

LODOVICO
POGLIAGHI

*NELLA VITA
E NELLE OPERE*

*PRESENTAZIONE
DI
ACHILLE MARAZZA*

(ESTRATTO)

I. T. E.
ISTITUTO TIPOGRAFICO EDITORIALE
MILANO

QUANDO Lodovico Pogliaghi entrò a Brera, poco dopo il '70, il Romanticismo, come movimento artistico di liberazione dal freddo accademismo che l'arte neoclassica aveva lasciato dietro di sé, si andava ormai esaurendo; ma, come suole accadere, anche quel moto dello spirito umano era destinato a non perdersi del tutto, anzi segretamente fermentava e fruttificava in nuovi indirizzi d'arte.

Nella pittura di Francesco Hayez come nella scultura di Lorenzo Bartolini è evidente a noi posteri il faticoso processo di riconciliazione tra i valori classici della linea e della forma e i valori romantici del sentimento e del chiaro-scuro.

Ma quella che è per noi una facile acquisizione critica, era un oscuro travaglio per gli artisti di quel periodo di transizione, scelta necessaria e talvolta angosciata tra impulsi ed esempi diversi e contraddittori, tra esperienze e correnti delle quali nessuna era tale che traesse autorità indiscussa e forza irresistibile dal manifestarsi di una grande personalità.

E questo infatti mi sembra essere il carattere prevalente dell'arte italiana tra la fine dell'800 ed il principio del 900: nessun gigante che getti la sua ombra sui due secoli; ma una folla di artisti ben degni di questo nome: ricchi di sensibilità e protesi ad interpretare gli oscuri richiami di una età inquieta, ma nel contempo alieni da ogni faciloneria, artefici ed esperti prima che audaci ricercatori di nuove tecniche e di nuovi mezzi espressivi.

Si è parlato spesso della povertà di quest'epoca artistica; ma, a giudicare quanto ingiustamente, basterebbe elencare dei nomi, basterebbe ricordare che quasi ogni città italiana ebbe in quel periodo una sua vita artistica ricca e inconfondibile, che se Firenze si gloria dei suoi macchiaioli — da Telemaco Signorini a Fattori e a Lega — Napoli vanta una collana di oneste glorie da Palizzi a Toma a Morelli a Michetti a Irolli fino a De Nittis e a Mancini, e Bologna ha il suo Boldini e Venezia Favretto, Zandomenoghi, Ciardi, Fragiaco, Dall'Occhianca. Come si vede, un bel manipolo di artisti famosi che tra « purismo », « romanticismo », « verismo », tra quadro storico e quadro di genere, in realtà continuarono a ricercare più o meno consciamente una conciliazione tra valori classici e valori romantici.

Non a caso ho preferito citare nomi che tutti appartengono alla pittura. Il fatto è che la scultura, per la sua stessa essenza, solo tardi e a fatica poté accogliere e superare l'esperienza romantica; tuttavia anche questo passo era ormai compiuto intorno al 1890 per opera di un gruppo di

scolari di Lorenzo Bartolini che operavano a Torino e in particolare per opera di Vincenzo Vela, del Marocchetti e del Dupré.

Non diversamente dalle altre città d'Italia era in quegli anni fertile di attività artistica la nostra Milano, anzi più ancora, perchè il rigoglio della vita economica offriva da noi più numerose occasioni all'arte e agli artisti. E anche a Milano, si svolgeva il contrasto tra classici e romantici, e a Brera i maestri predicavano teorie spesso contrastanti e inconciliabili, sicchè ogni giovane che intraprendeva il cammino dell'arte era posto nell'intima necessità di riesaminare e di risolvere per sè quel problema.

Io non direi che questo fosse un male, anzi fu forse una delle cause per cui, a Brera e intorno a Brera, fiorirono in quel periodo tante e così diverse personalità artistiche: basta pensare che nel momento stesso in cui si affermava l'esperienza estrema del divisionismo, Mosè Bianchi svolgeva, dalla languida morbidezza di Tranquillo Cremona, il suo realismo gonfio di sensibilità e avvolto d'aria e di luce.

Ma Mosè Bianchi e Tranquillo Cremona erano compagni di poco più anziani nell'accademia di Brera al giovanissimo Pogliaghi.

Essi con lui e come lui scolari prediletti di Giuseppe Bertini, che infatti portò con sè come aiuti Lodovico Pogliaghi e Mosè Bianchi allorchè fu chiamato a decorare e ad arredare il Palazzo Turati.

