FEDERARCHEO
ASSOCIAZIONE CULTURALE ITALIA MEDIEVALE
PERCEVAL ARCHEOSTORIA
SOCIETA' FRIULANA DI ARCHEOLOGIA

METODOLOGIE DIDATTICHE PER UNO STUDIO SULL'INSEGNAMENTO DELL'ARTE DI DUE SITI LONGOBARDI IN UMBRIA:
LA BASILICA DI SAN SALVATORE A SPOLETO (PG)
E IL TEMPIETTO DI CAMPELLO DEL CLITUNNO (PG).

Francesca Pandimiglio
Docente di storia dell'arte ISS "U. Midossi" - Liceo Artistico
Civita Castellana-Vignanello (VT)

PRESENTAZIONE DELL'AUTORE

Francesca Pandimiglio è Conservatore dei beni culturali, Storico dell'arte e Archeologo medievista, Professore MIUR di Storia dell'Arte presso il Liceo Artistico "U. Midossi" (sede di Vignanello – VT).
Ha un'ampia esperienza di docenza e ricerca in conferenze e seminari in tutti gli ordini di scuola e presso le cattedre accademiche di "Analisi merceologica", "Storia delle tecniche artistiche", "Storia delle arti applicate e dell'oreficeria" presso l'UNITUS.
E' studiosa e divulgatrice di temi inerenti alla storia e all'arte, in generale, di epoca medievale, in particolare.

INTRODUZIONE ALL'INTERVENTO

L'intervento presentato al IV Convegno "Le presenze longobarde nelle regioni d'Italia" ha mirato a divulgare un percorso metodologico fondato su strategie didattiche inerenti un iter interdisciplinare per giungere alla triade incontestabile degli obiettivi primari della divulgazione della storia dell'arte:

- saper leggere un'opera d'arte,
- saperla storicizzare
- essere in grado di comprenderla.

A questi si deve ormai aggiungere:

- saperla divulgare.

OBIETTIVO FONDAMENTALE DELLA DOCENZA DI STORIA DELL'ARTE

Fondamentalmente si deve progettare un insegnamento che permetta il raggiungimento della conoscenza della Storia dell'arte verso obiettivi più alti, quali:

- **la capacità di periodizzazione**
- **il riconoscimento stilistico**
- **la storicizzazione**
- **l'interpretazione**
- **l' inserire i fatti singoli in un sistema storico più ampio**
- **l'individuare analogie e differenze**
- **il mettere in relazione secondo sistemi di causa-effetto**
- **il costruire reti di significato fra il presente dell'opera, il suo passato e il suo futuro**
- **il contestualizzare l'artista in un ambito letterario-filosofico-politico più vasto.**

Queste sono abilità che la società attuale tende a svalutare e a comprimere, ma che invece la didattica richiede spesso in modo finalizzato per formare i cittadini del mondo.

Di conseguenza, da tutto ciò scaturisce l'esperienza di un percorso attraverso la possibilità di applicare vari approcci metodologici e questioni di teoria e prassi didattica sui due affascinanti siti longobardi in UMBRIA:

- la Basilica di San Salvatore a Spoleto (PG) (Fig. 1)
- il Tempietto di Campello del Clitunno (PG).(Fig. 2)

INTRODUZIONE AL CONTESTO STORICO DEL DUCATO DI SPOLETO

Fu uno dei ducati istituiti dai Longobardi in Italia (Fig. 3) e sopravvisse a lungo dopo la caduta del Regno Longobardo (774), passando sotto il controllo dei Franchi prima e della nobiltà pontificia poi, fino al 1198. Insieme al Ducato di Benevento costituiva la *Longobardia Minor*. Il ducato comprendeva inizialmente parti delle odierne regioni di Abruzzo, Lazio, Marche e Umbria. In epoca successiva, venne annesso allo Stato Pontificio, divenendone una provincia. La penetrazione longobarda nell'Italia centro-meridionale, è tradizionalmente considerata coeva o immediatamente successiva alla conquista del settentrione (*Longobardia Major*) condotta da Alboino nel 568 – 569.

