

Gina Venneri

## In transito. Riflessioni sulla “ri-museificazione” del patrimonio funerario attraverso le vicende espositive dei monumenti Andersen e Bonzagni\*



### Abstract

Cimiteri e musei instaurano da decenni un dialogo plurivalente e complesso. Sviluppando questa osservazione, e considerato il riconoscimento dei complessi cimiteriali storici come musei d'arte plastica all'aperto, è possibile interrogarsi sulle dinamiche sottese alla migrazione di monumenti funebri dai “propri” recinti memoriali agli spazi museali definiti tali in senso stretto. Quali sono le implicazioni derivate da lasciti testamentari, donazioni e acquisizioni in termini di conservazione, valorizzazione e ri-significazione di manufatti originariamente destinati al contesto sepolcrale? Sebbene la casistica nazionale – e internazionale – sia piuttosto articolata, il contributo focalizza l'attenzione sul gruppo bronzeo *Vita Eterna*, concepito nel 1905 da Hendrik Christian Andersen in memoria del fratello pittore Andreas, e l'erma marmorea *Ironia, Satira, Dolore*, scolpita nel 1919 da Adolfo Wildt per commemorare l'artista Aroldo Bonzagni. Se luoghi di sepoltura e patrimonio scultoreo rappresentano un'entità unica e peculiare, la rimozione di singoli elementi potrebbe alterare alcuni equilibri relazionali. Allo stesso tempo, lo statuto dell'opera “transitante” subisce una variazione semantica e funzionale. Le ricontestualizzazioni potrebbero offrire migliori condizioni conservative; garantiscono, allo stesso tempo, opportunità di fruizione ideali e un'integrazione adeguata fra monumento e nuova cornice espositiva?

Cemeteries and museums engage in a multifaceted and complex dialogue for decades. Building on this observation and considering the recognition of historical cemetery complexes as open-air plastic art museums, it is possible to reflect on the underlying dynamics of the migration of funerary monuments from their designated memorial enclosures to museum spaces that are defined as such in a strict sense. What are the implications of testamentary bequests, donations and acquisitions for the preservation, valuation and re-signification of artefacts originally intended for the burial context? While the national and international casuistry is rather articulated, the article focuses on the exhibition events involving the bronze group *Eternal Life*, conceived in 1905 by Hendrik Christian Andersen in memory of his brother and painter Andreas, and the marble herm known as *Irony, Satire, Sorrow*, sculpted in 1919 by Adolfo Wildt to commemorate the artist Aroldo Bonzagni. If burial places and sculptural heritage represent a unique and peculiar entity, the removal of individual elements could alter certain relational balances. At the same time, the status of the “transiting” work undergoes a semantic and functional variation. Recontextualisations could offer better conservation conditions; do they guarantee at the same time ideal opportunities of fruition and an adequate interaction, and integration, between monument and new exhibition frame?



---

\* Il titolo differisce lievemente da quello proposto durante il convegno dottorale *Patrimoni in movimento: vendite, spoliazioni, lasciti, donazioni*. Questa variazione permette di enfatizzare il concetto di “transito”, vocabolo che a sua volta pone l'attenzione sul viaggio fisico e metaforico compiuto dai due manufatti stilisticamente agli antipodi ma concepiti, fra il primo e il secondo decennio del Novecento, da protagonisti indiscussi dello sfaccettato panorama artistico-culturale nazionale e transnazionale, cioè Hendrik Christian Andersen e Adolfo Wildt.

Le considerazioni avanzate da Michel Ragon nel paragrafo *Le cimetière museifiée*, tra i più significativi del saggio *L'Espace de la mort*, contribuiscono a delineare il fenomeno concernente la museificazione – o, in questa circostanza, “ri-museificazione” – del patrimonio scultoreo destinato all'*embellissement* dei cimiteri di codificazione ottocentesca: «Notre époque est, on le sait, muséale; nous muséifions tout: les vieilles pierres, les vieux quartiers, les vieilles villes et même les arts contemporains; le cimetière, bien sûr, est devenu lui aussi musée» (Ragon 1981).

Per chiarire il concetto, Ragon cita la guida storica *Cimetières et sépultures de Paris* redatta da Marcel Le Clère nel 1978, sottolineando in maniera icastica il numero di sculture qualitativamente notevoli conservate presso il cimitero di Père-Lachaise, superiore a quello di molti altri musei francesi (Ragon 1981). Un'idea che si allinea perfettamente con l'interpretazione degli spazi cimiteriali come collezioni d'arte plastica all'aperto, musei delle città e dei territori: visione, quest'ultima, divenuta celebre a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso (Panzetta 2012), ma già diffusa in certa guidistica primonovecentesca. All'alba del Ventesimo secolo, infatti, la “monumentalizzazione” delle necropoli moderne può ritenersi parzialmente compiuta e in costante perfezionamento: non a caso, l'autore di *La patria. Geografia dell'Italia*, ricorda che «i campisanti italiani sono divenuti veri musei sepolcrali» (Strafforello 1900).

