MATTIA PRETI E GREGORIO CARAFA
DUE CAVALIERI GEROSOLIMITANI TRA ITALIA E MALTA

a cura di Sante Guido, Giuseppe Mantella, Maria Teresa Sorrenti

Atti della giornata di studio 12 giugno 2013
Istituto Italiano di Cultura LA VALLETTA - MALTA

Atti della giornata internazionali di studi

Mattia Preti e Gregorio Carafa

Due Cavalieri gerosolimitani tra Italia e Malta

A cura di Sante Guido, Giuseppe Mantella, Maria Teresa Sorrenti

In occasione delle celebrazioni per il "quarto centenario della nascita di Mattia Preti" (1613-2013). Gli atti costituiscono la prima testimonianza delle celebrazioni del "quarto centenario della nascita di Gregorio Carafa Principe di Roccella (1615-2015), sessantunesimo Gran Maestro dell'Ordine dei Cavalieri di san Giovanni Battista.

Con il patrocinio di:

AMBASCIATA D'ITALIA MALTA

AMBASCIATA DI MALTA IN ITALIA

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

MALTA GOZO COMINO

SOVRINTENDENZA TAL-PATRIMONJU KULTURALI

Heritage Malta

Soprintendenza per le Belle Arti ed il Paesaggio della Calabria

UNIVERSITÀ DI MALTA

Istituto Italiano di Cultura LA VALLETTA

ST JOHN'S CO-CATHEDRAL

Dín l-Art Helwa

Comune di Roccella Jonica

Da un'idea di

SANTE GUIDO
GIUSEPPE MANTELLA
RESTAURATORI ASSOCIATI

Fotografie
Daniel Cilia, Giuseppe Mantella, Heritage Malta.
Le fotografie della co-Cattedrale di san Giovanni - Malta, sono gentilmente concesse dalla Fondazione di san Giovanni. Le fotografie dei singoli saggi sono state fornite dagli autori.

Revisione dei testi
Maria Chiara Cozzi

Indici e bibliografia
Maria Chiara Cozzi

Progetto grafico
Studio Faemart

In copertina, Mattia Preti, *San Gregorio Taumaturgo, la Vergine con il Bambino, Sant'Anna e il ritratto del Gran Maestro Gregorio Carafa*, Malta. Particolare del ritratto del Gran Maestro Carafa.Restauro 2014/15 sponsorizzato da Sante Guido - Giuseppe Mantella restauratori associati.

Un vivo ringraziamento ai Frati Francescani Conventuali della Chiesa di San Francesco d'Assisi a La Valletta per la fruttuosa collaborazione ormai avviata da anni al fine di restaurare le preziose tele di Mattia Preti commissionate dal Gran Maestro Gregorio Carafa che adornano gli altari dell'edificio ecclesiale.

Indice

Presentazioni 5

Vanessa Frazier 7

Margherita Eichberg 9

Francesco Prosperetti 11

Anthony Pace 13

Salvatore Schirmo 15

Philip Farrugia-Randon 17

Saggi 19

Cecilia Perri
Il priorato della Roccella in Calabria: committenza artistica seicentesca al tempo dei Carafa, tra spunti e approfondimenti. 21

Denis De Lucca
Some Observations on Grand Master Gregorio Carafa [1680-1690] "Abbondante de' propii meriti nella Religione di Malta" 39

Sante Guido - Giuseppe Mantella
L'elezione di Gregorio Carafa "humile Maestro della Sacra Casa dell'Hospedale di Gierusalemme e custode delli poveri di nostro Signore Gesù Christo" 49
"...in ogni luoco dell'Isola di Malta ha lasciate imprese...per tutt'i secoli nell'eterna gloria". Opere del Gran Maestro Gregorio Carafa per la Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista. 63

Maria Teresa Sorrenti
Un ponte tra Calabria e Malta nel XVII secolo. Il Gran Maestro Gregorio Carafa 119

John Azzopardi,
Nel complesso Paolino di Rabat, Malta: opere commissionate a Mattia Preti in seguito ad una concessione di Gregorio Carafa 143

