

Musei locali e mitografia artistica: Matteo da Gualdo

Patrizia Dragoni

Nel 1872 Adamo Rossi apriva così uno dei primi contributi dedicati a Matteo: “Il vate sacro degli artisti italiani fu Giorgio Vasari, ed egli mancò a molti, che nell’Umbria coltivarono con onore la pittura, tra’ quali a Matteo da Gualdo. E bastò il silenzio di che egli l’opresse, perché passassero secoli senza che il suo nome o risuonasse o si scrivesse. Il Baldinucci, il Borghini, il Lanzi, il De Boni mostrarono non sapere che avesse esistito: la stessa umiltà del luogo nativo forse ha contribuito a prolungare l’immeritato sconoscimento”¹.

La dimenticanza patita dal pittore gualdese, per essere stato taciuto nelle fonti storiografiche che hanno determinato le gerarchie a lungo rimaste pressoché immutate, è stata, difatti, per molto tempo profonda e non senza rischi notevoli per la stessa sopravvivenza delle sue opere, giacché è noto che le possibilità di conservazione dei tanti e diversi oggetti che concorrono al patrimonio culturale variano in primo luogo in relazione alle “preferenze di comunità”², ovvero al sistema di valori invalso in una collettività a seguito di processi di accreditamento di lungo periodo storico e costantemente in divenire.

E ciò va considerato con tanta maggiore attenzione, quando ci si occupi del periodo successivo a quella data del 1820, anno dell’editto del cardinal Pacca, emblematicamente scelta da Andrea Emiliani per fissare il termine prima del quale il patrimonio culturale era spontaneamente conservato, perché, essendo normalmente integrato nei luoghi e negli atti della vita quotidiana, esprimeva significati comunitari civili e religiosi molteplici e non unicamente artistici. Dopo, invece, prese inizio il percorso culminante nella matura stagione del museo, durante il quale la cognizione della funzione naturale delle opere d’arte ha progressivamente ceduto alla privilegiata dimensione artistica, il loro impiego vitale alla istituzionalizzazione museale, la complessa valenza simbolica ad una semplificata enfasi monumentale. Subentrando allora la conservazione legale, aumentò enormemente il peso della settoriale storiografia disciplinare nello stimare il valore degli oggetti e per stabilirne la sorte.

Per di più, se la letteratura d’argomento locale aveva dapprima prodotto risultati di gran conto per la “dinamica ricostruzione dei gruppi, delle scuole, delle botteghe, delle aree culturali e quindi degli uomini e dei loro fruttuosi condizionamenti ai luoghi di origine e di lavoro [...], [saldando] individuo e società, esistenza e storia”³, negli ulteriori interessi di

¹ Rossi, 1872^b, pp. 107-114.

² Cfr. Musgrave, 1987 (trad. it. 1995).

³ Emiliani, 1973, p. 1619.

studio venne man mano rarefacendosi la nozione stessa del patrimonio, sempre più angustamente classificato per generi e specie e ridotto alle figure individuali e separate degli autori maggiori. In Umbria, ad esempio, in pieno accordo con quanto avveniva in tutta la penisola, se con Carattoli e Guardabassi, come nota De Vecchi⁴, l'attenzione è dilatata al territorio, con Cavalcaselle e Morelli emerge l'atteggiamento fortemente selettivo degli anni fra romanticismo e positivismo, che definisce un "empireo storicistico e diacronico molto ridotto"⁵.

Ed è appunto secondo questa linea che il museo moderno declina il suo iniziale statuto illuministico, fino a divenire, fra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del successivo, il protagonista assoluto della conservazione pubblica dei materiali artistici e l'agente ufficiale di una cultura e di un'arte nazionali⁶, ma volentieri distinte al loro interno guardando alle particolari manifestazioni delle "piccole patrie" che vi concorrono.

Istituzionalmente deputato a custodire, a formare e a illustrare i valori della comunità, il museo civico diviene dunque il cardine della storiografia artistica locale.