È estremamente interessante constatare come l'associazione positiva attribuita al binomio cimitero-museo non si estenda con altrettanta forza a quello inverso, ovvero museo-cimitero. La dimensione museale, latrice della cosiddetta “morte dell'esperienza” (Hetherington 2024), genera proflui di riflessioni teoriche che portano alla formulazione di un paradigma storicizzato. In *Le problème des musées*, il contributo pubblicato sul quotidiano «Le Gaulois» nel 1923, Paul Valéry sostiene che l'opera musealizzata, creata per adempire a funzioni differenti, dissimuli il suo significato originario, determinando nel fruitore sensazioni di straniamento (Valéry 1960). Pur implicando approcci epistemologici differenti, queste osservazioni sono centrali in Pavel Aleksandrovič Florenskij e trovano ulteriore sviluppo, per esempio, nelle disamine di Theodor Wiesengrund Adorno (Barbieri 2019). Qualsiasi oggetto, se traslato altrove – nello specifico, dalla sua collocazione originaria ad ambienti musealizzati secondo principi e criteri diversi –, subisce un'alterazione semantico-funzionale e, conseguentemente, una mutazione delle dinamiche fruibili che lo coinvolgono.

I cimiteri si contraddistinguono, per loro stessa natura, come strutture espositive aperte, veri e propri «musei in divenire» (Ginex & Selvafolta 1996), luoghi dalla marcata valenza identitaria la cui logica è invertita rispetto agli spazi museali

“convenzionali”. In questo contesto, l’inte(g)razione fra statuaria commemorativa, configurazione paesaggistica, artefici, defunti e viventi-visitatori è caratterizzata da interconnessioni sinergiche. Inevitabilmente, quindi, i processi che sottendono alla movimentazione del patrimonio cimiteriale portano a una ridefinizione profonda del senso, del valore e della funzione dell’oggetto “transitante”, in risposta alle variate condizioni storico-sociali e culturali del nuovo scenario di riferimento. Pur implicando la neutralizzazione di talune relazioni spazio-temporali, ricontestualizzare monumenti funerari non significa soltanto compiere un’operazione strettamente conservativa: equivale, anzi, a farle “ri-dialogare” con altre opere, ma anche con l’edificio museale stesso, portatore di una sua storia – che può essere più o meno correlata al manufatto. La “ri-museificazione”, spesso veicolata da lasciti testamentari, donazioni o acquisizioni, garantisce comunque la qualità dell’esperienza fruitiva e un’adeguata percezione della nuova funzione che l’oggetto è portato a svolgere all’interno della nuova cornice espositiva? D’altro lato, la rimozione di sculture originariamente concepite *in memoriam* comprometterebbe l’equilibrio visivo, e pertanto la “logica”, del percorso cimiteriale?

Nel caleidoscopico palinsesto del cimitero monumentale di Milano, autentico *cultural landmark*, la fusione tra varietà stilistica e iconografica degli elementi plastico-architettonici presenti e paesaggio circostante dà vita a un’entità unica e peculiare. In questo complesso straordinario emerge, con vigore, l’opera dello scultore Adolfo Wildt, incisivamente paragonata a un «museo nel museo» (Pontiggia 2021). I monumenti di ideazione wildtiana visibili nei diversi “riparti” del cimitero, tutti ascrivibili alla fase di piena espressione creativa dell’artista, sono oggi nove<sup>1</sup>. Mentre *Madre Adottiva*, realizzato per la tomba di Maria Salsi Crespi Bramanti e installata presso il Monumentale nel 1917, viene distrutto dai bombardamenti bellici (Ginex & Selvafolta 1996), l’erma marmorea *Ironia, Satira, Dolore*, scolpita per commemorare Aroldo Bonzagni, è entrata a far parte delle collezioni della Galleria d’Arte Moderna di Cento, cittadina natale di quell’artista variamente definito secessionista, espressionista e futurista (Sassoli de’ Bianchi Strozzi 2020). Finanziata attraverso una sottoscrizione promossa da Arturo Toscanini, senza richiedere alcun onere economico alla famiglia di Bonzagni (Gozzi 2006), la scultura – di cui si riporta una fotografia “in contesto” tratta dalla guida storico-descrittiva di Luigi Larghi [Fig. 1] – viene posta nel Riparto XVI del cimitero nel 1919 (Larghi 1923). Malgrado l’infuriare dell’epidemia di febbre spagnola – causa, nel 1918, del decesso del pittore –, l’anonimo cronista del periodico *Il Mondo* evidenzia la fioritura scultorea che interessa il cimitero anche durante quegli anni funesti. Soltanto nel 1919, scrive, sorgono «quaranta nuovi sepolcri ricchi e sontuosi

