

SUPPLEMENTI

La nuova età del bronzo.
Fonderie artistiche nell'Italia
post-unitaria (1861-1915):
patrimonio d'arte, d'impresa
e di tecnologia



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi n. 17, 2024

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciallo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Domenico Sardanelli, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SIMMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Lo scultore statunitense Hendrik Christian Andersen (1872-1940) e i suoi fonditori romani

Valerio Caporilli*

Abstract

Le opere in bronzo dello scultore Hendrik Christian Andersen, conservate all'interno della sua casa museo, si presentano come un campionario ideale per uno studio delle fonderie artistiche industriali attive nel Regno nei primi decenni del Novecento. Per la fusione delle sue prime opere, l'artista si rivolgerà infatti ad alcune delle principali fonderie attive in quel momento nelle città di Roma e Napoli, volgendo poi lo sguardo all'estero e instaurando a partire dal 1911 un legame con la Württembergische Metallwarenfabrik di Geislingen, in Germania.

Sculptor Hendrik Christian Andersen's bronze works preserved inside his house-museum represent a perfect collection of samples for the study of some of the artistic industrial foundries active in Italy in the early decades of the 20th century. Indeed, for the casting

* Dottorando del XXXIX ciclo in Studi storici dal medioevo all'età contemporanea dell'Università degli Studi di Teramo, via Renato Balzarini 1, 64100 Teramo, e-mail: vcaporilli@unite.it.

Desidero ringraziare gli organizzatori del convegno, i professori Paolo Coen, Mario Micheli e Sandro Scarrocchia per l'invito ricevuto a parteciparvi, la direttrice Maria Giuseppina di Monte del Museo Hendrik Christian Andersen, nonché tutto il personale del museo per la loro gentilezza e aiuto nelle ricerche qui presentate.

of his first works, the artist turned to some of the main foundries active in the cities of Rome and Naples. Later his attention was drawn to other foundries abroad and by 1911 he established a connection with the Württembergische Metallwarenfabrik of Geislingen, in Germany.

Per uno studio sul mercato delle fonderie artistiche industriali a Roma nella seconda metà del XIX secolo sarà utile indagare parte della cospicua produzione artistica dello scultore Hendrik Christian Andersen, tutt'ora conservata all'interno della sua casa-museo a Roma, poco fuori Porta Flaminia. Un'analisi attenta dei grandi gruppi scultorei custoditi nel museo ha permesso in alcuni casi di rintracciare la data d'esecuzione e l'iscrizione delle fonderie romane alle quali si rivolse per l'esecuzione in bronzo dei suoi lavori, permettendo quindi di inserirli in un contesto più ampio agli inizi del Novecento. È tuttavia il suo successivo rapporto con una fonderia tedesca, estremamente longevo e analizzato per mezzo di alcune significative opere, a permetterci di fare delle osservazioni sull'attrattività del panorama artistico capitolino, visto attraverso la lente di uno scultore statunitense. Tramite questo esempio sarà così possibile delineare parte dei complessi meccanismi di promozione, produzione e trasporto di numerose opere bronzee nel secondo e terzo decennio del Novecento, tra un artista residente a Roma e una fonderia estera.

Hendrik Christian Andersen si formò all'interno di un ambiente familiare di modesta estrazione. Nato il 17 aprile del 1872 in Norvegia, si trasferì a soli sei mesi assieme alla madre Hélène Monsen e al fratello Andreas, di poco più grande, a Newport nel New England, negli Stati Uniti, così da raggiungere il padre Anders. Grazie all'interessamento di alcuni benefattori egli poté nell'autunno del 1889, all'età di diciassette anni, frequentare la Cowles Art School di Boston. A seguito della vincita di una borsa di studio si stabilì poi a Parigi, dove ebbe modo di perfezionare la sua formazione assieme al fratello Andreas, il quale si innamorò presto di Olivia Cushing, donna assai colta proveniente da una ricca famiglia dell'alta borghesia bostoniana¹. Dopo il breve soggiorno di un anno a Napoli nel 1895 e una parentesi romana, ritornò negli Stati Uniti senza ottenere il successo sperato. Decise così, sul finire del 1900, di tornare in Italia alla volta di Roma, prendendo inizialmente un appartamento sul Lungotevere dei Mellini 11. Due anni dopo il suo trasferimento, nel 1902, le condizioni di salute del fratello Andreas si aggravarono rapidamente; morì quindi a trentadue anni di tisi appena quattro settimane dopo essersi sposato con Olivia. Da qui nacque in Hendrik il desiderio di realizzare un monumento funebre per la tomba dell'amato fratello. Dal canto suo Olivia, non riuscendo più a ritrovare una sua dimensione in America, decise presto di trasferirsi a Roma dal cognato, così co-

¹ Per una storia completa della vita di Hendrik Christian Andersen e dei componenti della famiglia si veda: di Majo 2008; Fabiani 2003.

me aveva fatto poco tempo prima la madre Hélène. Da allora i due vissero nella stessa casa, impegnati nell'elaborazione del grandioso progetto utopico di una Città Mondiale². Olivia figura in ogni fase di ideazione del grandioso progetto, una missione che Hendrik cercherà di perseguire fino al 1940, anno della sua morte, donando con lascito testamentario allo Stato italiano la sua casa-studio Villa Hélène, assieme a tutte le sue carte e i suoi lavori. A Roma Hendrik iniziò la lavorazione delle sue grandiose sculture, ed è per merito del suo lascito che di questa fase romana iniziale abbiamo ancora oggi riferimenti importanti, per quanto concerne la sua produzione bronzea, all'interno del museo a lui dedicato. Di tutti i gruppi monumentali in gesso che sono presenti nello studio, ne vennero fusi soltanto sei all'altezza del 1910. Il discorso chiama in causa i bronzi denominati *Il Giorno*, *La Fratellanza*, *La Gioia di Vivere*, *Amore* e le due figure femminili *La Preghiera*. Alcuni dei bronzi in questione riportano difatti inciso, oltre l'anno e il nome dello scultore, anche l'iscrizione della fonderia alla quale si rivolse. In ordine di tempo, ritroviamo per primo *Il Passo* (o *La Fratellanza*) datato al 1900. Il gruppo reca un'incisione a destra della base con il nome della Fonderia Bastianelli, attiva dagli anni Ottanta dell'Ottocento all'interno dell'Ospizio di San Michele³. Come è noto, a seguito della morte dei genitori di Olivia, negli anni 1906 e 1907, la cognata di Hendrik entrò in possesso di una ingente eredità che permise da questo momento allo scultore di dedicarsi in maniera totalizzante all'elaborazione delle sue figure. Risalgono infatti al 1907 le commissioni per i due già citati bronzi della *Preghiera*, riportanti entrambi sulla base la poco leggibile firma romana di Romolo Polzoni e su di una la data del 1907⁴. L'anno seguente è il turno del grande gruppo bronzeo denominato *Il Giorno*, che riporta incisa la firma della Fonderia Nelli, in una data successiva alla morte del fondatore Alessandro⁵. La fonderia romana artistica industriale Nelli nacque per volontà dell'imprenditore Alessandro Nelli, imponendosi negli ultimi due decenni dell'Ottocento sul mercato capitolino. Alla fonderia si rivolsero alcuni dei più importanti scultori del tempo; accanto quindi ai nomi di Randolph Rogers, Ehpraim Keyser e William Wetmore Story, può inserirsi anche quello di Hendrik nella lista degli artisti della colonia americana residente a Roma che guardò alla Fonderia Nelli, anche a distanza di diversi decenni dalla sua apertura⁶.

² L'abitazione iniziale sul Lungotevere dei Mellini 11 venne abitata dalla famiglia Andersen fino al 1907, trasferendosi poi all'ultimo piano di un appartamento di Palazzo Lovatti situato a Piazza del Popolo 3, dotato di una ampia terrazza. Di Monte, Ludovici 2015.

³ «H. CHRISTIAN ANDERSEN ROMA 1900 / Fonderia Bastianelli Ospizio S. Michele Roma».

