



Il pericolo turco nella committenza dei cavalieri di Malta nel XVII secolo: Caravaggio e Mattia Preti

Giuseppe Capriotti

Due pittori per una sede da costruire

Quando nel 1522, a causa dell'invasione turca, i cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme sono costretti ad abbandonare l'isola di Rodi, loro sede dal 1309¹, Carlo V, con l'intenzione di rendere più sicura la Sicilia dall'incalzare degli "infedeli", decide di assegnare in gestione perpetua l'arcipelago maltese (composto da Malta, Gozo e Comino) all'esule ordine gerosolimitano, che prende solennemente possesso della nuova dimora nel 1530². Forte della sua indubbia posizione strategica, al centro di tutti i traffici del Mediterraneo, e dei suoi due porti naturali sulla costa orientale, Malta era un'isola brulla, caratterizzata da un arido paesaggio di rocce calcaree con scarse risorse e con un'unica importante città, al-Madinah (Mdina), scarsamente popolata³: Malta era insomma un luogo da trasformare nella degna sede di un ordine nobiliare e da innalzare, concretamente e simbolicamente, a roccaforte contro i mussulmani.

Dopo aver fortificato il porto⁴, l'ordine comincia subito a fare i conti con gli attacchi dei corsari barbareschi e dei turchi⁵, e nel 1565 resiste eroicamente al grande assedio di Malta, terminato con la disfatta della potente flotta di Solimano il Magnifico (che aveva cacciato i cavalieri da Rodi)⁶. A seguito di ciò i cavalieri decidono di edificare una nuova capitale, una città-fortezza, fondata nel 1566 nella lingua di terra al centro dei due porti e chiamata nel 1571 La Valletta, in onore del gran maestro Jean Parisot de la Vallette (1557-1568), che aveva guidato la resistenza maltese durante l'assedio⁷. Il perno di questa nuova capitale diviene la chiesa conventuale dell'ordine, terminata nel 1577 e dedicata al suo patrono san Giovanni Battista⁸. Tra la fine del XVI e il XVII secolo, il complesso diventa progressivamente uno scrigno di tesori, soprattutto grazie ai proventi delle ricche *commende* che arrivavano da ogni parte d'Europa⁹, agli ingenti bottini provenienti dalla guerra corsara contro i musulmani¹⁰ e all'inevitabile competizione tra le otto Lingue ansiose di rendere la propria cappella la più ricca e ornata¹¹. L'edificio giunge a essere così la più concreta espressione della gloria, della potenza e della ricchezza dell'ordine.

In questo contesto si inseriscono i due maggiori episodi di committenza artistica del Seicento maltese, legati alla presenza di alcuni gran maestri particolarmente energici, il francese Alof de Wignacourt e gli aragonesi Raphael e Nicolaus Cotoner, cui corrisponde l'attività di due pittori italiani: Caravaggio e Mattia Preti. Anche se questi ultimi giungono entrambi nell'isola con il ragionevole desiderio di guadagnare committenze in quella particola-

re Malta che l'ordine doveva rendere prestigiosa, le loro esperienze sono radicalmente diverse: Caravaggio, già in fuga da Roma a Napoli con la condanna a morte inflittagli dal pontefice per aver commesso omicidio in una rissa¹², arriva nell'isola il 12 luglio 1607 e resta solo fino al 6 ottobre 1608¹³, quando scappa dalla prigione del forte Sant'Angelo, ove era stato imprigionato per aver ferito un cavaliere italiano in una colluttazione¹⁴; Mattia Preti, con alle spalle i successi napoletani, arriva a Malta nel 1661 e si trattiene nell'isola, perfettamente inserito nel mercato artistico maltese, fino alla sua morte nel 1699¹⁵; Caravaggio giunge a Malta con l'ambizione di ottenere la croce di cavaliere, ma non essendo nobile è accolto nell'ordine solo come cavaliere d'Obbedienza il 14 luglio 1608, grazie agli sforzi diplomatici dello stesso Wignacourt che riesce a ottenere il *placet* del papa nonostante Caravaggio sia un omicida¹⁶; Mattia Preti, al contrario, dopo aver dimostrato il suo nobile lignaggio, diviene cavaliere di Obbedienza il 31 ottobre 1642 (grazie all'interessamento di Urbano VIII, che il 13 novembre 1641 aveva spedito un breve in favore del pittore al gran maestro) e cavaliere di Grazia il 15 settembre 1661 (su concessione di Alessandro VII)¹⁷; Caravaggio nel suo breve soggiorno esegue autentici capolavori per diversi committenti, ma non riesce a diventare il pittore ufficiale dell'ordine¹⁸; Mattia Preti dal 1661 fino alla morte lavora quasi esclusivamente per i gran maestri e per altri cavalieri, cui sono addirittura legate gran parte delle opere che spedisce da Malta in Sicilia e a Siena¹⁹. Esperienze così diverse hanno dato origine a opere di "genere" antitetico: Caravaggio, a parte la *Decollazione del Battista* per l'oratorio della chiesa conventuale, realizza principalmente dipinti da stanza, destinati alla meditazione privata o all'intima soddisfazione del committente; Mattia Preti ha invece l'occasione di celebrare l'ordine nelle sue sedi di rappresentanza e di eseguire moltissime pale d'altare di destinazione pubblica.

