

LO STRANO CASO DEL DR. SAMBON E DI MR. HYDE:
L'ENIGMA DEI CAPITELLI
(PARIGI-TROIA-NEW YORK, 1928-1954-1955)

FLORIANA CONTE

A Parigi, tra il 16 aprile e il 16 maggio 1928, il mercante Arthur Sambon organizza nel suo «hotel particulier, 7, Square de Messine» una «exposition de sculpture comparée de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance» allo scopo di illustrare gli aspetti diversi e contrastanti della «progression de l'art sculptural». Il ricavato della vendita è destinato all'«Union des Arts (fondation Rachel Boyer)». Tra i ventidue *Chapiteaux et Colonnes* elencati nel catalogo «illustré» venduto a 15 franchi (la versione aniconica ne costa 5) con le riproduzioni

Per avere agevolato il mio accesso a varie voci bibliografiche ringrazio Louise Arizzoli, Annamaria D'Achille, Paolo D'Achille, Ghedab Issam per la MOM di Lyon (cfr. nota 2), Andrea Pettolino, Alessandro Poggio, Saverio Russo, Antonella Tomasicchio. Ringrazio Salvatore Settis per la sua attenta lettura del testo.

¹ SAMBON 1928, p. 5. Due timbri sul frontespizio dichiarano i passaggi del catalogo, che misura cm 16 x 5 x 21,5.

dell'«Hélio[graphie] Léon Marotte Paris»² c'è un «Chapiteau orné de feilleus de chou et de têtes représentant les différentes races humaine» in pietra, proposto (con una buona dose di approssimazione) come esemplare di «Art padouan du XV^e siècle», senza dettagli sulla provenienza (di altri pezzi in catalogo Sambon dichiara l'appartenenza a più e meno note raccolte private, ma tutti hanno in comune la verginità sul mercato: «Presque tous les documents que nous avons réunis sont inédits»³). Si tratta di uno dei due reperti attribuiti a manifatture rinascimentali italiane tra i quattordici riprodotti in progressione diacronica nelle tavole della sezione *Chapiteaux et Colonnes* (fig. 1)⁴.

² Cfr. la nota 1. Ho studiato l'esemplare appartenuto a Salomon Reinach pervenuto alla Bibliothèque de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée – MOM di Lyon (collocazione: ACL NB61.3. S34 1928) dal nucleo originale della Bibliothèque Salomon Reinach inaugurata il 26 aprile 1936 all'Université de Lyon: cfr. *La Bibliographie* 1936, p. 242. Su Marotte, stampatore con processo fotomeccanico specializzato nella traduzione di *clichés* che riproducono opere d'arte e in illustrazioni di libri monografici, non mi pare esista uno studio di ricognizione. Si può partire dalle illustrazioni delle monografie sui pittori della Scuola di Barbizon e impressionisti redatte dall'artista e collezionista Étienne Moreau-Nélaton (*Millet raconté par lui-même*, *Corot raconté par lui-même*, *Manet raconté par lui-même*, in tutti i casi con «illustrations héliotypiques de Léon Marotte, d'après clichés photographiques d'Albert Yvon»: questi libri sono disponibili online nel database *Gallica*). Marotte è autore anche delle illustrazioni di riproduzione a corredo di almeno otto libri fotografici stampati tra 1918 e 1930 da Helleu & Sergent (collana “Dessins de maîtres français” dedicata a Poussin, Lorrain, Watteau, Ingres, Prud'hon: quest'ultimo è corredato da una vita del pittore di Anatole France) e da *La Cité des livres* (collana *Dessins de maîtres étrangers*: Leonardo è il primo della serie e risale proprio al 1928, poi c'è Michelangelo). Tredici fotografie, di diversa provenienza, di pitture e sculture di cui Marotte è dichiarato stampatore sono possedute dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri a Bologna.

³ SAMBON 1918, *Avant-propos*.

⁴ La didascalia è a p. 30. Il capitello, n. 174 del catalogo, è riprodotto nella «Pl.[anche] XXXV» sopra il n. 175: «Grand Chapiteau représentant un bacchant et une bacchante retenant deux chèvres qui se lancent l'une contre l'autre. École de Sansovino. XVI^e siècle». Il capitello n. 175 in alto al centro ha uno stemma araldico con quattro stelle sormontate da una protome di ariete a bassorilievo, lacunosa, sotto a cui c'è una protome di ariete bidimensionale. Nel catalogo la sezione con i capitelli copre una geografia

L'organizzatore della mostra parigina del 1928, Arthur Sambon, è nato a Portici nel 1867 da Giulio, già garibaldino, mercante d'arte, e la cui collezione personale nel 1911 ha costituito la base del Museo Teatrale alla Scala; la madre è l'inglese Laury Elizabeth Day, imparentata alla lontana con Charles Dickens⁵. All'Università Federico II di Napoli Sambon studia archeologia con Giulio De Petra (direttore del Museo di Napoli dal 1900) e paleografia con Nunzio Federico Faraglia che applica la filologia alla verifica delle falsificazioni⁶ (l'erudito di Pescocostanzo entra dal 1807 all'Archivio di Stato di Napoli⁷; Faraglia è, tra le altre cose, il primo a considerare le biografie degli artisti napoletani di De Dominicis nell'ottica della storia della contraffazione: *Le memorie degli artisti napoletani pubblicate da Bernardo De Dominicis. Studio critico*, Napoli, Tipografia Giannini, 1882⁸). Sambon si laurea in Lettere, va a Parigi; qui intraprende brillantemente la carriera di mercante d'arte e si crea una fama di perito di etruscologia e di numismatica medievale dell'Italia meridionale pubblicando anche studi che diventano di riferimento; diventa presidente della *Chambre des experts d'art* di Parigi, fonda nel 1904 la rivista «Le Musée, revue d'art antique», dirigendola fino al 1924.

La titolare della Fondazione a cui sono destinati i ricavi della vendita della mostra del 1928 svolge attività non trascurabili per i rapporti tra storia dell'arte accademica e *high society* in questi decenni: l'attrice e mecenate della Comédie-Française Rachel Boyer ha creato nel 1913 l'associazione "Union des Arts" e ha

e una periodizzazione pressoché complete, pur senza piena coerenza attributiva.

⁵ Per un profilo dell'importante mercante, aggiornato anche sui fondi d'archivio della famiglia, rinvio a NAPODANO 2018, p. 132, note 4 e 7, e pp. 139-140, note 60-62. Il catalogo della vendita della primavera 1928 di Sambon Jr. conferma che l'attività di entrambi i mercanti merita affondi proprio a partire dai cataloghi delle esposizioni, anche per il rapporto tra testo e fotografie.

⁶ Cfr. SCOGNAMIGLIO 2017, disponibile online.

⁷ RUSSO 1994.

⁸ Rinvio a CONTE 2012, pp. 9, 12, 110, 125, 126, 174, 203, 357, 359, 362, 367, 368, 370.

istituito nel 1921 all'École du Louvre il primo corso pubblico e gratuito di storia dell'arte (evolutosi e attivo ancora oggi) destinato a tutti coloro che non sono in grado di frequentare i musei⁹.

Nella primavera 1952 uno studioso e professore tedesco di trentanove anni, Hans Wentzel, fa una scoperta determinante che da allora in poi si intreccia alla storia, fino a quel momento sconosciuta, del capitello presentato da Sambon a Parigi nella primavera 1928. Wentzel sta facendo un sopralluogo nel duomo di Troia, la cittadina sede vescovile (oggi a meno di mezz'ora di auto da Foggia) in Capitanata, area prediletta della mobilissima corte di Federico II dal 1221 al 1250. In un angolo buio della camera dei paramenti nella sacrestia, Wentzel trova un capitello di materiale, iconografia, misure e stile sorprendentemente simili a quello messo in vendita a Parigi da Sambon nel 1928: però Wentzel non conosce il capitello già pubblicizzato, pertanto giudica nuovo sotto ogni aspetto quello appena trovato a Troia. Wentzel porta il capitello all'esterno del duomo per esaminarlo e scattarne fotografie in piena luce diurna, per corredare un articolo che uscirà sulla «Zeitschrift für Kunstgeschichte» nel 1954 (non esistono fotografie della scultura nella sacrestia in cui Wentzel dichiara di averlo individuato). Wentzel constata l'alta qualità dell'opera (con particolare riguardo al ritratto maschile con il cappuccio, pur mutilo della parte inferiore del volto, fig. 4) e ne suppone (con grande cautela) una manifattura francese di età successiva a quella federiciana, anche sulla base di un confronto con la realizzazione, da parte di maestranze francesi, del sepolcro monumentale di pietra calcarea eretto nella cattedrale di Cosenza dopo il 28 gennaio 1271 ed entro il 1275 in morte della ventiquattrenne regina Isabella d'Aragona (fig. 6)¹⁰. In conclusione Wentzel, sottolineando l'inedito rapporto tra il

⁹ Si veda almeno *Qui est Rachel Boyer?*, nel sito internet <https://www.ecoledulouvre.fr/fr>, insieme a RACHEL BOYER 1994.