Perchè dunque meravigliarsi se anche il Pogliaghi, messo di fronte ad un problema critico che sembrava allora, e non era, un problema estetico, fece a sua volta una scelta, e proprio col farla si affermò uomo e artista del suo tempo, per altre strade, ma non diversamente degli altri pittori e scultori che affollavano la vita artistica milanese di fine secolo.

Tra classico e romantico il Pogliaghi restò in qualche modo impigliato per tutta la sua lunga carriera artistica; ma ciò che conta è di analizzare come « classico » e « romantico » finissero per comporsi nelle opere sue migliori in una visione originale, quasi rivelando due dimensioni del suo spirito, due momenti inscindibili della sua esperienza artistica.

Sembra facile affermare che Lodovico Pogliaghi sia rimasto, fin verso i 30 anni nella sfera del movimento romantico: e le sue illustrazioni al primo volume della storia d'Italia del Bartolini, pubblicato dal Treves nel 1886, sembrano provarlo ad usura. Non soltanto per il fatto che il Pogliaghi si dedicò con entusiasmo alla illustrazione di un soggetto storico, come era nelle più pure tradizioni romantiche, ma anche perchè puramente romantica appare l'interpretazione del soggetto. Sebbene appartengano all'età antica, sebbene ogni particolare delle loro vesti, come ogni dettaglio dell'architettura, riveli lo scrupolo di una esatta ricostruzione storica, quasi una compiacenza archeologica, tuttavia i personaggi del Pogliaghi per la storia del Bartolini respirano in una densa atmosfera gotico-romantica, e sembrano usciti dalle pagine di un romanzo di Walter Scott.

Nè diverso spirito sembra palesarsi nelle altre opere affatto scolastiche di questo primo periodo, nella « Madonna tra Santi » della Chiesa Parrocchiale di Solzago o nella « Pala » di San Vito al Tagliamento o nella « Natività » della Chiesa di San Donnino in Como.

Eppure noi abbiamo la prova che già in quel punto Lodovico Pogliaghi aveva compiuto la sua iniziazione all'antico, ed accolto quei canoni classici della forma e della bellezza ai quali doveva serbarsi fedele fino alla fine della sua lunga vita.

Nel palazzo Turati, dove Giuseppe Bertini lo introdusse come suo allievo ed aiuto, Lodovico Pogliaghi entrò come pittore, ma più propriamente come « decoratore ».

In realtà, fin dai primi anni della sua formazione, egli era apparso singolarmente dotato per varie forme di espressione artistica ed aveva raccolto via via lodi e premi accademici per la pittura, per la scultura e per l'ornato. Ma quale fondamento hanno mai queste partizioni estrinseche e didascaliche!

Certo il Pogliaghi in Palazzo Turati versò a piene mani le sue decorazioni; ma, decorando, dipingeva e scolpiva: dipingeva nei fondi d'azzurro e d'oro; scolpiva nel mirabile modellato dei suoi candelabri e delle sue cornici, prima ancora che nei bassorilievi delle figurazioni mitologiche e nel tutto tondo del Prometeo.

Si è ripetuto spesso che la decorazione pogliaghesca di Palazzo Turati pecca per eccesso; ma l'accusa è avventata: nelle tre sale nobili del palazzo, costruito dall'architetto Combi nello stile della rinascenza lombarda, era stato deciso dal Bertini di realizzare una decorazione rinascimentale e fiorita, sviluppando un solo motivo che le avrebbe tutte collegate, quello della gioia, così come si esprime nella nona sinfonia di Beethoven. E in particolare nella sala di Prometeo a lui affidata, il Pogliaghi doveva sviluppare l'invocazione « gioia, figlia della luce... ». Ora io mi domando: quel tripudio di decorazioni che fioriscono instancabilmente e si insinuano ovunque, sempre nuove, sempre varie, come lo svolgimento orchestrale di un tema melodico, è davvero il segno di una incontrollata esuberanza giovanile? O non è piuttosto la lirica interpretazione del tema della gioia e della luce proposto all'artista? Così come al tema si collega la scelta della figura di Prometeo, e nel tema hanno la loro giustificazione le sontuose luminosità dell'azzurro e dell'oro.