L'*Amorino dormiente* di Caravaggio, oggi a Palazzo Pitti a Firenze, e l'*Allegoria della Religione gerosolimitana* di Mattia Preti sulla controfacciata della chiesa conventuale sono esempi emblematici degli opposti esiti dei soggiorni maltesi di due protagonisti del Seicento italiano. Nella loro diversità, entrambi i dipinti sono però legati (velatamente il primo, direttamente il secondo) alla costante presenza nel Mediterraneo del pericolo turco, che allo stesso tempo è la maggior insidia per Malta e per i suoi cavalieri, ma anche la ragione che giustifica l'esistenza e il riconoscimento stesso dell'ordine, delle sue rendite e dei suoi privilegi da parte degli stati europei²⁰.

CARAVAGGIO, *Ritratto di Alof de Wignacourt e un paggio*, particolare (1608)
Parigi, Musée du Louvre

CARAVAGGIO, *Amorino dormiente* (1608)
Firenze, Palazzo Pitti,
Galleria Palatina

CARAVAGGIO, *Ritratto di Alof de Wignacourt e un paggio*
(1608)
Parigi, Musée du Louvre



Un arco turco nell'Amorino dormiente di Caravaggio

Alla luce dell'iscrizione "OPERA DEL SR MICHEL ANGELO / MARESI DA CARAVAGGIO / I[N] MALTA 1608", tracciata in caratteri capitali sul retro della tela²¹, l'autografia dell'*Amorino dormiente*, unico soggetto mitologico della maturità di Caravaggio²², non è mai stata messa in discussione. La committenza del dipinto è stata invece chiarita dal ritrovamento di una lettera inviata il 20 luglio 1609 da Malta a Firenze da fra' Francesco Buonarroti, cavaliere e architetto dilettante²³, al fratello poeta Michelangelo il Giovane. Nella missiva si afferma: "Per vostra intelligenza sappiate che mi son trovato due o tre volte in ragionamento con il Signor dell'Antella, il quale mi dice di haver mandato costà un quadro di mano di Michelangelo da Caravaggio, dentrovi un Cupido che dorme, in casa il Signor Niccolò suo fratello, il quale il Signor Commendatore lo tiene come una gioia, e ha gran piacere che sia visto perché gli sia detto l'opinione altrui e perché qualcuno che l'ha visto ci ha composto sopra qualche sonetto, i quali esso mi ha mostri, perciò m'immagino ch'esso avrebbe caro che lo vedessi"²⁴. Il citato commendator dell'Antella, che aveva fatto spedire l'*Amorino* nel palazzo fiorentino del fratello Niccolò, non è altro che il cavaliere gerolimitano Francesco dell'Antella, ammesso nell'ordine il 15 settembre 1587 e residente a Malta come segretario per la Lingua d'Italia del gran maestro Aloff de Wignacourt fino al 1611, anno in cui colpisce a morte il nipote dello stesso gran maestro²⁵. Prima di tale incidente dell'Antella era stato un intimo amico e consigliere artistico di Wignacourt²⁶, e soprattutto aveva avuto un ruolo centrale nella nomina di Caravaggio a cavaliere d'Obbedienza²⁷. Che sia dunque, proprio per questo motivo, un dono di ringraziamento concepito dallo stesso Merisi per il commendatore²⁸ o una committenza diretta di dell'Antella, accorto collezionista e capace disegnatore²⁹, l'*Amorino*, al quale erano stati dedicati diversi sonetti mostrati con orgoglio dal proprietario del dipinto, rispondeva con ogni evidenza agli interessi letterari ed eruditi del cavaliere, che a Firenze era stato animatore di un'allegria brigata di nobili scrittori, i pastori antellesi, i quali volevano far rivivere l'*Arcadia*, ricercando la vita pastorale, declamando versi, apponendo lapidi e facendo cerimonie³⁰. Di questo gruppo, avido lettore delle poesie di Giovan Battista Marino, faceva parte anche Michelangelo Buonarroti il Giovane³¹, che deve aver effettivamente inviato a dell'Antella un parere sul quadro, dal momento che, in occasione della ricezione nell'ordine di un nipote del poeta, il commendatore gli risponde da Malta nel 1610: "stimando io ora molto più di



CARAVAGGIO, *Ritratto di un cavaliere dell'ordine di Malta* (1608-1609)
Firenze, Palazzo Pitti,
Galleria Palatina



prima il mio cupido poi che mi viene lodato da Vostra Signoria”³². Non sappiamo se in prosa o in versi, ma Buonarroti aveva senza dubbio espresso il suo giudizio.