¹⁰ WENTZEL 1954, pp. 185, 187. Per la costante fortuna storica della tomba della regina francese, da Saba Malaspina a d'Annunzio, si vedano l'apparato di DANINOS-von SCHLOSSER 2011, pp. 36-38, fig. 6 e nota 107, e V. PAPA MALATESTA 2007, pp. 136-148.

fogliame consistente e la forma dell'abaco rispetto agli altri capitelli soprattutto duecenteschi che gli sono noti, sembra suggerire una possibile pista e nello stesso tempo lascia aperta la strada a ulteriori, necessari studi successivi¹¹. Wentzel nel 1952 è uno studioso di impegno variegato: è abituato a fare coincidere la storia dell'arte con la tutela che comincia con la documentazione fotografica a tappeto del territorio; durante la seconda guerra mondiale ha lavorato al progetto per la ricognizione delle vetrate in Germania, prodromo del «Corpus Vitrearum Medii Aevi», alla cui fondazione formale ad Amsterdam contribuirà in prima persona nel luglio dello stesso 1952. Wentzel conosce bene la scultura gotica monumentale tedesca perché si è laureato a Greifswald con Otto Schmitt, del quale è stato anche collaboratore. Dal 1953 succede al suo maestro alla Technischen Hochschule e insegna anche alla Staatlichen Akademie der Bildenden Künste a Stuttgart, dove muore il 17 agosto 1975¹² (il posto che fu di Wentzel alla Hochschule fu occupato dal 1977 da Herwarth Röttgen).

¹¹ Nella maggior parte della bibliografia posteriore a Wentzel si ripete genericamente che il capitello sarebbe emerso nel 1920 durante gli scavi per il restauro del duomo di Troia, ma non ho trovato pubblicazioni a riguardo tra il 1920 e il 1954. La fonte bibliografica dell'informazione è locale e non scientifica, si tratta di DE SANTIS 1958, p. 350, davvero molto generica: «Vi è infine un capitello che fu rinvenuto nella demolizione di fabbriche posteriormente addossate alla Cattedrale, in cui era stato adoperato come materiale da costruzione. Non ci sono indizi per determinare la sua provenienza. Due scanalature del piano dell'abaco fanno pensare che sorreggesse dei carichi sottili congiungentisi su di esso ad angolo retto. Un tabernacolo? La tribuna di un pulpito?». S[OULTANIAN] 2010, pp. 139-140 e nota 16, riporta il referto orale di Monsignor Mario Matilasso durante un seminario tenuto a Troia nel 2007, con esposizione del capitello. Matilasso «remembered that their capital had been found in the 1950s, as had commonly believed» e che è «unquestionably demonstrating that the Cloisters capital could not be a forgery based upon the capital in Troia».

¹² Cfr. *Beiträge zur Kunst des Mittelalters* 1975, pp. 255-267, e CASTELNUOVO 1994, pp. 7, 33 note 17, 20, dove Wentzel ha ovviamente largo spazio di citazione.

L'autorevolezza dell'autore della scoperta, la sostanziale distanza dei suoi studi dagli approdi mercantili, la sede scientifica della pubblicazione (ininterrottamente di rilevanza internazionale, oggi la «Zeitschrift für Kunstgeschichte») è rivista di “fascia A”) certificano la straordinaria rilevanza del capitello e nello stesso tempo ne garantiscono l'inamovibilità dal patrimonio pubblico di Troia. Oggi è esposto in una “Sala dei capitelli” allestita nel Museo ecclesiastico diocesano, di fronte al duomo in cui lo ha trovato lo studioso tedesco.

Torno su un punto già toccato. Dopo la mostra parigina del 1928, il silenzio assoluto avvolge il capitello attribuito a manifattura padovana quattrocentesca. Si sa solo che nel 1955, un anno dopo la pubblicazione del capitello rinvenuto a Troia da Wentzel, è di proprietà di James Hazen Hyde¹³ che lo dona al Metropolitan Museum of Art corredandolo di una sua lettura iconografica in chiave geografica, secondo cui due delle teste sarebbero allusive ad Adamo ed Eva e rinvierebbero all'Europa (fig. 2), la testa con il turbante rinvierebbe all'Asia (fig. 3), la testa con naso camuso, labbra tumide e folti riccioli corti rinvierebbe ai tratti somatici tipici dei nativi dell'Africa.¹⁴ Il «Capital with Four Heads ca. 1225-

¹³ Secondo S[OULTANIAN] 2010, p. 141, Hyde avrebbe acquistato l'opera entro il 1931: «the capital's absence from the dealer's next publication (Sambon 1931) suggests the approximate date of purchase». L'ipotesi diventa certezza nella scheda dell'opera pubblicata online dal Met nella sezione *Provenance*: «[Arthur Sambon, Paris (by 1928)]; James Hazen Hyde American, Paris (before 1931)» (in <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470282>, a cui rimando anche per le riproduzioni delle quattro vedute angolari e della parte superiore del capitello ad alta definizione e in Open Access). Ma sulla data dell'acquisizione da parte di Hyde non si sa nulla, come spiego a testo.

¹⁴ ARIZZOLI 2021a, p. 356 e note 51-52, afferma che il capitello è esposto da Sambon nel 1923 (sic) e che Hyde lo acquista nel 1928, senza documentazione a supporto della doppia cronologia; riassume le «Karl Freund Expert Appraisals» del 31 marzo 1955, custodite nei Metropolitan Museum Archives, Folder n. 4, *Hyde, James H. Gifts 1951-1956*, a cui Hyde stesso avrebbe collaborato al momento della donazione, fornendo la sua personale interpretazione dell'iconografia del capitello, che dunque va tenuta in conto in relazione all'intenzione del collezionista al momento

50» donato da Hyde è esposto nella “Medieval Europe Gallery” «at The Met Fifth Avenue in Gallery 304»; secondo il catalogo online del museo, il capitello è «close in style to other examples by Apulian sculptors working for the court of Frederick II Hohenstaufen»¹⁵.

dell'acquisizione. Arizzoli, *ibid.*, nota 52, ipotizza che Hyde, nell'indicare la provenienza del suo capitello, abbia ritenuto di scorgervi elementi di «similarity with capitals with heads of Africans and Tartars in Venice's ducal palace»; ma la ragione di tale indicazione di provenienza presumibilmente risiede nella didascalia nel catalogo di vendita del 1928 (cfr. nota 2). Si veda il resoconto sommario di CHIARELLI 2000: «È nel Medioevo che l'affermazione della diversità culturale viene qualificata in termini teologici. Nella cristianità medievale le dottrine teocratiche amavano trasferire nel quadro della nuova società le antiche gerarchie del tribalismo giudaico: così Sem era il capostipite dei clerici, Jafet dei signori, Cam delle stirpi dei servi».