Vero è che l'interesse a riscoprire personaggi artistici dimenticati precede spesso di molto le demaniazioni conseguite all'unità nazionale e l'impianto dei musei municipali. Nel caso di Matteo i primi studi datano, infatti, al 1841, quando Rosini, nella sua *Storia della Pittura Italiana*⁷, inquadra sommariamente il pittore gualdese, attribuendogli una tavoletta conservata nella Galleria di Perugia⁸, segnalandone alcune contiguità con la produzione di Sano di Pietro, giudicandolo superiore al Mezzastris relativamente agli affreschi dell'oratorio dei Pellegrini ad Assisi e attribuendogli un fratello, anch'esso pittore, ma di nessuna fama⁹. E appena due anni dopo fu Luigi Bonfatti¹⁰ a descrivere gli affreschi oggi perduti della antica chiesa di Sant'Antonio presso Gualdo e il trittico della parrocchiale di Nasciano e a riconoscere nella pittura di Matteo un influsso della scuola eugubina e, in particolare, di Tommasuccio Nelli. Ma è il proliferare dei musei civici ad imprimere una nuova spinta e un

⁴ Cfr. De Vecchi, 2000*, p. 13.

⁵ Emiliani, 1973, p. 1618.

⁶ Cfr. Buzzoni, 1980.

⁷ Rosini, 1841, III, pp. 24-25.

⁸ Poi ricondotta a Giovanni Boccati.

⁹ Con ogni probabilità Rosini aveva avuto qualche notizia sulla dinastia di pittori facente capo a Matteo, ma, non essendo in possesso di informazioni dirette, confuse il figlio o il nipote con un fratello del quale non si conosce invece alcun documento.

¹⁰ Bonfatti, 1843, pp. 13, 25.

epocale mutamento di rotta alla storiografia locale. Una volta costituiti in gran numero anche nei centri minori e giunti quasi al punto di divenire l'articolazione territoriale della organizzazione nazionale della tutela artistica¹¹, la loro rete minuziosa viene infatti a comporre la struttura portante della nuova cultura d'indole romantica. Essi seguivano la originaria funzione didattica e sociale, ma volgendola al celebrativo; come centri di studio e di ricerca, ma fondati su depositi di materiali estratti dal territorio prossimo e affidati dal Ministero alle dirette cure dei singoli comuni, coltivano uno storicismo eroico soprattutto di ambiente medieval-rinascimentale, ben testimoniato nella pittura coeva, con fini di culto laico della piccola patria assunta nella gloria nazionale; volgono il proprio valore simbolico al lustro e al decoro municipale e da strumenti di educazione pubblica si fanno meta di pellegrinaggi intellettuali e occasione di attrazione turistica.

Poiché il loro prestigio unicamente poggia su quello degli artisti locali di cui raccolgono le opere e al nome dei quali, infatti, vengono quasi tutti intitolati, di quegli artisti attendono a costruire la gloria anche perché subito si riverberi sulle città natali: "nelle opere dei concittadini illustri coincidevano i due principi del valore artistico e delle memorie patrie, tanto che il ministero riconobbe il diritto dei Municipi a conservare anche quando non potevano dar vita ad un museo, purché venissero esposte in luoghi pubblici e rappresentativi"¹².

Dunque, quand'anche non svolgano in proprio attività storiografiche, il solo fatto di dar luogo alla concentrazione e all'esposizione dei prodotti artistici del territorio basta a calamitare gli interessi degli studiosi locali e a condizionarne gli intenti.

La costruzione del mito di Matteo contemporaneamente al formarsi del museo civico non costituisce, dunque, un anomalo episodio provinciale, ma il documento probante del ruolo essenziale svolto dal museo nel clima culturale della tarda stagione ottocentesca, allorché la tendenza mitografica poté fortemente alimentarsi anche di poca materia.

Per Matteo, difatti, risultò sufficiente quella fornita dal Cavalcaselle, che ne tratteggì la figura con qualche maggiore dovizia rispetto al passato, avvicinandolo per impianto e composizione a Boccati e a Lorenzo Salimbeni e segnalandone la radicata appartenenza alla corrente umbra, e in particolare folignate, riscontrabile nel tentativo di rendere aggraziate le figure, nei panneggi avviluppati, nei contorni sottili, nella ricchezza

¹¹ Cfr. Gioli, 1997, pp. 132-134; Emiliani, 1980; Montella, 2003, pp. 184-185.