Senza essere esplicitamente l’espedito per una gara poetica escogitata da dell’Antella³³, l’*Amorino*, di certo ispirato nel tema al famoso cupido marmoreo di Michelangelo³⁴ o ad altri prototipi classici³⁵, sembra in effetti emergere dalla documentazione come un’immagine intrinsecamente legata alla produzione letteraria. A questo proposito non va dimenticato che proprio alcuni poeti, in particolare i marinisti, sono i primi a lodare Caravaggio, scrivendo componimenti in onore dei suoi dipinti³⁶, che evidentemente consideravano come l’equivalente visivo delle loro operazioni poetiche³⁷. Più volte si è tentato infatti di leggere l’*Amorino* alla luce della coeva letteratura³⁸ e, tra i vari autori chiamati in causa, quello che ha effettivamente rapporti diretti di amicizia e frequentazione con Caravaggio è di certo Giovan Battista Marino³⁹. Nella sua *Galeria*, quest’ultimo dedica infatti diverse poesie a soggetti che sono anche caravaggeschi e ben cinque sono ispirate proprio a un *Amor che dorme in una fontana*⁴⁰. Il tema che in essi ricorre ossessivamente è proprio quello dell’ambiguità: pur essendo di fredda pietra e addormentato, l’amorino è in grado di colpire con le sue saette; anche se dorme a occhi chiusi, egli è pericoloso come quando in veglia colpisce da bendato; anche se sembra risposare disarmato, egli sogna i lamenti e le lacrime che farà versare agli amanti; anche se l’artista, per renderlo innocuo, l’ha scolpito dormiente, “L’esser di moto privo / nol fa però men vivo”⁴¹.

L’ambiguità che guida il gioco poetico di Marino sembra permeare anche il dipinto di Caravaggio⁴², che ribalta il classicismo dei suoi prototipi scultorei in uno sconcertante naturalismo: l’antico dio dell’amore è divenuto brutto e gonfio⁴³, fino a sembrare un malato moribondo⁴⁴. Il gioco dei contrasti continua in alcuni dettagli: anche se Cupido ha trasformato la faretra in un cuscino, i dardi al suo interno puntano stranamente, e minacciosamente, verso l’esterno; anche se il bambino sembra assorto in un profondo sonno, la sua vigile manina è pronta, al risveglio, ad afferrare la vicina freccia⁴⁵; anche se l’arco sembra reso inoffensivo dalla lentezza della corda, il suo peculiare intaglio decorativo, che Caravaggio fa emergere con un fiotto di luce, dichiara che quello strumento è in realtà una pericolosissima arma dei turchi⁴⁶, i nemici giurati dei cavalieri. Proprio un simile dettaglio, che non può certo essere casuale visto che fra’ Francesco dell’Antella era sicuramente, come Wignacourt, un esperto conoscitore di armi⁴⁷, rivela che la pericolosità della freccia lanciata dal dio pagano del-

l’amore può essere addirittura paragonata a un improvviso attacco mussulmano. Divenuto attributo dell’*Amorino* e inserito così nel gioco concettista, l’arco turco sembrerebbe dichiarare dunque che Cupido, anche se addormentato, non cessa affatto d’essere insidioso, neanche per un casto cavaliere, così come il pericolo turco non smette d’esistere anche quando le navi nemiche sono invisibili all’orizzonte.

Mattia Preti e i Cotoner: la celebrazione del cotone e l’umiliazione dell’infedele

Mentre nell’*Amorino* di Caravaggio la minaccia turca è circoscritta all’interno di un gioco erudito che soddisfa un singolo cavaliere, nell’*Allegoria della Religione gerosolimitana* di Mattia Preti è invece messa in scena nella chiesa ufficiale dell’ordine, che il pittore, appena divenuto cavaliere di Grazia, si offre di decorare a sue spese⁴⁸. Accettato il 30 settembre 1661 dal consiglio presieduto dal gran maestro Raphael Cotoner (1660-1663), il progetto, da realizzare a olio su muro, prevedeva che il pittore ripartisse la navata in otto campate, “dividendo ogni arcata in tre quadri, in che dipingerà la vita di San Giovanni Battista nostro Padrone e altre Istorie Sacre, e similmente la facciata che viene sopra la porta principale, e la conchiglia di sopra l’Altare di San Giovanni”⁴⁹. Sulla base di questo programma iconografico Preti comincia immediatamente, nel 1661, a dipingere il catino absidale con *La Trinità e la gloria del Battista*, per poi proseguire nella volta, come previsto, con le storie della vita del Battista, costantemente celebrate da puttini che svolazzano tenendo in mano rametti di cotone, araldo della famiglia committente. Tuttavia, quando nel 1666 arriva a decorare il lunettone della controfacciata⁵⁰, non raffigura *similmente* storie del santo, ma una complessa allegoria. Un simile cambiamento di programma è con ogni probabilità legato agli interessi del nuovo gran maestro Nicolaus Cotoner (1663-1680), fratello del precedente, e in generale a un inasprimento della situazione politica maltese e mediterranea.