¹⁵ Sic nella scheda online, con Accession Number: 55.66. OSTOIA 1965, p. 370, afferma che la vera provenienza geografica del pezzo è sconosciuta e che la provenienza italiana è indotta dal confronto con il capitello rinvenuto a Troia e mai da lì spostato: «Although it was known that the capital came from Italy, its actual provenance remained to some extent a puzzle, and the exact monument for which it was made is as yet unknown. But it has been established now that it must have come from Troia, or its immediate vicinity. In this town there still exists another capital (Figure 7), which, beyond any doubt, forms a pair with that at The Cloisters», *ibid.*, p. 371, l'isolamento stilistico del capitello si spiegherebbe con i viaggi delle maestranze sul territorio europeo, tanto da motivare un confronto con sculture francesi: «Therefore, it is not astonishing to find certain relations in the style of the heads on the Apulian capital at The Cloisters to that of the heads by the so-called Master of the Kings' Heads on the porch of the northern transept at Chartres, of the beginning of the thirteenth century, or even to that of the later ones on the vaulting bosses of the chapel of the Vieux Chateau at St. Germain-en-Laye, near Paris, carved in the thirties of the thirteenth century. These French sculptures belong to the Ile-de-France school, in turn interconnected with that of Champagne». Per un confronto almeno sommario con la scultura gotica italiana di sicura autenticità si può ricorrere alla trattazione di POESCHKE 2020, in particolare alle pp. 23-24, 26-30 (il capitello di Troia è menzionato a p. 29, non è illustrato ed è inserito in un elenco di sculture federiciane di cui fanno parte anche i capitelli e la testa di console del castello di Lagopesole). Già in POESCHKE 1980, pp. 92-98, era raccolto un repertorio fotografico che per i capitelli comincia con un esemplare della cripta del duomo di Foggia (fig. 1) e termina con uno del castello di Prato (fig. 13).

James Hazen Hyde ha vissuto due vite: la prima da imprenditore, la seconda da conferenziere, mediatore accademico e museale e collezionista di fama mondiale. Laureato ad Harvard nel 1898, erede nel 1899 della maggioranza delle azioni della «Equitable Life Assurance Society of the United States» fondata dal padre, viene trascinato suo malgrado dai consiglieri della compagnia assicurativa (di cui sono membri Henry Clay Frick e J. P. Morgan) in uno scandalo finanziario dalle enormi proporzioni mediatiche, che gli impone le dimissioni dalla vicepresidenza della compagnia¹⁶: con maldicenze giustificate dallo stile di vita frivolo e dispendioso (giudicato inadatto al ruolo di vicepresidente di una società che non ha bisogno di attirare l'attenzione su di sé mentre conduce i propri affari non sempre trasparenti), la stampa induce l'opinione pubblica a ritenere Hyde responsabile di avere pagato con i fondi della compagnia le spese per l'organizzazione del più favoloso ballo in costume dell'epoca, ispirato a Versailles, che egli organizza a New York il 31 gennaio 1905.

La vita mondana alla francese in cui si muove Hyde ha caratteristiche, luoghi di svolgimento e personalità analoghi a quelli tassidermizzati da Edith Wharton nei suoi romanzi: in particolare, il titolo di *The House of Mirth*, uscito a puntate su «Scribner's Magazine» da gennaio 1905 e in volume il 14 ottobre, sarebbe stato suggerito a Wharton proprio dallo scandalo esploso a Wall Street per il sistema di truffe e appropriazioni indebite di denaro di cui si macchia la Equitable. Con l'espressione "The House of Mirth" la stampa designa infatti una villa ad Albany (insieme a New York, uno dei luoghi del romanzo di Wharton) che funge da sontuoso rifugio, mantenuto con smisurate somme di denaro, per i membri delle compagnie assicurative che

¹⁶ Questi avvenimenti si verificavano al «giro del secolo», quando «il prezzo delle opere d'arte aumentò insieme al valore dei titoli delle ferrovie, e i prezzi più alti furono toccati quando quella ricchezza cominciò a concentrarsi nelle tasche di uomini come J. P. Morgan, Henry Clay Frick, John D. Rockefeller e Andrew Mellon»; contemporaneamente Mary Berenson «stava notando lo stesso tipo di dinamiche sociali che Edith Wharton avrebbe messo al centro della *Casa della gioia*»: si veda COHEN 2017, p. 153.

possono usare per tutto il tempo che desiderano le stanze ben arredate, giocando a carte e intrattenendosi nei loro svaghi. A ridosso dello scandalo del “French Ball”, “The House of Mirth” è un’espressione metonimica addirittura popolare per indicare l’avidità delle assicurazioni e dei loro partners a Wall Street¹⁷.

Il ballo, insomma, con proiezione figurale grottesca, è una sorta di “scandalo della collana” del XX secolo per far cadere in disgrazia pubblicamente il ventinovenne Hyde¹⁸ che, in seguito alle dimissioni, si trasferisce in Francia, dove vive fino al 1941. Qui nel 1913 sposa Martha Leishman, figlia di un ambasciatore americano in vari paesi europei, vedova dal 1907 del conte de Gontaut-Biron¹⁹; Martha frequenta la cerchia di Edith Wharton (ma le due non si stanno simpatiche) e conosce Marcel Proust, con il quale condivide l’amicizia con Walter Berry, grande amico di entrambi e legale di Martha durante il divorzio da Hyde nel 1918²⁰. Dopo la Prima Guerra Mondiale, a Parigi Hyde ricopre incarichi che prevedono scambi culturali e accademici tra Francia e USA. Fa parte dell’*Advisory Board* che assegna le *Fellowships* istituite dall’*American Field Service* per le università francesi. Durante gli anni Venti, Hyde è membro anche dell’*Executive Committee of the Continental Division of the American University in Europe* e dirige l’*Harvard and New England bureau of the University Union*. In virtù di tale ultima carica, tra il 1926 e il 1935 è partecipe di occasioni internazionali di primo piano per la didattica e la museografia di avanguardia: viene coinvolto dall’Università di Harvard in prestigiose iniziative didattiche e nella vicenda dell’ampliamento delle collezioni del Fogg Museum per cui Edward Waldo Forbes, secondo direttore del Fogg, inaugura il

¹⁷ Per le vicende effettive della Equitable che portano a strumentalizzare la vita di Hyde al fine di obbligarlo alle dimissioni rinvio alla tesi di WOLFF 2011.

¹⁸ TRAVIS 2019, pp. 129-131.

¹⁹ Sommari cenni biografici su Hyde sono nella *Guide to the James Hazen Hyde* 1953.

²⁰ EDEL 1984, pp. 521-523 e nota 10, che contiene due inesattezze (la data del divorzio di Martha da Hyde, che non risale al 1920 ma al 1918, e il riferimento al padre di Martha, non al marito, in relazione allo scandalo finanziario che lo obbliga a trasferirsi all’estero).

nuovo edificio in Quincey Street 32 il 20 giugno, allestito anche con l'aiuto di Bernard Berenson (già compagno di studi di Forbes), garante degli acquisti.²¹ Nel 1927 Hyde funge da intermediario per gli accordi tra Harvard e Adolfo Venturi perché questi tenga dei corsi al Dipartimento di Fine Arts; durante lo stesso anno Harvard chiede ad Hyde di avvicinare Berenson perché tenga dei seminari a Fogg; nel 1928 Hyde viaggia in Germania garantito da lettere di presentazione di Paul J. Sachs, da uomo d'affari diventato assistente di Forbes; nel 1932 Hyde chiede a Sachs di fare un giro di conferenze nelle province francesi, Sachs accetta e, nel 1933, autonomamente e su suggerimento di Berenson, chiede a Hyde lettere di presentazione e informazioni su vari collezionisti in Francia²². Già nel gennaio 1920 l'ambiente accademico francese riconosce a Hyde il merito di essersi distinto come «grand ami de la première heure de la langue et de la culture françaises que, depuis bientôt vingt ans, il travaille avec une ardeur infatigable à faire connaître aux Universités américaines et qui a pris d'heureuses initiatives dans l'institution si féconde des échanges inter-universitaires aujourd'hui en pleine prospérité»: così la stampa presenta la motivazione della laurea honoris causa assegnatagli dall'Université de Rennes.²³ Per i meriti culturali e filantropici Hyde ottiene anche la Grande Croce della Legion d'Onore nel 1928²⁴.

²¹ Sulle vicende della fondazione del museo d'arte dell'Università di Harvard in cui sono coinvolti Forbes, Sachs e Berenson si veda BERNARDI 2014, pp. 417, 420 nota 12.

²² I dati emergono dal regesto delle lettere di Hyde in *Guide to the James Hazen Hyde 1953*. Nell'Archivio Adolfo Venturi presso la Scuola Normale Superiore di Pisa Hyde è nell'elenco dei corrispondenti nel Carteggio Venturi, p. 15. ARIZZOLI 2021a, p. 348 note 12-13, fa riferimento ai fondi archivistici suddetti come fonte primaria per ricostruire il contesto internazionale di storici dell'arte, collezionisti, mercanti, intellettuali, funzionari di musei con i quali Hyde è in contatto fino alla morte. Adolfo Venturi non compare nell'elenco di Arizzoli.