¹² Cfr. Gioli, 1997, p. 134.

ornamentale. Vero è che Cavalcaselle giungeva infine a ritenerlo un debole artista¹³. Intanto, però, avendolo incluso in quel resoconto di viaggio compiuto insieme a Morelli attraverso le Marche e l'Umbria subito dopo l'annessione delle due province allo Stato italiano allo scopo di riconoscere il patrimonio artistico degno di tutela, aveva in qualche modo rimediato al vuoto causato da Vasari. Tanto bastò, difatti, per far rapidamente fiorire attorno alla figura di Matteo un sentimento municipalisticamente patriottardo, che, qualunque giudizio se ne voglia dare, bastò comunque a preservarne le opere da quei forti rischi di alienazione che toccarono, invece, dipinti accreditati di molto maggior valore. Pochi anni dopo, infatti, allorquando il Comune, stretto dall'urgenza e dalla difficoltà di provvedere ai bisogni primari della cittadinanza, cercò di procurarsi le risorse necessarie alienando il patrimonio artistico, mentre il conclamato pregio dell'Alunno, fortemente e da molto tempo riconosciuto in sede storiografica, più volte sembrò non bastare a conservarne il polittico¹⁴ già scampato alle requisizioni napoleoniche¹⁵, nessuno dubitò di conservare a Gualdo i lavori di Matteo.

Lo prova quanto avvenne nel 1869. In quell'anno, di fronte alla richiesta avanzata da Adamo Rossi, che, quale segretario della municipale Commissione Artistica e Direzione della Pinacoteca Vannucci di Perugia, invitava a depositare temporaneamente nella galleria perugina alcune opere gualdesi, tra cui la paletta di Santa Margherita di Matteo, assicurando in cambio allettanti contropartite¹⁶, il Comune reagì decidendo di dotarsi piuttosto di una pinacoteca propria, da intitolare a

¹³ Crowe - Cavalcaselle, 1866 (ed. it. 1902, pp. 98-101). Va detto comunque che Cavalcaselle non vide nessuna delle migliori opere di Matteo presenti a Gualdo e mentre considera perduta la paletta del 1462, cita gli affreschi di Santa Maria della Scirca, dell'oratorio dei Pellegrini, alcuni affreschi e dipinti in San Francesco e San Benedetto, erroneamente attribuiti a Matteo, così come il polittico di Girolamo di Giovanni in San Pellegrino, gli affreschi di una cappella della chiesa di Santa Maria in Campis a Foligno, due tavolette della Galleria di Perugia e una a Monaco già attribuita a Pollaiuolo.

¹⁴ Nel 1872, mentre si andava approntando il locale da adibire a pinacoteca comunale, per la prima volta venne avanzata l'ipotesi della vendita del polittico dell'Alunno, per finanziare un collegio convitto e acquistare terreni ad uso industriale. Questa idea fu contrastata da una parte dell'amministrazione comunale, che si pronunciò a favore della custodia delle "patrie memorie" anche per il vantaggio che poteva venirne al turismo. Nel 1876, a pinacoteca aperta, si riaffacciò l'intenzione di vendere l'opera, per finanziare, questa volta, il recupero dell'ex convento di san Francesco, ove insediare scuole e botteghe. Un terzo tentativo, anch'esso fortunatamente naufragato, risale al 1888. Cfr. Bairati, 2000, pp. 46-47.

¹⁵ Cfr. Dupuy (a cura di), 1999, p. 248, scheda 246.

¹⁶ Cfr. Dragoni, 2000, p. 68.

Matteo da Gualdo stesso, per farne il luogo di conservazione e memoria della storia locale e l'emblema dell'orgoglio municipale¹⁷.