Discostandosi dai temi biblici della volta, l’immagine rappresenta in primo piano i due fratelli Cotoner, la cui identità è rivelata dai nomi iscritti nell’arco che precede il lunettone: a destra il più vecchio (in realtà già defunto) Raphael guarda lo spettatore indicandogli col bastone del comando un quadro, all’interno del quale è raffigurata la flotta dei cavalieri pronta per la difesa del porto e la “capitana”, nave ammiraglia del generale delle galee⁵¹, la stes-

sa portata in cielo da un angelo al centro della volta, insieme ad altri strumenti di gloria e di martirio, a stemmi dell'ordine e della famiglia Cotoner, e a putti con rametti di cotone; a sinistra Nicolaus, il gran maestro in carica, assistito da due paggi, guarda anch'egli lo spettatore, mentre offre delle pagnotte di pane a un ammalato. In questo modo si evidenzia la doppia specificità militare e ospedaliera dell'ordine. La presenza dei due fratelli, vestiti entrambi da gran maestri, induce a pensare che il tema iconografico del lunettone sia stato ridefinito dopo la scomparsa di Raphael, probabilmente sotto il diretto controllo di Nicolaus, che non avrebbe potuto comparire come gran maestro co-committente se non dopo la morte del suo predecessore.

Dietro i due Cotoner, al di sopra di un parapetto, giacciono inermi i corpi di alcuni cavalieri caduti nella battaglia, mentre degli angeli scendono dal cielo portando loro la palma del martirio: il dipinto equipara dunque il sacrificio dei cavalieri morti in guerra a quello dei martiri cristiani, in particolare a quello del Battista, patrono celebrato nella volta. Tra gli angioletti ce n'è uno, in alto a sinistra, che invece di portare una palma tiene nelle mani un rametto di cotone e un copricapo da gran maestro, la cui carica, per Cotoner, è evidentemente un dono divino. Sullo sfondo a destra s'intravedono alcune colonne di un tempio, dalle quali entrano o escono degli angeli: è probabilmente l'immagine simbolica delle chiese fatte edificare da Nicolaus Cotoner⁵², che divengono metafora del paradiso che attende l'arrivo dei cavalieri morti. A destra risalta invece una massiccia fortezza, dalle cui merlature alcuni cannoni stanno sparando, come attestano inconfutabilmente il fuoco e il fumo in uscita dalle loro bocche. Si tratta senza dubbio di un'allusione alle minacciose fortificazioni fatte realizzare da Nicolaus Cotoner per rendere l'isola più sicura dalle incursioni turche e barbaresche⁵³.

Al centro dell'immagine, sopra l'apertura della finestra, campeggia la personificazione della Religione dell'ordine, una Minerva con elmo e corazza, armata di spada e vessillo crociato, che corre vittoriosa sopra i corpi di tre prigionieri schiavizzati. Al centro, riconoscibile per la sua testa rasata col caratteristico ciuffo di capelli, c'è sicuramente un turco, ritratto seminudo in un'espressione atterrita e mostruosa, mentre un putto con un libro in mano lo tiene legato al collo per una catena. Ottomani molto simili a questo, ma sbaragliati e in fuga, sono ritratti dallo stesso Preti nel *San Paolo che libera Malta dall'assedio dei Turchi del 1427*, dipinto per la cattedrale di Mdina nel 1680⁵⁴. Gli altri due prigionieri, anch'essi con la pelle chiara, non sembrano né turchi, né neri⁵⁵. Lo schia-