⁴ Questo fatto ci può indurre a ipotizzare una loro fusione nello stesso anno. «R. POLZONI – FUSE / ROMA 1907» e «R. POLZONI – FUSE / ROMA».

⁵ «Fonderia Nelli – Roma 1908». Per una storia completa della Fonderia Nelli si veda Coen 2020, pp. 177-234.

⁶ Ivi, p. 178.

Osservati nel loro complesso, i bronzi finora citati possono leggersi come un'antologia significativa delle fonderie romane del primo decennio. Dagli *Annali di Statistica Industriale* del 1903 sappiamo che erano ventidue gli stabilimenti destinati alle fusioni artistiche attivi a Roma, incentrati prevalentemente sull'esecuzione di lavori in bronzo e ottone. Di queste fonderie artistiche, sette erano le più note oltre alla sopracitata fonderia di Alessandro Nelli. I maggiori impresari del tempo erano Giovanni Battista Bastianelli, Achille Crescenzi, Romolo Polzoni, Francesco Bruno, Costantino Calvi e i fratelli Mercatali⁷. La Fonderia romana Bastianelli fu attiva nello stesso periodo e di pari importanza della Nelli, fondata dall'imprenditore artistico Giovanni Battista Bastianelli all'interno del complesso di San Michele a Ripa a Roma e, solo nel primo decennio del Novecento, spostata nel quartiere di San Lorenzo. Poteva contare all'altezza del 1903 su di nove operai fissi, a cui se ne aggiungevano altri in occasione di fusioni di una certa importanza, un numero esiguo se paragonato ai quarantacinque operai della Nelli. Su di numero simile, otto operai, poteva contare anche la Fonderia Polzoni, dotata di tre forni a riverbero e di tre a crogiolo, che lavorò molto d'esportazione con paesi quali l'Inghilterra e la Germania⁸. Come è stato dimostrato da recenti studi, a seguito della Breccia di Porta Pia si verificò un proliferare di fonderie d'arte all'interno della Capitale, così come nel resto della Penisola, che negli ultimi tre decenni dell'Ottocento riuscirono ad aggiudicarsi grandi commissioni sia pubbliche che private⁹. All'interno di questa storia possiamo quindi inserire parte della produzione di Andersen, testimonianza ulteriore del grado di competitività raggiunto dalle fonderie autoctone non solo nell'ambiente artistico italiano, ma altresì estero. Nonostante il gran numero di fonderie alle quali si rivolse, romane e del Regno, l'artista non si dimostrò mai pienamente soddisfatto del loro lavoro, tanto da escludere la possibilità di creare un legame e una collaborazione duratura con una di queste. Non risultavano agli occhi di Hendrik abbastanza abili o affidabili e ne è un esempio la stessa Fonderia Nelli, che rovinò la superficie dei corpi del gruppo *Il Giorno* per un errore di calcolo della temperatura, costringendo Hendrik e Olivia a richiedere a spese della ditta una seconda fusione del gruppo. Stessa cosa accadde per il gruppo *Amore* (o *Il Bacio*)¹⁰, fuso con esito disastroso dalla fonderia napoletana Laganà, conosciuta forse durante il suo soggiorno nella città tra

⁷ *Notizie sulle condizioni industriali* 1903, p. 101.

⁸ Ivi, pp. 102-103.

⁹ Per un quadro parziale sulla vitalità del settore artistico industriale in Italia tra XIX e XX secolo si faccia riferimento ai contributi di: Coen 2020a; Coen 2020b; Coen 2021; Heskett 1963; Mangone 2007, pp. 261-266; Marinelli 2022; Micheli 2015; Palazzotto *et al.* 2022; Pesando 2009; Rizzo 2012, pp. 295-318; Vitta 2012.

¹⁰ Il gesso [inv. n. 14028] è stato eseguito nel 1906, mentre il bronzo [inv. n. 14118] è datato 1906-1909. Catalogo generale 2022, pp. 38, 51.

il 1895 e il 1896¹¹. Oltre alle suddette realtà, sappiamo che negli stessi anni si rivolse anche alla Fonderia Bongiolamo per il gruppo *La Gioia di Vivere* e alla Fonderia di Casandri per la fusione del *busto di Andreas*, del gruppo con *due putti danzanti*¹² e dei quattro *putti alati danzanti*¹³, ancora presenti nel museo¹⁴ (fig. 1). Tutte queste opere erano parte della *Fontana della Vita*, il progetto più complesso mai elaborato da Hendrik nei suoi quattro decenni di lavoro a Roma. Questa fontana era un elemento centrale di primaria importanza all'interno della sua Città Mondiale, che lo impiegherà per oltre dieci anni nell'elaborazione dei suoi gessi, appunto dal 1901 al 1911. Un programma visionario, quello portato avanti tanto da Hendrik quanto da Olivia, che non ebbe mai la fortuna di concretizzarsi nonostante i decisi tentativi. La fontana poggiava su di una elaborata teoria di rimandi allegorici, come il trionfo dell'amore che unisce l'umanità, rappresentato dai quattro grandi gruppi del *Mattino*, del *Giorno*, della *Sera* e della *Notte*, da fondere in bronzo secondo le intenzioni dell'artista. Parte centrale della grandiosa architettura erano anche le due enormi *statue equestri*, tra i primi gessi realizzati nella città eterna, simboleggianti il dominio dell'intelligenza umana sulle forze minori, dove la progenie guarda fiduciosa verso il futuro e riposa all'ombra delle ali, che sono simbolo del pensiero¹⁵. Si tratta dei grandi *Nudo femminile a cavallo con due putti* [inv. n. 14017] e *Nudo maschile a cavallo con due putti* [inv. n. 14022], la cui realizzazione risultò un arduo banco di prova per Hendrik già a partire dalla loro forma in argilla, riuscendone a realizzare i calchi in gesso all'altezza del 1904. Per una loro fusione dovette invece attendere il 1912, una volta entrato in contatto con una fonderia estera.

Questo corso degli eventi difatti cambia nel 1911, quando Hendrik guarderà fuori di Roma per la ricerca di una fonderia, posando lo sguardo sulla fabbrica di merci in metallo di Geislingen, la Württembergische Metallwarenfabrik. Risulta quindi utile guardare all'ampio carteggio di un artista americano di stanza a Roma con una fonderia tedesca durato per oltre tre decenni, tutt'oggi conservato nella casa-museo, per meglio comprendere la

¹¹ Si trasferirà a Napoli nell'autunno del 1895, rimanendo lì per circa nove mesi. Fabiani 2003, pp. 49-50, 100-101, 132.

¹² L'opera in bronzo [inv. n. 14113] in deposito riporta alla base l'incisione «A. Casandri – Fuse / Roma».

¹³ Il *putto alato danzante* [inv. n. 14109] riporta alla base l'incisione «fond. Casandri Roma» e il *putto alato danzante* [inv. n. 14107] la seguente: «Fond. Casandri – Roma - 1911». Le due opere sono attualmente conservate nel deposito del museo.

¹⁴ Fabiani 2003, p. 110. Henry James, nel suo saggio *A Few Other Roman Neighbourhoods (Altri dintorni romani)*, pubblicato nel 1909 in *Ore Italiane*, attinge ai ricordi del suo soggiorno a Roma del 1907, ricordando il giro fatto con Hendrik nel quartiere di Santa Marta, nei pressi di San Pietro, visitando la Fonderia di Casandri. Il passo contenuto nel XXXIII volume dei *Diari* di Olivia Cushing è riportato in Mamoli Zorzi 2000, pp. 19-20, nota 21.

