

Alessandra Migliorato

IL RILIEVO DI *ELPIDE* NEL MUSEO REGIONALE DI MESSINA: NUOVE PROPOSTE DI LETTURA*

Recuperata in stato parzialmente frammentario presso i depositi del Museo Regionale di Messina e restaurata grazie ad un finanziamento dell'Archeoclub peloritano¹, l'opera che qui si propone (*fig. 1*) raffigura un profilo femminile ed è caratterizzata dalla presenza di due iscrizioni che corrono nella parte superiore del rilievo: la prima, in greco, identifica il personaggio: «ΕΛΠΙΣ Η ΤΟ[Υ] ΒΟΕΘΟΥ». Subito al di sotto, un breve testo latino ricorda la donazione al Senato messinese da parte del collegio palermitano dei Gesuiti: «COLLEGIUM PANORMIT. SOCIET. IESU S.P.Q.M.»².

Pur abbondantemente citato nella storiografia locale, il marmo presenta numerosi aspetti di problematicità, che si profilano esaminando attentamente la sua storia critica, a partire dall'*Iconologia della gloriosa Vergine* del

* Il testo fa riferimento alla giornata di studi su *Elpide* tenutasi il 23 aprile 2010 presso il Museo Regionale di Messina. I miei ringraziamenti vanno dunque a: Gioacchino Barbera, che, durante la sua direzione del Museo Regionale di Messina, ha promosso l'iniziativa del restauro di questo marmo e la sua successiva presentazione al pubblico; al prof. Francesco Caglioti, dei cui preziosi consigli ho potuto avvalermi nell'abbandonare la tradizionale attribuzione dell'opera a Mino da Fiesole; al prof. Giuseppe Ucciardello, al quale ho sottoposto la mia proposta di interpretazione del testo greco; al dott. Marcello Espro, per le ripetute discussioni sui protagonisti dell'umanesimo messinese; alla prof.ssa Mariella Paladini e al prof. Vito Noto, rispettivamente presidente e past president dell'Archeoclub di Messina, cui si deve il finanziamento del restauro.

¹ Il restauro è stato eseguito dal prof. Carmelo Geraci. Il marmo si presentava in stato frammentario con croste nere di sporco e residui di cemento adoperato per tenere insieme i pezzi. È stata quindi effettuata la pulitura con mezzi chimico meccanici (carbonato di ammonio per le croste nere e per il cemento ultrasuoni e vibro-incisione), procedendo all'assemblaggio dei frammenti mediante perni in fibra di vetro. Successivamente si è proceduto alla stuccatura delle lesioni e al ritocco pittorico ad acquarello. Infine è stata adoperata la cera microcristallina come protettivo. Dopo la pulitura si sono evidenziati due inserti di epoca recente.

² Museo Regionale di Messina, inv. 364, h cm 61; l cm 59,5.

gesuita Placido Samperi (1644), il quale pubblicava anche un'immagine ispirata all'opera (*fig. 2*)³.

L'interesse del gesuita è dovuto al fatto che, oltre ad essere una celebre poetessa, Elpide era ritenuta importante in rapporto al culto religioso: a partire dalla metà del XV secolo – quando il canonico della Cattedrale Nicolò Coxa ne aveva scritto in relazione a San Placido (1466) – si era formata una tradizione letteraria cittadina che la identificava come discendente della *gens* Ottavia, moglie di Severino Boezio e sorella di Faustina, ossia la madre di San Placido.

La sua figura costituiva, quindi, un elemento di congiunzione ideale fra i santi peloritani e il celebre filosofo e martire romano Boezio, e la sua valorizzazione si innestava all'interno di un piano generale di glorificazione civica, che aveva i suoi cardini nel culto dei santi Placido e compagni, da un lato, e della Madonna della Lettera dall'altro. Tutto ciò appariva finalizzato ad accreditare Messina al cospetto della corona spagnola e, per raggiungere tale obiettivo, la letteratura municipalistica del XVII secolo tendeva ad enfatizzare il primato della città rispetto alle altre realtà isolane, non risparmiando sferzate polemiche nei confronti delle presunte rivali. Pur iscrivendosi in tale clima, tuttavia, il citato testo del Samperi⁴ rimase distante dall'eccesso di strumentalizzazione politica delle istanze religiose, mantenendo un maggiore equilibrio nei confronti delle altre città.