Forse i critici si indurranno in futuro ad un riesame più meditato di quest'opera del Pogliaghi che del resto ha grande importanza anche per l'altro aspetto che già ho sottolineato al principio: nel Palazzo Turati, inaspettatamente, il romantico disegnatore della Storia d'Italia si rivela studioso appassionato ed esperto dell'arte classica e della grande arte del Rinascimento: il suo Prometeo ricorda Benvenuto Cellini, anche se negli atteggiamenti e nella presenza ingenua dei simboli (la fiamma, il serpente) tradisce uno spirito romantico; da ogni angolo delle pareti e dei soffitti, magnifici candelabri di gesso dorato, floridi putti, ricche lesene e cornici ricordano, per l'energico modellato e per la perfetta armonia delle proporzioni, i migliori modelli cinquecenteschi, anche se una romantica sensibilità li affastella e li avvolge di chiaroscuri.

Insomma con la decorazione di Palazzo Turati la personalità artistica di Lodovico Pogliaghi appare ormai definitivamente delineata e la duplice ispirazione classico-romantica ne costituisce appunto la chiave di volta, il principio interpretativo fondamentale.

Quando e come Lodovico Pogliaghi conobbe l'antico e decise di mettersi umilmente alla scuola del passato? Indubbiamente fin dalla prima età e già nei banchi dell'accademia.

I romantici in fondo, dalla loro stessa polemica contro Canova e contro Appiani, erano costretti ad una continua intimità sia col Canova e l'Appiani e gli altri neoclassici, sia con i modelli prelati all'arte neoclassica dalla scultura greco-romana e dall'arte del rinascimento.

Accostandosi ad essi con animo scervo di presunzione, Lodovico Pogliaghi si innamorò di quei modelli.

Ma, uomo del suo tempo, non seppe limitarsi al culto dell'antico e della rinascenza. Tutti i momenti della storia dell'arte lo interessavano: lo attraeva il Medio Evo, romantico e religioso; lo attraeva il Barocco fastoso, movimentato, gonfio di vita; e soprattutto, in tutte le opere d'arte di tutte le epoche, lo attraeva ciò che spesso sfugge all'osservatore e all'artista: la bellezza dei particolari, la perfezione stilistica di un motivo ornamentale, lo splendore di un antico gioiello, il disegno di una stoffa, la soffice, voluttuosa leggerezza di una ghirlanda fiorita o di un volo di angeli.

Perché, sebbene per la facilità e felicità della mano, egli sembrasse provarsi con eguale successo nella pittura e nella scultura, Lodovico Pogliaghi era però, per sua intima vocazione, un ornataista, un decoratore, un raffinato adoratore della bellezza nel particolare.

E come tale, a mio avviso, deve essere studiato e giudicato per ritrovare il posto che gli spetta nella storia dell'arte italiana.

Certo egli non abbandonò mai del tutto né la grande pittura murale né la scultura a tutto tondo: all'attività pittorica si riconnettono in qualche modo anche i mosaici della Cappella Funeraria di Verdi del 1903, e vi si iscrivono sia gli affreschi della Cappella Cybo nel Duomo di Genova, tutti eseguiti intorno al 1910, sia la Pala del San Giuseppe in S. Babila del 1917, sia infine il Sacro Cuore della Università Cattolica del 1925.

Quanto alla scultura a tutto tondo, è del 1887 la statua della Gloria per il Famedio del Cimitero monumentale in Milano, e più di venti anni dopo, a 50 anni compiuti, Lodovico Pogliaghi diede ancora le sue due sculture più impegnative: la « Pietà » per la Cappella espiatoria di Monza ed il classico gruppo della « Concordia » per l'altare della Patria a Roma.

Ma non si rende giustizia a Lodovico Pogliaghi ancorando a quelle opere, come troppo spesso è stato fatto, il giudizio critico sulla sua arte.

Scrivendo il Nicodemi nel suo affettuoso saggio sul Pogliaghi medaglista, che egli « era convinto di essere innanzitutto un ornataista » e che « dalle sue abilità e dal suo sentimento dell'ornato » discendessero le sue facoltà di pittore, di scultore, di disegnatore, di architetto.

Se il Pogliaghi davvero pensò e disse questo di sé, ciò dimostra quale vigilante spirito critico fosse il suo, e quanta fosse la umiltà di uomo e d'artista. Ma se anche egli per sé non l'avesse riconosciuto, la critica storica deve ormai affermarlo per rielaborare e correggere, da questo punto di vista, il giudizio meno favorevole che del Pogliaghi hanno dato i contemporanei frettolosi.

Già una volta e non a caso, mi è venuto fatto, per discorrere delle opere di Lodovico Pogliaghi, il nome di Benvenuto Cellini.

In realtà, a rifletterci bene, c'è fra i due artisti una singolare affinità ed io mi meraviglio che non sia stata rilevata prima.