¹⁵ di Majo 2008, pp. 37-38, 51; Fabiani 2003, pp. 102-103.

poca vitalità o attrattività del mercato artistico industriale della Roma del secondo decennio del Novecento. La promozione dell'azienda passava anche attraverso strategie pubblicitarie, come l'invio di materiali cartacei contenenti saggi della loro produzione. Ed è per convincere Hendrik, a commissionare la prima opera, che la fonderia inviò in allegato ai telegrammi un piccolo libro con campioni delle opere da loro prodotte, unito ad un catalogo di riproduzioni di antiche statue e busti su modello di originali, antichità micenee e vasi aretini, nonché un opuscolo della copia della porta del battistero di Firenze eseguita per un museo tedesco come saggio della loro maestria¹⁶. Qui è illustrata la possibilità di ottenere grandi statue tramite il processo di galvanoplastica. Il metodo di fusione denominato “*galvanoplastik*” consentiva di fondere il bronzo in polvere per mezzo di aria pressata e in assenza di calore, garantendo quindi un risultato di riproduzione estremamente fedele all'originale. Il processo sembrò convincere Hendrik, che aveva oramai sondato le capacità fondiarie delle maggiori realtà locali, tanto da contattare in tempi brevi la fonderia tedesca e inviando loro un telegramma il 29 gennaio del 1911¹⁷. Fra le altre cose propose alla ditta di aprire una filiale a Roma, vista la difficoltà di commissionare opere così impegnative fuori dal Regno, o ancora di mandare degli addetti nella città per eseguire in loco il lavoro. Sappiamo dai diari di Olivia che, visto il quadro desolante della Capitale, pensò di crearne una lui stesso negli anni precedenti al contatto con la fonderia di Geislingen¹⁸. Pur ottenendo risposta negativa, Andersen si convinse a commissionare le prime opere, ricevendo dalla fonderia già il 15 di febbraio una stima puntuale per la realizzazione del primo gruppo equestre, la quale ne consigliava l'esecuzione in bronzo ramato per evitare la formazione di pori sulla superficie, con uno spessore di circa 5-6 mm (fig. 2). La stima delle opere comprendeva sempre anche la patinatura, l'imballaggio via mare e le parti in legno in tela cerata, così come l'inserimento all'interno dei gruppi di resistenti travi in metallo al fine di mantenere solida la struttura¹⁹. Come già appreso,

¹⁶ «We further send you as printed registered: 1) a little book containing a small number of the many works of art which we have executed 2) a catalogue of reproductions of antique statues and busts from casts taken from the originals 3) mycenaean antiquities 4) Hildesheim Silver - Treasure - Trove 5) arretine Vases 6) a booklet of the Baptisterium Door at Florence». Roma, Archivio storico del Museo Hendrik Christian Andersen (d'ora in poi AMHCAR), Archivio H.C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.21 F.73, 15 febbraio 1911.

¹⁷ AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.21 F.73, 29 gennaio 1911.

¹⁸ Fabiani 2003, pp. 100-101. Come avremo modo di vedere il gruppo bronzeo di *Vita Eterna* e le due *statue equestri* non saranno le uniche opere realizzate in collaborazione con la fonderia di Geislingen, a differenza di quanto creduto fino ad ora dalla critica.

¹⁹ Le misure tra le parti dei gruppi non presentavano differenze dagli originali per più di 2-4 mm. AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.21 F.73, 15 febbraio, 5 aprile 1911.

i loro cataloghi circolarono a Roma con una certa facilità. Un dato ancor più rilevante è che sappiamo, dal primo telegramma inviato nel mese di gennaio 1911 che, oltre ad entrare a conoscenza del loro nome dal modello Zocchi, ebbe anche modo di vedere dei loro lavori bronzei nel Negozio Brogi a Roma. Tale fatto è indicativo della capacità di una fonderia tedesca di inserirsi all'interno del contesto del Regno, facendosi così concorrente diretta delle realtà capitoline fino a quel momento attive. Ad avvalorare questa ipotesi vi è il riscontro, sulla famosa Guida Monaci del 1915, di un annuncio pubblicitario del Negozio Giacomo Brogi – sito in via della Fontanella di Borghese, 52 – in cui si fa riferimento anche alla vendita di bronzi galvanoplastici, fatto che ci lascia supporre che non fosse esente dalla vendita dei prodotti della fonderia di Geislingen²⁰. Prese così avvio nei mesi successivi la collaborazione di Hendrik con la fonderia tedesca. Il processo prevedeva sempre, nella fase iniziale, l'invio di uno o più operai per eseguire gli stampi dei modelli in gesso e i ritocchi in loco nello studio di Andersen. L'azienda si impegnava a coprire il costo del viaggio degli uomini, dei materiali necessari e degli stampi da realizzare. A carico di Andersen era invece la paga giornaliera di 6 marchi per uomo e 6-7 lire per il vitto, durante il loro periodo di soggiorno a Roma. Venne così commissionato nel 1911 un nucleo di sei bronzi, comprendente un *Atleta*, destinato idealmente all'Olimpic Centre (4.050 marchi), due *statue equestri* (25.450 Mk), i gruppi *Giacobbe e l'Angelo* (11.480 Mk) (fig. 3), *A mio Fratello* (9.900 Mk) e un ultimo denominato *Il Progresso dell'Umanità* (6.750 Mk)²¹. Nel contratto per l'esecuzione vennero inoltre inclusi nel prezzo la patinatura, le rifiniture a cesello e la doratura a foglia d'oro di elementi come le ali, la criniera dei cavalli, i capelli e le ghirlande, così come possiamo ancora osservare nei modelli in gesso verde conservati nel museo²² (fig. 4). Il metodo adottato dalla ditta per la scelta della patina prevedeva l'invio per posta campione di un piccolo numero di monete all'antica e del Rinascimento italiano, ognuna con una diversa tinta. Accordato poi il colore della patina di riferimento, si ritiravano i modelli e spedivano ulteriori campioni con diverse gradazioni del colore di riferimento per la scelta finale.

Il 18 maggio del 1911 arrivarono così a Roma due operai della ditta per l'esecuzione degli stampi, il signor Fuchs in qualità di modellatore e il signor

²⁰ Negozio Giacomo Brogi, Via della Fontanella di Borghese 52 (angolo Piazza Goldoni al Corso Umberto) “Bronzi galvanoplastici di animali da modelli dell'Acquario di Napoli”. Guida Monaci 1915, p. 1024.

²¹ L'esecuzione del gruppo *A mio Fratello*, che assunse a seguito dell'Esposizione di Lipsia il nome di *Vita Eterna*, venne affidata in un primo momento alla Fonderia Laganà, che non riuscì ad ingrandire lo stesso bronzo in un primo momento.

²² Si faccia riferimento al Catalogo generale 2022, p. 57. *Nudi maschile e femminile a cavallo* [inv. n. 14160] e [inv. n. 14161], datati 1905 ca., in gesso verde patinato con elementi in foglia d'oro.

Keller per i ritocchi, affiancati dai due giovani assistenti Eberhard e Machalitzsky, terminando il lavoro in poco più di 120 giorni²³.

Nonostante le reticenze iniziali di Hendrik nel prendere uomini esterni, essendosi sempre affidato al modellatore Cheli per la realizzazione dei gessi e degli stampi di tutte le creazioni della *Fontana della Vita* eseguite fino a questo momento²⁴, si congratulò infine con la fonderia per l'eccellente lavoro svolto²⁵. Gli operai ripartirono così per la Germania il 19 settembre del 1911, assieme agli stampi ora pronti per la fusione, ed Hendrik accreditò il 31 dicembre dello stesso anno il totale di 30.000 franchi pattuito sul conto della ditta²⁶. Le commissioni in questa prima fase alla fonderia tedesca non si limitarono solo ad opere di grandi dimensioni. Hendrik inviò, durante il suo passaggio a Parigi nell'estate dello stesso anno, tre stampi per tre diverse opere, rappresentanti ciascuna una mano di bambino (*three children's hands*), eseguite secondo le sue istruzioni e spedite il 19 agosto 1911 ad Edward James, all'indirizzo di Rue st. Dominique 22 a Parigi. Possiamo ipotizzare che questa commissione fosse per Hendrik anche un saggio per valutarne qualità e professionalità. Il costo delle tre opere fu di 68,30 marchi, realizzate in bronzo ramato con una patina dal colore blu-verdastro, di cui abbiamo le misure per mezzo di un telegramma²⁷. Hendrik quello stesso anno prese inoltre parte all'Esposizione Universale di Roma del 1911, esponendo tre dei gruppi bronzei ideati per la *Fontana della Vita*, nello specifico *Il Giorno*, *Fratellanza* e *La Gioia di vivere*. Assieme a questi gruppi monumentali, presentò il modello in gesso del gruppo *Vita Eterna* e quattro ulteriori bronzi di dimensioni ridotte: *Simpatia*, *Il Monumento a Washington e Lafayette*, *Giacobbe e l'Angelo* e una piccola *fontana di cherubini*. In merito all'allestimento di tali opere, ci rimangono numerose testimonianze visive all'interno dell'archivio fotografico del museo²⁸ (figg. 5-6).