La carenza di fonti sul periodo impedisce conclusioni certe, ma l'orientamento predominante colloca la conquista di Spoleto (Fig. 4) da parte di Faroaldo I e la conseguente fondazione del ducato nei primi anni del Periodo dei Duchi (574 -584), forse nel 576. E' nel XVIII secolo che si svolgeva l'attività di una famosa famiglia di cartografi, i Blaeu, che insieme ad altre dinastie di cartografi come gli Hondius, i Jannson, i Ficher, la carta "Umbria, ovvero Ducato di Spoleto" di Magini (Fig. 5) contribuì in modo rilevante alla conoscenza ed al successo della cartografia. La carta raffigura il territorio umbro, è una valida prova della capacità espressiva di questo geografo, capace di coniugare una raffinata espressione delle forme con un ricco contenuto informativo. Il supporto dell'immagine è carta cotonata, reperito presso un'antica cartiera, già operante quando quest'opera vedeva la luce per la prima volta. Al fine di ricreare quel fascino delle opere del passato, i fogli hanno subito il processo d'invecchiamento a base di sostanze rigorosamente vegetali. Poi vi è stato un ancoraggio della carta su tela, anch'essa in puro cotone grezzo, che incrementa notevolmente l'invecchiamento. Infine è stata colorata ad acquerello conferendole quella visione policroma che ha come effetto quello di renderla ancora più bella.

La basilica di San Salvatore presenta un eccezionale valore artistico e storico. Probabilmente l'origine è funeraria, e porta la dedica ai martiri Concordio e Senzia, è inoltre ascrivibile come periodo fondazione ai secoli VII (fine) e VIII (prima metà). La dedica al Salvatore, comune a molte chiese altomedievali, è citata in documenti dell'815 e dell'840. Successivamente (sec. XI) la devozione per il martire spoletino Concordio e il suo compagno Senzia cedette il posto a quella per l'immagine di Cristo crocifisso collocata sull'altare maggiore e la chiesa venne denominata del Crocifisso. La basilica ha un impianto a tre navate. (Fig. 6 - Opera di Giovanni Montiroli, Pinacoteca Comunale, 1890, Archivi Alinari e Anderson di Firenze).

Elemento caratterizzante dell'interno (Fig. 7), che ha perduto quasi tutta la decorazione pittorica e a stucco, è la ricca trabeazione con fregio dorico impostata sulle colonne doriche nella navata e corinzie nel presbiterio. Della ricchissima struttura decorativo originaria della facciata, rimangono le cornici delle finestre e i tre portali lavorati con elaborati motivi classici. Particolarmente rilevante è il portale maggiore,

per l'elegante slancio delle proporzioni, la pregevolezza superba dell'intaglio e, soprattutto, per la splendida mostra decorata a racemi, con fiori, rosoni e, al centro, la croce palmata. Come nella facciata, anche all'interno è evidente la qualità degli elementi decorativi scolpiti da abili lapicidi medievali ad emulazione dei modelli classici. La rilevanza del monumento è testimoniata anche dal fatto che la sua influenza si manifestò notevolmente sia in età romanica, che nel rinascimento, come dimostrano anche il richiamo all'ordinamento generale della facciata e al suo verticalismo che si ritrova in un gruppo di chiese umbro-laziali dei secoli XII e XIII e dalle testimonianze grafiche, pittoriche e monumentali lasciate da insigni artisti quali Filippo Lippi, Antonio da Sangallo il Giovane, il Serlio, il Sanmicheli e il Palladio.