Mostra, ad esempio, un rapporto di proficua collaborazione, ma non a caso in riferimento all'ambiente religioso, anche l'episodio relativo al nostro marmo: l'autore narra, infatti, che proprio poco prima che il suo testo andasse in stampa, era pervenuto a Messina un bassorilievo con il ritratto di Elpide, che lo studioso stesso e i suoi contemporanei ritenevano coevo all'epoca in cui era vissuta la poetessa, nel VI secolo d.C.

Stando a questo racconto, dunque, il marmo si sarebbe trovato in precedenza presso il Collegio della Compagnia del Gesù di Palermo⁵, dove l'a-

³ P. SAMPERI, *Iconologia della gloriosa Vergine Madre di Dio Maria protettrice di Messina*, Messina 1644, ristampa anastatica a cura di G. Lipari, G. Molonia, E. Pispisa, Messina 1990. Le stampe che corredano il testo seicentesco furono realizzate prevalentemente da Placido Donia, coadiuvato da altri incisori. Cfr. su questo: G. BARBERA, *Il libro illustrato a Messina dal Quattrocento all'Ottocento*, in *Cinque secoli di stampa a Messina. 1886-1986*, a cura di G. Molonia, Messina 1987, pp. 423-433.

⁴ Per approfondire questo aspetto si legga: G. LIPARI, *Cultura politica e società nella Messina del XVI secolo*. Saggio introduttivo alla ristampa anastatica del testo di P. SAMPERI, *Iconologia*, cit., pp. XI-LVIII.

⁵ G. FILITI S. J., *La Chiesa della Casa Professa della Compagnia di Gesù in Palermo*,

vrebbe individuato un personaggio eccellente dell'epoca, il messinese Mario Caridi, che si trovava a Palermo in qualità di giudice della Gran Corte e di Regio Consigliere. Infine, ricevuta la notizia dal Caridi, i senatori messinesi si sarebbero mossi per ottenere l'opera.

Passando dal racconto alle testimonianze storiche, sappiamo che, una volta trasferito nella città peloritana, il bassorilievo venne esposto nella sala del palazzo senatorio presso la quale si negoziavano gli affari pubblici assieme ad alcuni mezzibusti di altri personaggi illustri dell'antichità, ossia Annibale, Scipione Africano e Cicerone, apponendovi l'iscrizione che ricordava la donazione del marmo al Senato nel 1643.

Leggendo l'episodio in filigrana, i contorni della vicenda appaiono, però, più sfumati, al punto da indurre a sospettare che esso sia stato architettato per conferire consistenza concreta alla troppo labile figura di Elpide. Bisogna, infatti, considerare che il personaggio al quale Samperi attribuiva la scoperta dell'opera a Palermo, Mario Caridi, oltre ad essere giudice della Corte Stratigoziale, era anche un intellettuale, autore di un testo giuridico, ma soprattutto apparteneva alla medesima famiglia di un importante gesuita messinese vissuto nello stesso periodo, Giacomo Caridi (morto nel 1620), che aveva pubblicato un *Officium dei Santi Placido e compagni*, divenuto fondamentale perché approvato dalla Congregazione. L'artefice del ritrovamento, quindi, conosceva bene la tradizione di Elpide e aveva anche una certa dimestichezza con i Gesuiti, tanto da frequentarne la Casa.

D'altra parte, la grandiosa chiesa palermitana del Gesù a Casa Professa, da poco consacrata (nel 1636), sorgeva sopra antiche fondazioni e presentava nei sotterranei i resti di catacombe paleocristiane. Si trattava, dunque, del luogo ideale per il ritrovamento di un'opera che all'epoca si riteneva del VI secolo. A ciò si aggiunga che il progettista della nuova chiesa era il gesuita messinese Natale Masuccio, il quale, conoscendo l'apparato monumentale smantellato per far posto ai nuovi ambienti, potrebbe aver avvertito i confratelli messinesi dello stesso Ordine.