Quella di Andersen è una firma prestigiosa, tanto che la stessa azienda nel dicembre 1911 propose allo scultore di esibire i due *bronzi equestri* all'Esposizione Internazionale dell'Edilizia di Lipsia in Germania, prevista da maggio a ottobre del 1913, assumendosi a proprio carico le spese per il trasporto e suggerendo di utilizzare una stessa patina di colore verde-ombra antico per dare uniformità all'insieme. Alla stessa esposizione vennero esposti anche la copia

²³ AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.21 F.73, 16 maggio 1911.

²⁴ Fabiani 2003, pp. 100-101.

²⁵ AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.21 F.73, 8, 10 aprile 1911.

²⁶ *Ivi*, 19 settembre, 11 dicembre 1911.

²⁷ 1 mano di bambino (*Child's hand*) lunga 18,5 cm e larga 10 cm; 1 mano di bambino 17 x 8,5 cm; 1 mano di bambino 16,5 x 9,5 cm. Il prezzo finale comprendeva 22,50 marchi l'uno e 0,80 marchi per la tariffa postale. *Ivi*, 22 agosto 1911.

²⁸ Fabiani 2003, p. 86.

della *Porta del Paradiso* del Battistero di Firenze e *l'Arciere* di Ernst Moritz Geyger (1861-1941)²⁹. L'intenzione era di pubblicizzare a livello internazionale i prodotti artistici della fonderia, applicando due placche sui piedistalli delle statue equestri riportanti sia il nome dello scultore che della fabbrica di Geislingen³⁰. La questione venne presa seriamente, tanto che fu il direttore stesso della fonderia a recarsi nel gennaio del 1913 a Lipsia, per discutere i termini del prestito delle sculture per l'esposizione³¹. L'operazione si rivelò infine estremamente proficua, assicurandosi per le due *statue equestri* una terrazza nella parte centrale dell'Esposizione, così da essere ammirata da un buon numero di visitatori. Visto il riscontro positivo da parte di Hendrik, nello stesso mese venne fatta domanda per inserire anche il bronzo *A mio fratello*, che prese ora il nome di *Vita Eterna*, nell'Esposizione dei Monumenti Funebri, ramo della stessa Esposizione di Lipsia. L'esecuzione del gruppo, ideato a seguito della morte del fratello Andreas per il suo monumento funebre, prese avvio ad aprile per un costo di 10.900 marchi; posto scenograficamente di fronte ad un giardino del padiglione dedicato ai monumenti funebri³². Nel mese di dicembre del 1912, a riprova del forte sodalizio venutosi a creare, Hendrik commissionò alla ditta due riproduzioni in galvanoplastica del *busto di Père Hyacinthe* (altezza 77 cm, supporto 44,5×45 cm). Il nome di Andersen verrà posto sul retro, una volta completato, e spedito al figlio Paul Hyacinthe Loyson (1873-1921), in rue du Bac 110 a Parigi. Hendrik realizzò il busto ritratto su commissione dell'amico Paul, per la tomba monumentale del padre nel cimitero di Père Lachaise a Parigi, qui collocato l'anno seguente nel 1913. Presso l'archivio è ancora oggi conservata una fotografia di Hendrik e Olivia assieme al modello in gesso del busto, non più presente nello studio³³. Per quanto riguarda la commissione del gruppo *A mio Fratello*³⁴, sappiamo che venne ultimato il 7 aprile del 1913 dalla fonderia di Geislingen, grazie alla presenza della fattura per la realizzazione tra le carte d'archivio, il cui costo di 11.200 marchi sarà comprensivo dei 1.000 necessari per la doratura delle ali e per il relativo lavoro di

²⁹ AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.21 F.73, 4 dicembre 1912.

³⁰ «Equestrian statue / after the model by Sculptor Hendrik C. Andersen of Rome executed in hollow Galvano (pure copper) by the Württembergische Metallwarenfabrik, Department for Galvanoplastic, Geislingen_Steig». Ivi, 17 dicembre 1912.

³¹ La proposta venne avanzata il 17 dicembre 1912 dalla fonderia, Andersen diede il consenso il 14 di marzo per concedere il gruppo *A mio fratello* in occasione dell'Esposizione di Lipsia. Ivi, 14 marzo 1913.

³² Ivi, 17 aprile 1912; AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.22 F.74, 17 aprile 1912.

³³ Père Hyacinthe è il nome religioso dato al predicatore carmelitano di Notre-Dame: Charles Loyson, scomunicato nel 1869 e morto a Parigi il 9 febbraio 1912. AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.21 F.73, 12 dicembre 1912; di Majo 2008, p. 51.

³⁴ L'opera riporta due incisioni sul lato destro della base: «W.M.F. GALVANOPLASTIK / GEISLINGEN-ST.» e «SCULPTOR HENDRIK C. ANDERSEN 1912».

cesello³⁵. Una volta terminata l'Esposizione di Lipsia, i bronzi fecero ritorno a ottobre nei depositi della fonderia, anziché prendere la strada di Roma. Questa scelta può essere vista in luce del fatto che Andersen avesse intenzione di inviare le due *statue equestri*, così come *Vita Eterna*, al Salon di Parigi nella primavera del 1914³⁶. Il limite posto per l'invio di sculture di grandi dimensioni impose però ad Andersen una scelta, che cadde sul monumento funebre, valutando l'idea di inviare i gruppi equestri l'anno successivo e trattenendoli quindi nella fabbrica con il benessere della fonderia³⁷. Accettata al Salon di Parigi, *Vita Eterna* prese così parte alla seconda esposizione di valenza europea, montata dalla ditta stessa il 2 maggio del 1914 su commissione di Hendrik e, al termine della quale, spedita nel suo studio a Roma per mezzo degli spedizionieri romani "Elefante e Lattes"³⁸. L'ingresso della Germania nella Prima guerra mondiale mise un freno alle commissioni bronzee di Hendrik³⁹ e a rischio l'attività stessa della ditta, non potendo contare in primis sul personale specializzato al suo interno, quasi tutti in un'età idonea per il servizio di leva. Nonostante ciò, nel marzo dell'anno seguente, furono portati a termine anche i gruppi con *l'Atleta e Il Progresso dell'Umanità*, per un costo totale di 10.800 marchi⁴⁰. In conseguenza della grande mobilitazione delle truppe in Italia, nel mese di aprile del 1915 Hendrik prese la decisione di interrompere i preparativi per il trasferimento delle opere a Roma e di lasciarle in deposito a Geislingen, non essendo più sicuro un trasporto ferroviario⁴¹. Poche sono le comunicazioni in questi anni di guerra tra la ditta ed Hendrik, portando la critica a sottintendere una naturale interruzione dei rapporti, limitati alla sola produzione delle due statue equestri e del monumento funebre al fratello Andreas. Sappiamo invece che il rapporto continuò fino agli ultimi anni di vita di Hendrik, portando all'elaborazione di ulteriori opere, oltre a quelle perdute, sep-

³⁵ Il Gruppo *A mio fratello* misura 430 cm di altezza, comprendente un plinto di 140 x 140 cm. Il costo totale era così suddiviso: 9.900 + 1.000 marchi per la doratura delle ali e cesello, altri 300 marchi per il ritocco delle ali. AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.21 F.73, fattura del 7 aprile 1913. La notizia della fusione nel mese di aprile è presente anche in Fabiani 2003, p. 116.

³⁶ AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.21 F.73, 26 settembre, 1 ottobre 1913.

³⁷ *Ivi*, 8 marzo 1914.

³⁸ *Ivi*, 2 maggio 1914.