La facciata si presenta a doppio saliente con la parte centrale che si innalza con sensibile verticalismo sino ad un coronamento piatto. Il prospetto presenta una serie di aperture: nella parte alta si aprono tre finestroni dalla ricca decorazione marmorea che erano inizialmente racchiusi da quattro lesene di cui rimangono le basi sulla cornice di separazione. Nella parte inferiore, originariamente preceduta da un portico, si trovano tre portali a profilo rettangolare ricoperti da ricche decorazioni classiche. Il portale è sovrastato da un cornicione sul quale si riconoscono tutti gli elementi decorativi classici, dall'alto si susseguono palmette, perline, fusarole. modiglioni a voluta intercalati da cassette a fioroni, ovoli, dentelli, raggi a cuori e staffe. Sulla sottostante architrave di distende, a partire da una croce centrale, un doppio fregio a girali dai grandi fioroni. Due volute ad S aggettanti sporgono ai lati dell'architrave. I portali laterali riprendono la struttura e lo schema decorativo di quello centrale.

L'interno era originariamente a tre navate divise da due file di nove colonne doriche che sostenevano una trabeazione. Lo spazio tra le colonne appare ora occupato da una muratura di riempimento aggiunta per motivi statici. La navata centrale termina su un'abside semicircolare affiancata da due sacelli, elemento di provenienza orientale. Questi locali erano in origine separati dalle navate per mezzo di una porta, sostituita più tardi dagli archi. Di fronte all'abside si apre il presbiterio, delimitato da colonne scanalate. Altre colonne sono state aggiunte sui lati per motivi statici. Elementi scultorei in stile diverso sono assemblati a costituire un insieme di grande fascino. Le colonne sono coronate da eleganti capitelli corinzi e sorreggono trabeazioni e cornici finemente scolpiti. La trabeazione laterale è di tipo dorico, a metope e triglifi.

Altro monumento di indagine è stato **Il tempietto del Clitunno**, è un piccolo sacello a forma templare, sito nel comune di Campello sul Clitunno, frazione di Pissignano, lungo il declivio del colle di San Benedetto dominante la valle spoletina. E' considerato uno tra i più interessanti monumenti altomedievali dell'Umbria, è tra i sette gioielli dell'arte e dell'architettura longobarda in Italia che sono stati di recente inseriti nella prestigiosa lista del Patrimonio mondiale dell'Unesco. Tra gli elementi più attraenti della visita vi è la suggestiva posizione, già descritta da Plinio il Giovane come un luogo coperto da "antichi e ombrosi cipressi ai cui piedi scaturisce una fonte che forma un laghetto".

L'edificio, che riutilizza elementi architettonici di età romana pertinenti forse alle strutture di un precedente santuario intitolato al dio *Clitumnus* (divinità identificata con Giove), ha la forma di un tempietto classico: poggia su alto podio con fronte costituita da quattro colonne corinzie (pronao tetrastilo *in antis*) (Fig. 8) che sorregge la trabeazione su cui corre l'iscrizione che dedica la chiesa al "Dio degli angeli". L'interno, cui si accede mediante due scalinate laterali, ha l'abside con complessa decorazione dove si uniscono scultura a rilievo (in origine policroma) e affreschi di tema cristiano (Cristo benedicente, San Pietro, San Paolo, Angeli con Croce Gemmata), datati all'VIII sec. d.C.

La piccola edicola-tabernacolo al centro dell'abside reimpiega elementi scultorei del I sec. d.C. Ritenuto a lungo un sacello romano, l'edificio è stato oggetto di numerose interpretazioni riguardo le sue fasi costruttive. Una prima proposta di datazione lo vede innalzato nel IV–V sec. d.C., come chiesa intitolata a S. Salvatore.

Recenti studi, invece, hanno permesso di circoscrivere la cronologia dell'edificio all'età longobarda, con un'oscillazione tra gli inizi del VII ed il pieno VIII secolo. Sull'architrave infatti si trovano, rispettivamente sui lati ovest, sud e nord, le seguenti iscrizioni in caratteri maiuscoli romani quadrati, rarissimo esempio di epigrafia monumentale altomedievale:

«**SANCTUS DEUS ANGELORUM QUI FECIT RESURRECTIONEM**
SANCTUS DEUS APOSTOLORUM QUI FECIT REMISSIONEM
SANCTUS DEUS PROPHETARUM QUI FECIT REDEMPTIONEM»

«*Dio santo degli angeli che ha effettuato la resurrezione*
Dio santo degli angeli che ha effettuato la remissione dei peccati
Dio santo degli angeli che ha effettuato la redenzione».