Certo l'uomo Cellini, con il suo piglio di bravaccio e le sue mille avventure, non potrebbe essere più diverso dal maestro Lombardo, così raccolto in sé, così schivo, così umile. Ma se il Cellini non avesse scritto quel capolavoro che è la sua autobiografia, e non avesse così potentemente parlato in proprio favore davanti ai posteri, quasi privandoci di un po' della nostra libertà di giudizio, forse la critica non avrebbe esitato a ripetere per lui osservazioni e considerazioni che non suonerebbero nuove ai nostri orecchi.

Il suo Perseo, tanto celebrato, non ignora l'imitazione di Donatello e la sua Diana ripete, anche se poco lodevolmente, le forme di Michelangelo. In più l'una e l'altra statua peccano nella

anatomia. Sicché non pare che il Cellini avrebbe conservato la sua gloria per quattro secoli se i posteri avessero preteso di giudicarlo come scultore. E il paragone si potrebbe spingere ancora più lontano, giacché anche al Cellini è stato spesso rimproverato il sovraccarico delle decorazioni e la confusione e il coacervo dei motivi.

Ma lasciamo questo discorso; a me basta averlo accennato per poter consigliare gli studiosi del Pogliaghi di ricercare la sua grandezza dove essa è veramente: nella sua attività di squisito modellatore di cere e di cesellatore, di ornataista prezioso e fiorito, di fantasioso disegnatore, di sontuoso scenografo, di medaglista. E anche di scultore; ma in servizio della ornamentazione, come nei bellissimi bronzetti per i quali si è fatto a torto, a mio parere, il nome del Giambologna che anzi uno spirito romantico leviga ed accarezza la linea ondata della « Venere », tormenta la fronte della « Testa di Fauno », tende in un moto improvviso di difesa la morbida muscolatura dell'« Ercole ».

Ma, affinché l'opera di Lodovico Pogliaghi possa essere apprezzata e studiata, è prima di tutto necessario accrescerne e migliorarne la documentazione. Allo scopo attuale non esiste una sola pubblicazione che raccolga ordinatamente il ricco, abundantissimo materiale di studio, che fornisca riproduzioni di insieme e precise illustrazioni dei particolari, che permetta un esame e un giudizio, anche comparativo, di tutte le sue più importanti composizioni.

Voglio soprattutto riferirmi al complesso degli arredi liturgici disegnati ed eseguiti nel 1896 per l'altare maggiore del nostro Duomo; al servizio d'altare di S. Babila, del 1917; ai bronzi degli apostoli e dei profeti nello zoccolo della Cappella del SS. Sacramento nella Basilica del Santo a Padova; infine ai sei stupendi Angeli-portacero del Duomo di Pisa.

Se uno studioso volesse oggi riesaminare quelle opere non potrebbe far altro che ricercarle nella penombra silenziosa di alcune nostre bellissime Chiese o aspettare che splendano nella gloria delle cerimonie solenni: l'uno e l'altro modo sono certo i più adatti per assicurarsi la tranquilla percezione e il meditato esame critico di un'opera d'arte. Perciò io ritengo che sarebbe gran ventura se in occasione delle celebrazioni centenarie fosse colmata questa lacuna. Solo attraverso una abbondante e precisa documentazione fotografica dell'insieme e dei particolari sarà possibile apprezzare la fantasiosa e fastosa ricchezza di motivi dei candelabri del Duomo e la squisita modellazione del Corpo di Cristo nel Crocifisso centrale; sarà possibile gustare la raffinata decorazione della transenna di S. Babila, sarà possibile ristudiare le aristocratiche figure degli Apostoli e dei Profeti di Padova, nelle quali anche le ridondanze del Barocco sembrano piegarsi alle esigenze di sensibilità e di espressività proprie del secolo decimonono; sarà possibile infine ascoltare il grave, potente coro dei sei grandi angeli di Pisa, l'uno all'altro legati dalla magistrale euritmia dei gesti e della cadenza degli spazi vuoti.

Quale importanza avessero per la sua fama queste opere, mostrò di comprenderlo assai bene Lodovico Pogliaghi il quale si rivela ad ogni passo il più acuto ed avvisato critico di sé stesso e dell'opera sua.

Il Prof. Stefanini, autore di uno dei pregevoli contributi che compongono questo volume, ha opportunamente pubblicato alcuni passi di lettere che fanno parte di un importante carteggio tra l'artista e il Cardinale Maffi, l'illustre committente degli angeli-portacero di Pisa.