vo di destra, con turbante, è sbarbato, seminudo, incatenato a un polso, e sovrastato da un putto recante una tabella centinata di difficile interpretazione. A differenza di questo, quello di sinistra, anch'esso con turbante, è barbuto, non porta catene ed è vestito con una casacca chiusa in vita da una fascia bianca a righe nere e frange, che sembrerebbe quasi un *tallith*, lo scialle di preghiera degli ebrei. Difficile stabilire con certezza di che tipo di schiavi si tratti. D'altronde anche nella lunetta con *San Giacomo che guida i soldati spagnoli alla vittoria sui saraceni a Clavijo nel 939*, dipinta nel 1663 dallo stesso pittore nella cappella della Lingua di Castiglia e Portogallo della medesima chiesa, i saraceni sono ritratti con la pelle chiara e, con un evidente e significativo anacronismo, come moderni ottomani con cranio rasato o baffi e turbante⁵⁶. A prescindere dall'esatta identificazione dei prigionieri, la cattura e il commercio di schiavi turchi, barbareschi, neri ed ebrei, di cui i corsari maltesi facevano ricco bottino, era una delle principali attività economiche su cui si basava la prosperità di Malta: molti venivano utilizzati come manodopera gratuita nella costruzione di fortificazioni o nelle ciurme remiere, altri venivano immessi, sotto il diretto controllo dell'ordine, nel mercato europeo degli schiavi attraverso i porti siciliani⁵⁷. Che l'isola tragga ingenti ricchezze dalla tratta dei prigionieri sembra essere sottolineato nel dipinto dal fatto che dall'ara con gli infedeli si originano due piccole cornucopie che versano una grande abbondanza di frutti su due figure maschili monocrome.

Ingiustamente considerata la parte meno importante del ciclo⁵⁸, la lunetta della controfacciata, che, occupando il posto del *Giudizio finale* nelle chiese medievali, doveva rimanere ben impressa a tutti quelli che uscivano dall'edificio, sembra essere lo specchio della politica di Nicolaus Cotoner, il quale si trova a guidare l'ordine in un momento particolarmente difficile: diversi stati europei avevano infatti messo in discussione il potere e il prestigio dell'ordine, confiscando le sue ricche *commende*, come avevano già fatto i paesi riformati, e altre potenze contestavano la legittimità stessa della corsa maltese, che, inasprendo i rapporti con i turchi, vanificava gli sforzi diplomatici di chi tentava invece di stabilire paci e capitoli⁵⁹. Tale situazione, che rischiava di marginalizzare Malta nello scacchiere europeo e mediterraneo, era aggravata dalla partecipazione dell'ordine alla fallimentare guerra turco-veneziana di Candia (1645-1669), scoppiata proprio con la scusa dell'assalto maltese a *La Sultana*, un galeone turco che stava riportando a Istanbul da un pellegrinaggio alla Mecca la concubina del sultano e diverse donne del suo *harem*⁶⁰. Durante l'avventura candiota,

vissuta dai maltesi come l'occasione per dimostrare agli Stati europei la necessità dell'esistenza dell'ordine, ancora una volta in prima linea nella perenne lotta contro i musulmani, i cavalieri subiscono ingenti perdite umane, ma catturano enormi quantità di schiavi, considerati il vero bottino di guerra⁶¹. L'allegoria in controfacciata, realizzata proprio durante il conflitto di Candia, sembra fotografare questa drammatica situazione, volgendola in positivo: l'ordine maltese è in guerra e moltissimi cavalieri sono già morti; tutto però è sotto controllo: la flotta maltese in difesa sul porto è mostrata con orgoglio, il fuoco dei cannoni rende l'isola inespugnabile, i cavalieri feriti avranno le cure dell'ordine ospedaliero, mentre i morti in battaglia saranno ricompensati in paradiso, la religione guiderà sicuramente l'ordine alla perenne vittoria contro il turco e il bottino di schiavi garantirà la ricchezza economica dell'isola. Ciò non bastasse, proprio mentre la guerra, la corsa, la tratta degli schiavi e le cerimonie di una corte europea in miniatura avevano oramai quasi del tutto cancellato l'antica funzione ospedaliera, l'immagine del "buon governo" Cotoner, il cui cotone ricorre ossessivamente in tutta la volta, è proposto come l'esatta realizzazione degli ideali dei fondatori dell'ordine, fra Gherardo e fra Raimondo du Puy, ritratti nell'arco che precede il lunettone, a ridosso dei due gran maestri.

Dimostratosi uno straordinario pittore cortigiano, capace interprete delle esigenze celebrative del gran maestro, Mattia Preti è forse anche responsabile dell'idea progettuale del monumento funebre di Nicolaus Cotoner, realizzato da Domenico Guidi a Roma, spedito a Malta nel 1686 e montato nella cappella della Lingua d'Aragona della chiesa conventuale⁶². Come nel dipinto di controfacciata l'esaltazione del gran maestro si sposa ancora una volta con la presentazione del nemico infedele umiliato, evidentemente uno dei principali fini perseguiti della politica del defunto. Al di sotto di una piramide, di una statua della fama, di un putto che sorregge lo stemma Cotoner e del busto dorato del defunto che sovrasta un ammasso di armi turche, divenute trofei di guerra⁶³, ci sono infatti due impressionanti sculture di prigionieri seminudi e incatenati: a destra un turco, con il cranio rasato, il caratteristico ciuffo in testa e lunghi baffi; a sinistra un nero con capelli crespi, naso schiacciato e labbra carnose⁶⁴. Il ruolo di questi due schiavi, che dovevano apparire all'occhio dell'osservatore dell'epoca come due vivide presenze, rappresentazione dei prigionieri che circolavano incatenati nel porto, che lavoravano per innalzare fortificazioni o che remavano nelle galee maltesi, si chiarisce nell'epitaffio al centro della base, ove il defunto viene lodato per tutte le