L''interno comprende la cella, coperta da volte a botte e con edicola (Fig. 9) che inquadra l'abside sul fondo. Sono presenti affreschi del VII secolo, che hanno somiglianze con quelli di Santa Maria Antiqua a Roma. Quest'ultima chiesa è uno dei più antichi luoghi di culto nel Foro Romano ai piedi del Palatino, risalente al VI secolo e abbandonata nell'847, e presenta degli affreschi pregevoli con scene del Vecchio Testamento, della crocifissione, del Cristo in trono con la Vergine ed altri elementi rispondenti stilisticamente al Tempietto del Clitunno. Questi dipinti del Tempietto sono ritenuti i più antichi dell'Umbria. L'immagine centrale sull'abside (Fig. 10), raffigurante il Salvatore benedicente a mezzo busto con un libro gemmato, evidenzia, dopo una serie di restauri, una superficie pittorica molto abrasa, che a seguito di rimozioni di scialbo ha presentato carenze cromatiche e reintegrazioni sommarie di ridipinture a tempera, stuccature in cemento e firme a graffito antiche e recenti. Le zone soggette ad umidità presentano evidenti depositi carboniosi che offuscano la figurazione.

Lo stile generale con cui è concepito il tempietto e il linguaggio classicheggiante degli ornamenti, suggeriscono che i committenti furono probabilmente membri della famiglia ducale longobarda che, attraverso l'evocazione della grandezza di Roma, proclamavano il loro status e il loro prestigio. Nonostante la scarsa propensione dei duchi longobardi ad accogliere la contemporanea rinascita anticheggiante che si sperimentava a Roma, gli interventi sul tempietto raggiunsero, come poco più tardi la chiesa di San Salvatore a Spoleto, una coerenza classicheggiante eccezionale, sia nella struttura architettonica sia nella ripresa dei modelli decorativi romani. In Italia le icone erano ansiosamente accolte dall'Oriente e riadattate in maniera molto creativa alle necessità della Chiesa romana; l'Occidente latino ha sviluppato infatti un approccio abbastanza differente nei suoi confronti.

Judson Emerick scrive che nella conca absidale dove l'*ensemble* mostra «*Christ in majesty flanked by the gesturing apostles, Peter and Paul, principally as a celebration of Christ's divinity and the Church's teaching authority*»: lo studioso ritiene che i costruttori del tempietto trasformarono l'usuale tipo di programma di Cristo in maestà fiancheggiato da Pietro e Paolo giustapponendo deliberatamente nell'abside copie di qualche famosa immagine dei tre personaggi, dal momento che il Pietro (Fig. 11) nel tempietto assomiglia strettamente a quello della famosa icona conservata nel monastero di Santa Caterina sul Sinai. Tuttavia, il santo al Clitunno può essere paragonato al modello del Sinai solo dal punto di vista iconografico, poiché il disegno dell'acconciatura dei capelli e della faccia è tracciato con tipologie completamente differenti: Kurt Weitzmann nella pubblicazione "*The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks*", Washington 1983, a pagina 21 ha osservato che «*the "rolltype" hair (Peter's locks form a roll on his forehead) [...] represents the Latin tradition for St. Peter, an easily recognizable type that is already fully developed by the sixth century in the mosaics of S. Vitale in Ravenna*».

