

Bruno Contardi: un ricordo

ANDREA SPIRITI

Il 23 agosto un infarto ha ucciso Bruno Maria Teodoro Contardi, il quarantaseienne Soprintendente Reggente della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Milano: per l'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda la perdita assume un significato ancor più forte, poiché lo scomparso rivestiva la carica sociale di Vicepresidente; un incarico assunto solo da un anno (e rinnovato con piacere reciproco dell'interessato e dell'istituzione) ma già caratterizzato da una presenza discreta e tenace, tollerante e precisa com'era nella sua complessa natura.

È difficile non cedere, in circostanze drammatiche come queste in cui si è privati di un uomo nell'età che di solito ancora riserva lunghi, fecondi anni di lavoro, alla tentazione della retorica e del rimpianto; ma proprio il razionalismo, non aspro né ostentato ma lucido e costante, di Contardi deve indurre ad una riflessione primaria sulla sua attività scientifica e su quella di tutela, fortemente avvertita come complementare. Allievo di Giulio Carlo Argan — con tutto quello che un nome così impegnativo significa per l'essere storici dell'arte oggi — fin dagli anni della tesi e dei primi studi Contardi dà prova di due costanti del suo agire scientifico: la lettura della storia dell'arte come frammento di una storia della civiltà e la dialettica continuamente ricercata fra individuazione di un preciso baricentro d'interesse e nobile, fattiva curiosità nei confronti delle epoche e dei problemi più disparati. Il primo punto è sicuramente vitale: per Contardi, l'acuta individuazione della «vita propria» dell'oggetto/processo artistico, e dunque dei limiti di una pur necessaria ma non sufficiente ricostruzione filologica, si sposava naturalmente con un profondo storicismo, pienamente avvertito dei rischi ormai bisecolari del problema ma altrettanto convinto del rischio di ogni astrazione di quello che non si peritava di ridefinire «flusso della storia». Da qui, dal valore primario della storia, scaturiva la citata dialettica fra baricentro ed estensione: da un lato l'interesse preferenziale per la civiltà figurativa ed architettonica

romana di Cinque e Seicento («la scultura romana di metà Seicento: ecco il vero centro di tutto» assolutizzava con ironia in un dialogo recente), dall'altro l'ampliamento non solo dei margini cronologici, come l'attenzione a Piranesi dimostra¹, ma di uno schermo che ha finito per spaziare dai codici del Duecento romano² allo studio di quel Matisse³ la cui *Danse*, dopo l'esposizione romana, avrebbe dovuto giungere a Brera; e, su un piano più alto anche se purtroppo spesso riservato alla conversazione, l'assoluta libertà di giudizio nei confronti dei pareri consolidati, si trattasse della presenza assistite di Giotto o della *Madonna dei fusi*.

Del resto questa autonomia di pensiero, perfino nei confronti del proprio maestro, si era rivelata fin dagli studi condotti sull'architettura di Michelangelo insieme a Giulio Carlo Argan, condensati nella monografia⁴ che affronta uno dei più vasti e nodali temi della storiografia artistica; ma altrettanto forte era fin dai primi studi l'interesse per le fonti, indagate con rigore fino all'edizione comparata — che rimane esemplare per scrupolo filologico e per pragmatismo di lettura — dello *Studio* di Francesco Titi, una delle fonti di maggior importanza e più complessa consultazione del Seicento romano⁵. Un altro tema era certo caro a Contardi: la microindagine urbanistica, la scoperta attraverso l'iconografia di percorsi tematici e più ancora civici. Questa attività si rivelò appieno negli anni trascorsi a Castel Sant'Angelo, con la sequenza memorabile di mostre e cataloghi su *L'Angelo e la città*, *Le immagini del Santissimo Salvatore* e soprattutto *In urbe architectus*⁶, mirabile nell'equilibrio, trasparente fin dal sottotitolo *Modelli, disegni e misure. La professione dell'architetto. Roma (1680-1750)*, fra l'*understatement* — che è anche attaccamento oggettivistico alle cose, rifiuto di astrazione forzata — e la preziosità minuziosa di un'indagine sistematica terminante con un insuperato repertorio biografico. A rileggere i brevi, penetranti saggi d'apertura⁷ (quello generale sull'uso dei modelli d'architettura e quello specifico sul modello di Pozzo per l'altare gonzaghesco in Sant'Ignazio)

si coglie la serenità del raggiunto equilibrio fra sintesi ed analisi, e insieme l'attenzione ad un problema tutt'altro che marginale nel modo non solo di gestire l'operare architettonico nella concretezza cantieristica ma anche di pensare lo statuto dell'architettura.