opere che ha compiuto e realizzato *ad Mahometis dedecus*, a disonore di Maometto. Ma oltre a essere la pregnante immagine dell'egemonia dell'ordine sugli infedeli d'Asia e d'Africa, i due prigionieri vengono presentati, al pari dei trofei che circondano il busto, come il legittimo bottino di una guerra corsara che, oramai avvertata dagli Stati europei in costituzione, dissimulava ancora con la copertura ideologica del pericolo turco, della crociata perpetua, della difesa della fede e della Cristianità minacciata, le necessità di una sussistenza economica basata sulle razzie e sull'asservimento degli infedeli.

Note

1 Sui cavalieri di Malta, oltre al classico SIRE 1994, cfr. anche RILEY-SMITH 1999 e NICHOLSON 2001.

2 L'affidamento dell'isola obbligava l'ordine a garantire una rendita annua, simbolica, di un falcone e il presidio della città di Tripoli. Sul ruolo strategico di Malta negli interessi di Carlo V nel Mediterraneo cfr. FONTENAY 2001.

3 BRADFORD 1972, pp. 120-121.

4 Sulle varie fasi delle fortificazioni maltesi cfr. QUENTIN HUGHES 1969; HOPPEN 1979; QUENTIN HUGHES 1986; SPITERI 1994.

5 I barbareschi, abitanti della Barberia, cioè delle coste nordafricane (in particolare Tunisi, Tripoli e Algeri), erano corsari, spesso al soldo dell'impero ottomano, che razziano le navi e le coste del Mediterraneo cristiano. Cfr. BONO 1964 e HEERS 2003. La corsa barbaresca diveniva spesso, esattamente come quella delle galee cristiane, autorizzata e gestita proprio dell'ordine maltese, vera e propria pirateria. Sulla differenza tra corsaro e pirata cfr. BONO 1993, p. 9 e BONO 1999. Per una più articolata differenziazione cfr. FONTENAY 1988, p. 1323.

6 L'assedio di Malta e la ritirata delle flotte musulmane hanno in realtà dimensione europea, visto che alla difesa dell'isola partecipano francesi, spagnoli, veneziani e genovesi. Cfr. BRADFORD 1999; DESPORTES 1999; SPITERI 2005.

7 Cfr. QUENTIN HUGHES 1969, pp. 51-74; QUENTIN HUGHES 1986, pp. 20-29; SIRE 1994, pp. 73-75.

8 Cfr. SCIACLUNA 1955, ma anche CUTAJAR 1993 e AZZOPARDI 1978.

9 Ogni cavaliere al momento dell'investitura era infatti obbligato a donare all'ordine i quattro quinti dei propri possedimenti. Tali terre, sparse in tutta Europa, erano chiamate *commanderie*. Cfr. SIRE 1994, pp. 101-103.

10 Sul ruolo della corsa nell'economia maltese cfr. FONTANAY 1988; FONTANAY 1988b; CASSAR 1996.

11 Nel convento vivevano infatti le otto *Lingue*, in cui si radunavano i membri rappresentanti provenienti dalle otto province occidentali: Provenza, Alvernia, Francia, Italia, Aragona-Catalogna-Navarra, Castiglia-León-Portogallo, Germania, Inghilterra. Cfr. CUTAJAR 1993, pp. 46-47. Ciascuna Lingua aveva inoltre un *auberge*, una specie di collegio, nel quale si gestivano faccende e problemi della specifica nazionalità.

12 Cfr. MARINI 2005, pp. 66-67.

13 Per i documenti del soggiorno di Caravaggio a Malta cfr. AZZOPARDI 1989. Sulle diverse personalità che possono aver aiutato il pittore a giungere nell'isola cfr. le considerazioni di CALVESI 1990, pp. 131-134; MACIOCE 1994; MACIOCE 2002; SCIBERRAS 2002b.

14 SCIBERRAS 2002; SCIBERRAS 2002b.

15 Tutta la documentazione su Preti è stata raccolta da SPIKE 1998.

16 Non solo non potevano essere ammessi nell'ordine coloro che avevano commesso omicidio, ma addirittura lo stesso Wignacourt aveva abolito il troppo abusato titolo di cavaliere d'Obbedienza (SCIBERRAS 2002b, pp. 16-17). Il documento in cui il gran maestro chiede dispensa al papa per ammettere nell'ordine due persone, una delle quali ha commesso omicidio, è pubblicato da AZZOPARDI 1989b, pp. 45-56. Sull'identità della seconda persona, cfr. SCIBERRAS 2005.