Un altro aspetto da approfondire si riscontra nel fatto che in tutte le fonti, a partire dall'*Iconologia*, si fa menzione della sola scritta in greco «in caratteri greci molto antichi»⁶, ma non del breve testo latino sottostante. Al posto di questo vi sarebbe stata, invece, una lapide, che appare ben visibile anche

Palermo, 1906; M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Costruire Gerusalemme. Il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, Milano 2001.

⁶ P. SAMPERI, *Iconologia*, cit., p. 93.

nella tavola incisa che correde il testo del Samperi e che commemora il personaggio, ricordando anche la donazione da parte dei gesuiti:

«D.O.M./ ELPIS MATRONAE NOBILISS. MESS. INSIGNIS/ POETRIAE, MAGNI BOETHII VIRI CONSULARIS / SANCTIMONIA CONSPICUI UXORIS, ETIAM / IN EXILIO CONIUCTISS. SS. MM. PLACIDI./ FLAV. EUTICH; ET VICTOR. AMITAE A SORORE / FAUSTA FAUSTISSIMA FOEMINA, VETUSTIS/SIMUM HOC MARMOREUM SIGNUM S.P.Q.M. DONO A PATRIBUS SOCIETATI IESU DATUM, /IN HAC DOMO SENATORIA POSUERE».

Una lunga digressione è dedicata alla figura di Elpide dall'annalista Caio Domenico Gallo, il quale, relativamente al marmo, aggiungeva che in sostituzione della lapide vista dal Samperi, ne era stata collocata un'altra, identica nella prima parte (fino alla parola "signum"), ma terminante con la seguente dicitura: «VETUSTISSIMUM SIGNUM SENATORES/ SUPRADICTI AMISSUM RECUPERAVERE. ANNO DOMINI MDCCXXI»⁷.

A questa si aggiungeva, quindi, una lapide posta in alto con la funzione di menzionare i nomi di coloro che l'avrebbero recuperata nel 1721, probabilmente dopo un periodo di occultamento causato dai danni occorsi al palazzo senatorio dopo la rivolta antispagnola. In questo modo però, commemorando i senatori del 1721, scompariva dall'iscrizione il ricordo della donazione da parte dei Gesuiti palermitani. Sarebbe, dunque logico ipotizzare che proprio in questa occasione si decidesse di inserire il testo latino all'interno del marmo per rievocare brevemente l'episodio.

Il Gallo tuttavia non ne fa menzione, né successivamente il Grosso Cacopardo, che descrive l'opera già passata al Museo Civico dopo il terremoto del 1783, trascrivendo il racconto del Samperi relativamente al marmo e soffermandosi a supportare con nuovi elementi la tradizione locale di Elpide.

Nel catalogo del Museo Civico redatto nel 1901 da Gaetano La Corte Cailler⁸, l'opera è menzionata in relazione al V secolo, ma, solo pochi anni dopo, la sua cronologia rinascimentale viene riconosciuta in occasione di una visita di Adolfo Venturi presso il museo peloritano. Così scrive infatti il

⁷ C. D. GALLO, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti*, I, t. I, Messina 1756, edizione a cura di A. Vayola, Messina 1877, pp. 141-145.

⁸ G. LA CORTE CAILLER, *Il Museo Civico di Messina* [ms.1901], ed. a cura di N. Falcone, Marina di Patti 1982, p. 159.

⁹ G. LA CORTE CAILLER, *Il mio diario. 1907-1918*, III, edizione a cura di G. Molonia, Messina 2003, pp. 939-940. L'articolo risulta registrato da Arena Capici. Il La Corte Cailler non aveva potuto partecipare alla visita del Venturi, in quanto assente dalla città, ma indica chiaramente che il bassorilievo in questione era proprio l'*Elpide*: «Il bassorilievo di cui è cenno è il ritratto di Elpide di Boezio, che Marino non seppe neppure precisargli...».

“Giornale di Sicilia” del 30 ottobre 1907: «il comm. Adolfo Venturi [...] si è recato a visitare questo Civico Museo e, mediante l’intelligente guida del giovane Tommaso Rizzotti, ha potuto ammirare diversi quadri di scuola fiamminga, le tavole di Antonello da Messina e diversi lavori di arte scultoria, tra cui un basso rilievo del 500 che il professore cercava a scopo di studio»⁹. È lo stesso La Corte Cailler, commentando l’episodio, ad annotare nel suo diario che il marmo citato andava identificato con l’*Elpide*.

