

# SCULTURA DI ETÀ LONGOBARDA NELLA *LANGOBARDIA MINOR*. L'ESEMPIO DI CAPUA

FORTUNATA SANTORO \*

Con questo studio si vuole illustrare come la scultura di età longobarda nei territori della *Langobardia Minor*, e in particolare nella contea e poi principato di Capua, rivesta un ruolo non secondario rispetto all'abbondanza delle più note testimonianze dell'Italia settentrionale<sup>1</sup>.

Il valore artistico di questo linguaggio figurativo, con una propria originalità espressiva, è assolutamente concreto, opera di artefici per nulla rozzi o privi di perizia tecnica, ma veri interpreti di una cultura non solo locale. Come si vedrà, l'espressione tramite la riduzione del rilievo al piano e la tendenza, quasi consequenziale, alla forma astrattizzante è, in questa cultura, una scelta estetica non inconsapevole: qui, come nella *Langobardia Major*, la tradizione locale si apre a nuove forme, integrandosi ed arricchendosi in un processo di acculturazione, e non di regresso.

Va precisato che con il termine 'età longobarda' si vuole indicare

---

\* Relazione presentata agli *Incontri di Studio* del M.A.E.S. del 22 ottobre 2005.

<sup>1</sup> Il testo di questa relazione è una sintesi della mia tesi di Specializzazione in Storia dell'Arte Medievale, tesi che si proponeva di catalogare la produzione scultorea capuana di epoca longobarda seguendo l'impostazione dei cataloghi CISAM di scultura altomedievale.

un concetto storico-geografico che, nel IX sec., è ormai assurdo a definizione di una nuova cultura; infatti, è chiaro che a Capua non è possibile parlare di 'arte longobarda'<sup>2</sup> se non nel senso di opere di 'gusto longobardo', unito, ormai, a quello classico ed orientale.

---

<sup>2</sup> Per uno studio metodologico sulla definizione di 'arte longobarda': P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino 1927; A. HASELOFF, *La scultura preromanica in Italia*, Firenze 1930; E. SCHAFFRAN, *Die Kunst der Longobarden in Italien*, Jena 1941; G. DE FRANCOVICH, *Il problema delle origini della scultura cosiddetta 'longobarda'*, in Atti del I congresso internazionale di studi longobardi (Spoleto 1951), Spoleto 1952, pp. 255-573; M. BROZZI e A. TAGLIAFERRI, *La scultura figurativa su marmo e metallo*, Cividale 1961; G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Oriente ed Occidente nei secoli VII e VIII d.C.*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma 1961, pp. 173-236.; A. GRABAR, *Essai sur l'art des Longobarden in Italie*, in *La civiltà dei Longobardi in Europa*. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 24-26 maggio 1971; Cividale del Friuli, 27-28 maggio 1971), Roma 1974, pp. 25-43; A. PERONI, *I capitelli di San Salvatore a Brescia e il problema dei capitelli preromanici di tipo corinzio*, in *Arte in Europa. Scritti in onore di E. Arslan*, I, Milano 1966, pp. 177-187; A. M. ROMANINI, *Problemi di scultura e plastica altomedievale*, in *Artigianato e tecnica nella società dell'alto Medioevo occidentale*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 2-8 aprile 1970), Spoleto 1971, II, pp. 425-467; A. EBANI, *Antico e longobardo nella scultura milanese di età carolingia: note su alcuni capitelli*, «Commentari», XXIV (1973), p. 318; A. THIERY, *Problemi dell'arte e della cultura in Europa nei secoli VI-VIII*, in *La civiltà dei Longobardi in Europa*, Atti del Convegno Internazionale (Roma 1971), Roma 1974, pp. 409-431; W. F. VOLBACH, *Die Langobardische Kunst und ihre Byzantinische Einflüsse*, in *La civiltà dei Longobardi in Europa*, cit., pp. 141-159; A. M. ROMANINI, *Tradizioni e mutazioni nella scultura figurativa precarolingia*, XXII settimana di studio, Spoleto 1975, pp. 759-798.; A. M. ROMANINI, *Il concetto di classico e l'Alto Medioevo*, «Romanobarbarica», I (1976), pp. 203-242; A. M. ROMANINI, *Questioni Longobarde*, «Storia dell'Arte», XXXVIII-XL (1980), pp. 55-63.; A. M. ROMANINI, *Scultura nella Longobardia Major*. *Questioni storiografiche*, «Arte Medievale», n. s., V (1991), pp. 1-30.