In questi documenti, commoventi per la loro spontaneità e vibranti volta a volta di gioia, di ansia, di entusiasmo e, insomma, di passione creatrice, è possibile seguire quasi passo passo la genesi e l'elaborazione dell'opera; ma soprattutto è possibile leggerci in tutte le lettere una verità

che stupirà molti: non alle grandi composizioni pittoriche, né ai gruppi marmorei del cimitero monumentale o dell'Altare della Patria, il Pogliaghi meditava di legare il suo nome, bensì a questi angeli di Pisa che, come i candelabri di Milano e come tante altre opere sue che si dicono minori, non hanno quasi mai avuto l'onore di una citazione o di una riproduzione nella trattazione critica di questo periodo artistico.

« Eminenza — avrebbe detto l'arcivescovo quando questi per la prima volta gli parlò del suo desiderio di donare al Duomo di Pisa una teoria di sei Angeli di bronzo raffiguranti i vari momenti del quotidiano travaglio dell'uomo per elevarsi a Dio — Eminenza! Li farò io e saranno il mio testamento ».

Diede principio al suo lavoro e subito scrisse al Cardinale Maffi: « è per me cosa veramente ideale l'essere legato a tale opera ».

Vi rimase legato per anni, studiando, provando, rimeditando, e cinque anni dopo, quando già le prime tre statue si erano sprigionate dalla creta nel grande studio del Sacro Monte, egli scriveva ancora al Cardinale Maffi la promessa definitiva: « farò del mio meglio fin che posso; ma nulla — non occorre lo ripeta — trascurerò perché il lavoro CUI AFFIDO IL MIO POVERO NOME non disdica troppo coi terribili confronti che avrà vicino ».

Tuttavia nel 1924, quando scriveva queste drammatiche parole, Lodovico Pogliaghi aveva ormai legato da anni il suo nome ad un'altra opera, voglio dire alla Porta maggiore del Duomo di Milano.

Nessun'altra opera del Pogliaghi è stata tanto lodata e descritta. Eppure fin da quando fu inaugurata nel 1908, l'attenzione del pubblico, dei giornalisti e dei critici sembrò polarizzarsi soprattutto sulla bravura tecnica di cui il Pogliaghi aveva dato prova adattando alla vecchia poderosa porta cinquecentesca del Pellegrini le valve già modellate per il portale ogivale del progetto Brentano, esuberante di fioriture gotiche. Da alcuni si parlò del « miracolo » di quell'adattamento; ad altri parve una colpa avere incastonato nella vecchia facciata di spiriti rinascimentali e barocchi la porta pogliaghese dalle chiare risonanze gotiche; per tutti un problema estrinseco di connessione stilistica venne a sovrapporsi durevolmente all'opera d'arte, ostacolando la libera e piena comprensione e spesso falsandone il giudizio.

La commissione che nel 1908 collaudò l'opera del Pogliaghi, e della quale facevano parte eminenti artisti come Leonardo Bistolfi, Domenico Trentacoste e Camillo Boito, volle riconoscere « la perfetta esecuzione » rispondente « in ogni cosa alla bellezza dell'arte »; ma anche quei galantuomini nella loro relazione si lasciarono troppo invischiare dalla diatriba sulla dissonanza degli stili, e in definitiva contribuirono a distogliere l'attenzione del pubblico e della critica dalla opera d'arte in sé.

Perciò nessuno si meraviglierà di sentirmi affermare che, per la fama del Pogliaghi, anche la porta maggiore del Duomo di Milano deve essere riscoperta e ristudiata lasciando da parte le vecchie sottili dispute sulla concordanza e la discordanza degli stili, godendo senza pregiudizi della mirabile classica proporzione del portare e riuscendo ad isolare e a gustare ogni quadro nella armoniosa dolcezza della composizione, nella gentile sobrietà del modellato, nell'efficacia espressiva di ogni atteggiamento e quasi di ogni volto.

Allora forse qualcuno scoprirà anche l'alto valore lirico di quelle teorie di Angeli oranti e osannanti che veramente trascorrono nel bronzo fermo e trasfondono alla scena della gloria un gioioso palpito alato. Allora finalmente l'opera maggiore e più nota del Pogliaghi potrà essere giudicata serenamente come autonoma opera d'arte.

Di Lodovico Pogliaghi artista molto si dovrà ancora discorrere, e noi ci auguriamo che alla comprensione della sua opera molto contribuiscano gli studi raccolti in questo volume, i quali rappresentano spesso, nella voluta semplicità del tono affettuosamente evocativo, importanti interpretazioni e nuovi punti di vista critici.