Infine dall'analisi visiva del degrado degli affreschi risulta che alcuni pigmenti minerali sottoposti alla luce, all'aria e per naturali processi di alterazione chimica, tendono a cambiare l'abito cristallino e quindi a mutare la tinta: è il caso, ad esempio, dell'azzurrite, che col tempo tende a trasformarsi in malachite e a mutare colore da azzurro a verde, oppure del cinabro, che tende ad ossidarsi e di conseguenza ad annerirsi. Altri tipi di degrado possono essere subiti dalle decorazioni affrescate, non per alterazione chimica, ma per i danni meccanici procurati dall'acqua. Se esposti a lungo alla pioggia battente o all'alto tasso di umidità, come in questo caso, i colori degradano per asportazione dei pigmenti; nel caso in cui la calcite venga resa solubile dall'anidride carbonica disciolta nell'acqua, anche i granelli dei pigmenti possono venire asportati. Attraverso i sistemi di valutazione oggettiva è possibile quantificare in che misura il colore originario si sia spostato verso il bianco e calcolare la percentuale di pigmento mancante.
Spesso, in un affresco degradato dalla perdita di colore, ciò che si conserva meglio sono i contorni del disegno, perché lì i pigmenti vengono trattenuti più a lungo dalla presenza del graffito.

Come gli altri materiali a base carbonatica anche gli affreschi sono soggetti alla solfatazione, con conseguente formazione della crosta nera, per azione delle piogge acide.

Altre cause di degrado possono essere dovute a interventi moderni, quali l'applicazione di silicati su pareti bagnate, o l'esfoliazione per mancanza di traspirabilità dei colori polimerici.

LA METODOLOGIA DIDATTICA EFFICACE

Per mettere in campo una metodologia didattica che miri ad una formazione ed ad un conseguimento delle competenze per gli studenti delle scuole secondarie di secondo grado e delle università, si può dettagliatamente schematizzare un prospetto con delle regole da seguire, un vero *vademecum*, che aiuti anche il docente nel conseguimento degli obiettivi programmatici.

La regola n. 1 "Fare continui richiami al vissuto del fruitore, alle esperienze reali e quotidiane", consente al docente di cercare metodi adeguati per far riflettere su quanto discusso insieme durante la lezione e far realizzate attività autentiche ed esperenziali che potenzino quanto trattato.
La regola n. 2 "Sollecitare continuamente la memoria visiva del fruitore", perché se è vero che oltre l'80% delle informazioni che ci provengono dal mondo esterno sono affidate alla percezione visiva, allora è su questa che occorre puntare, soprattutto nell'insegnamento di discipline come la Storia dell'Arte.
La regola n. 3 "Far analizzare le opere d'arte" è fondamentale affinché gli oggetti artistici vengano letti secondo un approccio completo e scientifico. Solo in questo modo possono essere messe in pratica le competenze per un corretto uso del linguaggio visivo, nell'analisi iconografica e iconologica di un manufatto artistico.
La regola n. 4 "Far realizzare prodotti artistici" è fondamentale, perché nulla è più efficace del "fare" nell'apprendimento, solo attraverso la creazione manuale di ciò che si è appreso sarà possibile raggiungere il vero apprendimento, quello profondo e duraturo.
La regola n. 5 "Applicare il metodo di "*flipped classroom*", farà si che la lezione diventi compito a casa mentre il tempo trascorso in classe viene utilizzato per svolgere attività collaborative, esperienze, dibattiti e laboratori. In questo contesto, il docente non assume il ruolo di attore protagonista, diventa piuttosto una sorta di "*mentor*", di regista dell'azione pedagogica e di facilitatore.
La regola 6 "Servirsi di strumenti didattici funzionali al coinvolgimento diretto dei fruitori e alla facilitazione dell'apprendimento" , quali *Cooperative Learning*, *Problem Solving*, *Peer Tutoring*, *Scaffolding*, utilizzo del *feedback*, scoperta/esplorazione, saranno fondamentali per incrementare la nuove tipologia didattica.
La regola 7 "Strutturare percorsi tematici trasversali e multidisciplinari" permetterà di improntare una metodologia inerente la ricerca archeologica e storico-artistica , partendo dalle prospezioni preliminari fino all'analisi dello scavo stratigrafico, dalla raccolta dei dati fino alla loro classificazione, dall'interpretazione verso la comunicazione dei risultati.
Conoscenza di approcci, metodi e strumenti della storia dell'arte; le modalità attraverso cui la storia dell'arte si è costituita come disciplina scientifica all'interno delle scienze umane.
La regola 8 "Applicare un metodo di taglio "Scientifico" di soluzione creativa" farà si che applicando la metodologia del *problem solving* all'insegnamento della storia dell'arte o di un argomento specifico, come questo trattato nel contesto del VI Convegno "Le presenze longobarde nelle regioni d'Italia", ma anche partendo dagli strumenti del *webquest* (WQ), *Learning Object* (LO), del CLIL, dei *wiki* e blog, si giunga ad istituire una procedura risolutiva innovativa. Da una fase deduttiva, con l'enucleazione di dati utili,si deve comunque giungere alla fase induttiva nel quale lo studente o il fruitore deve dare un contributo originale e trovar nessi per ideare una soluzione.
La regola 9 "Creare un ambiente di progettazione dinamica", consiste nell'ingegnare insieme docente-discente una rosa di attività educative e di conduzione dell' apprendimento attivo, partecipativo e confrontato. Le attività di didattica artistica sono continuamente in evoluzione e devono tener conto della varietà di pubblico che l'arte è capace di attrarre, oltre che della prospettiva del *long life learning* (formazione permanente ed educazione per tutto l'arco della vita).
La regola 10 "Tener conto che ci dobbiamo rivolgere alle persone di tutte le fasce di età e di varie estrazioni culturali" mira allo scopo fondamentale che consiste nel progettare una varietà metodologica proiettata ad obiettivi differenti.