La plastica capuana in epoca longobarda (856-1049)<sup>3</sup> si caratterizza, da subito, per una larga produzione di capitelli, determinata dalla fondazione di numerose chiese<sup>4</sup>. Al materiale di spoglio, che si sarebbe potuto usare con facilità<sup>5</sup>, si preferì un prodotto sperimentale, potentemente espressivo, che ancora oggi assume particolare risalto nelle chiese *ad curtim*, dove non appare decontestualizzato.

I capitelli, per la maggior parte, ripetono tipici modi corinzi, con il doppio ordine di foglie e i caulicoli affrontati al centro, trasfigurandoli, però, nella resa e nella fattura, alterando l'originario valore tridimensionale con cui questi modi erano nati.

La varietà di impianto è stata classificata da Chierici<sup>6</sup> e Gaborit<sup>7</sup>, che hanno opportunamente distinto il capitello scanalato di San Marcello Maggiore da quelli ad imitazione del corinzio di San Salvatore e San Michele a Corte e da quelli “a pastorali sfuggenti”<sup>8</sup> di Palazzo Fieramosca [fig. 1] e San Giovanni a Corte; altri capitelli di imitazione del corinzio sono presenti al Museo Provinciale Campa-

---

<sup>3</sup> Per una introduzione storica alla Capua longobarda: I. DI RESTA, *Capua medievale*, Napoli 1983; C. ROBOTTI, *Capua. Città d'arte*, Capua 1997 e relativa bibliografia. Per un *excursus* sulla cultura artistica capuana: L. R. CIELO, sub voce *Capua*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma 1993, pp. 246-253 e relativa bibliografia.

<sup>4</sup> Per i complessi religiosi capuani in età longobarda: DI RESTA, *Capua medievale*, cit., e relativa bibliografia.

<sup>5</sup> Come dimostra, tutt'oggi, l'edilizia civile.

<sup>6</sup> G. CHIERICI, *Note sull'architettura della contea longobarda di Capua*, «Bollettino d'Arte», XXVII (1934), pp. 543-553.

<sup>7</sup> J.R. GABORIT, *Les chapiteaux de Capue. Contribution à l'étude del sculpture préromane en Italie du sud*, «Bulletin Archeologiques du Comité des Travaux historiques et scientifiques», IV (1968), pp. 19-36.

<sup>8</sup> La definizione è dello stesso Gaborit.

no<sup>9</sup> e nella torre di San Salvatore a Corte. Anche alla luce di più recenti studi<sup>10</sup>, si può affermare che c'è sicurezza di datazione solo per i capitelli di San Salvatore a Corte (fine IX sec.) e, conseguentemente, per quelli della facciata di San Michele a Corte, da cui deriva anche un'ipotesi di datazione per il capitello della cripta (ultimi trent'anni del IX sec.); per gli altri, solo ipotesi basate sull'analisi del manufatto, non supportate da alcun elemento di fatto probante, se non la menzione in alcuni documenti<sup>11</sup> degli edifici di cui fanno parte, ma che spesso non sono quelli per i quali i capitelli erano stati pensati.

È caduta, ormai, anche l'ipotesi del capitello scanalato come primo esemplare eseguito a Capua in età longobarda: la presenza, in San Marcello Maggiore, di altri due capitelli di chiaro riuso (uno ad alveoli, l'altro a pastorali sfuggenti)<sup>12</sup> inficia l'ipotesi della struttura attuale della chiesa come originale di primissima età longobarda.