³⁹ Sappiamo che a questa data, nella fonderia di Geislingen, erano presenti i calchi di altri quattro gruppi, con l'intenzione di commissionare in tempi brevi una loro fusione. I gruppi in questione erano: *Mattino, Sera, Notte, Giacobbe e l'Angelo*. di Majò 2008, p. 25; Fabiani 2003, p. 118.

⁴⁰ L'esecuzione dei due gruppi prese avvio il 19 febbraio 1914, ma solo il 28 gennaio 1915 ha termine l'esecuzione dell'*Atleta*, mancante a questa data solo della patina. *Il Progresso dell'Umanità* verrà ultimato il mese seguente. AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.21 F.73, 28 gennaio 1915; faldone B.22 F.74, 19 febbraio 1914.

⁴¹ AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.21 F.73, 3 aprile 1915.

pur minori per ragioni di natura prettamente economica. La storia della distruzione dei gruppi bronzei di Geislingen prese avvio con il telegramma del 19 dicembre 1917, inviato dal Dipartimento di materie prime del Ministero della Guerra tedesco alla fonderia di Geislingen. Nonostante le insistenti richieste di una cessione volontaria delle opere, la fonderia preferì tenerle in carico fino al momento di un loro sequestro coatto. Si trattò delle due *statue equestri*, dell'*Atleta e Il Progresso dell'Umanità*, queste ultime due ancora in attesa di essere pagate da Hendrik e Olivia⁴². Nonostante la ferma opposizione da parte della fonderia, i quattro gruppi vennero infine rilevati dal Ministero della Guerra di Württemberg il 14 marzo del 1918, fissando per ogni chilo di bronzo un prezzo di 10 marchi, per un totale di 36.700 marchi. Le opere furono così divise in pezzi e trasportate nel mese di agosto alla stazione ferroviaria per conto del Ministero della Guerra di Stuttgart, appena pochi mesi prima del termine del conflitto. La recessione al termine della guerra determinò un rincaro importante delle materie prime, di undici volte superiore nel novembre dell'anno 1919 rispetto allo stesso mese del 1914, portando ad un aumento del prezzo dei prodotti attestato all'800%. L'aumento dei costi non permise quindi allo scultore, in questo momento, di portare avanti le sue commissioni presso la fonderia. Iniziò così nel dicembre 1919 a mobilitarsi per ottenere l'indennità delle sue opere, chiedendo alla Segreteria di Stato di Washington un rimborso stimato in un ammontare complessivo di 300.000 marchi, così da poter fondere una seconda volta le sue creazioni e commissionarne di nuove⁴³. Nonostante l'aumento esponenziale dei prezzi, Andersen continuò a rivolgersi proprio alla fonderia tedesca per la fusione delle sue opere. Sappiamo dalla loro corrispondenza che la fonderia non ebbe il tempo, nel caso delle due statue equestri, di realizzare dei nuovi calchi prima di una loro distruzione, avendo eliminato i vecchi dopo le relative fusioni e confidando nella presenza degli originali in gesso presso lo studio dell'artista. Da quel che apprendiamo dal carteggio però Hendrik, non potendo immaginare uno scenario simile, si disfe a suo tempo dei gessi originali per guadagnare spazio all'interno del suo studio, oramai saturo di sculture. Da queste lettere quindi, in assenza al momento di altre testimonianze come poteva essere il prezioso diario di Olivia, venuta a mancare nel 1917, possiamo ipotizzare che i gessi presenti in studio, datati secondo la prima fase di costituzione dei modelli (quindi 1901-1904)⁴⁴, siano in realtà il frutto di una seconda rielaborazione ultimata nel mese di novembre del 1924 (1920-1924), seppur fedele all'originale⁴⁵. Iniziò quindi la creazione

⁴² Telegramma del Ministero della Guerra, Dipartimento di materie prime - fusione del metallo, destinato alla Württemberg Metalware factory di Geislingen. La firma riporta: Jetter P.P. Beil. Ivi, 19 dicembre 1917.

⁴³ Ivi, 8 dicembre 1919.

⁴⁴ Catalogo generale 2022, pp. 36-37; Fabiani 2003, pp. 105-106.

⁴⁵ Andersen avvisava la ditta della rimodellazione delle due statue equestri, prospettando un

dei due nuovi modelli per le statue equestri, da aggiungere a molti altri lavori minori che, nei primi anni Venti, non aveva la possibilità economica di commissionare⁴⁶. A seguito della distruzione delle due statue equestri e dell'impossibilità di fonderne di nuove per mezzo dei vecchi calchi, avanzò tramite il suo avvocato, il professore di legge alla Yale University Edwin Montefiore Borchard (1884-1951), una richiesta di risarcimento al governo tedesco stimata in 100.000 dollari per statua⁴⁷. Per il reperimento dei fondi necessari, nell'attesa dei suddetti risarcimenti, si prodigò nella realizzazione di bronzi minori. Ne sono un esempio il *busto* e il grande *medaglione di Benedetto XV* del 1920, scegliendo per queste opere una patina di colore chiaro di modo da intonarsi con l'oro. L'intenzione era quella di presentare i due modelli all'ambiente clericale romano, così da venderne le riproduzioni in diversi stati⁴⁸ (fig. 7). Non fu facile per Hendrik stabilire un prezzo alle sue opere poiché secondo il suo giudizio, all'altezza del 1922, mancavano artisti americani di una certa importanza a Roma. Forti sono i suoi legami con l'Accademia americana di Roma, tanto da chiedere al direttore Gorham Phillips Stevens stesso un giudizio sui suoi modelli. Nonostante il passare degli anni, il legame dell'artista con la fonderia non venne a mancare. All'altezza del 1925 Hendrik continuò a rassicurare la ditta sull'intenzione di portare avanti le grandi commissioni in bronzo, non potendo più contare sulle risorse economiche e l'appoggio di Olivia e non avendo ricevuto ancora alcun indennizzo per mezzo del suo avvocato. Portò così avanti commissioni di piccola e media grandezza. Nell'attesa di dare forma alla sua *Fontana della Vita*, il 10 febbraio dello stesso anno inviò alla fonderia la fotografia di una fontana più piccola, rappresentante un *piccolo bacchino*, essendo certo di un profitto per la ditta e per sé stesso commercializzando la composizione in diverse grandezze⁴⁹. La fonderia di Geislingen trovò la fontana "*Little Bacchante*" molto bella, tanto da pensare a delle riproduzioni in diverse scale, consapevoli però dei limiti allo stato attuale del mercato artistico in Germania e in Europa⁵⁰.

La piccola indennità ottenuta negli anni successivi da Washington non permise infine allo scultore di commissionare alla ditta la fusione dei bronzi

loro completamento nel giro di un anno così da poter realizzare gli stampi. AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.21 F.73, 20 aprile 1923. Sappiamo che nel novembre del 1924 i modelli erano pronti nello studio. Ivi, 21 novembre 1924.

⁴⁶ Le opere in questione sono le due statue equestri, dodici figure di 2,40 m di altezza e altre opere minori. Ivi, 20 febbraio 1920.

⁴⁷ Telegramma di Andersen al professore di legge M. Borchard. Ivi, 14 dicembre 1923.

⁴⁸ Il busto risulta ultimato e pronto per la spedizione all'altezza del 12 dicembre 1922. Ivi, 20, 27 ottobre 1920; 23 ottobre, 12 dicembre 1922.

⁴⁹ Ivi, 10 febbraio 1925.

⁵⁰ Dalle collezioni conservate nel museo possiamo supporre che si tratti del *Bacchino su conchiglia per fontana*, nelle sue varianti in gesso [inv. n. 14064] e bronzo [inv. n. 14110]. Ivi, 19 febbraio 1925; Catalogo generale 2022, pp. 43, 49.

andati distrutti, ora rimodellati nello studio, limitandosi alla commissione di piccoli fermacarte all'altezza del 1928, come il *modellino di una scrofa intenta ad allattare i suoi piccoli* (fig. 8) o di un *gatto che dorme*, fuso nel gennaio del 1929. Hendrik si affacciò quindi per la prima volta al commercio dei bronzi da interno, anche detti *bronzes d'ameublement*, di cui ne era stata maestra la firma Barbedienne, seguendo infine i vecchi consigli di Henry James⁵¹. Il costo esorbitante delle statue equestri, stimato ora in 5.000 dollari l'uno, e la successiva morte dell'artista, porranno fine al progetto di una loro fusione. La corrispondenza con la fabbrica proseguì fino alla fine, intenta ancora nel 1936 a prodigarsi per il ricollocamento del gruppo *Vita Eterna* sulla tomba di famiglia⁵².