A conclusione posso sottolineare che il percorso, strutturato a focalizzare la vicenda del popolo Longobardo dalle origini fino allo stanziamento in Italia e in particolare nello sviluppo produttivo artistico nella regione umbra, punti a seguire l'evolversi degli aspetti politici, economici, sociali e di cultura

materiale, volgendo e mirando lo sguardo prevalentemente all'attività fertile di un popolo ricco di elementi fondamentali, fruttiferi, fecondi che ne indicano la modernità europeista.

Lo studio *in fieri* continuerà sull'*iter* già iniziato e verso un approfondimento dei fondamentali siti architettonici ed archeologici indagati dal Professore Emerito, istitutore della cattedra universitaria di Archeologia Medievale,Conte Cagiano de Azevedo in Provincia di Viterbo, in Umbria e in Lombardia.

Fig . 1 Basilica di San Salvatore a Spoleto (PG)

Fig. 2 Tempietto di Campello del Clitunno (PG)

Fig. 3 Ducati istituiti dai Longobardi in Italia

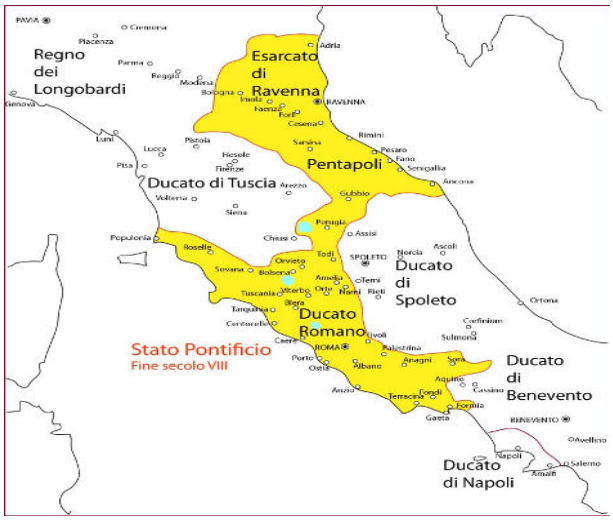

Fig. 4 Conquista di Spoleto

Fig. 5 Giovanni Antonio Magini (1555-1617), "Umbria, overo Ducato di Spoleto", 1601-1607.
Incisone su rame, mm 387x468 Tratta dall'opera Italia di Gio. Ant. Magini data in luce da Fabio suo figliuolo..., Bologna, 1620