Questa erasmiana, analitica *voluptas inveniendi*, questa tendenza a non trascurare occasioni all'apparenza secondarie si esplicita in una serie importante di contributi «altri»: le recensioni sulla *Rivista Storica del Lazio*; i frequenti contributi divulgativi (a cominciare dal primo volumetto sul Caravaggio⁸) o ad illustrazione di ricerche fotografiche⁹; le introduzioni «ufficiali» a mostre, mai stucchevolmente celebrative ma ora di rigore filologico¹⁰ ora persino sferzanti¹¹. Tali occasioni, del resto, rientravano in crescendo negli incarichi ufficiali di Contardi presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici (ispettore storico dell'arte a Napoli, direttore storico dell'arte a Roma, soprintendente reggente a Milano). Per lui l'attività di tutela era congiunta intimamente a quella di ricerca. Questa affermazione, che può sembrare pacifica o al massimo difficile come tempistica ma logica, era in realtà una presa di posizione netta contro due pericoli: la burocratizzazione del ruolo, la riduzione cioè del funzionario o del soprintendente a un controllore attento alle pratiche ma non alle opere; e la teoria, più sottile e pericolosa, del funzionario-tecnico, per il quale la conoscenza storico-artistica «viene dopo» la competenza specialistica, tecnica appunto, della scienza del restauro. Per Contardi restauro e ricerca sono momenti — più astratti che reali — di un unico processo conoscitivo, fatto di «guardare intorno» l'opera con le metodologie più adeguate; e quanto questa sintesi non fosse solo enunciata lo dimostra il limpido saggio posto a conclusione del restauro da lui diretto alla cappella Rondanini nella chiesa romana di Santa Maria sopra Minerva¹².

Il biennio di Brera ha permesso a queste prospettive di librarsi in un'ottica più vasta, giocata sui due poli della Pinacoteca e della tutela territoriale. Per la prima le acquisizioni — importanti specie per il Novecento¹³ — e le mostre¹⁴ (mai ovvie, sempre tali da costringere ad una pausa di riflessione) si abbinavano ai progetti di più lungo termine, a cominciare dalla coraggiosa ripresa dell'antico, intricatissimo problema della Grande Brera e dell'uso di palazzo Citterio; ma anche ad un lavoro diuturno, instancabile, fatto di riunioni, di contrattazioni, di

incontri, di attenzione costante alla dialettica museo-città e quindi alla divulgazione in tutte le sue forme. La tutela del territorio, della quale spesso lamentava la difficoltà nel coesistere col *monstrum* stupendo della Pinacoteca, si è esplicata sotto la sua *leadership* in un intreccio che spazia dalle grandi realizzazioni (basti citare l'ultimazione dei restauri al Cenacolo o la complessa impresa alla Certosa di Garegnano) e dalle mostre (per tutte, quella bergamasca di Caravaggio) alla minuta attività «minore»,

che è poi quella che dà il polso più autentico di una situazione artistica. In questo lavoro la specificità di Contardi era costituita dalla volontà di presenza sui cantieri grandi o anche medio-piccoli; senza nessuna ansia di controllo o di potere, ma con un costante desiderio di capire, e anche con la confessata speranza di staccarsi dalle «carte» per recuperare la fisicità di contatto con le «cose d'arte» che costituisce una delle specificità di questo lavoro.

Il discorso potrebbe proseguire a

lungo con le doti dell'uomo Contardi (la disponibilità, la gentilezza, il sacrificio di sé, il disinteresse personale, l'idea del lavoro come servizio alla comunità civile, il gusto dell'*understatement*, l'ironia discreta e spesso autorivolta, l'abilità diplomatica congiunta alla capacità di parlare forte e chiaro quando necessario); ma forse è meglio ricordare la sua intensissima esistenza con le parole da lui adoperate, parafrasando, per sintetizzare quella di un pittore prediletto: «la raffinata ricerca di un vero che solo la coscienza disvela»¹⁵.

¹ Fra i vari studi merita risalto il limpido contributo su *Piranesi in Campidoglio* nel catalogo *'700 disegnatore: incisioni, progetti, caricature*, a c. di E. Debenedetti, Roma 1997, 161-181.

² *Un codice di area romana della metà del Duecento in Federico II e l'arte del Duecento italiano*, atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (15-20 maggio 1978), a c. di A. M. Romanini, Galatina 1980, II, 77-83.

³ Si veda il recente saggio nel catalogo della mostra *Cento capolavori dell'Ermitage: impressionisti e avanguardie alle Scuderie papali del Quirinale*, (Roma, 1999-2000), Milano 1999.

⁴ G. C. ARGAN - B. CONTARDI, *Michelangelo architetto*, Roma 1991 (ultima ed.).

⁵ Roma 1987.

⁶ Rispettivamente 1987, 1988 e 1992.

⁷ *I modelli nel sistema della progettazione architettonica a Roma tra 1680 e 1750*, 9-22; *Il modello di Andrea Pozzo per l'altare del Beato Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio*, 23-40, ripreso in *Andrea Pozzo*, a c. di A. Battisti, Milano 1998, 97-120.

⁸ B. CONTARDI, *Caravaggio*, Roma, s.d. [1979].

⁹ *San Pietro*, Milano 1999.

¹⁰ *Caravaggio e la Lombardia in Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, catalogo della mostra, a c. di C. Strinati e R. Vodret, (Bergamo, 2000), Milano 2000, 23-27.

¹¹ *Genovesi a Milano. Disegni di Palazzo Rosso e dipinti di Brera*, catalogo della mostra, a c. di P. Boccardo, Milano 2000.

¹² «La cappella Rondanini in Santa Maria sopra Minerva», *Arte Documento*, 7 (1993), 69-72.

¹³ Giuseppe Bossi, Hayez, Palagi, De Chirico ma anche Bergognone e Magnasco.

¹⁴ Basti citare la grande occasione della *Dama con l'ermellino*; e poi le opere dei Musei Capitolini di Roma, i Tarocchi lombardi, il Fondo fotografico storico della Pinacoteca, i citati Disegni di palazzo Rosso a Genova.

¹⁵ *Caravaggio...*, 2000, 27.