I capitelli capuani ad imitazione del corinzio richiamano, ma in un modo del tutto personale, esemplari della tradizione altomedievale italiana: l'interpretazione del modello privilegia gli effetti lineari dell'elemento vegetale, in cui è messo in risalto un gioco di luce ed ombra grazie all'intaglio morbido, quasi pastoso e il capitello sem-

---

<sup>9</sup> Dove molti sono i pezzi conservati; ma ancora è possibile trovare frammenti di lastre o capitelli del tutto decontestualizzati, oggi negletti elementi decorativi di cortili privati.

<sup>10</sup> L.R. CIELO. *Sulla fondazione di San Salvatore ad curtim di Capua*, in *Longobardia e longobardi nell'Italia meridionale. Le istituzioni ecclesiastiche*, Atti del II Convegno Internazionale di Studi promosso dal Centro di Cultura dell'Università Cattolica del Sacro Cuore (Benevento 1992), Milano 1996, pp. 321-349.

<sup>11</sup> Si veda, a tal proposito, J. MAZZOLENI, *Le pergamene di Capua*, Napoli 1957.

<sup>12</sup> Venuti alla luce solo di recente, e quindi sconosciuti alla critica.

bra così assumere una funzione ornamentale più che architettonica.

Gli esemplari capuani sono testimonianza di effettiva continuità; anche quelli a pastorali sfuggenti<sup>13</sup> (databili non troppo oltre la fine del IX sec.), vero *unicum* nella produzione scultorea italiana, rientrano nella concezione di rielaborazione del modello, ma con una caratteristica accezione locale nella chiara originalità con cui vengono presentate le forme della tradizione classica corinzia: il modello viene trasgredito, muta la sua restituzione formale che qui assume una più astratta configurazione architettonica, seguendo il percorso già indicato dagli esemplari pavesi, sebbene con una diversa resa.

E sono proprio agli esemplari della cripta di Sant'Eusebio a cui si deve far riferimento per il capitello scanalato<sup>14</sup> di San Marcello Maggiore.

Sempre alla produzione di gusto più strettamente longobardo<sup>15</sup> vanno assegnati i capitelli 'ad alveoli', testimonianza diretta dell'influenza dell'oreficeria 'barbarica' (o, più correttamente, ostrogotogermanica), ormai mediata dall'esperienza della scultura monumentale settentrionale<sup>16</sup>: l'oggetto prezioso si trasforma, e viene tradotto in dimensione e materiale diverso, adattandosi ad una funzione architettonica che non rinnega, tuttavia, l'effetto cromatico.

A Capua, però, la linea innovatrice delle "aspre forme astratte dei geometrizzanti capitelli pavesi, estranee alla tradizione grecolatina sino al punto di far apparire questa estraneità voluta, come

---

<sup>13</sup> Sono gli unici a presentare una decorazione ad intreccio che richiama il gusto longobardo (e non solo).

<sup>14</sup> Tipo presente anche in altre zone della Longobardia Minor.

<sup>15</sup> Ma con questa definizione ci si riferisce anche agli anni successivi alla dominazione longobarda.

<sup>16</sup> Il riferimento più diretto è agli esemplari di Airona e Pavia.

una reazione ed una sfida”<sup>17</sup> non è più novità, ma dato acquisito; come i capitelli pavesi sono testimonianza di una “mutazione radicale”<sup>18</sup>, questi capuani (e non solo) sono la discendenza di quei prototipi, lo sviluppo, imprevedibile, di quella frattura provocata nel *continuum* tardo-antico dalla discesa dei Longobardi in Italia.

Nei capitelli a decorazione floreale e zoomorfa<sup>19</sup> è netta la tendenza a conferire alla pur gremita massa degli elementi ornamentali un chiaro e simmetrico ordinamento compositivo, con una visione che è tutta di superficie, bidimensionale e dunque astratta da ogni intento di immediata suggestione volumetrica e spaziale; una visione che denuncia un gusto per l'ornato fine a se stesso, ma in cui gli elementi, seppur stilizzati, sono totalmente riconoscibili come ‘naturali’.