²³ Nella rubrica *Monde & La Ville* 1920.

²⁴ In *Guide to the James Hazen Hyde 1953*.

Nel 1913, durante il primo anno di matrimonio con Martha, Hyde progetta di studiare la «représentation of the four parts of the world», dopo avere ammirato «magnificent tapestries with the assorted pieces of furniture» in casa dell'industriale Gaston Menier. Il 24 agosto 1924 Hyde confida a Menier che proprio a tale impressione visiva egli deve «the starting point» del suo «project», che confluisce a novembre nell'articolo *L'iconographie des quatre parties du monde dans les tapisseries* sulla «Gazette des Beaux-Arts» (10, 1924, pp. 253–272)²⁵ e tra 1926 e 1927 nell'articolo *The Four Parts of the World as represented in Old-Time Pageants and Ballets* su «Apollo» (4, 1926, pp. 232–238; 5, 1927, pp. 19–27²⁶). L'11 gennaio 1925 «Paris Times» pubblica la riproduzione di un arazzo Aubusson con la *Series of Four Part of the World* composta da «The Near Est» (una figura con un turbante), «Europe» (una donna con lunghe trecce), «Africa» (un giovane nero) «and the Far East» (una giovane con un copricapo vagamente orientale) «in the collection of Mr. Hyde». L'articolo evidenzia un'eccezione alla consuetudine iconografica: «It is noticeable in the work of 17th Century artists that America was generally typified as an Indian chief although an exception is made in the beautiful tapestry above, in which she is represented by a beautiful woman, surrounded by sisters of the various races found on the American continent»²⁷.

Alla ricerca scientifica di Hyde corre infatti parallelo il progetto collezionistico del quale egli, tra 1924 e 1928, informa pubblicamente e privatamente il mondo della storia e del mercato dell'arte: Hyde è interessato a raccogliere esclusivamente opere che rappresentano le quattro parti del mondo e tra il 1925 e il

²⁵ ARIZZOLI 2013, pp. 4-5, 9-10 nota 25, trascrive una parte della lettera di Hyde a Menier del 24 agosto 1924 consultabile nella cartella *Gaston Menier* del fondo della corrispondenza di Hyde presso la New York Historical Society.

²⁶ Hyde era anche appassionato di scultura e statuaria settecentesca, in particolare di Houdon, sul quale aveva raccolto molti materiali poi generosamente trasmessi all'amico Louis Réau per la redazione del catalogo dell'artista (Houdon: Sa vie et son oeuvre 1964) lo racconta lo stesso RÉAU 1961, p. 4 (pdf attingibile qui: http://portal.getty.edu/books/smithsonian_91845).

²⁷ *Paris Time Pictorial Section* 1925.

1928 si concentra sulla ricerca specifica di allegorie antiche dell'Asia e soprattutto dell'Africa²⁸. Quando il 16 aprile 1928 Sambon inaugura la mostra, Hyde è a Berlino dal 12 aprile, dove si trattiene durante il periodo dell'esposizione (che chiude il 16 maggio), e rientra il 16 luglio a Versailles. Non si sa se il capitello resta invenduto e Hyde lo compra una volta tornato in Francia, oppure se un intermediario agisce per suo conto durante la mostra²⁹.

2. *In cerca di Mr. Hyde*

La ragione della retrodatazione di due secoli del capitello di Hyde e dello spostamento della sua provenienza geografica (da Padova alla Puglia) rispetto alle informazioni riportate dalla didascalia del catalogo di vendita (che è anche la prima fonte di notizie sull'oggetto) e alle ipotesi del proprietario al momento della donazione al museo è indotta sostanzialmente non da oggettivi riscontri di stile ma dal fatto che il capitello simile pubblicato da Wentzel è riemerso nel territorio con il più alto DNA federiciano d'Europa. Tuttavia la fama e il prestigio del capitello newyorkese si sono consolidati per via della collocazione museale e la sua storia si è incrociata progressivamente a quella della riproduzione e delle mostre di scultura federiciana³⁰. La bibliografia sul

²⁸ ARIZZOLI 2021b, pp. 300-302.

²⁹ Cfr. *Guide to the James Hazen Hyde 1953, Series I, General Correspondence, 1878, 1892-1939, 1953*, Box: 11, Folder: 12, *Sachs, Paul J.*, in riferimento al 1928, in modo ovviamente succinto. I diari relativi ai mesi citati a testo andrebbero consultati allo scopo di reperirvi riferimenti a relazioni con Sambon o alla mostra del 1928. DE SANTIS 1958 pp. 353-354, riferisce una comunicazione orale di V. K. Ostoia, che ha riscontro succinto nell'articolo della stessa *To Represent* (cfr. il testo in corrispondenza della nota 15): «identiche le figure, le dimensioni, la pietra, tutto. Sull'abaco la identica scanalatura. Esso fu donato al Museo di New York da un americano che lo aveva acquistato in Francia da un privato. Devo queste notizie alla Dott. Vera K. Ostoia della sezione Medievale del Museo di Arte di New York».

³⁰ D'ACHILLE 2004, p. 64 e note 27-28, 84 figg. 6-7, ricorda che il capitello del Met è stato accostato, insieme alla testa della cosiddetta Iustitia (Capua, Museo Nazionale Campano) e alla testa maschile a Francoforte sul Meno (Städtische

capitello americano si basa sull'attribuzione e sulla storia dello stile, che però sono insufficienti per un oggetto lacunoso e privo di elementi di confronto oggettivi, nelle epoche di volta in volta chiamate in causa per datarlo: un improbabile Quattrocento padovano da chi lo ha messo in vendita per la prima volta (forse per evocarne un pedigree donatelliano, come moltissime volte accade anche fino al decennio successivo per la scultura - monumentale e no - anonima o di incerta attribuzione), il Duecento federiciano, con manifattura francese o pugliese, negli studi successivi alla pubblicazione scientifica del capitello di Troia³¹.

Galerie Liebighaus), alla testa femminile frammentaria «con una probabile provenienza da Priverno» (oggi ad Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe) le cui cronologia e collocazione stilistica «sono oggetto di ampie controversie, che arrivano anche all'ipotesi di falso»: il rinvio bibliografico diretto è a LEONARDIS 1995, con bibliografia precedente. Non ci sono contributi dedicati alla storia dell'arte medievale né al capitello in Troia nel primo millennio 2019. Nell'indice dei nomi dell'unica biografia disponibile di Hyde, pubblicata da BEARD 2009, il nome di Sambon non compare (l'autrice è una giornalista).

³¹ Per la mia generazione il capitello di Mr. Hyde è una presenza familiare fin dagli anni del liceo: in uno dei manuali di storia dell'arte più diffusi, DE VECCHI-CERCHIARI 1991, a pp. 513-514 e fig. 47. I. IV. 47. *Bartolomeo da Foggia (attr.)*, l'immagine del *Capitello proveniente dal duomo di Troia – 1225-29 – New York, Metropolitan Museum, Cloisters Collection* andava mandata a memoria per gli esercizi di riconoscimento. Il manuale presentava il capitello così, nessun dubbio sulla sua autenticità né sulla sua cronologia (nei manuali per ragazzi, del resto, non c'è posto per falsi e dubbi: «Una diversa corrente [diversa dal classicismo], in parallelo con la scultura transalpina, mira a forme più naturalistiche di rappresentazione; l'esito più compiuto si ha nelle teste che ornano un capitello proveniente dal duomo di Troia (fig. 47) attribuito a Bartolomeo da Foggia, un'opera senza riscontro nella scultura italiana di quegli anni e che implica l'impiego della copia (se non del calco) dal vivo, tanto sono individualizzati i diversi tipi umani raffigurati, soprattutto il vecchio col turbante, dal volto scavato e segnato da rughe, e il negro con le labbra carnose e la capigliatura crespa. Il naturalismo di questi volti introduce a un'altra fondamentale caratteristica della cultura figurativa federiciano, che l'imperatore stesso, nel trattato sulla caccia da lui scritto, il *De arte venandi cum avibus* (fig. 48), condensa nel motto: rappresentare “*ea quae sunt sicut sunt*”). Il manuale include «un'opera senza riscontro nella scultura italiana di quegli