Sandro Debono
Mattia Preti: on Presence and Absence. The context for a new reading of Preti's portrait of Gregorio Carafa 151

Theresa Vella
Arte, onore e cavalleria: Mattia Preti e i suoi committenti ospedalieri a Malta 159

Bibliografia di Maria Chiara Cozzi 167

Presentazione

Il volume che ho il piacere di presentare è il risultato di una importante iniziativa quale la "giornata internazionale di studi" dal titolo *Mattia Preti e Gregorio Carafa - Due Cavalieri gerosolimitano tra Italia e Malta*, a cura di Sante Guido, Giuseppe Mantella e Maria Teresa Sorrenti, dedicata alle celebrazioni per i 400 anni della nascita di Mattia Preti. Volume che esce in occasione dell'anniversario dei 400 anni della nascita del Gran Maestro Gregorio Carafa.

La "giornata di studi" si svolse presso l'Istituto Italiano di Cultura, luogo ideale che lega i nostri due paesi nel nome della grande collaborazione culturale, e nel pomeriggio nella Chiesa di Santa Caterina d'Italia a La Valletta presso l'Auberge della lingua d'Italia, che presto sarà sede nel futuro Museo Nazionale Maltese.
I due protagonisti del volume che qui si presenta sono due italiani che hanno reso Malta più bella e ricca di opere d'arte; opere che sono parte determinante del patrimonio culturali maltese.
Mattia Preti "il pittore dei Cavalieri" cambiò, durante i sui quaranta anni di permanenza sull'isola, la storia dell'arte maltese con opere a La Valletta, alla cattedrale di Mdina, a Zurrieq, Luqa, Lja, Birgu, Floriana, ma anche a Gozo e in molti altri villaggi di Malta. Quasi non esiste centro abitato che non possiede un capolavoro di Mattia Preti e il suo grande mecenate, il Gran Maestro suo conterraneo Gregorio Carafa della Spina.
Nato a Caulonia in provincia di Reggio Calabria, Grande Ammiraglio della flotta dei cavalieri di Malta e vincitore della leggendaria battaglia del Dardanelli, commissionò al pittore una serie di dipinti suggellando un rapporto reciproco di profonda stima.
Questo libro vuole testimoniare ciò nel ricordare il quarto centenario della nascita di Mattia Preti che per Malta e per la comunità internazione rappresentò un momento importante di studio, valorizzazione e di ulteriore conoscenza del grande artista ma vuole anche ricordare il Gran Maestro Gregorio Carafa che con questo libro desideriamo celebrare iniziando una serie di iniziative a suo ricordo che l'Ambasciata di Malta a Roma vuole sostenere e promuovere.

Queste iniziative hanno rappresentato negli anni e sono nel presente l'espressione più evidente dello spirito di amicizia che anima da sempre le relazioni tra i nostri paesi, legati da storia e cultura e uniti oggi nella grande famiglia dell'unione europea. In questo spirito, sono certa che i rapporti tra Italia e Malta continueranno a svilupparsi e approfondirsi in futuro, mettendo pienamente a frutto la comune appartenenza mediterranea.

Sua Eccellenza Vanessa Frazier
Ambasciatore in Italia della Repubblica di Malta

L'opportunità di pubblicare, in questo anno 2015 in cui si celebrano in Calabria i 400 anni della nascita del Gran Maestro Gregorio Carafa (1615 -1690), i contributi esposti da studiosi italiani e maltesi nel convegno tenutosi a Valletta due anni or sono nella ricorrenza del quarto centenario della nascita di Mattia Preti, sembra quasi voler suggellare, a distanza di quattro secoli, quel rapporto tra i due calabresi, entrambi Cavalieri dell'Ordine Gerosolimitano, che gli studi qui presentati hanno inteso indagare.