In definitiva, sebbene la varietà di impianto dei capitelli capuani abbia fatto pensare ad un loro sviluppo sequenziale nel tempo, la resa dell'intaglio e il sempre vivo desiderio di recuperare o trasfigurare l'antico possono denunciare una contemporaneità di esperienze e sperimentazioni in cui l'evoluzione del modello classico è coniugata con l'aderenza a moduli decorativi di gusto longobardo e bizantino.

Le calotte conservate al Museo Provinciale Campano e al Museo Diocesano di Capua, e, ancora più evidentemente, la base per cro-

---

<sup>17</sup> ROMANINI, *Questioni Longobarde*, cit., p. 60.

<sup>18</sup> M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *La scultura*, in *I Longobardi*, a cura di G. C. Menis, Milano 1990 (ed. cons. Milano 1992), pp. 300-324: 300.

<sup>19</sup> Si veda il capitello nella cripta in San Michele a Corte e i capitelli 'da Sicopoli' (per i quali rimane ancora aperto il problema della reale provenienza, e persino della effettiva originalità dei pezzi).

ce<sup>20</sup> nel Duomo sono, anch'esse, opere che usano stilemi cosiddetti barbarici desunti dall'oreficeria. La base, però, con la sua ricerca di un più classico equilibrio compositivo ed un senso volumetrico a tratti maggiormente evidente, dimostra l'esistenza di un passaggio partecipe ancora alla cultura longobarda ma che già introduce alla cultura romanica.

La scultura ad intreccio, con motivi iconografici riconducibili all'apparato nordico (dischi, spirali, etc.) ma presente anche in luoghi non longobardi (Roma/Lazio, Venezia, Liguria), è ormai standardizzata e si trova in ben poche opere della *Longobardia Minor*, ma le poche lastre a decorazione geometrica (databili tra la fine del IX e gli inizi del X sec.) dimostrano la partecipazione di Capua allo svolgimento del tipico linguaggio figurativo altomedievale; la composizione è caratterizzata da precisione di intaglio ed equilibrio tra pieni e vuoti, coinvolti in un discorso figurativo che testimonia un omogeneo percorso culturale anche in regioni distanti: seppure con una decorazione aniconica a motivi geometrici, il movimento non è confuso né pervaso da "dinamismo tumultuoso"<sup>21</sup>, ma appare attentamente predisposto, ulteriore dimostrazione dell'integrazione del gusto barbarico con quello più classico.

Il richiamo (prevalentemente iconografico) all'antico si evidenzia anche nella decorazione classicheggiante<sup>22</sup> di alcuni pezzi (fine IX -

---

<sup>20</sup> Oggi usata come base per acquasantiera/fonte battesimale, è plausibile che fosse effettivamente una base per croce astile, considerata anche la presenza dei simboli degli Evangelisti che, spesso, accompagnano proprio la raffigurazione della croce: un esempio per tutti è nella lastra di Sigualdo nel Battistero di Callisto. Inoltre, l'esistenza di croci su basi in marmo è confermata da Leone Ostiense, che ne cita ben due a Montecasino.

<sup>21</sup> DE FRANCOVICH, *Il problema delle origini della scultura*, cit., p. 265.

<sup>22</sup> Cfr. R. CORONEO, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, Nuoro 2000, p. 167.

inizi X sec.) in cui si privilegia la decorazione fitomorfa e, come già nei capitelli a decorazione floreale, gli elementi vegetali seguono un ordinamento compositivo simmetrico<sup>23</sup>.