Fine conoscitore, Rossi dovette essere stato particolarmente colpito dai dipinti di Matteo, tanto che, tre anni dopo, pubblicò un primo e seppure incompleto elenco delle sue opere e, attraverso ricerche condotte nell'archivio notarile gualdese e in quello comunale di Assisi, trovò i primi sedici documenti a lui riferiti¹⁸. Tra questi un atto rogato nell'agosto 1500 dava notizia dell'abitazione del pittore in Porta San Martino, descrivendola come confinante da tre lati con la via pubblica¹⁹. Su questa base malferma il processo di mitizzazione dell'artista ebbe nel 1877 un ulteriore sigillo: sulla facciata di un edificio attiguo all'oggi scomparsa porta civica di San Martino fu apposta una lapide che vi identificava la dimora di Matteo di Pietro Pittore. Si trattava in realtà di un falso, ispirato dal desiderio di materializzare quanto più possibile l'ombra dell'artista. La dicitura "in Porta San Martino" riportata nei documenti di archivio non significava, infatti, che la casa fosse accanto alla porta, ma semplicemente all'interno del quartiere, nell'ambito del quale più di una costruzione poteva confinare da tre lati con la via pubblica²⁰. Nello stesso anno, comunque, un'altra lapide fu fatta apporre sul prospetto del palazzo comunale dalla locale Società Operaia in onore del pittore "che bene dell'arte, ottimamente meritò della patria"²¹. Al 1878 risale, invece, il piatto da parata raffigurante *La bottega di Matteo da Gualdo*, dipinto dal conterraneo Giuseppe Discepoli per la fabbrica di ceramiche a lustro fondata in città nel 1873 da Paolo Rubboli (fig. 1). Matteo, colto nell'atto di realizzare un'opera che nel soggetto ricorda vagamente lo stendardino della parrocchiale di Nasciano, vi appare attorniato da collaboratori, fra i quali, abbigliato secondo il costume del tempo e con lo sguardo rivolto all'osservatore, si mostra lo stesso Discepoli, per significare uno stretto rapporto di continuità con l'an-

¹⁷ La pinacoteca era già aperta nel 1875.

¹⁸ Cfr. Rossi, 1872^b. Nello stesso anno Frenfanelli Cibo, nell'importante contributo dedicato a Niccolò Alunno ed esteso all'arte umbra, si occupava di Matteo principalmente in relazione agli affreschi dell'oratorio dei Pellegrini e citava anche gli affreschi di Santa Maria della Scirca e di San Francesco a Gualdo. Riportava notizia del trittico di Nasciano e attribuiva a Matteo, sulla scorta di Cavalcaselle, due dipinti conservati nella Galleria di Perugia: una *Madonna col Bambino* e un *San Girolamo e san Paolo*. Cfr. Frenfanelli Cibo, 1872, pp. 111-112.

¹⁹ ASCGT, Archivio Notarile, *Piero di Mariano di Ser Lorenzo Muscelli (1497-1500)*, II, c. 20.

²⁰ Cfr. Guerrieri, 1933, pp. 625-626.

²¹ Cfr. Storelli, 2002, p. 193.



1. Fabbrica di Paolo Rubboli, *Piatto da parata con "La bottega di Matteo da Gualdo"*, 1878. Gualdo Tadino, Museo Civico Rocca Flea.

tenato divenuto ormai celebre e così qualificarsi apertamente come suo erede, continuatore della gloria locale e portatore di fama alla città. E sempre a Discepoli si deve il ritratto idealizzato di Matteo eseguito per la sala della Giunta del palazzo comunale e adesso esposto nel museo (fig. 2). Firmato e datato 1885, il dipinto trae spunto dal volto di *San Secondo* effigiato nel trittico di Pastina (cfr. fig. a p. 73), nel quale la tradizione locale aveva voluto che Matteo si fosse raffigurato²².

All'arrivo del secolo nuovo il mito del pittore gualdese risultava, dunque, già abbastanza conformato e, "se si riflette che le piccole città ed i piccoli paesi non possono ambire di avere oggi forestieri se non abbiano og-

²² Cfr. Storelli, 2000, p. 134.



2. Giuseppe Discepoli, *Ritratto di Matteo da Gualdo*, 1885.
Gualdo Tadino, Museo Civico Rocca Flea.

getti che ve li richiamino”²³, non fa meraviglia che nel 1902 prendesse il suo nome l'albergo posto nell'attuale via Calai, per il quale la Cooperativa Ceramica realizzò una grande targa decorata con sulla sommità, entro un clipeo, l'immagine di Matteo e vicino la tavolozza (fig. 3). Anche questa situazione favorì dunque nuove pubblicazioni e studi e crescente attenzione per la tutela delle opere di Matteo. Nel 1905, infatti, Anselmi²⁴ dette alle stampe un lavoro steso dieci anni prima, con cui dava notizia dell'unica opera dell'artista conosciuta fuori dall'Umbria²⁵ e denunciava, al contempo, il pessimo stato di conservazione della tavola e la colpevole indifferenza dello Stato²⁶. Nel medesimo anno si

²³ Come dichiarava il consigliere Calai nell'opporsi alla vendita del politico dell'Alunno, cfr. ASCGT, 949, *Verballi delle deliberazioni* (1871-1875), 5 novembre 1872, p. 223.