17 Cfr. SPIKE 1998.

18 Sulle opere maltesi cfr. FERRUGIA RANDON 2004; SCIBERRAS, STONE 2004; SCIBERRAS, STONE 2006; STONE 2007.

19 ABBATE 1980, pp. 65-74.

20 Cfr. FONTENAY 1988; BROGINI 2006.

21 La corretta trascrizione si deve a BOREA 1970, p. 5.

22 Il pittore sembra tornato per un momento ai dipinti degli anni passati al servizio del cardinal Del Monte, per i quali cfr. le osservazioni di CAPRIOTTI 2001.

23 Sull'attività del quale cfr. SEBREGONDI 1986.

24 SEBREGONDI FIORENTINI 1982, p. 122.

25 Sulla carriera di Francesco dell'Antella cfr. SEBREGONDI 2005, pp. 97-120. La documentazione sulla rissa con il nipote di Wignacourt è stata pubblicata da STONE 1997.

26 Aveva supervisionato la fortificazione di Gozo e aveva aiutato il gran maestro nella scelta del pittore cui affidare le decorazioni del Palazzo del gran maestro alla Valletta. Cfr. STONE 1997.

27 MACIOCE 1994, p. 208.

28 Col termine *gioia* venivano infatti indicati i regali che il cavaliere doveva offrire per entrare nell'ordine. Cfr. MACIOCE 2004, pp. 129-130, ma anche GREGORI in BONSANTI, GREGORI 1996, p. 40.

29 Dell'Antella aveva per esempio ordinato a Caravaggio un perduto ritratto di Wignacourt. Cfr. SEBREGONDI in SPINOSA 2004, p. 116. Pur non escludendo l'ipotesi del dono da parte di Caravaggio, STONE (SCIBERRAS, STONE 2006, pp. 80-85) sostiene che il tema del dipinto sia stato comunque ideato dal committente.

30 CASPRINI 2000.

31 Sull'attività del gruppo cfr. COLE 2005.

32 STONE 1997, p. 168.

33 STONE 1997, p. 169.

34 Sul quale cfr. RUBINSTEIN 1986; RAUSA in BOREA, GASPARRI 2000, p. 257. Secondo CALVESI (1990, p. 232) il tema deriverebbe da una stampa di Giovan Battista Scultori datata 1538.

35 POSÈQ 1987, p. 28. Per Macioce (2004) il dipinto è proprio l'occasione che Caravaggio coglie per cimentarsi in una "sfida" con l'antico, mentre per Puglisi (1998, p. 149) esso evoca il noto dibattito teorico sul *paragone* tra pittura e scultura.

36 Cfr. per esempio FULCO 1980.

37 Il primo a intuire la vicinanza tra il concettismo di Marino e i dipinti di Caravaggio è Salerno 1966. Cfr. anche CROPPER 1991.

38 Salerno (1966, p. 111) nota che Gaspare

Murtola aveva dedicato nel 1603 un madrigale *All'amore pittura del Caravaggio*, sottolineando però che il dipinto non poteva essere quello maltese, datato 1608. Sulla base dello stesso componimento, qualche anno dopo, il medesimo studioso (SALERNO 1970, p. 241) legge il tema dell'amorino dormiente come immagine dell'amore cieco. Per Pizzorusso (1983), che usa diversi componimenti di Marino, ma anche le *Metamorfosi* di Apuleio, l'opera è un incitamento alla stoica "tranquillitas animi", come recita l'iscrizione apposta sotto la replica del quadro di Caravaggio, affrescata da Giovanni di San Giovanni nel 1619 sul palazzo fiorentino dei dell'Antella. L'*Amorino* ha avuto poi moltissime altre interpretazioni. Il suo soggetto è stato letto come superamento della passione erotica, in relazione al voto di castità del cavaliere committente (da ultimo MARINI 2005, p. 543), o messo in relazione alla descrizione dell'*Oblivione d'amore* nell'*Iconologia* di Cesare Ripa (MOIR 1982, p. 152). Mentre per Posèq (1987) l'*Amorino* recupera una simbologia funeraria ed è dunque l'incarnazione del contrasto *eros-thánatos*, per Hibbard (1983, p. 262) il quadro, col suo putto che sembra più morto che addormentato, si inserisce nel cupo filone dei dipinti maturi, incentrati sul tema della morte.

39 Al poeta era in parte legata la committenza della cappella Contarelli. Cfr. da ultimo MARINI 2002.

40 MARINO 1979, pp. 273-277. Ne *La Galeria* Marino ridà vita all'antico genere dell'*ekphrasis*, scrivendo poesie su opere d'arte reali o immaginarie.

41 *Idem*, p. 275. Nell'ultimo componimento l'ambiguità diventa dichiarato inganno: dopo aver invitato per cento versi l'osservatore a non avvicinarsi all'opera, al fine di non svegliare il pericoloso amorino, il poeta rivela che tutto è stato un gioco: "Stendi sicuro il passo: / toccal pur, scherzai teco, egli è di sasso." *Idem*, p. 277.