L'isolamento stilistico e scientifico del capitello di Hyde, le lacune non completamente giustificabili da eventi accidentali e la sua riemersione dal nulla a Parigi hanno fatto pensare che si tratti di un falso novecentesco, in particolare dopo che a Stuttgart, nel 1977, l'opera è stata esposta accanto a quella di Troia.

anni» in una rassegna di riproduzioni di opere esemplari perché gli studenti assimilino le caratteristiche «della scultura transalpina», dello stile di Bartolomeo da Foggia e della «cultura figurativa federiciana» emergente dalla disamina delle miniature del *De arte venandi cum avibus*: ma nessuno dei tre ambiti di stile e di cultura chiamati in causa ha nessi reciproci, né ne ha con il capitello, tantomeno con le miniature del *De arte venandi* (per lo meno quelle di FEDERICO II 1975). Neppure il «calco dal vivo» è un rinvio a una pratica, pur se abituale per altri generi della scultura e della plastica, che può giustificare l'imbarazzo di chi ha redatto il passo manualistico: le teste angolari hanno dimensioni inferiori a quelle di crani umani di adolescenti e adulti. Nonostante l'irriducibilità dello stile e dell'iconografia del capitello a categorie condivise dalla comunità scientifica, il manuale non accenna neppure al capitello di autenticità indiscussa in provincia di Foggia per trovare un «riscontro nella scultura italiana di quegli anni». Così il capitello di Mr. Hyde finisce in un libro destinato alla formazione di base di chi andrà a specializzarsi in storia dell'arte all'università o che non la studierà mai più (la collocazione editoriale di larga destinazione richiederebbe una selezione implacabile di opere dallo statuto non incerto). Neppure un cenno riscuote invece il reperto di provenienza e autenticità sicure, pubblicato da uno studioso autorevole in una sede di indubbia autorevolezza, verosimilmente perché è esposto in una località diventata oggi estremamente periferica, geograficamente e culturalmente: di fatto un'occasione persa per ribaltare le categorie centro-periferia che solo un adeguato insegnamento scolastico della storia dell'arte può ottenere. In relazione a Troia il manuale citato qualche rigo sopra registra inoltre, nella Parte III, p. 471, fig. III, 408, la cattedrale, come conferma anche la p. 16 s. v. *Troia* dell'*Indice ragionato degli artisti citati e delle opere riprodotte*, a cura di F. FERGONZI, volume 1. Al tempo di Federico la Capitanata era modernissimo e aggiornato centro d'Europa, prediletto da un imperatore colto, e dotato di una delle cattedrali più importanti d'Italia. Ma da noi la storia ha sempre meno importanza, prevale il provincialismo e quindi in un libro destinato alla formazione la scelta di un'opera che deve illustrare bene uno stile cade su quella donata al più importante museo di arte antica extraeuropeo da un privato, non sottoposta al vaglio della comunità accademica, della cui autenticità, per giunta, si continua a dubitare, a partire dal 1977 (cfr. note 34 e 36). In definitiva, si tratta di una vicenda perfettamente incasellabile nella «questione meridionale della storia dell'arte».

Non sono note fotografie del capitello di Troia precedenti a quelle scattate da Wentzel nel 1952 e diffuse nel 1954. Non sono noti calchi dello stesso destinati a studio accademico o a esposizioni pubbliche, in Italia o in Francia o altrove. D'altro canto il capitello donato da Hyde è entrato nel dibattito scientifico solo nel 1965 con un articolo pubblicato dalla conservatrice delle collezioni medievali del museo a cui è stato donato sulla rivista del museo stesso. La funzionaria ne ha proposto una datazione tra il 1212-1220 e il 1229, basandola sull'affinità con il capitello di Troia, per collocazione e stile ritenuto di epoca federiciana. Vera Ostoia ha immesso negli studi l'ipotesi che entrambi i capitelli abbiano la stessa provenienza, aggiungendo che (a suo parere) essi formassero una coppia, senza «any doubt»³². Dopo il 1965 la cronologia più diffusa e ripetuta per entrambi i capitelli è che siano «anteriori al 1229» e che siano attribuibili a «un anonimo maestro di cultura protogotica francese» che avrebbe perfino osservato direttamente «modelli [...] nelle colonie musulmane di Lucera» (rinvio alle osservazioni sull'uso dei calchi dal vero nelle note 32 e 35)³³. Oggi il

³² OSTOIA 1965, fig. 1-5, 7-8, le cui uniche «References» dichiarate a p. 372 sono DE SANTIS 1958 e WENTZEL 1954. Al momento della donazione del capitello (ed entro il 30 giugno 1955) dello staff del dipartimento *Medieval Art and The Cloisters* fanno parte anche James R. Rorimer (Curator and Director), William H. Forsyth e Margaret B. Freeman (Associate Curators), Richard H. Randall (Assistant Curator), Bonnie Young (Lecturer) e James P. Pope (Assitant): i loro nomi ricorrono a p. 4 della sezione *The Staff* (pp. 4-6) di «*Metropolitan Museum of Art Bulletin*» 1955, in cui inoltre, alle pp. 10-23, compaiono le *Additions to the collection*, e a p. 14 è menzionato il capitello. La scheda del Met sul capitello elenca anche le *References* in cui l'opera è menzionata, dal catalogo del 1928 fino a S[OULTANIAN] 2010, fermandosi quindi al 2010: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470282>.

³³ Cito BAGNOLI 1981, pp. 35, 46 note 29-30, che fa riferimento all'«acuta trattazione in» BOLOGNA 1969, pp. 26-28, 39, 49, 67, n. 38, 68, nota 57, figg. 1-4, «che tenta suggestivamente di identificare l'autore in Bartolomeo da Foggia». Cfr. SETTIS 1998 = S. SETTIS, *Nicola 'de Apulia' e il 'Moro' di Pisa*, in «*Prospettiva*», LXXXIX-XC (gennaio-aprile 1998), pp. 98-105; SETTIS 1998, p. 100, con riferimento a CALÒ MARIANI 1995. Il Met oggi colloca il capitello

Metropolitan è (opportunamente) più prudente: il capitello di Hyde «is close to, but not the twin of, the capital found in Troia». Anche sul materiale di entrambi generalmente non c'è accordo, a partire dall'interpretazione delle indagini diagnostiche: c'è chi usa l'analisi di minuscoli prelievi di pietra per dedurre che entrambi i capitelli sarebbero ricavati dalle medesime cave «from the mountains near Daunia» e che si tratterebbe di «“tufo del Gargano”», per la precisione³⁴. Sulla superficie dell'esemplare del Met sarebbero presenti sostanze incompatibili con l'esposizione prolungata ad agenti atmosferici («sali solubili di neo-formazione, fosfato tricalcico e idrossiapatite») e «una forma di alterazione (erosione con microcavità e solchi) difficilmente spiegabili attraverso i naturali processi di *weathering* nell'ambiente in cui si è trovato esposto»: si allude quindi alla possibilità che l'erosione meccanica da agenti atmosferici sia stata simulata tramite una sofisticazione moderna³⁵. Impossibile, in ogni caso, è stabilire a quale monumento, religioso o civico, e a quale ambiente di esso, fossero destinati i capitelli, e se fossero nello stesso edificio e

tra il 1225 e il 1250, nel solco degli «Apulian sculptors working for the court of Frederick II Hohenstaufen» che lo avrebbero realizzato «in Apulia, probably Troia»: cito dalla scheda dell'opera, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470282>.

³⁴ Quando i due capitelli sono esposti insieme per la prima volta alla mostra *Die Zeit der Staufer* (Stuttgart, 26. März - 5. Juni 1977), il confronto diretto suscita dubbi sull'autenticità del capitello di New York, tanto che viene rimosso dall'esposizione pubblica una volta rientrato al Met. Il 30 ottobre 1979 Charles T. Little in un «confidential memorandum to William D. Wixom, New York, now in the files of the Department of Medieval Art and The Cloisters, adds that the presence of a right angle channel on top of both capitals would have been most unusual in works made for the same monument» (cito da S[OULTANIAN] 2010, pp. 136, 141 nota 10) e ipotizza che si tratti di una copia, eseguita da un calco o più probabilmente da una fotografia, da sostituire al capitello di Troia: si veda CASTELNUOVO TEDESCO 1995, e della stessa CASTELNUOVO TEDESCO 2006 la più riassuntiva Scheda 64. *Capital with Four Heads*, pp. 156-157 e note 3-4 (da cui cito a testo). Cfr. anche CALÒ MARIANI 2008; LATERZA 2008.