---

<sup>1</sup> Per un’idea schematica della configurazione attuale del museo wildtiano, si rimanda alla cartina planimetrica che illustra la collocazione delle edicole funerarie e delle sculture realizzate dall’artista all’interno del sito cimiteriale milanese: <https://monumentale.comune.milano.it/itinerari/adolfo-wildt>.

[...], testimonianza duratura del culto per le tombe, che l'ansia e la perplessità del tempo che passa non hanno potuto scemare» ('L'arte al Cimitero Monumentale', 1919). Sono proprio le tre grandi maschere di Wildt – presentate nella rivista *Dedalo* senza piedistallo con iscrizione [Fig. 2] – a suscitare, in alcuni visitatori, «la più lontana emozione d'arte» (Calza 1931).



ADOLFO WILDT: MONUMENTO AD AROLDÒ BONZAGNI (PARTICOLARE).

Fig. 1: Adolfo Wildt, *Ironia, Satira, Dolore*, 1919, Galleria d'Arte Moderna, Cento (all'epoca conservata presso il Riparto XVI del cimitero monumentale di Milano; fotografia tratta Larghi, L 1923, Guida del Cimitero Monumentale di Milano, Enrico Gualdoni, Milano)

Fig. 2: Adolfo Wildt, *Ironia, Satira, Dolore*, 1919, Galleria d'Arte Moderna, Cento (fotografia tratta da Ojetti, U 1926, 'Lo scultore Adolfo Wildt', *Dedalo*, vol. 2, pp. 442-465).

Per “contestualizzare la ricontestualizzazione” della tomba Bonzagni, è necessario ripercorrere, per sommi capi, la genesi della GAM di Cento. Costituito nel 1959 nei locali della Pinacoteca Civica cittadina grazie all'impegno di Elva Bonzagni Poggi, sorella di Aroldo, e dell'amministrazione comunale, il nucleo espositivo della galleria è inizialmente composto da poche opere di Bonzagni e di altri esponenti significativi delle avanguardie storiche (Gozzi 2006). Nel 1964, periodo in cui si consolida la riscoperta critica del pittore – si ricordino i contributi di Carlo Carrà, Aldo Carpi, Guido Ballo e Roberto Longhi (Scardino 1995) –, lo spazio espositivo della GAM viene ampliato per la prima volta. Per il trasferimento di *Ironia, Satira, Dolore* negli ambienti museali, reso possibile grazie agli influenti contatti di Elva nel capoluogo

lombardo, occorre invece attendere il 1976, anno del secondo ampliamento curato da Leone Pancaldi (Gozzi 2006). La donazione delle opere da parte di Elva, formalizzata nel 1975 tramite l'acquisto simbolico effettuato dal Comune di Cento in collaborazione con la Cassa di Risparmio, per un importo di un milione di lire, decreta non solo l'inalienabilità, ma anche la salvaguardia dell'integrità dell'intera collezione (Gozzi 2006), assicurando pertanto la collocazione definitiva, a Cento, dell'erma in marmo di Carrara progettata da Wildt per commemorare il pittore, amico e collega<sup>2</sup>.

L'intervento dell'architetto bolognese esalta le opere maggiormente rappresentative della raccolta tramite la realizzazione di quattro ampie vetrate destinate a offrire una veduta complessiva del vasto salone, dominato proprio da *Ironia, Satira, Dolore* (Gozzi 2006). Per quanto riguarda lo spostamento del monumento funerario, avviene parallelamente, ed emblematicamente, alla traslazione delle spoglie del defunto Bonzagni dal cimitero milanese a quello di Cento (Gozzi 2006): sembra trattarsi di un atto di riappropriazione volto a consolidare il legame fisico, ma anche simbolico, che la comunità intende ristabilire con il "suo" pittore. Del resto, il museo *in lato sensu* non si articola come un'istituzione neutra; al contrario, è il risultato di specifici costrutti ideologici, per cui ogni elemento esposto contribuisce a sostenere e trasmettere determinate interpretazioni della realtà. Malgrado ciò, la storia espositiva dell'erma wildtiana è marcata da alcuni eventi che, in tempi recenti, ne hanno compromesso la continuità fruitiva e la relazione col pubblico<sup>3</sup>: il sisma del 2012, per esempio, reca ingenti danni al patrimonio architettonico delle province emiliane e romagnole, colpendo anche la GAM, istituita dal 1988 presso il Palazzo del Governatore (Virelli 2018). L'inagibilità dell'edificio comporta lo spostamento delle opere, inclusa l'erma wildtiana, in un magazzino situato fuori dal centro storico. Dopo un attento restauro, seguito dal ripristino delle funzioni espositive e dei servizi a esse correlate, la sede museale viene riaperta nel 2015: in quell'anno, le tre «figure gaudenti o grottesche o miserabili» ('Un ricordo marmoreo di A. Wildt' 1919) vengono restituite al pubblico e collocate all'ingresso del palazzo estense, diventando uno dei punti focali della mostra *Le guerre di Aroldo Bonzagni* (Virelli 2015).

