preoccupò di registrare l'appartenenza dell'opera al «conte Nuvoloni» di Mantova⁵⁶. Concedendo un doveroso margine di credito allo studioso tedesco, la cui rilevanza nell'intera questione – considerato quanto detto sin qui – lo qualifica come una fonte attendibile, c'è da presumere che egli avesse avuto notizia, proprio dalla viva voce di Menghini, del fatto che il bene gli fosse pervenuto tramite discendenza dalla famiglia Nuvoloni. In effetti la nonna di Cesare era Eleonora Nuvoloni, unica erede del patrimonio del padre Girolamo e, dal 1792, moglie di Luigi Menghini. Dalle ricerche condotte presso l'Archivio di Stato di Mantova non è stato finora possibile rintracciare la presenza del *Cristo morto* nei testamenti e nei contratti nuziali concernenti la famiglia Nuvoloni tra

⁵⁴ In merito alle ragioni che, nell'ottobre 1874, portarono Morelli in casa Menghini, può darsi che i due si conoscessero già da prima per la comune esperienza di servizio durante le guerre d'indipendenza oppure che fossero entrati rapidamente in sintonia per l'appartenenza politica all'area dei liberali. Si può anche presumere un comune circolo di amicizie, per esempio gravitante attorno alla figura del mantovano Anselmo Guerrieri Gonzaga, anch'esso patriota e poi, nel 1866, segretario generale agli esteri con il ministro Emilio Visconti Venosta, quest'ultimo molto vicino a Morelli.

⁵⁵ Menghini aderì alla Società per le Belle Arti di Milano almeno dal 1884 al 1893, ma con ogni probabilità già da prima (nel Fondo Bonoris presso l'ASBs si conservano le ricevute di pagamento delle rate d'iscrizione per gli anni 1861-1962, 1864, che suggeriscono un'affiliazione più risalente nel tempo). Dal 1884 al 1908 fu socio dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova.

⁵⁶ Vedi nota 3.

XVIII e XIX secolo, ma può sempre darsi che il dipinto fosse tacitamente compreso all'interno di «tutti [i] beni presenti e futuri di qualunque sorte» che Girolamo Nuvoloni «vincola, obbliga ed ipoteca» per garantire alla figlia Eleonora l'estinzione della seconda metà della sua dote (che in totale ammontava a 60.000 lire, da saldare per metà subito e per metà alla morte del padre, avvenuta nel 1830)⁵⁷. L'indiscussa antichità del casato Nuvoloni, attestato a Mantova da vari secoli⁵⁸, lascia comunque aperta la possibilità che la tavola, pur non essendo mai menzionata dalle fonti locali né tantomeno da altri viaggiatori, fosse da tempo nella disponibilità di alcuni suoi esponenti, in merito ai quali sarà necessario ricostruire la genealogia, appurando, al tempo stesso, gli interessi in fatto di collezionismo d'arte⁵⁹. A tal proposito si tenga presente che, a quanto è dato sapere, nella disponibilità di Cesare Menghini vi era un altro dipinto, per la precisione una *Maddalena* attribuita a Correggio, prestata nel 1894 alla grande esposizione che si tenne quell'anno a Parma⁶⁰.