³⁵ Cito ZEZZA 2008, p. 139. Tuttavia Zezza non specifica quale sarebbe l'«ambiente in cui si è trovato esposto» il capitello di New York, dato che non se ne conosce la provenienza.

nella stessa città. Altre analisi su campioni (necessariamente millimetrici) del capitello del Met hanno rivelato che la pietra calcarea (esistente in molte regioni italiane ed europee) sarebbe compatibile con quella tufacea borgognona, e che in definitiva l'«use of diverse limestones also separates» i capitelli; inoltre sul capitello di Hyde non si vedrebbero al microscopio tracce di policromia³⁶.

Tra il capitello di New York e quello di Troia esiste un indubbio collegamento ma molti elementi, non solo di dettaglio, restano oscuri o contraddittori. In teoria, non può escludersi che Sambon abbia visto direttamente il capitello di Troia (prima che esso venisse “scoperto” e presentato alla comunità scientifica da Wentzel) o una sua foto o un calco (a noi non noti), ignorando la provenienza del reperto e di conseguenza abbia creduto a una cronologia quattrocentesca di esso. Venuto a conoscenza del desiderio di un danaroso e noto collezionista come Hyde di trovare pezzi accomunati da una precisa iconografia, l'allegoria dell'Africa³⁷, ne abbia fatto realizzare una versione in Francia con

³⁶ La prima ipotesi spetta a ZEZZA 2008, la seconda, espressa in seno al Metropolitan a seguito delle indagini promosse da Little nel 1977, si deve a S[OULTANIAN] 2010, pp. 136, 138-141 e note 13, 26-30.

³⁷ Su questa linea di lettura, CASTELNUOVO-TEDESCO 1995, pp. 395-396, che però alla fine della rassegna analitica scambia le caratteristiche dei due capitelli: «da modanatura che scorre sotto l'abaco tra le teste è resa con due strisce convesse che si incontrano al centro. Questo particolare non è presente in nessun altro capitello dell'epoca e non obbedisce a criteri funzionali. La mancanza di organicità fa pensare quindi che lo scultore abbia operato attraverso una copia senza una reale conoscenza del modello. E in questo caso la copia potrebbe essere stata anche un calco o addirittura una fotografia. La testa con il turbante del capitello di Troia, ad esempio, è stata equivocata fino a sembrare nel capitello americano un monaco con cappuccio»: ma quest'ultima testa appartiene al capitello di Troia (fig. 4), non a quello di New York. La studiosa aggiunge che, secondo Charles Little (cfr. nota 34), «l'assenza di segni di arnesi medievali nella parte superiore del capitello» e la loro estrema regolarità suggeriscono l'esecuzione con «strumenti meccanici». Le lacune sembrano contrassegnate da «casualità» e non sembrano «compatibili con il tipo di danno che ci si sarebbe atteso se il capitello fosse caduto o se fosse stato

pietra calcarea nel 1928³⁸. Se le cose stessero davvero così, si spiegherebbe la didascalia nel catalogo di vendita, che propone il capitello come esemplare di scultura padovana (non pugliese) e la datazione nel Quattrocento. Se si vuole ragionare senza pregiudizi sulla possibilità che il capitello del Met non si debba a un contemporaneo di Nicola Pisano ma a uno di Alceo Dossena, vanno messe in gioco anche le competenze maturate da Sambon: come etruscologo ed esperto di monetazione antica, egli è un conoscitore capillare del territorio italiano meridionale e della storia dell'arte in generale. Se il mercante ha guidato il falsario, le teste di laici adulti e maturi con un turbante più note del Quattrocento in un sito pubblico europeo erano, forse, la testa a tutto tondo di Ghiberti nell'autoritratto sulla porta nord del Battistero di Firenze³⁹ e quella di Donatello nel misterioso ritratto multiplo di cinque maestri del Rinascimento fiorentino, di proprietà di Giuliano da Sangallo, poi custodito dal figlio Francesco e per la cui attribuzione, da Vasari a oggi, si sono fatti

usato come riempitivo. Le fratture del capitello di Troia sono infatti molto più convincenti».

³⁸ Il 1928 è l'anno in cui durante «i lavori di sterro per la liberazione della zona basamentale di Castel del Monte si è rinvenuto, in due pezzi, il frammento di scultura» noto come *Frammento Molajoli* (oggi alla Pinacoteca provinciale di Bari): cito MOLAJOLI 1935, p. 120. A p. 125 nota 6 Molajoli aggiunge che la testa non è l'unico frammento lapideo emerso: «Fra altri frammenti scolpiti, rimessi in luce recentemente durante i lavori di sterro, si è rinvenuta la mano destra» del cavaliere nudo e drappeggiato all'antica su una parete del cortile sopra una porta che riproduce a fig. 6. Da questa statua parte il lavoro di WENTZEL 1955, p. 29 e nota 1, 31 fig. 1. A proposito della dispersione di molti reperti rinvenuti a Castel del Monte e sul territorio pugliese, Salvatore Settis mi comunica che, forse, il capitello di Troia e quello di New York (dallo studioso visto dal vivo una quindicina di anni fa) potrebbero venire dalla stessa bottega ed essere stati utilizzati in due edifici contemporanei ma diversi in Puglia; ritiene inoltre che è difficile che i due capitelli formassero una coppia proprio perché il capitello di New York ripete il tema iconografico di quello di Troia. Conclude che andrebbero, naturalmente, rivisti insieme in una mostra per giudicarli.

³⁹ Il rinvio principale è a COLLARETA 1996, pp. 47-48, 53 note 11-15, figg. 4, 6.

i nomi di Masaccio, Paolo Uccello e Filippino Lippi⁴⁰. Da conoscitore della monetazione antica, Sambon poteva elaborare reinterpretazioni per un profilo maschile dalla capigliatura a ciocche regolari e perpendicolari simile a modelli di età giulio-claudia⁴¹ (fig. 3); anche il profilo e la capigliatura della testa femminile (più rozza e imparagonabile, per stile della capigliatura e raffinatezza di profilo, zigomi e occhi, a quella femminile di Troia: fig. 5) non escluderebbero a priori fonti numismatiche, avvalorando con questo dettaglio l'eventualità della falsificazione (cfr. anche la nota 37).

Comunque siano andate le cose, certo è che Sambon ha presentato sul mercato il capitello in un contesto di primo piano, attraverso una sapiente opera di seduzione di un acquirente che avrebbe potuto essere attratto da un'opera unica nel panorama artistico noto, non presente per genere e materiale nella propria collezione, della quale avrebbe colmato una lacuna. Anche a questo scopo, che il capitello sia autentico o no, è verosimile che Sambon abbia fatto fotografare l'angolo con la testa "africana", confezionando anche la didascalia in relazione a un'epoca aurea della scultura monumentale italiana, proprio per assecondare il colpo d'occhio di chi cercava allegorie dell'Africa (fig. 1).

L'unicità o l'estrema rarità degli oggetti dovrebbero sollecitarne lo studio sotto ogni aspetto possibile. Servono sicuramente l'ispezione autoptica di entrambi i pezzi riuniti nuovamente, specifiche indagini diagnostiche comparative, sia non invasive sia tramite microprelievi, sui materiali e, fin dove possibile, indagini a tappeto nelle carte private di Sambon e di Hyde. Le perplessità e i dubbi che ho esposto nelle pagine precedenti non intendono dare una soluzione all'arcano dei capitelli, ma solo suggerire

⁴⁰ BORSI 1992, pp. 349-351.