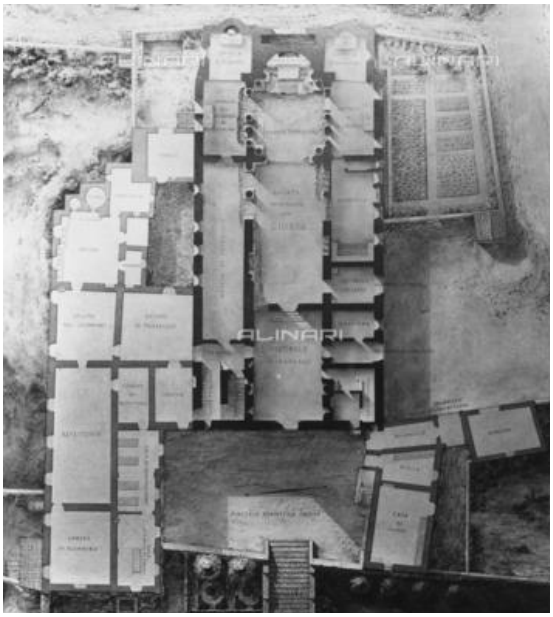

Fig. 6 - Opera di Giovanni Montiroli,
Pinacoteca Comunale 1890,
Archivi Alinari e Anderson di Firenze

Fig. 7 Elemento caratterizzante dell'interno

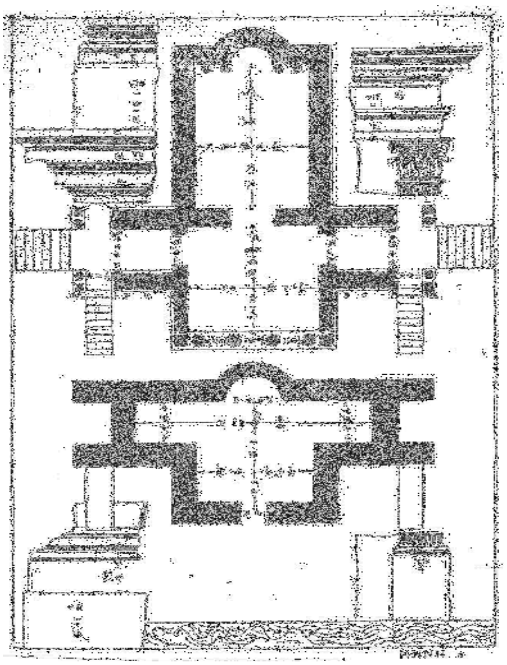

Fig. 8 Tempietto a pronao tetrastilo in antis

Fig. 9 Cella con volta a botte e con edicola

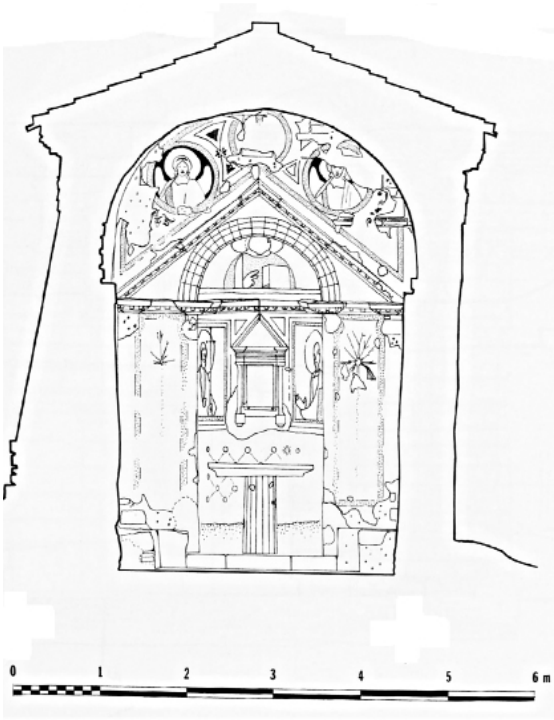

Fig. 10 L'immagine centrale sull'abside (fonte: J. Emerick)

Fig. 11 San Pietro negli affreschi al Clitunno