Vale qui la pena di segnalare il ritrovamento di due frammenti di lastra (fine IX – inizi X sec.), decorati con un motivo che sembra essere un *unicum* qui a Capua [fig. 2]: una successione di cerchi contenenti fiori a quattro petali intervallati da cordoli (che risultano perpendicolari tra loro) e bottone centrale; i singoli petali sono composti da un doppio cordolo; negli spazi di risulta tra i cerchi, delle gocce poste in orizzontale<sup>24</sup>; la composizione è bordata da un listello decorato con un motivo ad incavi triangolari alternativamente pieni e vuoti. La composizione risulta ordinata, semplice nel mezzo espressivo, con l'emergere delle forme dal fondo in maniera morbida, ma netta che ricorda, in definitiva, il modo di scolpire i capitelli delle chiese capuane *ad curtem*.

Una derivazione classico-romana non insensibile ad accenti orientalizzanti<sup>25</sup> presentano i pezzi a figurazione umana: qui, antichi schemi e ritmi latini vengono rivissuti e rielaborati con un diverso linguaggio formale, nel tentativo di un recupero in senso plastico in cui il rilievo non è ancora modellazione della figura umana; questa è interpretata secondo il gusto tipico di opere settentrionali di età lon-

---

<sup>23</sup> Non è superfluo ricordare la decorazione in stucco dei sottarchi in San Salvatore a Brescia.

<sup>24</sup> In realtà, questo motivo è evidente solo in due riquadri di uno dei due frammenti, mentre risulta leggermente alterato (quasi una più rozza esecuzione) negli altri spazi.

<sup>25</sup> Si veda G. DE FRANCOVICH, *L'Egitto, la Siria e Costantinopoli: problemi di metodo*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», XI-XII (1963), pp. 83-229.



gobarda<sup>26</sup> o poco successive, forse per “adeguarsi ad una lingua generale di comunicazione facilmente comprensibile”<sup>27</sup>, con un rilievo ottenuto prevalentemente per abbassamento del fondo e immagini che sembrano ritagliate lungo il profilo. Un esempio è nei due frammenti di fronte di sarcofago<sup>28</sup> (fine X), dalla cui specchiatura liscia emergono forme ridotte ad una spessa sagoma in cui gli elementi sono ormai segni elementari incisi nella pietra, quasi negazione di volontà di verosimiglianza, con singoli componenti che, scollegati tra loro, fanno venir meno l'unità della costruzione scenica.

La resa formale del pezzo con l'Angelo (fine X sec.) ha più del ritaglio che del rilievo, arricchita com'è da un tratteggio fitto che descrive minuziosamente le pieghe di un abito che in nulla fa presagire la ricerca di movimento. Generalmente identificato con *San Michele*, non è possibile ritenere con assoluta certezza che sia rappresentato un Arcangelo: ciò che rimane delle ali fa chiaramente capire le loro piccole dimensioni e il gesto è di semplice saluto e non benedizionale o trionfante, eseguito, per giunta, con la sinistra, mentre il modo in cui è vestito è tipico di un angelo semplice<sup>29</sup>. È invece più comune in una scena di *adventus*<sup>30</sup> esemplato su scene 'romane',

---

<sup>26</sup> “Una rappresentazione originale della figura umana per meglio far comprendere la quale si usa il termine 'barbarico'”, GRABAR, *Essai sur l'art des Longobarden in Italie*, cit., p. 38.

<sup>27</sup> F. ACETO, *Scultura altomedievale a Capua*, «Napoli Nobilissima», XVII (1978), pp. 1-13.

<sup>28</sup> Del tutto simile, nella composizione e nell'iconografia, a quella da Calvi, che però sembra essere costruita in una maniera più coerente e fluida.

<sup>29</sup> Si veda L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II-1, Parigi 1956 (ed.cons.1974).

<sup>30</sup> Si veda S. McCORMACH, *Art and ceremony in late antiquity*, Berkeley 1981 (trad. it.: *Arte e cerimonia nell'antichità*, Torino 1995).

senza dimenticare la Lamina di Agilulfo; va inoltre menzionata l'analogia iconografica con gli angeli dell'icona di Santa Maria in Trastevere: ali piccole, aureole, lancia in mano e palmo aperto e alzato in un identico gesto per l'altra.