Ma se noi tutti desideriamo che si faccia ormai più giusto giudizio del Pogliaghi artista, anche vorremmo che la nostra generazione non dimenticasse il fascino particolare dell'artista-uomo, un fascino fatto di bontà, di spontaneità, e soprattutto di ardore, giacché l'intimo fuoco, la contenuta passione, l'amore per l'arte e la fede in Dio, restano i tratti distintivi di Lodovico Pogliaghi e danno alla sua piccola, fragile figura il risalto di una grande personalità.

Lodovico Pogliaghi era singolarmente piccolo e magro. Tutti lo notano, tutti lo ripetono: compagni, amici, discepoli. Così piccolo che lo chiamavano « el Pogliaghin ». Ma nel continuo ricorrere di questa notizia fisiognomica in fondo senza importanza, c'è quasi un senso di meraviglia, di stupore, per il fatto che un uomo, in apparenza così indifeso, si rivelasse in realtà un così temibile combattente; un piccolo uomo, ma con una volontà di ferro, colmo di energia vitale, incapace di riposo, incapace di debolezze, pronto sempre a misurarsi nella quotidiana aspra fatica della creazione artistica: insomma indomabile.

Gli occhi vivacissimi, la persona scattante, il gesto rapido, la battuta pronta e spesso tagliente, la voce acuta e quella parlata mista di lingua e di dialetto, quasi per necessità di far più presto, tutti questi motivi ed altri ancora affiorano continuamente dalle rievocazioni dei suoi biografici; ma forse, meglio di tutti, i suoi discepoli ci hanno reso senza volerlo quel senso di stupore di cui dicevamo prima; così il Nebbia quando lo ricorda inerpicato sui ponteggi davanti al grande modello al vero della porta del Duomo, assorto nell'impresa che pareva disperata di mutare lo spirito oltreché le proporzioni dell'opera sua... e il Nebbia commenta: « questo piccolo uomo mi pareva dominare le grandi imposte con il contrasto stesso delle proporzioni. Diventava per me come un gigante, quasi il solo genio capace di un simile lavoro ».

E da parte sua Cesare Jacini tratteggia un ritrattino delizioso del Pogliaghi maestro, in un momento di impazienza: « Batteva i piedi... e i capelli gli facevano uno sberleffo sull'ampia fronte, la barbetta aguzza pareva anch'essa vibrare sul mento, e l'esile figura che, nella sua pochezza aveva quasi dell'orientale, fremeva tutta, *facendoci restare di stucco* ». E pare che gli allievi concludessero, tra l'arrabbiato e l'ammirato, « però... l'è un gran diavol ».

Era dunque il Pogliaghi un uomo intrattabile? Al contrario. Anche quelli che lo dicono estroso e scontroso si affrettano a soggiungere che era invece pronto ad aprirsi con chi gli sembrasse partecipe del suo amore per la bellezza, pronto a far dono delle sue esperienze e della sua inesauribile dottrina.

Perché Lodovico Pogliaghi fu uomo di ricca cultura e alimentò di studio e di meditazione la pratica artistica, anzi, si può dire che portasse nella preparazione al suo lavoro un rigore di metodo

quasi scientifico. Ennio Sindona ci ricorda che, per disegnare i costumi del Nerone di Boito, il Pogliaghi credette necessario uno studio di mesi in vari musei e soprattutto al British Museum di Londra e Orio Vergani aggiunge che egli spingeva i suoi scrupoli di illustratore e la sua fedeltà al documento fino a disegnare una per una e fino a modellare, perchè fossero riprodotte in metallo, le fibbie dei calzari dei vari personaggi della corte. A sua volta il Lanella racconta che, avendogli riferito le critiche che da qualcuno si muovevano ai suoi fondi d'oro, il Pogliaghi rispose semplicemente: « se si studiasse! »; e quanto studiasse egli stesso testimonia Eva Tea in un'altra delicata pagina, narrando che egli chiamava la biblioteca dell'Accademia « la sua maestra ».

Un altro tratto essenziale del suo carattere si rivela in queste parole: Lodovico Pogliaghi fu umile come uomo e come artista.