⁵⁷ Si è provato dapprima a verificare il contratto di matrimonio tra Girolamo Nuvoloni (figlio di Francesco e di Isabella Clara Mangani) e Teresa Giuseppina Burris (ASMn, *Notarile*, notaio Giambattista Sabbadini, 17 giugno 1765, b. 8459bis), quindi i testamenti dello stesso Girolamo: nel primo, redatto olografo all'età di 64 anni, oltre a fare riferimento a un «orologio d'oro» egli esplicitava la volontà di lasciare tutti i beni «stabili, fruttiferi, mobili, ragioni, azioni» alla figlia Eleonora e, in successione, ai nipoti (ASMn, *Notarile*, notaio Giuseppe Avigni, 18 gennaio 1803, b. 1525); con il secondo, non più olografo, si dava disposizione affinché la figlia Eleonora, in qualità di «erede universale», ricevesse in usufrutto due «camere» e un «camerino» della sua abitazione, compresa la «piena proprietà [del] letto finito con tutte le mobilie, e supellettili, che si ritrovano in dette camere» (ASMn, *Notarile*, notaio Giuseppe Antonio Albè di Pomponesco, 22 agosto 1814; in questo secondo testamento veniva inoltre precisato che la moglie di Girolamo non sarebbe stata tenuta alla compilazione di un inventario dei beni alla morte del marito). Nessuna notizia del dipinto nemmeno nei relativi *Capitoli nuziali* siglati tra Eleonora Nuvoloni e Luigi Menghini (quest'ultimo procuratore generale della Corte di Giustizia di Macerata e poi consigliere al Tribunale di Mantova) il 16 gennaio 1792 e rinnovati il 28 aprile dello stesso anno (ASMn, *Notarile*, notaio Giuseppe Maria Tirelli, 28 aprile 1792, b. 9127; il matrimonio fu celebrato nella chiesa dei Santi Simone e Giuda a Mantova il 30 aprile 1792; ASDMn, Anagrafe antica della città di Mantova, Parrocchia dei Ss. Simone e Giuda, *Registro Matrimoni V [1775-1806]*, p. 199). Nessun dato neppure nel contratto stipulato tra la vedova Eleonora Nuvoloni e il figlio Luciano Menghini, padre di Cesare (ASMn, *Notarile*, notaio Francesco Bacchi, 5 gennaio 1837, b. 1826).

⁵⁸ Nella storiografia ottocentesca si trova il riferimento alla «famiglia antichissima de' Nuvoloni» (P. Coddè, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori, scultori, architetti ed incisori mantovani*, Mantova 1837, p. 117).

⁵⁹ G. Rebecchini, *Private Collectors in Mantua, 1500-1630*, Roma 2002, p. 22.

⁶⁰ *Catalogo della mostra correggesca in Parma*, catalogo della mostra (Parma, 17 giugno-1 luglio 1894), Parma 1894, p. 16 cat. n. 352. Non è dato sapere di più in merito a questo dipinto, forse una delle numerose derivazioni della celebre *Maddalena* leggente commissionata da Isabella d'Este (per la quale: M. Spagnolo, *Correggio's "Reclining Magdalen": Isa-*

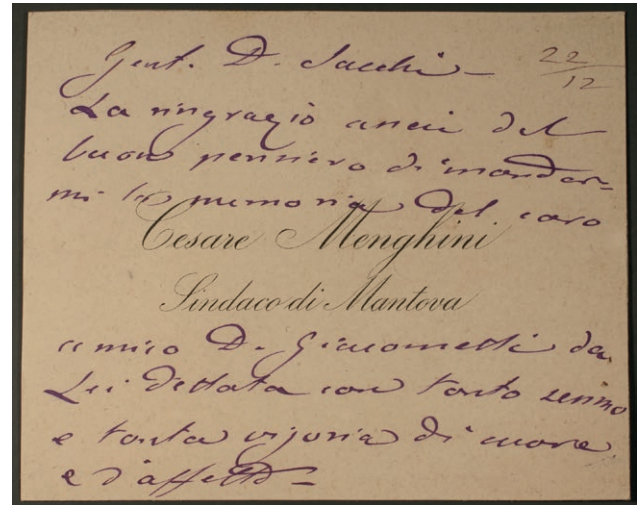


Fig. 5. Biglietto da visita di Cesare Menghini, sindaco, 1889-1892. Imsc, Archivio della famiglia Sacchi, Carte di Giacomo Cattaneo, b. 6.

Tirando le somme si può dire che, malgrado restino ancora aperti gli interrogativi circa l'origine mantovana del *Cristo morto* di Bellini, appare pur sempre di qualche utilità aver messo a fuoco, con maggior precisione, la fitta rete di rapporti instaurati tra eminenti storici dell'arte e collezionisti alla fine del XIX secolo, che determinò dapprima la fuoriuscita della tavola dai confini italiani, quindi il suo approdo nel contesto inglese e il successivo ingresso nella National Gallery di Londra. A margine di questi avvenimenti e alla fuga di opere dall'Italia, che in fondo era un fatto all'ordine del giorno nei decenni post unitari e dunque non deve stupire, fa soprattutto riflettere che, nel novembre del 1889, vale a dire a pochi mesi dalla vendita del dipinto avvenuta in gennaio, Cesare Menghini fosse eletto sindaco di Mantova nelle fila dei liberali moderati⁶¹ (fig. 5). Chissà se, da patriota, oltre che da pubblico amministratore sensibile a tematiche sociali⁶² e cul-

bella d'Este and the cult of St Mary Magdalen, "Apollo", 157, 2003, 496, pp. 37-45; D. Ekserdjian, *Correggio's Reclining "Magdalen" Rediscovered*, "The Burlington Magazine", CLXI, 2019, pp. 556-561).