42 Cfr. CROPPER 1991, p. 200.

43 Questo aspetto, segnalato per la prima volta da Longhi (1952, p. 44), è stato sottolineato da tutti gli studiosi.

44 La tesi è di un medico: ESPINEL 1994.

45 In un primo abbozzo un'altra freccia era probabilmente tenuta nella mano destra. Cfr. LAPUCCI in GREGORI 1991, p. 316.

46 L'identificazione dell'arma si deve a Donald J. La Rocca. Cfr. SCIBERRAS, STONE 2006, p. 83 e p. 102, n. 57 e n. 58, ove questo dettaglio è considerato solo un elemento esotico.

47 Al Museo Bandini di Firenze è conservato un suo coltellaccio. Cfr. CARDINI 2004, p. 247.

48 Tutta la documentazione sui lavori è raccolta da SPIKE 1998, p. 142, 145, 146, 173, 176.

49 Cfr. SPIKE 1998, p. 146. Il documento era già stato comunque pubblicato da AZZOPARDI 1978, pp. 30-31.

50 Mentre precedenti autori (per esempio SCICLUNA 1955, pp. 204-205), sulla base della biografia di Preti redatta nel XVIII secolo da Bernardo De Dominicis, riteneva che la lunetta fosse stata dipinta subito dopo il catino absidale, l'esatta cronologia dei lavori è stata ristabilita da Spike (1999, p. 321), alla luce del fatto che il 19 agosto 1666 Preti chiede di poter ingrandire la finestra della contrafacciata. La lunetta dunque non può che esser stata realizzata tra la fine di agosto e il 20 dicembre del 1666, quando il pittore riceve il pagamento.

51 È De Dominicis (riportato da SPIKE 1999, p. 318) a definire la nave come "Galea Capitana".

52 Nell'epitaffio funebre apposto sulla sua tomba, Nicolaus Cotoner è ricordato infatti come edificatore di chiese.

53 A questa data non può però essere la Cottonera (come sostengono MARIANI 1929, pp. 91-92 e SCICLUNA 1955, pp. 199), dal momento che la fabbricazione della grande opera di fortificazione, fatta realizzare da Cotoner per proteggere le città del porto, comincia solo nel 1670, dopo la sconfitta di Candia. Un ritratto di Cotoner che mostra un quadro con la pianta della Cottonera è conservato nel Palazzo del gran maestro a La Valletta.

54 Cfr. SPIKE 1999, pp. 170-174.

55 Secondo BROGINI (2006, pp. 559-562) quello di sinistra sarebbe un barbaresco, mentre quello di destra un nero.

56 Cfr. SPIKE 1999, pp. 326-327.

57 Sulla schiavitù a Malta c'è molta bibliografia. Oltre al documentato WETTINGER 2002, cfr. BONO 1999; FONTENAY 2001; BONO 2006b.

58 SPIKE 1999b, p. 26. Secondo l'autore l'ordine considera la pittura solo "come espressione di un sentimento generale di *pietas*" e non attribuisce "una particolare importanza alla diffusione della propria immagine attraverso l'arte pittorica".

59 A lamentarsi in questo senso sono proprio la Serenissima e la stessa Santa Sede. Cfr. FONTENAY 1988b, p. 366. Per la situazione generale cfr. BROGINI 2006, pp. 489-516.

60 BRADFORD 1972, p. 188; BONO 1993, p. 51. A questo eccezionale colpo, che fruttò un ricco bottino di merci e schiavi, aveva partecipato lo stesso Nicolaus Cotoner, come ricorda l'epitaffio della sua tomba.

61 WETTINGER 2002, pp. 35-36; BROGINI 2006, pp. 545-546; FONTENAY 1988b, p. 366.

62 La documentazione sul monumento è nota grazie alle ricerche di SCIBERRAS 2002c, pp. 102-111, 219. Cfr. anche SCICLUNA 1955, p. 101. Che il disegno della tomba possa essere di Mattia Preti è una ragionevole ipotesi avanzata da Sciberras (2002c, p. 105), secondo il quale sembrerebbe quasi impossibile che lo stesso gran maestro non abbia lasciato precise disposizioni agli esecutori testamentari citati nell'epitaffio.

63 DE GIORGIO 2003, pp. 79-83.

64 Lo schema iconografico del monumento, con due schiavi alla base, è ripreso e semplificato nella tomba di fra' Andrea Di Giovanni, realizzata nel 1716 da Antonio Amato nella chiesa di San Giovanni Battista di Messina. Cfr. Buono, Pace Gravina.

Grazie a Francesco che in una calda estate ha inseguito con me turchi e cavalieri.