²⁴ Anselmi, 1905.

²⁵ Si trattava del trittico di Coldellanoce.

²⁶ “Ed il Governo, lasciandola nel deplorabile abbandono in cui ora si trova, seguita a fare il resto, nonostante i ripetuti avvertimenti”; cfr. Anselmi, 1905.



3. Gualdo Tadino, targa dell'albergo "Matteo da Gualdo".

aveva la metodica ricostruzione di Lupattelli²⁷, che, dopo avere ripercorso la critica precedente e tracciato un quadro dell'ambiente artistico umbro del XV secolo, e dopo aver concordato sia con Bonfatti circa l'influenza esercitata su Matteo da Tommasuccio Nelli, sia con Cavalcaselle a proposito dell'attribuzione al gualdese della decorazione della cappella di Cola delle Casse in Santa Maria in Campis così scriveva dell'arte di Matteo: "infondendovi un idealismo che commuove, creava nelle sue Vergini, e ne' suoi Bambini, ne' suoi angeli e nei suoi santi un tipo tutto speciale, che, mentre per tradizione ha molti punti di contatto con quelli che lo precedettero, o che gli furono compagni, lascia scorgere con i distintivi che caratterizzano la sua maniera di dipingere, un'impronta individuale dovuta al suo ingegno, al suo animo gentile, che dell'arte più che una professione aveva fatto una religione". La conclusione era nel dire che un così abile artista doveva essere considerato non inferiore all'Alunno, insieme al quale aveva contribuito allo sviluppo della scuola umbra. Anche sul piano degli studi, e non soltanto nell'encomiastica civile, Matteo aveva dunque acquisito sul principio del Novecento un credito cospicuo. E proprio in quegli anni, in aggiunta alla potente leva della storiografia locale costruita intorno al museo, agisce altrettanto e forse più fortemente e in modo del tutto complementare, per ridisegnare i valori artistici usuali, il fenomeno universale delle grandi esposizioni, cui non volle mancare Perugia, dove fu infatti allestita nel 1907 la grande Mostra di Antica Arte Umbra, in seno alla quale furono esposte cinque opere di Matteo²⁸.

²⁷ Lupattelli, 1906, pp. 33-38.

²⁸ Si trattava della paletta di Santa Margherita, del trittico di Nasciano, del trittico del 1471, dell'*Albero di Jesse* e dell'*Annunciazione*: le ultime due ancora non attribuite con certezza all'artista, ma ad un maestro ignoto, vicino alla maniera di Matteo, che venne poi convenzionalmente definito Maestro dell'Albero di Jesse.

Fu allora che l'interesse per il pittore gualdese toccò il punto più alto, e a ciò seguì una notevole ripresa degli studi. I numerosi critici convenuti nell'occasione, benché esprimessero giudizi diversi per molteplici aspetti, concordarono però tutti sull'assoluta originalità di Matteo e sulla importanza delle componenti folignate, senesi e camerti riconoscibili nelle sue opere²⁹. Bernardini, notando giustamente che “non è possibile arrivare ad intendere l'arte di Matteo di Pietro con i pochi dipinti che si trovano entro la città di Gualdo Tadino, ed è necessario studiare anche quelle esistenti in luoghi remoti e di disagiata accesso per farsene un concetto”³⁰, distingueva nella produzione dell'artista un primo periodo rudimentale e un successivo più perfezionato, dominato dall'influsso del Gozzoli e di Mezzastris. Gnoli, pur vedendo in Matteo un artista debole, provinciale e a volte ingenuo, ne evidenziava la capacità di mantenere uno stile affatto personale pur “succhiando come ape ogni fiore che gli sta attorno, di modo che le sue pitture rivelano una quantità di influenze diverse”³¹. Mason Perkins, benché si mantenesse sulla medesima linea di Gnoli, considerava la figura del gualdese come una delle più attraenti della scuola umbra³². Nello stesso anno Ruggero Guerrieri, ispettore onorario per le Antichità e Belle Arti a Gualdo Tadino, iniziava a diffondere i risultati delle ricerche che stava svolgendo in ordine a Matteo sul territorio circostante la città³³.