⁴¹ Anche per la *Testa laureata* a Boston, Museum of Fine Arts, inv. 1974.132, di marcata ascendenza classica (esemplata su modelli di età giulio-claudia secondo ROWLAND 1973). BUSCHHAUSEN 1978, pp. 224-226, ha avanzato l'ipotesi di una falsificazione novecentesca (fatta risalire agli anni Sessanta del Novecento) nello stesso anno in cui Charles Little ha introdotto per la prima volta nel dibattito l'ipotesi di contraffazione novecentesca del capitello di Hyde.

strade per i necessari accertamenti successivi. Al *moodboard* sui capitelli di Troia e di New York, che finora contava solo su un certo numero di riproduzioni e fonti, ho inteso aggiungere l'identikit di tutti i protagonisti della storia. Evidenziare il loro ruolo in ambito mercantile, accademico e museale internazionale tra 1928 e 1955 aggiunge tasselli non trascurabili agli elementi su cui finora si è fondata la bibliografia scientifica. Su queste basi, si potrebbero avviare nuove indagini per porre domande mirate e istituire confronti pertinenti. Si prospetta, senza alcun dubbio, l'esigenza di una nuova mostra, impostata con criteri adeguati. Le conseguenze scientifiche sarebbero rilevanti e la storia del territorio riceverebbe incrementi di conoscenza.

Se Hans Wentzel avesse vissuto due anni ancora, nella stessa città dove aveva insegnato per tutta la vita avrebbe assistito all'epilogo della rivoluzione mancata della Rote Armee Fraktion, tre mesi dopo la chiusura della mostra *Die Zeit der Staufer* di cui i due capitelli erano gli ospiti d'onore (cfr. nota 33). Il rigore abituale sarebbe servito allo studioso per valutare con onestà intellettuale l'autenticità delle immagini e dei commenti divulgati dai media in un caso e dagli scritti scientifici nell'altro; e forse anche per rispondere all'enigma in cui ancora sono avvolti i capitelli esposti a Stuttgart durante "die bleierne zeit".

Bibliografia

- ARIZZOLI 2013 = L. ARIZZOLI *James Hazen Hyde and the Allegory of the Four Continents. A research collection for an amateur art historian*, in «Journal of the History of Collections», 25/2 (2013), pp. 1–10, a
- ARIZZOLI 2021a = L. ARIZZOLI, *Collecting the Four Continents: James Hazen Hyde (1876–1959), an American in Paris*, in *Bodies and Maps*, Leiden-Boston, 2021, pp. 343–375.
- ARIZZOLI 2021b = L. ARIZZOLI, *Dealing with allegories of the four parts of the world: James Hazen Hyde (1876-1959) and his network*, in *Art markets, agents and collectors: collecting strategies in Europe and the United States, 1550-1950*, edited by S. BRACKEN and A. TURPIN, New York; London; Oxford; New Delhi; Sydney, 2021, pp. 294-305.
- BAGNOLI 1981 = A. BAGNOLI, *Novità su Nicola Pisano scultore nel Duomo di Siena*, in «Prospettiva», XXVII (ottobre 1981), pp. 27-46.

- BEARD 2009 = P. BEARD, *After the Ball After the Ball: Gilded Age Secrets, Boardroom Betrayals, and the Party That Ignited the Great Wall Street Scandal of 1905*, Monee, IL (2009), pp. 391-404.
- Beiträge zur Kunst des Mittelalters I1975 = Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag*, hrsg. von R. BECKSMANN, U. D. KORN, J. ZAHLTEN, Berlin, 1975.
- BERNARDI 2014 = E. BERNARDI, *La nascita del Fogg Museum di Harvard attraverso la corrispondenza Forbes-Berenson*, in «Predella. Journal of visual arts», XXXIV (2014), pp. 415-421.
- BOLOGNA 1969 = F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana* (Saggi e studi di storia dell'arte, Vol. 2), Roma, 1969.
- BONA CASTELLOTTI – GIULIANO 2008 = *Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana. Da Federico II ad Andrea Pisano*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 20 aprile – 7 settembre 2008), a cura di M. BONA CASTELLOTTI – A. GIULIANO, Ospedaletto (PI), 2008.
- BORSI 1992 = S. BORSI, *Catalogo ragionato. Opere attribuite a Paolo Uccello. Cinque uomini segnalati (i padri della prospettiva)*. Tavola, 42 x 210 cm. Parigi, Musée du Louvre, inv. N. 267/1272. 1500 e 1565 ca., in F. e S. BORSI, *Paolo Uccello*, Paris-Milano, 1992, pp. 341-351.
- BUSCHHAUSEN 1978 = H. BUSCHHAUSEN, *Probleme der Bildniskunst am Hof Kaiser Friedrichs II*, in *Staufzeit: Geschichte, Literatur, Kunst*. Ergebnis d. Karlsruher Staufertagung 1977, hrsg. von R. KROHN, B. THUM, P. WAPNEWSKI, Stuttgart, 1978, pp. 220-243.
- CALÒ MARIANI 1995 = M. S. CALÒ MARIANI, *Il capitello con teste angolari nel Museo diocesano di Troia*, in CALÒ MARIANI-CASSANO 1995, pp. 393-394.
- CALÒ MARIANI 2008 = M. S. CALÒ MARIANI, 42. *Scultura. Capitello erratico con teste angolari*, in BONA CASTELLOTTI – GIULIANO 2008, no. 42, pp. 136-137.
- CALÒ MARIANI-CASSANO 1995 = *Federico II. Immagine e potere*, a cura di M. S. CALÒ MARIANI-R. CASSANO, XY, 1995.
- Carteggio Venturi* = Inventario del carteggio di Adolfo Venturi, a cura di G. AGOSTI, Pisa, Scuola Normale Superiore, Archivio Adolfo Venturi.
- CASTELNUOVO 1994 = E. CASTELNUOVO, *Vetrate medievali: officine, tecniche, maestri*, Torino, 1994.
- CASTELNUOVO TEDESCO 1995 = L. CASTELNUOVO TEDESCO, *Il capitello e la testa di donna del Metropolitan Museum of Art di New York*. Il

- capitello con quattro teste scolpite*, in CALÒ MARIANI-CASSANO 1995, pp. 394-396.
- CASTELNUOVO TEDESCO 2006 = L. CASTELNUOVO TEDESCO, *Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture*, edited by C. T. LITTLE. Including an essay by W. SAUERLÄNDER, New York, New Haven and London, 2006.
- CHIARELLI 2020 = B. A. CHIARELLI, ad vocem *Razza*, in *Universo del Corpo. Enciclopedia Treccani*, 2000: https://www.treccani.it/enciclopedia/razza_%28Universo-del-Corpo%29/.
- COHEN 2017 = R. COHEN, *Bernard Berenson da Boston a Firenze* (2013). Traduzione di M. GINI, Milano, 2017.
- COLLARETA 1996 = M. COLLARETA, *Du portrait à la biographie: Brunelleschi et quelques autres*, in *Les «Vies» d'artistes*. Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1^{er} et 2 octobre 1993. Sous la direction scientifique de M. WASCHEK, Paris, 1996, pp. 41-53.
- CONTE 2012 = F. CONTE, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento*. I. *Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, Firenze, 2012.
- D'ACHILLE 2004 = A. M. D'ACHILLE, *Tracce federiciane nella scultura duecentesca nell'Italia centrale*, in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*. Atti del III Convegno ASLI – Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Roma, 30-31 maggio 2002), a cura di V. CASALE–P. D'ACHILLE, Firenze, 2004, pp. 59-97.
- DANINOS-von SCHLOSSER 2011 = J. von SCHLOSSER, *Storia del ritratto in cera. Un saggio* (1911), edizione annotata e ampliata da A. DANINOS, traduzione di D. TORTORELLA, Milano, 2011.
- DE SANTIS 1958 = M. DE SANTIS, *L'anima eroica della cattedrale di Troia*, Foggia, 1958.
- DE VECCHI–CERCHIARI 1991 = P. DE VECCHI–E. CERCHIARI, *Arte nel tempo. Il Medioevo*, 2 voll., Parte IV. *Il gotico e l'arte italiana tra Duecento e Trecento*. Coordinamento e testi di N. FORTI GRAZZINI, secondo tomo, Milano, 1991, pp. 491-651.
- EDEL 1984 = L. EDEL, *Walter Berry and the Novelists: Proust, James, and Edith Wharton*, in «Nineteenth-Century Fiction», XXXVIII, 4, *Special Issue Dedicated to Blake Nevius* (Mar., 1984), pp. 514-528.
- FEDERICO II 1975 = FEDERICO II, *De arte venandi cum avibus. L'art e la chace des oisiaus*, Facsimile ed edizione critica del ms. 12400 della Bibliothèque Nationale de France, Napoli, 1975.
- Guide to the James Hazen Hyde* 1953 = *Guide to the James Hazen Hyde Papers 1874-1940*, 1953. MS 319, Collection processed by Larry Weimer,