La centralità, nel contesto museale, delle maschere allegoriche, si articola su due piani concatenati. Innanzitutto, il monumento agisce come catalizzatore per attuare riflessioni sulla poetica bonzagnana: d'altronde «ironia, satira e dolore furono le opere e la vita di Aroldo Bonzagni», recita l'iscrizione apposta sul piedistallo, non musealizzato, del monumento. Ponte tangibile tra vita e morte, *Ironia, Satira, Dolore*

---

<sup>2</sup> Aroldo Bonzagni trascorre gli anni più fecondi della sua carriera a Milano, tra l'Accademia di Brera, l'associazione Famiglia Artistica, il Caffè Cova e la redazione del quotidiano d'indirizzo socialista *Avanti!* (Gozzi 2006).

<sup>3</sup> La Galleria d'Arte Moderna di Cento è chiusa, da circa cinque anni, per interventi di recupero strutturale. L'erma realizzata da Wildt, pertanto, non sarà fruibile fino al mese di gennaio 2025 (Guerra 2024).

introduce emotivamente e concettualmente l'esperienza della galleria. Benché dialoghi con gran parte della produzione grafica e pittorica dell'artista, la scultura è alienata dal retroterra associato al suo artefice. Insieme al monumento scolpito per Carlo Cena (1921) e all'edicola Körner (1929), ubicati nei vicini comparti XIV e XV, il monumento ad Aroldo Bonzagni avrebbe idealmente completato un itinerario capace di illustrare l'evoluzione stilistica di Wildt, interprete privilegiato di «un'epoca stanca e ansiosa, credula e curiosa» (Ogetti 1926). Non si può fare a meno di richiamare le osservazioni di Mario Sironi, espresse nel 1928 sulle colonne del quotidiano *Il Popolo d'Italia*, sulle opere di Wildt destinate al Monumentale. Sironi sostiene che esse non siano semplicemente distribuite all'interno di uno spazio condiviso, ma piuttosto inneschino una dimensione estetico-narrativa connotata da «lirismo funerario» e «misticità scolpita» (Pontiggia 2013) inimitabile e irripetibile.

La movimentazione del gruppo scultoreo concepito da Hendrik Christian Andersen in memoria del fratello maggiore Andreas, ben documentata grazie alle annotazioni diaristiche di Olivia Cushing<sup>4</sup> (Di Majo 2008), si configura come un capitolo particolarmente travagliato nella storia della parabola artistica andersoniana. Ripercorrere la vicenda espositiva di *Vita Eterna* o *Angelo della Vita* [Fig. 3], segnata da tanti rifiuti e altrettanti compromessi, consente di ragionare su una pluralità di istanze: sull'influenza esercitata dai costumi socio-culturali dei primi decenni del Novecento, quanto sulle scelte attuate dalle istituzioni e dall'*establishment* nella gestione e valorizzazione del patrimonio culturale.

Il progetto di Andersen risale al 1905, come attesta Cushing, cioè tre anni dopo la dipartita del giovane, *rising star* nella scena artistica americana<sup>5</sup>, avvenuta a Boston per effetto della tubercolosi (Ngu, cited in Di Majo 2001). Tra i primi incidenti di percorso, si annovera quello riguardante la fusione in grande formato del modello di Hendrik Christian, affidata inizialmente alla fonderia artistica Laganà, punto di riferimento per i migliori scultori dell'epoca, che vi stabiliscono sodalizi duraturi (Scognamiglio 1945). Se la ditta napoletana esegue magistralmente la lavorazione del bronzo in scala ridotta, sulla scorta del bozzetto realizzato nel 1908, non si dimostra successivamente all'altezza di ingrandire e bilanciare le figure, fuse secondo Cushing in maniera abominevole (Ngu, cited in Fabiani 2003). L'altro problema, di natura locativa, si manifesta quando Hendrik stabilisce contatti con il cimitero di Mount Auburn a Cambridge, situato nell'area metropolitana di Boston, in Massachusetts, dove giacciono i resti mortali di Andreas: un'iniziativa che, sfortunatamente, ratifica l'inizio