Una breve scheda, priva di sostanziali novità, venne dedicata al marmo nel catalogo redatto da Mauceri¹⁰, mentre è l’*Accascina*¹¹, che peraltro era stata allieva proprio del Venturi, a valorizzare maggiormente il bassorilievo, formulando una prestigiosa attribuzione al toscano Mino da Fiesole. Con un ribaltamento di prospettiva, dunque, osserviamo che, mentre la letteratura municipalistica fino al Grosso Cacopardo ha considerato l’opera esclusivamente sotto il profilo contenutistico, dando per scontata la cronologia antica, al contrario gli studi del secolo scorso, pur orientandosi su una datazione più attendibile, non hanno più approfondito la vicenda del ritrovamento e la conseguente questione iconografica.

Proprio la corretta lettura del manufatto in rapporto alla cultura rinascimentale, a notevole distanza cronologica dall’epoca della protagonista, impone, invece, alcune indispensabili riflessioni: il genere dei rilievi commemorativi appariva solitamente legato ad una committenza privata e destinato ad una fruizione profana. Di conseguenza, se l’incisione che identifica il soggetto è coeva alla sua esecuzione, si deve ipotizzare che anche il nostro marmo seguisse il medesimo *iter*. Inoltre, la scelta del soggetto per questo tipo di rilievi toccava molto da vicino ideali e aspirazioni del collezionista e appare quindi complesso spiegare la sua presenza in un edificio religioso palermitano.

La soluzione giunge, però, traducendo diversamente l’iscrizione greca: «ΕΛΠΙΣ Η ΤΟ[Υ] ΒΟΕΘΟΥ» e cioè, interpretando *Elpide* e *Boezio* non come nomi propri, ma come termini comuni, quindi non «*Elpide*, quella di *Boezio*», ma come «la speranza, quella di colui che soccorre».

Entrambe le letture presentano qualche imperfezione: la grafia del nome del filosofo risulta, infatti, «BOETIOΣ», almeno nelle fonti bizantine, e, quindi, in questo caso, si deve ammettere uno scambio τ/θ (a causa della

¹⁰ E. MAUCERI, *Il Museo Nazionale di Messina*, Roma 1929, p. 84.

¹¹ M. ACCASCINA, *Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, III, 1970, pp. 84-85.

perdita di aspirazione della theta), oltre che la semplificazione (caduta) di iota prevocalico.

Con la seconda proposta, si avrebbe un solo errore fonetico (epsilon per eta), che si spiega facilmente come errore di omofonia riflesso nella grafia e che risulta tutt'altro che impossibile soprattutto in aree italo-greche.

Rispetto alla lettura finora adottata, questa seconda interpretazione appare, però, molto più coerente sia con la contestualizzazione del marmo all'interno di un edificio religioso, sia con la sua collocazione cronologica in epoca rinascimentale e induce a ipotizzare la provenienza da un monumento sepolcrale. Tipologia, questa, frequentemente connotata dalla prappresentazione allegorica delle virtù teologali.

Bisogna, inoltre, considerare che questo punto appare cruciale anche al di là dell'interesse per l'opera scultorea, in quanto permette di risalire all'origine della fantasiosa tradizione letteraria di Elpide, sorta probabilmente da un analogo equivoco, abilmente strumentalizzato dagli intellettuali dell'epoca, a partire, forse, dal Coxa.

Il ritrovamento del marmo, quindi, non sarebbe altro che uno dei passaggi di una perfetta mistificazione.