Vita Eterna

Una menzione a parte e oggetto di future indagini è la storia della costruzione del mausoleo di famiglia, che Hendrik portò avanti durante gli anni del primo conflitto mondiale, coronato dalla sua opera *Vita Eterna*⁵³. Il primo documento a noi utile per tracciare la genesi di questa vicenda è la ricevuta di pagamento dell'11 novembre 1916 di 2.000 lire per la concessione di quattro lotti nel Cimitero Acattolico di Roma. Fu il commendator Trucchi, Direttore all'epoca del cimitero protestante, a suggerire il sito da acquistare, a seguito di una visita del suo studio nel quale poté ammirare il bronzo⁵⁴ (fig. 9). Le opere in muratura della cappella funeraria vennero eseguite dall'impresario Cesare Bianconi a partire dal 1917, sotto la direzione dell'architetto Amos Luchetti. I lavori proseguirono senza autorizzazione da parte del Ministro svizzero della Legazione romana, amministratore pro-tempore durante la Prima guerra mondiale, anche per via dell'improvvisa scomparsa della cognata Olivia nel mese di dicembre⁵⁵. Le persistenti ostilità nei confronti del gruppo si palesarono già agli inizi dell'anno seguente, quando il direttore Marcello Raimondo Piermattei consigliò ad Hendrik di scegliere un nuovo sito per il suo mausoleo. Forti furono difatti le critiche nei confronti della grandezza

⁵¹ AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.22 F.74, 4 dicembre 1928, 8 gennaio 1929. Per altre informazioni circa la Fonderia Barbedienne si veda: Coen P. (*infra*), *Le fonderie d'arte industriale tra diciannovesimo e ventesimo secolo: imprenditori, artisti e designer al lavoro a Parigi e a Roma*.

⁵² AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.22 F.74, 10 giugno 1936.

⁵³ Si veda anche: di Majo 2008, pp. 34-57; Fabiani 2003, p. 116.

⁵⁴ AMHCAR, Archivio H. C. Andersen, Corrispondenza, faldone B.22 F.74, 11 novembre 1916.

⁵⁵ Contratto per la costruzione della Cappella. Ivi, senza data.

del monumento, paragonato alle coeve tombe del cimitero, e della esibita nudità delle sue figure⁵⁶. Nonostante il malcontento, l'opera bronzea continuò a risiedere indisturbata sul monumento fino al settembre del 1932 quando, a causa della comparsa di profonde crepe ravvisabili nel busto della figura maschile, il gruppo verrà smontato dagli operai della fonderia su richiesta dello stesso Hendrik e rispedito a Geislingen per le dovute riparazioni⁵⁷. Il primo di novembre viene inviato ad Andersen un disegno dei rinforzi da apporre all'interno della struttura, lavoro terminato agli inizi del 1933 e testimoniato dalle fotografie inviate dalla fabbrica⁵⁸ (fig. 10). Nonostante le riparazioni, il Comitato Generale degli Ambasciatori per l'Alta direzione del Cimitero negò ad Andersen, il 25 aprile del 1933, l'autorizzazione per un suo ricollocamento sul monumento⁵⁹. Una richiesta formale a favore di Hendrik venne allora sottoscritta da una lunga lista di facoltosi firmatari, comprendenti il maresciallo d'Italia Enrico Caviglia e Theodore Sedgwick, reverendo al tempo della chiesa di San Paolo entro le Mura a Roma. Il contenzioso durò quindi molti anni fino alla morte dell'artista, avvenuta nel 1940. L'opera *Vita Eterna* lascerà infine l'angolo del cimitero nel quale era stata relegata solo nel 1947, a seguito della donazione dell'ereditiera Lucia allo Stato italiano, ultima erede della famiglia Andersen, collocato secondo sue istruzioni all'interno di Villa Hélène e ancora oggi presente nel museo.

Riferimenti bibliografici / References

- Coen P. (2020a), *Arte e rivoluzione industriale nella fonderia di Alessandro Nelli: origini, modelli e contesti di un'impresa di Roma capitale*, in *Amica veritas. Studi di Storia dell'arte in onore di Claudio Strinati*, a cura di A. Vannugli, Roma: Editori Quasar, pp. 385-402.
- Coen P. (2020b), *Il recupero del Rinascimento: arte, mercato e politica nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Coen P. (2021), *Il mercato dell'arte a Roma all'indomani del 1870: linee portanti*, in *Roma, nascita di una capitale*, catalogo della mostra (Roma, 2021), a cura di F. Pesci et al., Roma: De Luca, pp. 351-357.
- Coen P. (2022), *Fonderie artistiche nell'Italia post-unitaria: il caso Roma*, in *Il Bello, l'Idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a

⁵⁶ Ivi, 9 gennaio 1918.

⁵⁷ Ivi, 28 ottobre 1932.

⁵⁸ Il telegramma è a firma di Mr. E. Schafer. Ivi, 1 novembre 1932.

⁵⁹ Il custode nega difatti l'ingresso del monumento all'interno del cimitero già in data 30 marzo 1933. Ivi, 2 aprile 1933.

- cura di P. Palazzotto, G. Travagliato, M. Vitella, II voll., Palermo: Palermo University Press, I, pp. 255-260.
- Coen P. (*infra*), *Le fonderie d'arte industriale tra diciannovesimo e ventesimo secolo: imprenditori, artisti e designer al lavoro a Parigi e a Roma*.
- Di Majò E. (2008), *Museo Hendrik Christian Andersen*, Milano: Mondadori Electa.
- Di Monte M.G., Ludovici E., a cura di (2022), *Casa-Museo Hendrik Christian Andersen. Catalogo generale*, Roma: De Luca Editori d'Arte.
- Di Monte M.G., Ludovici E., a cura di (2015), *Femminile e femminino. Donne a casa Andersen*, Modena: Palombi Editori.
- Fabiani F. (2003), *Hendrik Christian Andersen. La vita, l'arte, il sogno*, Roma: Gangemi Editore.
- Guida Monaci. Guida Commerciale di Roma e Provincia*, Anno XLV, Roma 1915, p. 1024.
- Heskett J. (1963), *Industrial Design*, London: Thames & Hudson.
- Mamoli Zorzi R., a cura di (2000), *Henry James. Amato ragazzo. Lettere a Hendrik C. Andersen 1899-1915*, Venezia: Marsilio Editori.
- Mangone F. (2007), *Tra architettura e scultura: caratteri della "monumentomania" tra Ottocento e Novecento*, in *L'architettura della memoria in Italia 1750-1939*, a cura di F. Mangone, Milano: Skira, pp. 261-266.
- Marinelli A. (2022), *La Fonderia Oreteia dei Florio*, Palermo: Torri del Vento edizioni.
- Micheli M. (2015), *Il restauro dei metalli antichi dalla metà del XIX secolo agli anni Sessanta del Novecento, in 1860-1890. Il restauro archeologico in Italia. Fonti storiche e pratiche disciplinari*, Roma: Archivio Centrale dello Stato.
- Notizie sulle condizioni industriali della Provincia di Roma (1903)*, in *Annali di Statistica Industriale*, LXV, Roma: Tipografia Nazionale di G. Bertero, p. 101.
- Palazzotto P., Travagliato G., Vitella M., a cura di (2022), *Il bello, l'idea e la forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, II voll., Palermo: Palermo University Press.
- Pesando A.B. (2009), *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e il "sistema delle arti" (1884-1908)*, Milano: Franco Angeli.
- Rizzo G. (2012), *Clemente Papi "Real Fonditore": vita e opere di un virtuosistico maestro del bronzo nella Firenze dell'Ottocento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2, 54 (2010-2012), pp. 295-318.
- Vitta M. (2012), *Il rifiuto degli dèi. Teoria delle belle arti industriali*, Torino: Giulio Einaudi editore.