---

<sup>4</sup> Olivia Cushing, colta aristocratica e moglie di Andreas, è impegnata dal 1882, nella stesura dei cosiddetti *Diaries*, oggi conservati presso l'archivio storico del Museo Hendrik C. Andersen a Roma, dove emerge la partecipazione appassionata e attenta sia delle dinamiche familiari che di quelle legate alla produzione artistica dello scultore norvegese naturalizzato statunitense (Fabiani 2003).

<sup>5</sup> Alcuni dipinti, acquistati da Isabella Stewart Gardner, sono infatti attualmente conservate presso il Gardner Museum di Boston (Mamoli Zorzi 2004).

del calvario relativo alla collocazione del monumento. L'idea figurativa non è ben accolta dalla direzione cimiteriale che, ostile, ne sancisce l'inadeguatezza per un luogo di raccoglimento e devozione: prevale il giudizio, di matrice puritana – le comunità anglo-americane incarnano la dottrina promossa dal Puritanesimo (Dawson 1980) – nei confronti della nudità troppo “esposta” degli effigiati (Fabiani 2003). La stessa Cushing, nei *Diaries*, si oppone all'etica puritana, sostenendo l'importanza di proporre una visione alternativa a quella spirituale e consolatoria del gruppo. Olivia afferma che sia essenziale mostrare non l'orrore del trapasso ma la sua bellezza, che integrata nel contesto cimiteriale, svela il significato autentico della vita (Ngu, cited in Fabiani 2003).

Anche la direzione artistica del Palazzo delle Belle Arti di Cesare Bazzani a Valle Giulia, sede dell'Esposizione Internazionale del 1911, tradisce questioni di pudore nella volontà di trasferire il grande modello in gesso di *Vita Eterna* – che Andersen intende esporre sia per l'importanza dell'evento che per facilitare l'installazione definitiva del monumento funebre – in un padiglione più appartato rispetto a quello, centrale, della Sala internazionale (Di Majo 2007). Intanto, nel 1911, lo scultore affida alla Württembergische Metallwarenfabrik di Geislingen la fusione del gruppo monumentale (Fabiani 2003). Nel 1914, invece, una sequenza di disavventure conferma, ancora, la malasorte dell'opera: la proposta di donare il gesso allo Stato italiano si rivela infruttuosa e il gesso, come annota Cushing, subisce fratture al braccio, alle ali e al piedistallo (Ngu, cited in Di Majo 2005), risultando oggi irrimediabilmente distrutto. Contemporaneamente, concluso il lavoro della fonderia tedesca, durante il viaggio di ritorno verso Roma, il bronzo viene presentato al Salon parigino (Fabiani 2003), acquisendo visibilità a livello internazionale.

Intanto, l'occasione collocare la scultura al Mount Auburn sfuma definitivamente, ma nel 1915 Andersen avvia trattative con la direzione del cimitero del rione Testaccio, i cui terreni sono diventati proprietà della Legazione Svizzera (Filamingo 2022). È fondamentale ricordare che il cimitero romano, attivo dal 1702, offre sepoltura a viaggiatori, artisti, poeti e intellettuali europei o provenienti da aree geo-culturali anglofone (Huemer 2012), motivo per cui è comunemente noto come cimitero “degli Inglesi”, appellativo che si avvale di «un poetico eufemismo storico» (Valeriani 2007); e gli Andersen rientrano, a pieno titolo, fra i pionieri statunitensi che scelgono Roma come loro patria d'elezione, conquistando un posto di rilievo nel *milieu* artistico e culturale. Nonostante le titubanze legate alle dimensioni eccessive e alla nudità, ancora ritenuta ipertrofica, dei corpi, il direttore Marcello Piermattei conferisce l'autorizzazione affinché il monumento si erga sulla tomba di famiglia, ideata da Andersen stesso [Fig. 4], dove riposa tutta la sua famiglia – e anche Andreas (Di Majo 2001). «The Guardian Angel uplifting the Spirit of Humanity like a Flame to the silent Eternal Life from when it came», come enunciato dall'iscrizione incisa sulle mura