⁶¹ In carica sino al 1892; per il suo ruolo nell'ambiente politico mantovano: G.L. Fruci, *La politica al municipio. Elezioni e consiglio comunale nella Mantova liberale (1866-1914)*, Mantova 2005, pp. 105-106, 109-111.

⁶² Menghini, oltre a partecipare ai comitati d'onore di diverse manifestazioni zootecniche (anche in quanto presidente della Società Ippica di Mantova), fornì un contributo allo studio di tali argomenti e alla promozione del loro insegnamento nelle scuole, come dimostrano alcune sue pubblicazioni: C. Menghini, *L'industria degli animali nella Provincia di Mantova alla Mostra zootecnica di Milano*, Mantova 1881; C. Menghini, *Provvedimenti per una maggiore produzione equina nella provincia di Mantova*, Mantova 1882; C. Menghini, *Proposta di una scuola agraria elementare*, Mantova 1883; C. Menghini, *Il servizio ippico del 1883 nella provincia di Mantova*, Mantova 1883. Menghini, inoltre, fu tra i soci promotori della Croce Rossa di Mantova, di cui divenne il presidente nel 1886 (*Storia della Croce Rossa in Lombardia (1859-1914)*,

turali⁶³, avesse avuto, negli anni seguenti, qualche ripensamento per essersi privato di un bene così rilevante. Nel suo necrologio, redatto dagli accademici virgiliani dopo la morte, avvenuta il 3 dicembre 1910, egli era ricordato «di animo integro, di carattere forte e leale [...] uomo di temperato e retto giudizio»⁶⁴: apprezzamenti forse di circostanza, ma che dimostrano come gli irrequieti anni giovanili, attestati dalle lettere cui s'è fatto cenno poc'anzi, erano stati dimenticati.

I, *Studi*, a cura di C. Cipolla, A. Fabbri, F. Lombardi, Milano 2014, pp. 229-249)

⁶³ In futuro si potrà approfondire l'esame, per ora basti richiamare alcuni spunti, a partire dal coinvolgimento nel progetto di restauro e strappo di alcuni apparati decorativi nella chiesa di San Francesco a Mantova, di cui Menghini, in qualità di sindaco, si fece promotore per conto del comune, entrando in contatto, nel 1891, con importanti restauratori tra cui Luigi Cavenaghi e Filippo Fiscali (P. Artoni, "Quasi al primitivo splendore". *Restauro nel "bel San Francesco" di Mantova*, Mantova 2017, pp. 38-43). Menghini, inoltre, fu presidente del Comitato per il monumento di Virgilio a Mantova (R. Navarrini, "A Virgilio la Patria. Storia del Comitato per l'erezione di un monumento a Virgilio", "Postumia", 18, 1, 2007, pp. 51-79; N. Marchioni, *Un progetto e un monumento per Virgilio a Mantova: dal lucus di Giacomo Boni alla Piazza Virgiliana*, in *Virgilio. Volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra [Mantova, Palazzo Te, 16 ottobre 2011-8 gennaio 2012], a cura di V. Farinella, Milano 2011, pp. 85-101): in questa veste il 22 marzo 1907 egli scrisse a Giovanni Pascoli per invitarlo a tenere "una conferenza sull'immortale poeta Carducci", deceduto un mese prima (AP, Carteggio).

⁶⁴ Per il necrologio: A.C.D.A. [Antonio Carlo Dall'Acqua], *Menghini (comm. Cesare): socio effettivo residente dal 2 marzo 1884*, "Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova", III, 2, 1910, p. XVII. I funerali ebbero corso nella basilica di Sant'Andrea a Mantova il 5 dicembre «con un grande concorso di popolo» ([Anonimo], *I funerali del Comm. Menghini*, "Gazzetta di Mantova", 5 dicembre 1910, p. 2). Menghini trovò sepoltura nel cimitero di Porto Mantovano.