Relativamente alla proposta attributiva formulata da Maria Accascina, essa, molto probabilmente, scaturisce dall'idea di associare l'opera ad uno degli artisti più prolifici nel genere dei profili di eroi ed eroine dell'antichità e del Medioevo. Derivata dalla numismatica, tale produzione conobbe un periodo di particolare fioritura a partire dalla metà del XV secolo, quando fu commissionato allo scultore fiorentino Desiderio da Settignano (1430-1464) un ciclo di dodici teste di profilo di imperatori romani da inviare a Napoli, probabilmente destinati alla corte di Alfonso d'Aragona¹². Quasi

¹² L'interpretazione di questo documento ed il suo collegamento con la corte napoletana è molto importante perché sposta nel Meridione d'Italia il primato di tale genere artistico, pur creato in ambiente toscano. Altri celebri cicli furono commissionati poco più tardi. Nel 1472 è attestata la realizzazione di un ciclo completo per la corte di Ferrara e nello stesso anno è documentata la presenza a Napoli di un allievo di Desiderio, Gregorio di Lorenzo, il quale consegnava dodici rilievi con profili di Cesari. A partire da questo momento il genere dei profili all'antica si diffuse notevolmente. Bisogna dire, però, che di rado era commissionato il ciclo completo con i dodici Cesari e più spesso i committenti richiedevano solo uno o due rilievi. Sul tema del profilo all'antica nella scultura rinascimentale si vedano soprattutto i recenti contributi: F. CAGLIOTI, *Desiderio da Settignano: i profili di eroi ed eroine del mondo antico*, in *Desiderio da Settignano: la scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze 2007) a cura di M. BORMAND, B. PAOLOZZI STROZZI, N. PENNY, Milano 2007, pp. 87-101; IDEM, *Fifteenth-century reliefs of ancient emperors and empresses in Florence: production and collecting*, in *Collecting sculpture in early modern*

contestualmente alla rappresentazione di eroi del passato, si sovrappose l'usanza di effigiare nel medesimo modo personaggi dell'epoca, abbigliati con vesti genericamente classiche, o con abiti contemporanei. Oltre a Desiderio, gli artisti che maggiormente avevano contribuito all'esplosione di questa moda, risultano Gregorio di Lorenzo, Mino da Fiesole (1429-1484) e Verrocchio, ma tale produzione non rimase esclusivo appannaggio di costoro e conobbe, invece, una certa diffusione fra la fine del secolo XV e l'inizio del successivo. In seguito, con l'avanzare del Cinquecento, essa perse via via terreno, a vantaggio del successo di un altro genere: quello del busto ritratto, che conferiva una più concreta evidenza al personaggio effigiato.

Formatosi a Firenze con Antonio Rossellino e Desiderio da Settignano, il percorso artistico di Mino si svolse poi tra Firenze, Roma e, in parte, anche a Napoli, dove è documentato almeno nel 1455, quando vi giunse per eseguire un ritratto di Alfonso. A questo soggiorno meridionale, dunque, l'Accascina collegava l'esecuzione del nostro marmo, allargando l'ipotesi a un possibile influsso del toscano su Domenico Gagini.

In effetti, rispetto agli artisti sopra citati, il *corpus* minesco dei profili all'antica offre alcuni punti di contatto: ad esempio nel rilievo con *Alfonso il Magnanimo* del Louvre (*fig. 3*) si evidenzia qualche analogia nella composizione per superfici ampie e distese, oppure in altre sculture come la *Principessa romana* della collezione Chigi Zondadari a Siena (*fig. 4*)¹³ appare simile il modo di incidere la sclerotica. Nel complesso, però, gli aspetti dissonanti sopravanzano le affinità, ove si osservi, nella produzione del toscano, la peculiare disposizione dei panneggi, a pieghe geometrizzanti e affilate, l'interesse per i dettagli minutamente preziosi che ingentiliscono la compatta volumetria del modellato, o, infine, la precisa caratterizzazione fisionomica dei profili dal naso sottile e allungato, le palpebre superiori molto evidenti e gli occhi quasi socchiusi, talora rivolti in basso. Si tratta di stilemi mediante i quali la personalità dell'artista irrompe prepotentemente, travolgendo l'intenzionale fedeltà al personaggio da rappresentare.

Nell'*Elpide*, invece, l'austera solennità del *ductus* scultoreo sembra soffocare ogni guizzo di fantasia per lasciare spazio ad un severo realismo e a un misurato equilibrio di matrice classica, volto a rievocare lo spirito della

Europe, a cura di N. PENNY, E. D. SCHMIDT. New Haven, Yale University Press, 2008, pp. 67-109; IDEM, *Gregorio di Lorenzo of Florence, sculptor to Matthias Corvinus*, in *Matthias Corvinus the king: tradition and renewal in the Hungarian Royal Court, 1458 - 1490*, a cura di P. FARBAKY, A. VÉGH, Budapest 2008, pp. 129-137.