esterne del sacello, trova ospitalità sulla sua cima soltanto dal 1917<sup>6</sup>, seppur in modo intermittente. In seguito ai deterioramenti strutturali generati, secondo quanto afferma Piermattei in una missiva, dagli agenti atmosferici (Ngu, cited in Filamingo 2021), il bronzo viene rispedito in Germania per le dovute riparazioni nel 1931; rientrato a Roma due anni dopo, la commissione nominata dall'amministrazione cimiteriale si oppone alla sua disposizione sulla struttura architettonica a causa del peso considerevole, che avrebbe indotto problemi statici, e dell'impatto sull'assetto visivo generale del cimitero (Fabiani 2003). In effetti, le altre tombe significative già presenti all'interno del recinto sepolcrale – come quelle di John Keats, Karl Pavlovič Brjullov, Devereux Plantagenet Cockburn – si caratterizzano per le dimensioni ridotte, o per le iconografie più “sobrie”. L'*Angelo del Dolore* realizzato da William Wetmore Story per la sua famiglia, particolarmente celebre nella cultura di massa, è abbigliato e affatto sensuale; benché sia nuda, la stessa *Psiche* di Richard Greenough è pudica, nonché proporzionalmente contenuta. Rispetto ai cimiteri di rito cattolico peninsulari, il cimitero del Testaccio rivela un'impressione di morigeratezza e severità formale nell'apparato plastico, architettonico e decorativo; un'estetica di questo tipo potrebbe essere stata condizionata dalle restrizioni imposte dal governo papale, ma è più plausibile che derivi da forme di autocensura praticata dagli stessi protestanti (Huemer 2012). Oltre a menzionare l'ipotesi di far erigere il monumento su un modesto appezzamento di terreno a Monte Mario – in cima alla collina e con vista sulla città –, in una lettera datata gennaio 1917 Olivia si pronuncia negativamente sull'estetica che identifica il cimitero del Testaccio: lastre di pietra, croci minute, qualche sarcofago, elementi delicati, sobri e monotoni (Ngu, cited in Filamingo 2022). Nel 1942, come accennato nell'opera illustrata *Roma nell'arte*, sul sacello degli Andersen «domina un grande gruppo bronzeo simboleggiante lo Spirito che si libera dalla materia, assistito dall'Angelo del Signore» (Riccoboni 1942), sebbene in stato di abbandono.

Il gruppo scultoreo è trasferito nell'abitazione-atelier di Andersen, in via Pasquale Mancini, nel 1947, cioè sette anni dopo la morte dello scultore, quando l'intera collezione dell'artista viene donata allo Stato italiano dalla sorella adottiva Lucia Lice, usufruttuaria del lascito testamentario (Di Majo 2001). La palazzina Villa Hélène, esempio di architettura revivalista concepita e realizzata dall'artista a partire dal 1922, è vincolata come edificio di interesse storico-artistico dal 1975 e, degli anni Novanta del secolo scorso, costituisce la sede del museo intitolato a Hendrik Christian Andersen (Di Majo 2001). Lo spazio espositivo armonizza e riflette la grandiosità di un

---

<sup>6</sup> Una fotografia del gruppo monumentale che sovrasta il sacello, proveniente dall'archivio fotografico del Museo Andersen, è stata già pubblicata da Valentina Filamingo nel catalogo generale curato da Maria Giuseppina Di Monte e Emilia Ludovici nel 2022, a cui si rimanda. Segnalo che all'interno del contributo di Valerio Caporilli per il volume *Cento anni in ventiquattro foto del Museo Hendrik C. Andersen*, in corso di pubblicazione per Manfredi Edizioni, è inclusa un'ulteriore fotografia del monumento nella sua collocazione cimiteriale.

cammino affettivo, artistico e progettuale: custodisce, oltre i busti-ritratto di amici, sodali e parenti, gli stessi dipinti di Andreas (Di Majo 2005). Mentre il cimitero sorto dove svetta imperiosa la Piramide di Caio Cestio perde quello che sarebbe stato il suo monumento più imponente, il monumento abita uno spazio che ne onora l'essenza e la funzione memoriale. Collocato al piano terra, non lontano dal progetto in gesso della tomba di famiglia, vive una nuova esistenza insieme ai maestosi colossi [Fig. 5] destinati a ornare palazzi e giardini del visionario World Centre of Communication.



Fig. 3: Hendrik Christian Andersen, Vita Eterna o Angelo della Vita, 1905-1912, Museo Hendrik Christian Andersen, Roma.



Fig. 4: Tomba della famiglia Andersen, realizzata per volontà e su progetto dell'artista Hendrik Christian Andersen, cimitero acattolico di Roma, rione Testaccio.