- with Alec Ferretti, Jennifer Gargiulo, and Aaron Roffman, New York, New-York Historical Society Museum & Library: http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/nyhs/ms319_james_hazen_hyde/ms319_james_hazen_hyde.html.
- Houdon: *Sa vie et son oeuvre* 1964 = *Houdon: Sa vie et son oeuvre. Ouvrage posthume suivi d'un catalogue systématique, publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique*, Paris, 1964.
- La Bibliographie 1936 = *La Bibliographie et la Bibliothèque de Salomon Reinach*, in «Revue Archéologique», Sixième Série, VII (Janvier-Juin 1936), pp. 241-243.
- LATERZA 2008 = L. E. LATERZA, *La vicenda del ritrovamento: Nota sul capitello di Troia*, in BONA CASTELLOTTI – GIULIANO 2008, pp. 137-139.
- LEONARDIS 1995 = V. LEONARDIS, scheda V.8. *Testa femminile*, in *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 22 dicembre 1995-30 aprile 1996), a cura di C. D. FONSECA, Roma, 1995, pp. 246-247.
- «Metropolitan Museum of Art Bulletin» 1955 = «The Metropolitan Museum of Art Bulletin». *Incorporating Eighty-Fifth Annual Report of the Trustees for the Fiscal Year 1954-1955*, n.s., 14, no. 1 (Summer 1955).
- MOLAJOLI 1935 = B. MOLAJOLI, *Una scultura frammentaria di Castel del Monte*, in «Bollettino d'Arte», 3. serie XXVIII (1935), pp. 120-125, a p. 120.
- Monde & La Ville 1920 = *Le Monde & La Ville. Renseignements Mondains*, in «Le Figaro», 8 janvier 1920, p. 2.
- NAPODANO 2018 = L. NAPODANO, *Giulio Sambon mercante d'arte*, in «Acme», LXXI/2 (2018), pp. 131-165.
- OSTOIA 1965 = V. K. OSTOIA, “*To Represent What Is as It Is*”, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», n.s., XXIII/10 (June 1965), pp. 367-372.
- PAPA MALATESTA 2007 = V. PAPA MALATESTA, *Émile Bertaux: tra storia dell'arte e meridionalismo. La genesi de L'Art dans l'Italie méridionale*, Roma, 2007.
- Paris Time Pictorial Section 1925 = *The Paris Time Pictorial Section*, «Paris Time», Sunday, January 11, 1925, p. 2, attingibile su *Gallica* qui: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4579555d/f2.item.r=james%20hazen%20hyde.zoom>.
- POESCHKE 1980 = POESCHKE, *Zum Einfluss der Gotik in Südtalien*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 22. Bd. (1980), pp. 91-120.
- POESCHKE 2020 = J. POESCHKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Band 2: Gotik*, München, 2000.

- Rachel Boyer 1994 = Rachel Boyer: comédienne et philanthrope: 1864-1935, *catalogue de l'exposition (Paris, avril 1994), catalogue réd. par R. GÉRARD, G. GRiNO, M. GUTIERREZ, H. RITTER, Paris, 1994.*
- RÉAU 1961 = L. RÉAU, *James Hazen Hyde et son rôle d'ambassadeur culturel entre les Etats-Unis et la France*, in *The four continents: from the collection of James Hazen Hyde*, New York, 1961, pp. 3-4.
- ROWLAND 1973 = B. ROWLAND, *A New Portrait Head of Frederick II Hohenstaufen*, in «Pantheon», XXXI, 1973, pp. 351-356),
- RUSSO 1994 = U. RUSSO, *Faraglia, Nunzio Federigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, XLIV, *ad vocem.*
- SAMBON 1928 = A. SAMBON, *Avant-propos*, in *Exposition de sculpture. Sculpture comparée de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance. Organisée par M. Arthur Sambon en son hotel particulier, 7, Square de Messine, au profit de Union des Arts (fondation Rachel Boyer)*. Catalogue. Simple: 5 fr. – Illustré: 15 fr. Paris. Du 16 Mars au 16 Avril 1928
- SCOGNAMIGLIO 2017 = S. SCOGNAMIGLIO, *Figli di Portici famosi: Arthur (Arturo) Sambon*, in «Lo Speakers Corner.eu», 17 novembre 2017, disponibile online.
- S[OULTANIAN] 2010 = J. S[OULTANIAN], 30. *Capital with Four Carved Heads. South Italian (Apulia), ca. 1225-50*, in L. CASTELNUOVO-TEDESCO and J. SOULTANIAN, *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and the Cloisters*, with contributions by R. Y. TAYAR, New York-New Haven and London, 2010, pp. 136–141.
- TRAVIS 2019 = J. TRAVIS, *Chapter 8. Wharton, Insurance Culture, and Pain Management*, in *The New Edith Wharton Studies*, editeby J. HAYTOCK AND L. RATTRAY, Cambridge, 2019, pp. 129-142.
- Troia nel primo millennio* 2019 = *Troia nel primo millennio*, a cura di J.-M. MARTIN-S. RUSSO, Foggia, 2019.
- WENTZEL 1954 = H. WENTZEL, *Ein gotisches Kapitell in Troia*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XVII/2, 1954, pp. 185-188.
- WENTZEL 1955 = H. WENTZEL, *Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien*, «Zeitschrift für Kunstwissenschaft», IX/1-2 (1955), pp. 29-72.
- WOLFF 2011 = M. J. WOLFF, *The Money Value of Risk: Life Insurance and the Transformation of American Public Health, 1896-1930*, Submitted in partial fulfillment of the Requirements for the degree Of Doctor of Philosophy Under the Executive Committee of the Graduate School of Arts and Sciences Columbia University, 2011, pp. 193-199, 211, attingibile
qui:

file:///C:/Users/Utente/Downloads/Wolff_columbia_0054D_10
236.pdf.

ZEZZA 2008 = F. ZEZZA, *Capitello di Troia. Analisi archeometrica*, in
BONA CASTELLOTTI – GIULIANO 2008, pp. 139-140.

Didascalie

Fig. 1. «174 — Chapiteau orné de feuilles de chou et de têtes représentant les différentes races humaines. Pierre. Art padouan du XV^e siècle. Pl.[anche] XXXV». «175. Grand Chapiteau représentant un bacchant et une bacchante retenent deux chèvres qui se lancent l'une conte l'autre. École de Sansovino. XVI^e siècle. Pl.[anche] XXXV», in *Exposition de sculpture. Sculpture comparée de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance. Organisée par M. Arthur Sambon en son hotel particulier 7, Square de Messine, 7, au profit de Union des Arts (fondation Rachel Boyer)*. Catalogue. Simple: 5 fr. – Illustré: 15 fr. Paris. Du 16 Mars au 16 Avril 1928, p. 30 (cm 16 x 5 x 21,5).

Fig. 2. Capitello con quattro teste angolari e foglie, particolare, pietra calcarea, 1225-1250 (datazione proposta attualmente dal museo), New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, The Met Fifth Avenue, [Gallery 304](#). Accession Number: 55.66.

Fig. 3. Capitello con quattro teste angolari e foglie, particolare, pietra calcarea, 1225-1250 (datazione proposta attualmente dal museo), New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, The Met Fifth Avenue, [Gallery 304](#). Accession Number: 55.66 (datazione proposta attualmente dal museo).

Fig. 4. Capitello con quattro teste angolari e foglie, particolare, pietra calcarea, dopo il 1271 ca. (datazione proposta da Hans Wentzel), Troia (FG), Museo diocesano.

Fig. 5. Capitello con quattro teste angolari e foglie, particolare, pietra calcarea, dopo il 1271 ca. (datazione proposta da Hans Wentzel), Troia (FG), Museo diocesano.

Fig. 6. *Isabella d'Aragona regina di Francia, la Madonna col Bambino e Filippo III re di Francia*, particolare della tomba a parete di Isabella d'Aragona, pietra calcarea, 1271-2175, Cosenza, cattedrale di Santa Maria Assunta.

PLANCHE XXXV



174



175

Hélio Léon Maratta Paris



2



3



4



5



6