Appendice

Fig. 1. Olivia, Hélène e Hendrik sulla terrazza della casa a piazza del popolo assieme ai quattro *putti alati danzanti*. © Per gentile concessione della Direzione Musei Statali della città di Roma – Museo Hendrik Christian Andersen

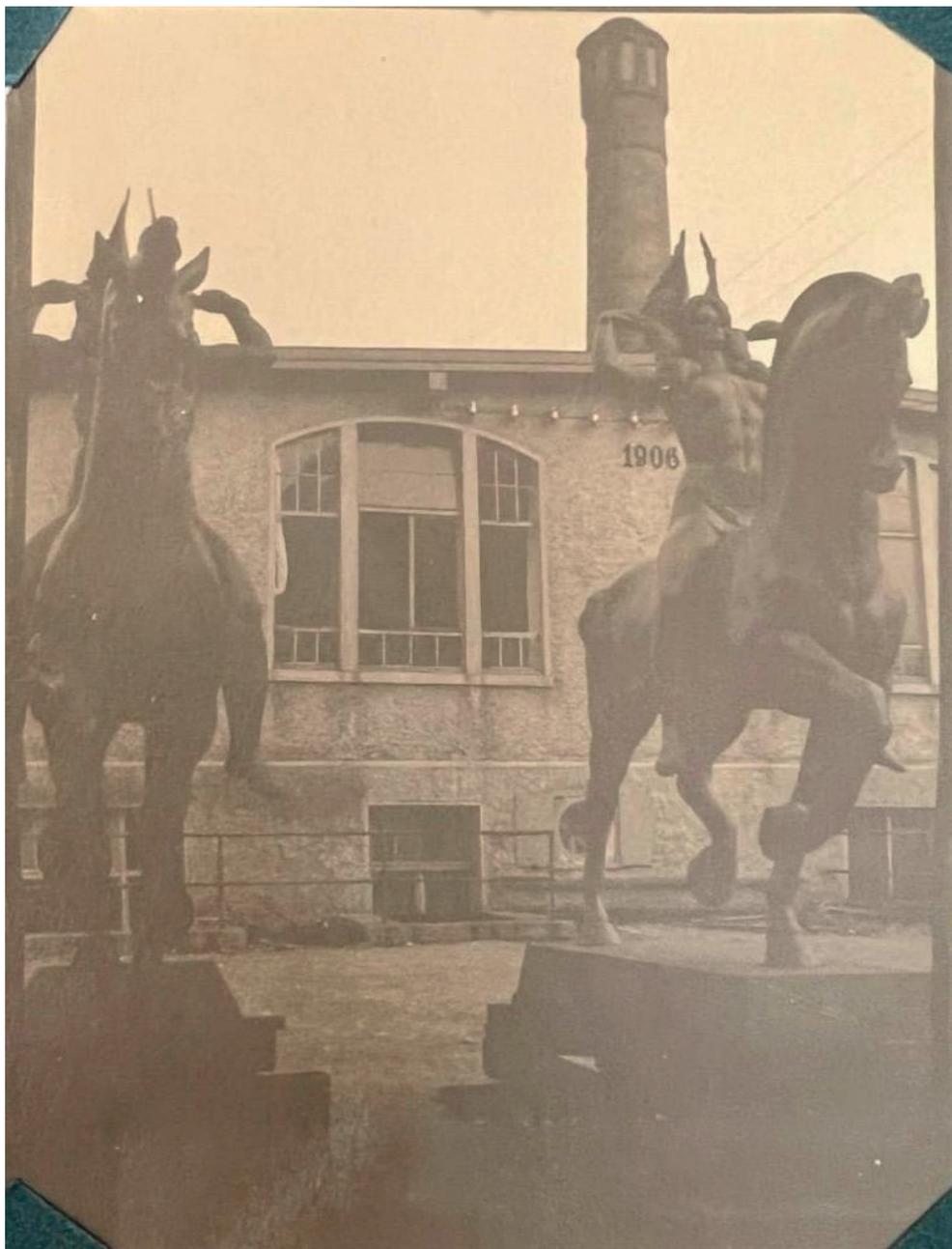


Fig. 2. *Nudo femminile e maschile a cavallo* nella Fonderia di Geislingen (perduti), bronzo, 1911. © Per gentile concessione della Direzione Musei Statali della città di Roma – Museo Hendrik Christian Andersen

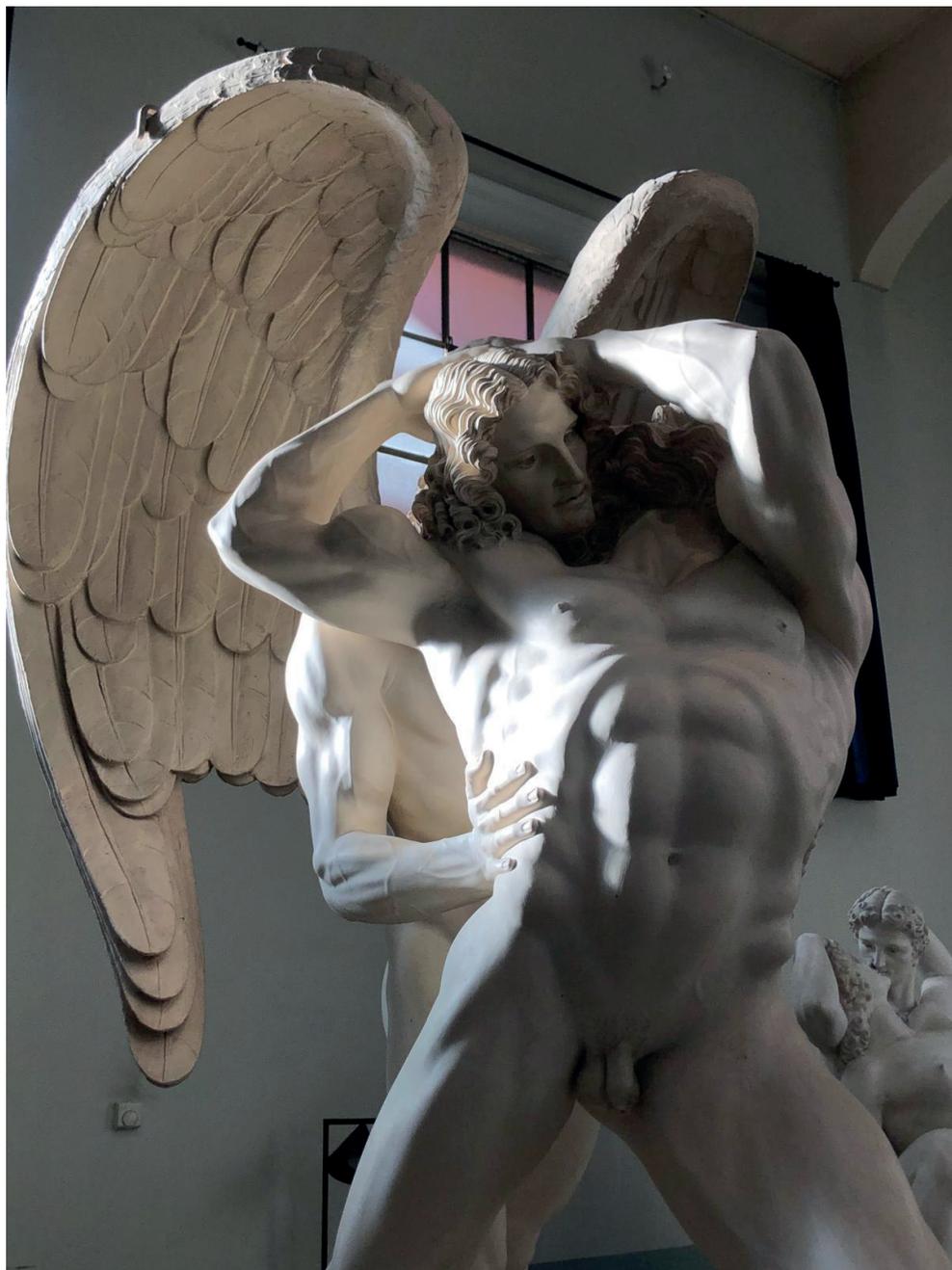


Fig. 3. *Lotta di Giacobbe e l'Angelo* [inv. n. 14010], dettaglio, gesso, 1910. © Per gentile concessione della Direzione Musei Statali della città di Roma – Museo Hendrik Christian Andersen