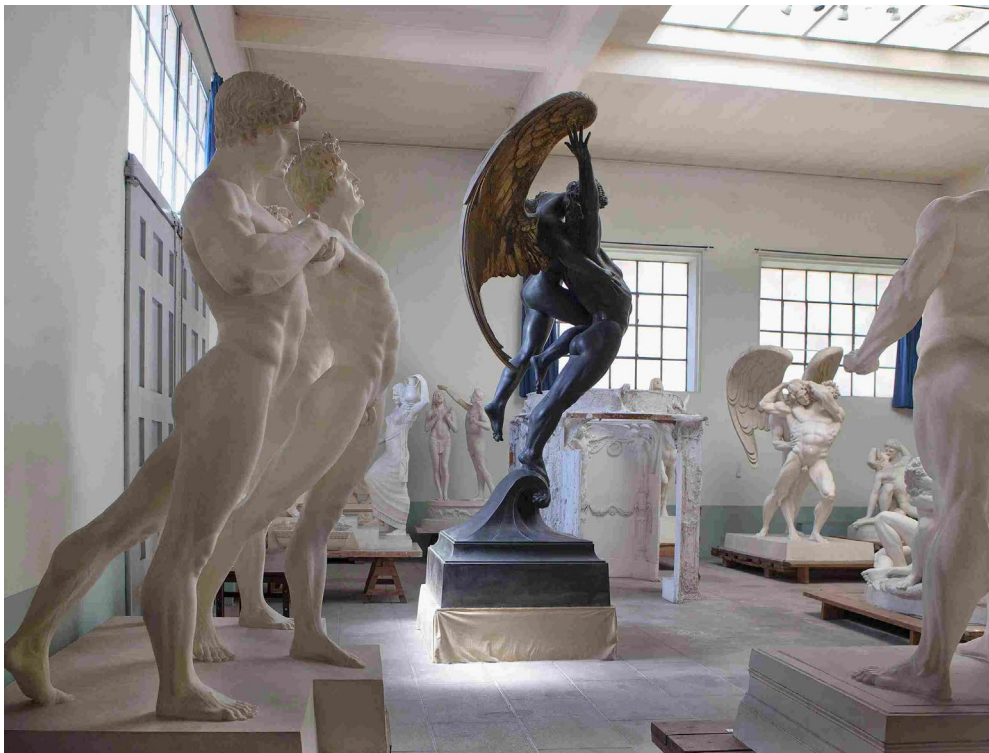


Fig. 5: Veduta interna del Museo Hendrik Christian Andersen, Roma.

## L'autrice

Gina Venneri è attualmente dottoranda in Metodi e Metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica presso l'Università degli Studi di Salerno. La sua ricerca si propone di indagare i processi di risignificazione dei complessi cimiteriali storici fra la seconda metà del XIX secolo ai giorni nostri. Ha partecipato, come relatrice, a convegni nazionali e internazionali e collaborato con ETS, associazioni e gallerie nell'ideazione di progetti, eventi culturali e mostre collettive.

gvenneri@unisa.it

ORCID: 0009-0002-2427-2134

## Riferimenti bibliografici

'L'arte al Cimitero Monumentale di Milano' 1919, *Il Mondo*, no. 45, p. 14.

'Un ricordo marmoreo di A. Wildt' 1919, *Emporium*, vol. 40, no. 299, pp. 278-279.

Barbieri, G 2019, 'Florenskij al museo', *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia*, ed. M Bertelé, Venezia, Università Ca' Foscari, Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, pp. 89-102. Available from Edizioni Ca' Foscari. [20 settembre 2024].

Calza, L 1931 'Adolfo Wildt', *Cremona*, vol. 3, no. 3, 1931, p. 180.

Dawson, JC 1980, 'Puritanism in American Thought and Society. 1865-1910', *New England Quarterly*, vol 53., no. 4, pp. 508-526.

Di Majo, E 2005, 'Hendrick Christian Andersen e Olivia Cushing. Nascita di un'utopia a Roma, all'alba del nuovo secolo', in *Incantati da Roma. La comunità anglo-americana a Roma (1890-1914) e la Fondazione della Keats-Shelley House*, ed C Huemer, Palombi, Roma, pp. 105-113.

Di Majo, E 2007, 'L'Esposizione Internazionale di Roma del 1911. Hendrick C. Andersen e l'avventura delle sue sculture in mostra. Dal diario inedito di Olivia Cushing', in *Scritti in onore di Gianna Piantoni. Testimonianze e contributi*, eds S Frezzotti e P Rosazza Ferraris, De Luca, Roma, pp. 205-226.

Di Majo, E 2008, *Museo Hendrik Christian Andersen*, Electa, Milano.

Fabiani, F 2003, *Hendrik Christian Andersen. La vita, l'arte, il sogno: la vicenda di un'artista singolare*, Cangemi, Roma.