¹³ F. CAGLIOTI, *Fifteenth-century*, cit., pp. 78-79.

ritrattistica romana. Il rigore compositivo che emerge dalla lettura del nostro marmo suggerisce, quindi, di orientare la ricerca del suo autore verso quegli ambienti in cui la cultura umanistica era coltivata e promossa con particolare profondità e, in tal senso, il luogo ideale sembra forse il *milieu* veneto padovano a cavallo tra Quattro e Cinquecento.

Almeno sul piano concettuale, il nostro marmo presenta significative affinità con una serie di profili raffiguranti i filosofi *Aristotele* (fig. 5)¹⁴ rispettivamente conservati presso il palazzo vescovile di Trento e in collezione privata (che è però scontornato)¹⁵ e *Platone* presso il Museo del Prado a Madrid (fig. 6).

A questi rilievi, attribuiti allo scultore padovano Vincenzo Grandi (Vicenza 1493-Padova 1577-78), la scultura messinese (fig. 7) si può confrontare innanzitutto per l'impostazione austera, che nulla concede al gradevole o al lezioso e per la foggia dell'abbigliamento decisamente estranea all'antico.

Interessanti analogie si individuano, inoltre, nell'inconsueta collocazione dell'iscrizione greca ai due lati del ritratto, nella precisa ricerca di elementi oggettivi e di caratteristiche individuali del personaggio, nello spessore volumetrico del rilievo, privo di tensione plastica, oltre che in alcuni dettagli del costume, come la grande fascia sul capo che chiude il velo di *Elpide* e il berretto dei due ritratti di *Aristotele*. Trattandosi di soggetti completamente diversi, la rispondenza fisionomica risulta ovviamente più complessa, tuttavia appaiono analoghi il taglio degli occhi piuttosto aperti e con la pupilla segnata, la bocca sporgente e pronunciata, la capigliatura contrassegnata da strisce parallele (anche se il ritratto di Platone mostra uno sviluppo più volumetrico).

L'origine erratica del pezzo impedisce, tuttavia, allo stato, di chiudere la questione attributiva, che va oggi ripensata sulla base della corretta identificazione del soggetto.

¹⁴ Sui ritratti di Aristotele in bronzo e in marmo nel Rinascimento cfr.: J. POPE-HENNESSY, *Renaissance bronzes from the Samuel Kress collection. Reliefs, plaquettes, statuettes, utensil and mortars*, London 1965; E. VILLATA, *Leonardo e gli uomini di lettere*, in *Leonardo da Vinci: la vera immagine; documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, catalogo della mostra (Firenze 2005) a cura di V. ARRIGHI, A. BELLINAZZI, Firenze 2005, pp. 72-82; A. BACCHI, *Aristotele*, scheda in *Rinascimento e passione per l'antico: Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento 2008) a cura di A. BACCHI, L. GIACOMELLI, Trento 2008, pp. 514-515.

¹⁵ L'attribuzione a Vincenzo Grandi fu formulata per la prima volta da M. BENEDETTI, *Nuovi documenti sullo scultore Vincenzo de' Grandi*, in "Studi Trentini", IV, 1923, pp. 28-40.



Fig. 1. Ignoto, *Elpide* (la *Speranza*), Messina, Museo Interdisciplinare Regionale



Fig. 2. Placido Donia e collaboratori, stampa raffigurante *Elpide*



Fig. 3. Mino da Fiesole, *Alfonso il Magnanimo re di Napoli*, Parigi, Louvre



Fig. 4. Mino da Fiesole, *Principessa romana*, Siena, palazzo Chigi Zondadari



Fig. 5. Vincenzo Grandi (?), *Aristotele*, collezione privata



Fig. 6. Vincenzo Grandi (?), *Platone*, Madrid, Museo del Prado



Fig. 7. Ignoto, *Elpide* (la *Speranza*), Messina, Museo Interdisciplinare Regionale, particolare