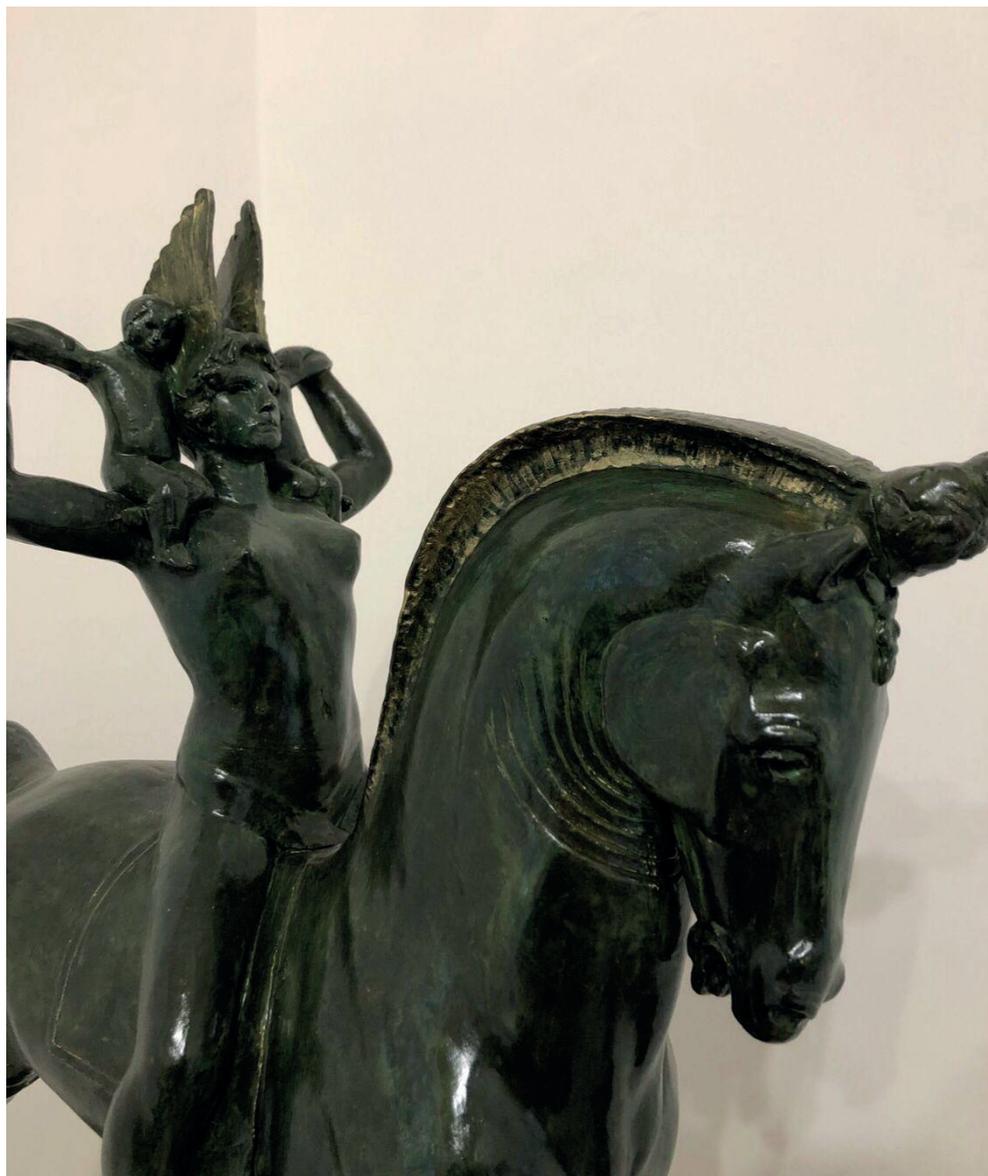


Fig. 4. *Nudo femminile a cavallo* [inv. n. 14161], dettaglio, gesso verde patinato con elementi in foglia d'oro, 1905 ca. © Per gentile concessione della Direzione Musei Statali della città di Roma – Museo Hendrik Christian Andersen



Fig. 5. I due gruppi *Il Giorno* e *Il Passo* (o *La Fratellanza*) per la *Fontana della Vita* all'Esposizione Internazionale di Roma a Valle Giulia, 1911. © Per gentile concessione della Direzione Musei Statali della città di Roma – Museo Hendrik Christian Andersen



Fig. 6. *Vita Eterna* (perduto), gesso, Palazzo delle Belle Arti di Cesare Bazzani, Esposizione Internazionale di Roma, 1911. © Per gentile concessione della Direzione Musei Statali della città di Roma – Museo Hendrik Christian Andersen



Fig. 7. *Busto ritratto di Benedetto XV* [inv. n. 14112], bronzo. 1920-1922. © Per gentile concessione della Direzione Musei Statali della città di Roma – Museo Hendrik Christian Andersen



Fig. 8. *Scrofa intenta ad allattare i suoi piccoli* [inv. n. 14223], bronzo. 1928-1929. © Per gentile concessione della Direzione Musei Statali della città di Roma – Museo Hendrik Christian Andersen

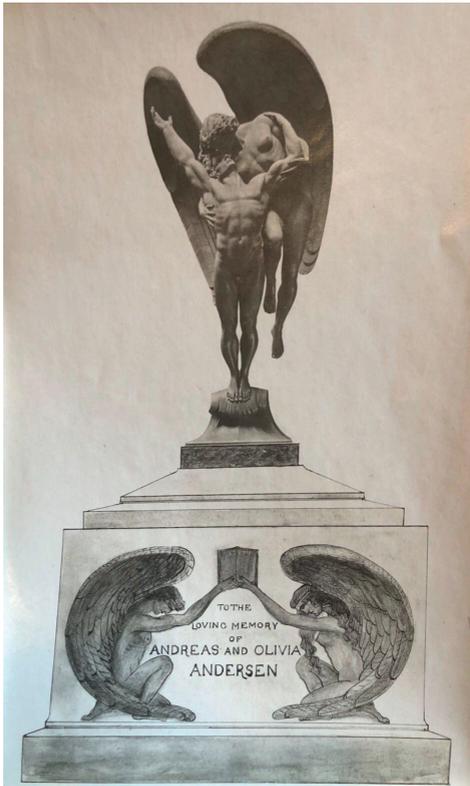


Fig. 9. *Vita Eterna*, progetto per il mausoleo di famiglia. © Per gentile concessione della Direzione Musei Statali della città di Roma – Museo Hendrik Christian Andersen



Fig. 10. *Vita Eterna* fotografata nella Fonderia di Geislingen. © Per gentile concessione della Direzione Musei Statali della città di Roma – Museo Hendrik Christian Andersen

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors
Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciullo

A cura di / Edited by
Paolo Coen, Mario Micheli, Sandro Scarrocchia

Testi di / Texts by
Luca Barone, Maria Baruffetti, Arturo Bruni, Raffaella Bassi, Ferruccio Canali,
Valerio Caporilli, Tiziana Casagrande, Arabella Cifani, Paolo Coen, Giampaolo
Conte, Christian Corsi, Stefania Cretella, Roberta Cruciatà, Stefano Cusatelli,
Elena Dellapiana, Sante Guido, Ren Guihan, Sharon Hecker, Andrea e Alfredo
Lamperti, Donata Lazzarini, Francesco Lucenti, Fabio Mangone, Ettore Marinelli,
Massimo Mazzone, Mario Micheli, Luca Monica, Pierfrancesco Palazzotto,
Valentina Pellegrinon, Annalisa B. Pesando, Giuseppe Rizzo, Massimiliano
Rossi, Maria Letizia Sagù, Sandro Scarrocchia, Silvano Squaratti, Claudio Strinati,
Serena Veggetti

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