Fu umiltà d'artista quel suo continuo amoroso studio della grande arte del passato, fu umiltà accingersi a riformare nel 1902 le imposte già interamente modellate per la sua porta maggiore del Duomo, senza ribellioni e quasi senza rimpianti per tanti anni di lavoro e per i rischi cui erano esposte in tal modo la sua opera e la sua fama. Fu umiltà quel suo continuo sforzo di interpretare il pensiero e il desiderio dei committenti, sia che si trattasse della stimolante assistenza del Cardinale Maffi o delle faticose discussioni con il De Claricini per la cappella del SS. Sacramento in Padova.

Proprio a Padova — come ben documenta P. Sartori — la sua umiltà venne in conflitto con un'altra virtù che è essenziale per un artista: la fedeltà a sé stesso e all'opera d'arte.

Al De Claricini, che si riteneva in buona fede il vero autore della nuova cappella del SS. Sacramento e che andava continuamente tormentandolo con consigli e critiche e proposte, egli volentersamente si sforzava di compiacere, ne ascoltava le sottigliezze filosofico-religiose e i consigli un po' nebulosi, e provava a disegnare, a correggere, a rifare; ma alla fine tornava al primitivo disegno e finiva per opporre alle ingerenze del committente la coerente necessità della sua visione artistica.

Non era certo presunzione né orgoglio che gli faceva scrivere, dopo quattro lunghi anni di studi e di preparazione: « se si credesse di affidare ex novo a mani più valenti e soprattutto più giovani la assoluzione del tema d'arte desiderato dalla Presidenza dell'Arca, sarei prontissimo a ritirare quanto sono venuto finora studiando ». Ecco: egli era disposto a ritrarsi, ma non a venir meno a se stesso.

In realtà questo artista, del quale si è tanto detto che ha lavorato troppo, disegnato troppo, prodotto troppo, e del quale è stata tante volte ammirata la facilità, fu invece, incontentabile come pochi, sempre tormentato dal bisogno di rimettere le mani all'opera già compiuta, pronto non solo a correggere, ma addirittura a rifare, come se inseguisse per tutta la sua vita un sogno irraggiungibile di perfezione artistica.

Quasi tutte le sue opere di qualche impegno si protrassero per anni. Proprio alla Cappella del SS. Sacramento a Padova si può dire che lavorasse per quindici anni, dal 1921, allorchè presentò il progetto di massima, al 1927, allorchè si incominciò ad eseguire, al 1936 allorchè la Cappella fu inaugurata. Ma noi sappiamo che il Pogliaghi non era ancora del tutto soddisfatto, e che, dopo aver finito la porta di S. Maria Maggiore, tornò ancora a Padova per dare alla opera gli ultimi ritocchi. Tutti sanno che alle fastose scene del Nerone e ai modelli dei costumi, egli lavorò per anni; e quasi tutti i biografi ci hanno raccontato la patetica ostinazione con la quale per cinquant'anni tornò a provarsi in un ritratto di Verdi, del grande Verdi che egli ammi-

rava profondamente, che aveva ritratto morente, del quale aveva modellato nel 1903 un dignitosissimo medaglione per la tomba; ma del quale forse egli continuava ad inseguire un'immagine ideale, egualmente evocatrice della altezza del suo genio e della bontà del suo cuore.

« Debbo far osservare — scriveva nel 1901 — che vengo così a modellare ben due volte « tutto quanto il lavoro, e che i bassorilievi quali avrebbero dovuto venire eseguiti stando ai modelli presentati pel concorso, avevano una sporgenza assai moderata nella parte figurata e nella « architettonica, ora sono pressochè del rilievo doppio, e le figure tutte di un terzo più grandi, « né credo di ciò si debba aversi a pentire quando si pensi che l'opera è destinata ad occupare il « centro della facciata del Duomo, ed avere davanti a sé un grande spazio vuoto; non avrebbe « potuto, a mio giudizio, avere né minore forza di chiaro-scuro né minore importanza nella storia, « altrimenti a soli pochi passi di distanza sarebbe apparsa confusa e senza effetto ».

E nel 1906, consegnando la cera dell'ultimo bassorilievo per il secondo portale, chiedeva di poter far ripetere la fusione del bassorilievo della flagellazione « che è veramente necessario, in linea d'arte, di curare in qualche sua parte, e questo tanto più per il posto principale che esso deve occupare ».

Le imposte potevano ormai dirsi compiute, ma i ritardi continuavano; la Fabbrica faceva rilievi e l'artista continuava a giustificarsi: « se ho fatto occupare qualche giorno nello scegliere il grado di patina da dare al bronzo... questo s'è fatto, come può ben credere, allo scopo di ottenere una più perfetta e duratura tinta ».