Grazie a tutto questo la gloria del maestro gualdese era assurta ormai ad un livello tale, che la sua immagine viene posta in grande rilievo sia tra i figli illustri della città riuniti nella decorazione della Sala del Consiglio Comunale di Gualdo (fig. 4), realizzata nel 1909 dall'eugubino Clodomiro Menichetti, sia in una delle due lunette destinate ad accogliere le scene di

²⁹ Per la scuola folignate venivano avanzati i nomi di Bartolomeo di Tommaso e Alunno, per i senesi Giovanni di Paolo, Sano di Pietro e Sassetta, per i camerti Giovanni Boccati. Cfr. Bernardini, 1907, pp. 49-54; Nazzari, 1907, pp. 39 ss.; Lupattelli, 1908; Gnoli, 1908^a, pp. 38 ss.; Labò, 1907, pp. 11 ss.; Bianchi, 1907; Cristofani, 1907^a; Mason Perkins, 1907^a, p. 114.

³⁰ Bernardini, 1907, p. 49. Tra le opere attribuite inseriva un'Assunzione della Vergine conservata nel Museo Diocesano di Spoleto, espunta invece dal catalogo di Matteo da Mason Perkins, 1907^a. Bernardini si era occupato di Matteo da Gualdo e della pinacoteca gualdese nel 1906 (pp. 1986, 2007, 2032, 2038, 2046).

³¹ Gnoli, 1908^a, p. 38. Nel 1923 Gnoli dedicava una voce a Matteo in *Pittori e Miniatori dell'Umbria* (1923, pp. 196 ss). In quell'occasione ribadiva gli influssi senesi e camerti rilevabili nelle opere dell'artista e ne avvicinava lo stile a quello di Giovan Francesco da Rimini, al quale riportava il trittico con la *Madonna fra i santi Girolamo e Francesco* della Galleria di Perugia già attribuito a Matteo.

³² Cfr. Mason Perkins, 1907^a.

³³ Cfr. Guerrieri, 1907, p. 93; Guerrieri, 1907^a, pp. 71-72.



4. Clodomiro Menichetti, *Ritratto di Matteo da Gualdo*.
Gualdo Tadino, Palazzo Comunale, Sala del Consiglio.

maggiore importanza³⁴, ove è infatti raffigurato all'interno della sua bottega mentre presenta un'opera, chiaramente riconoscibile nella paletta eseguita nel 1462, ad una suora, che è forse la committente, ad un frate che si inginocchia alla vista del dipinto e a due altri personaggi (fig. 5).

Già solido mito civile cittadino e definitivamente inserito dalla critica ufficiale nei grandi repertori³⁵, Matteo deve infine a Guerrieri, nel 1933, il compimento della ricerca archivistica iniziata nel 1872 da Rossi, da cui emersero oltre centocinquanta documenti inerenti all'artista e alla famiglia³⁶, sulla scorta dei quali fu scritto il capitolo conclusivo della sua mitografia. È Guerrieri, infatti, ad affermare che Matteo era non solo pittore, bensì anche notaio. A sostegno di ciò, non avendo rinvenuto alcun protocollo del pittore, sostiene che il suo nome appare citato in qualità di notaio nei registri di altri notai, ma, benché il suo lavoro sia per tutto il resto estremamente minuzioso, non fornisce al riguardo informazioni precise. Tuttavia, se accanto ai nomi di Bernardo, nonno di Matteo, dei figli Girolamo e Marcantonio e del nipote Bernardo appare sempre il titolo di *ser*, indicativo della professione notarile e di un conseguente *status* sociale di non trascurabile rilievo, Matteo

³⁴ A conferma dell'importanza data alla figura di Matteo, si consideri che il soggetto dell'altra lunetta è la battaglia di Tagina del 554, combattuta a ridosso della città, nel corso della quale Totila venne sconfitto da Narsete.