Ma il vero problema interpretativo riguarda la cosiddetta *Processione*<sup>31</sup> (seconda metà del X sec.): un insieme di quattro pezzi di provenienza ignota che sono, a tutta evidenza, parte di uno stesso fregio o comunque di uno stesso impianto decorativo [fig. 3].

Il rilievo tende all'effetto di massa, con un ben preciso senso di euritmia nella disposizione armonica dei personaggi; la modellazione del piano è netta e la collocazione delle figure fa intuire la definizione dello spazio. Lo scalpello incide le vesti secondo linee parallele, con accenni di inaspettato movimento che fanno però solo intuire l'esistenza di un corpo sotto quelle stessi vesti; i visi sono raffigurati quasi frontalmente, con lieve inclinazione del capo che fa volgere i personaggi verso il centro della rappresentazione: un elemento realistico che è quasi contraddetto dalla fissità dei volti, così simili alle fisionomie longobarde dall'ovale molto pronunciato, il naso lungo e gli occhi spalancati. Non si può parlare di ritratti in senso stretto: lo scultore non è stato attento a differenziare le fisionomie, ma ha curato con scrupolo costumi e insegne, nel probabile intento di aderire ad una raffigurazione ufficiale.

Si può infatti ragionevolmente presumere di essere di fronte ad una rappresentazione di tipo gerarchico che parte da figure di natura ancillare agli estremi e che progressivamente aumenta il ruolo sociale verso il centro, immaginando una scena ben più popolata di questa odierna, una sorta di *acclamatio* che rappresenta, in marmo,

---

<sup>31</sup> Per una più completa conoscenza del problema interpretativo e stilistico, si veda: F. GANDOLFO, *La scultura normanno-sveva in Campania. Materiali e botteghe*, Bari 1999.

l'Autorità laica e l'Autorità religiosa.

Occorre ricordare, a tal proposito, che Pandolfo Capodiferro, nel 967, si ritrovò a Roma nel corteo imperiale di Ottone I e che da questo atto di vassallaggio derivarono solo benefici per il 'Marchese' longobardo<sup>32</sup>, e che, sempre con Pandolfo, nel 975 Capua diviene Arcidiocesi, né è da trascurare, in termini di *adventus*, la riunificazione, nel 987, di Benevento, Salerno e Capua.

E, mentre si rielaborano forme antiche ed adottano stilemi 'longobardi', alcuni plutei a decorazione zoomorfa (fine X – inizi XI sec.), attestano un interesse per modi iconografici bizantini orientali derivanti da rapporti diretti con le arti cosiddette minori, i cui prodotti circolavano grazie ad una fiorente attività commerciale che coinvolgeva i principali centri costieri. Esistono infatti esempi di manufatti per i quali, in base all'impaginazione della lastra attorno ad un unico motivo vegetale centrale ed alla trattazione del rilievo, si può pensare ad una rielaborazione locale di motivi orientali in un percorso evolutivo omogeneo che include, a partire soprattutto dal IX sec., esemplari di Nola, Cimitile, Capua (e poi Sorrento, Cagliari, Bari) nonché lastre prodotte nel ducato bizantino di Napoli.

E il *Reliquiario di Sant'Eugenio*, conservato nel Museo Diocesano, prodotto a Costantinopoli nel X sec., sembra essere stato, per Capua, il motivo ispiratore più diretto per le transenne con animali affrontati e incedenti: alla figura del grifo rimanda molto strettamente quella presente su un 'pilastrino' (fine X sec.) presente nel Museo Diocesano [fig. 4]; normalmente considerato come un capitello, sembra più probabile che la sua forma attuale derivi da gravi danni del pezzo, la cui decorazione e dimensione fanno invece pensare ad

---

<sup>32</sup> Si veda: G. POCHETTINO, *I longobardi nell'Italia meridionale*, Napoli 1930.

un pilastrino. La linea è protagonista in un discorso bidimensionale che tende ad esprimere l'essenza di quanto rappresentato in modo vitalistico più che astratto, mentre la resa formale sembra desunta dall'intaglio dell'avorio o del legno, reinterpretazione locale di una cultura di matrice aulica orientale; questa derivazione, poi, trova conferma nella presenza di elementi vegetali a metà schiena degli animali, nonché nella particolare terminazione delle loro code.