Filamingo V 2022, 'La tomba della famiglia Andersen presso il cimitero acattolico romano della Piramide Cestia', in *Casa-Museo Hendrick Christian Andersen*, eds MG Di Monte & E Ludovici, De Luca, Roma.

Ginex, G & Selvafolta, O 1996, *Il cimitero monumentale di Milano. Guida storico-artistica*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Gozzi, F 2006, 'Identità della Galleria 1818-2006. Dalla morte di Aroldo Bonzagni al Catalogo Generale della Galleria d'Arte Moderna', in *Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni di Cento*, ed F Gozzi, Federico Motta Editore, Milano, pp. 13-55.

Guerra, L 2024, 'Galleria d'Arte Moderna, presto il via ai lavori', *Il Resto del Carlino 7 maggio*. Articolo online: <https://www.ilrestodelcarlino.it/ferrara/cronaca/galleria-darte-moderna-presto-il-via-ai-lavori-1011d5d2> [20 September 2024].

Huemer, C 2012, 'La scultura nel cimitero acattolico di Roma', in *Lo splendore della forma. La scultura negli spazi della memoria*, ed. M Felicori & F Sborgi, Verona, pp. 204-214.

Larghi, L 1923, *Guida del Cimitero Monumentale di Milano*, Enrico Gualdoni, Milano.

Mamoli Zorzi, R 2004, *Beloved boy. Letters to Hendrik C. Andersen, 1899-1915*, University of Virginia Press, Charlottesville.

Meyer, SA 2023, *Cenerentola a scuola. Il dibattito sull'insegnamento della storia dell'arte nei licei (1900-1943)*, EUM, Macerata.

Ojetti, U 1898, 'Le cattedre di storia dell'arte', *Corriere della Sera*, 5-6 dicembre 1898, p.1. cfr. Meyer 2023.

Ojetti, U 1926, 'Lo scultore Adolfo Wildt', *Dedalo*, vol. 2, pp. 442-465.

Pontiggia, E 2013, *Mario Sironi. Scritti inediti (1927-1931)*, Abscondita, Milano.

Pontiggia, E 2017, 'Un museo nel museo. Adolfo Wildt al Monumentale', in *La piccola città. Il Monumentale di Milano*, eds. C De Bernardi & L Fumagalli, Jaca Book, Milano, pp. 204-209.

Ragon, M 1981, *L'Espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Albin Michel, Paris.

Riccoboni, A 1943, *Roma nell'arte. La scultura dell'evo moderno dal Quattrocento a oggi*, Mediterranea, Roma.

Sassoli de' Bianchi Strozzi, G 2020, 'Secessionista, futurista, espressionista. Aroldo Bonzagni', in *Aroldo Bonzagni e il suo tempo. «Ironia, satira e dolore» nelle opere di un "primo futurista"*, ed F Passerini, I Carozza & G Sassoli de' Bianchi, Fondazione Lercaro, Bologna, pp. 11-26.

Sborgi, F 2012, 'Per una riflessione complessiva sulla funzione e sulla forma della scultura funeraria in Europa', in *Lo splendore della forma. La scultura negli spazi della memoria*, ed. M Felicori & F Sborgi, Verona, pp. 244-250.

Scardino, L 1995, *Elettriche linee estensi piccolo dizionario storico del futurismo ferrarese*, Liberty House, Ferrara.

Scognamiglio, G 1945, 'Due vecchi mestieri napoletani', in *Civiltà delle Macchine*, vol. 3, pp. 41-42.

Soria, R 1980, 'Gli artisti americani al cimitero del Testaccio', *Studi Romani*, no. 28, pp. 201-211.

Strafforello, G 1900, *La Patria. Geografia dell'Italia*, Unione Tipografico-Editrice, Torino.

Valéry, P 1960, *Le problème des musées, Œuvres. Pièces sur l'art*, vol. 2, Gallimard, Paris 1960.

Valeriani, E 2007, 'I cimiteri "monumentali"', in *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne. I cimiteri urbani in Europa a duecento anni dall'editto di Saint-Cloud*, ed D Camurri, Bononia University Press, Bologna, pp. 95-100

Virelli, G 2015, 'Addio caro Aroldo. Il monumento Bonzagni di Adolfo Wildt', in *Le guerre di Aroldo Bonzagni*, eds F Gozzi, P Pallottino & G Virelli, Minerva, Bologna.

Virelli, G 2018, 'Oltre la catastrofe. La riapertura della Galleria d'Arte Moderna "Aroldo Bonzagni" dopo il terremoto', *Intrecci d'arte*, vol. 7, no. 3, pp. 84-90.