³⁵ Cfr. Mason Perkins, 1907^b; Venturi, 1911, pp. 526-553; Gnoli, 1923; Van Marle, 1933.

³⁶ Cfr. Guerrieri, 1933, pp. 623-690.



5. Clodomiro Menichetti, *La bottega di Matteo da Gualdo*.
Gualdo Tadino, Palazzo Comunale, Sala del Consiglio.

è sempre citato, nei documenti rinvenuti, come *magister elo pictor* e mai come *ser*³⁷, sicché è forte il sospetto che Guerrieri abbia attribuito al pittore una veste che non gli apparteneva, proprio per contribuire alla sua definitiva mitizzazione.

Da quel momento, tuttavia, c'è un nuovo cambio di stagione. Molto per la legislazione del 1939, che riduce il ruolo dei Comuni accentrando sull'amministrazione statale in modo di fatto esclusivo la tutela delle cose d'interesse artistico, ma, ancor più in generale, per la profonda mutazione di contesto seguita al secondo conflitto mondiale, quando scemano pian piano l'ottocentesco orgoglio per le glorie municipali³⁸ e, con esso, l'efficacia del mito di Matteo. Così mutando i valori comunitari, anche la voce della storiografia locale rapidamente si spegne, se non con rare eccezioni come quella di Donnini e, soprattutto, di Storelli³⁹, mentre il museo contestualmente declina fino alla chiusura degli anni Settanta e la conservazione delle sue raccolte, e delle opere stesse di Matteo, viene posta ad altissimo rischio. Significativo, difatti, è che le ulteriori acquisizioni, aggiunte e revisioni del catalogo di Matteo definito in precedenza coincidono con gli anni

³⁷ Cfr. le note biografiche a cura di Sonia Merli in questo volume, pp. 51-52.

³⁸ Cfr. Montella, 2001, pp. 161-190.

³⁹ Si veda in proposito il saggio di Eleonora Bairati in questo volume.

nei quali il museo riprende momentaneamente a vivere a seguito del trasferimento nella chiesa di San Francesco e che questi aggiuntivi contributi si debbono, non a caso, allo stesso Francesco Santi⁴⁰ che si prese cura del nuovo allestimento. Per il resto gli stessi Longhi e Zeri ne avevano trattato in modo soltanto indiretto (si confronti a questo proposito il saggio di Eleonora Bairati).

Si dovrà quindi giungere alla fine del secolo, perché i musei, grazie all'intervento benché incompiuto delle regioni, rinascano a nuova fortuna e ad aggiornate funzioni. Recentemente ricostituiti in gran parte e da poco tornati ad operare, gli istituti umbri ancor più di altri in Italia paiono ora in procinto di riconnettersi all'indirizzo storiografico già settecentesco, attraversando l'epopea romantica dell'eroismo artistico e ripartendo dal coevo dibattito fra concentrazione e contesto. Ancora centri di studio, di ricerca e di comunicazione volti ad utilità pubblica, ancora luoghi di conservazione e valorizzazione dei documenti artistici locali e motivo di attrazione turistica, vorrebbero però adesso proporsi come "episodio rilevante di un racconto che continua nella città e nel territorio"⁴¹ e, pertanto, come servizi sociali con cui innescare, in privilegiato rapporto con l'Università, una storiografia locale nuovamente attenta all'articolata geografia artistica della provincia e capace di pervenire dallo studio dei fenomeni d'arte alla comprensione della storia intera.

Per Gualdo Tadino, riavuto il proprio museo e anche perciò riscoperto l'orgoglio moderno della propria identità culturale, proprio questa prima mostra, che molto si giova degli studi di Bruno Toscano, dovrebbe dunque essere il passo iniziale di un percorso lungo il quale la comunità venga a riconoscere il complesso valore, nient'affatto mitico, del patrimonio che possiede non soltanto nel chiuso del museo e torni perciò ad assicurarne tanto meglio la spontanea conservazione sociale.

⁴⁰ Cfr. Santi, 1966.

⁴¹ Toscano, 1999, p. 7.