Ma se la rappresentazione si ispira a modelli classici orientali, sicuramente mediati da tessuti ed oggetti, la forma vivente è invece trasformata in un immobile valore decorativo che ricerca rozza-mente un classico equilibrio, come ben si nota, ad esempio, nella lastra con due grifi affrontati (fine X sec.)<sup>33</sup> di San Salvatore a Corte. La stessa schematizzazione è nel *Leone incedente* del lacerto di lastra presente nella stessa chiesa [fig. 5]; qui, però, prevale una linea morbida e fluida, non statica, che evidenzia soprattutto l'incedere flessuoso, quasi aggraziato dell'animale dal corpo sinuoso, e che rimanda in maniera del tutto evidente al *Reliquiario di Sant'Eugenio*.

Ben diversa la mano che realizza la lastra con i leoni affrontati (primi decenni XI sec.) del Museo Provinciale Campano: lo scultore si sta ormai impadronendo dei mezzi tecnici, come si può notare dalla sicurezza dell'impianto spaziale (in particolare, si osservi il modo in cui i leoni poggiano le zampe) e dall'armonia che scuote la rigida simmetria della composizione; i profili sono ritagliati con eleganza e la linea, sebbene stilizzata, determina il senso ritmico dello spazio, uno spazio in cui la ricerca di naturalismo sembra aver superato lo stato embrionale che caratterizzava le altre lastre.

---

<sup>33</sup> Qui l'insolita aureola può essere spiegata con la doppia natura attribuita al grifone, simbolo della Chiesa, ma anche della natura umana di Cristo. Attualmente la lastra è usata come fronte dell'altare moderno.

Il rapporto ambiguo con la diversa definizione plastica delle lastre con figure umane può essere dimostrazione del coesistere di realtà distinte e mutevoli, non necessariamente derivante da una distinzione tra arte di corte e arte popolare<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Ipotesi, questa, suggerita da N. GRAY, *Dark age figure sculpture in Italy*, «Burlington Magazine», LXVII (1935), pp. 191-202.



Fig. 1.  
Capua, Palazzo Fieramosca. Capitello, provenienza ignota (forse da  
San Giovanni de' Landepaldiovanni in Corte)

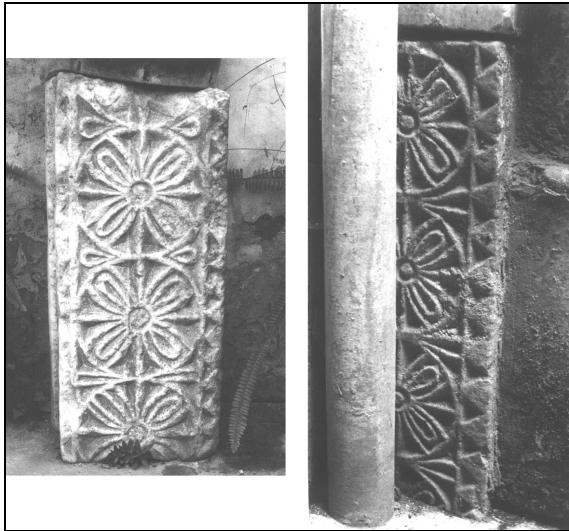


Fig. 2.  
Capua, palazzi privati. Lastre, frammenti, provenienza ignota



Fig. 3.  
Capua, Museo Provinciale Campano. *Processione*, lastre, provenienza ignota



Fig. 4.  
Capua, Museo Diocesano. Pilastrino, frammento, prov. ignota





Fig. 5  
Capua, San Salvatore in Corte. *Leone incedente*, lastra, provenienza ignota (forse San Salvatore in Corte)