E così egli accettava di giustificarsi, di insistere, di temporeggiare con gli amministratori della Fabbrica, così per amore dell'opera d'arte, non esitava a discutere o a litigare con gli operai, con i fonditori, con i cesellatori; non esitava a farsi uomo pratico e organizzatore, imponendo orari di lavoro, acquistando scorte di bronzo, liquidando anticipi e gratifiche e trasferte, piegandosi alla tirannia delle « rate » e delle « scadenze ».

Del resto a lui incombeva per contratto anche la sorveglianza sulla fusione, la direzione del lavoro di cesello e fin la responsabilità del montaggio e della messa in opera, sicchè al tormento della creazione artistica si aggiungevano gli ostacoli e le preoccupazioni della realizzazione pratica. Tanto più gravi in quanto l'artista non era disposto a transigere e i committenti badavano a contenere la spesa.

Così nella preparazione dei marmi per il contorno dei portali egli tornò ad impuntarsi: chiedeva che si prendessero provvedimenti per la grande lesena di sinistra: « gli artefici che vi hanno finora lavorato non hanno saputo interpretare lo spirito d'arte dei modelli, ed il marmo — reso di fattura secca — richiede ora doppia abilità di mano per correggere finquanto si può la minuzia e la monotonia del tocco di scalpello ».

E anche quella volta bisognò fare a modo suo, come tanti anni dopo in Santa Maria Maggiore, dove egli più che ottantenne teneva ancora testa, indomabile, a committenti e a esecutori e otteneva che fossero protestati ben quattordici pannelli del portale già eseguiti in bronzo.

Ho accennato qui ad una delle opere più impegnative lasciate dal Pogliaghi a Roma e in effetti è giusto ricordare che Lodovico Pogliaghi lavorò in tutta Italia e lasciò dovunque le sue opere, a Milano, a Como e a Varese, come a Padova, a Genova, a Pisa, a Roma. Fu anzi innamorato di Roma, come era appassionato ammiratore dell'arte classica. Legato a Corrado Ricci da una antica e mai smentita amicizia, collaborò con lui ai disegni di ricostruzione dei Fori Imperiali e con lui e col Sacconi ebbe certo una parte nella elaborazione dei piani urbanistici della

città; ma egli resta, per elezione più ancora che per nascita, milanese e lombardo. Tutta la sua vita d'artista si è svolta qui, tra Brera e Pontaccio, e quand'egli lasciava le aule dell'accademia o il silenzio di acquario del suo studio nel giardino di via Pontaccio, era per rifugiarsi nella pace del suo « Eremo » al Sacro Monte di Varese. Là egli modellò, con tormento e con gioia, gli angeli porta-cero della primaziale di Pisa, e vi disegnò i primi abbozzi della porta di Santa Maria Maggiore; là si ritirava a meditare; quello era il suo regno.

Un regno veramente; e a pensarci, dietro la sua piccola figura sembra quasi di intravedere la grande ombra di Faust... ma il paragone, se pur suggestivo, non conviene all'anima umile e religiosa di Lodovico Pogliaghi.

Certo là egli poteva vivere tra le belle cose che amava e che andava raccogliendo, quasi a comporsi intorno un suo mondo fastoso e fantastico; là egli poteva creare dal nulla opere compiute: architettura, pittura, ornamenti; ma nel riversare la piena inesauribile del suo estro, egli in realtà pregava Dio a suo modo, e ne serviva la gloria.

Sulle pareti del Tempio e delle Cappelle egli non profuse solo e orgogliosamente le sue opere; ma richiamò alla vita, con l'umile pazienza del restauro, quelle d'altri antichi artefici; poi da solo o con altri ne proseguì il canto di fede decorando le nuove costruzioni, colmando le lacune lasciate nella decorazione, adornando l'altar maggiore della Basilica e con una delle sue forniture solenni, cingendo di una corona la statua della Vergine.

Ma anche dall'Eremo del Sacro Monte finiva sempre per ritornare a Milano, alla sola città dove egli veramente si sentisse cittadino, all'ombra del « suo » Duomo.

Perciò è bello e giusto che sia Milano a onorarne la memoria e a rivendicarne la fama: così facendo noi sentiamo di assolvere un debito di gratitudine verso Lodovico Pogliaghi, verso questo misconosciuto maestro della grande arte decorativa italiana, verso un uomo generoso e leale che ha lasciato a noi, con le opere della sua mano, l'esempio della sua vita lunga e serena, illuminata dalla Fede e dall'Arte.