Vastissima è la bibliografia pretiana, ma numerosi, soprattutto nell'ultimo decennio, sono anche i contributi che, con l'ausilio di una faticosa quanto importante ricerca archivistica, hanno consentito di meglio delineare la figura del secondo Priore dell' *eccellentissima Casa dei Principi della Roccella*, Gregorio Carafa. Il suo patrocinio a favore delle arti, tanto architettoniche quanto decorative, ha lasciato nell'isola di Malta insigni testimonianze, che ne evidenziano la raffinata cultura e quella viva e sincera religiosità che - come sottolineava nella sua *Relazione al Pontefice* del 1668 l'inquisitore apostolico inviato nell'isola di Malta mons. Angelo Raguzzini – ne costituiva tratto distintivo del carattere.

Liberale è uno dei suoi primi atti di governo, un gesto magnanimo compiuto nei confronti di una donna, Cusmana Navarra. Il ritratto della gentildonna si ammira ancor oggi accanto a quello del Gran Maestro nel Wignacourt College Museum di Rabat, vicino alla chiesa dedicata a San Publio dove si conserva uno dei massimi capolavori pretiani degli anni '80 del '600. Si tratta del dipinto raffigurante la *Vergine con il Bambino e i SS. Giovanni Battista e Publio* commissionato dal Carafa, splendida pala d'altare che vi fu collocata nell'agosto 1681, a un anno dall'elezione di Gregorio alla massima carica dell'Ordine. In essa il Preti attribuisce al San Publio, primo veneratissimo vescovo dell'isola dei Cavalieri, tratti fisionomici quasi sovrapponibili a quelli del san Gregorio Taumaturgo della pala d'altare, commissionatagli dal Gran Maestro Carafa per la sua cappella in San Francesco a Valletta.

Gli studi più recenti hanno ricostruito con accuratezza la produzione pretiana degli anni 1680-90, periodo in cui Carafa ricoprì la carica di Gran Maestro dell'Ordine, ma i due cicli decorativi sopra ricordati – del San Publio e della cappella in San Francesco - collocabili cronologicamente all'inizio del lungo mandato di Gregorio, affidati entrambi al cavaliere frà Mattia Preti, sembrano costituire punto di partenza per auspicabili ulteriori approfondimenti sull'innegabile rapporto, intriso di amore per l'arte e reciproca benevolenza, tra i due conterranei, che costituì allora, grazie al loro incontro nell'Isola, un "ponte tra Calabria e Malta". Un ponte che oggi, con questa pubblicazione, intendiamo consolidare.

Margherita Eichberg
Soprintendente per le Belle Arti ed il Paesaggio della Calabria

Il 12 giugno 2013, in occasione delle celebrazioni per il quarto centenario della nascita di Mattia Preti, si è svolta presso l'Istituto Italiano di Cultura, e nel pomeriggio, presso la chiesa di santa Caterina d'Italia a la Valletta una importante iniziativa, che ho avuto il piacere di presiedere, quale la "giornata internazionale di studi" dal titolo *Mattia Preti e Gregorio Carafa - Due Cavalieri gerosolimitano tra Italia e Malta*, a cura di Sante Guido, Giuseppe Mantella e Maria Teresa Sorrenti, promossa dall'Istituto Italiano di Cultura e dall'Università di Malta - International Institute for Baroque Studies e patrocinata dalla Direzione regionale Calabria del Ministero Beni e Attività Culturali, all'epoca de me diretta, e da molte altre importanti istituzioni italiani e maltesi.
Così, sotto la volta dipinta della Istituto Italiano e nella chiesa che conserva uno dei massimi capolavori di Mattia Preti, *Il martirio di santa Caterina d'Alessandria*, numerosi esperti del noto artista calabrese tra i quali John Spike, il più straordinario conoscitore della produzione del pittore che visse quasi quaranta anni a Malta e che ne cambiò per sempre il suo aspetto artistico, dibatterono della sua arte e dei suoi rapporti con un altro grande italiano che fece di Malta la sua seconda patria: il gran Maestro Gregorio Carafa della Spina.

Mi fa quindi particolarmente piacere presentare oggi questo volume che di quella "giornata internazionale di studi" costituisce gli atti finalmente dati alle stampe in occasione di una importante nuova celebrazione: il quanto centenario della nascita di Gregorio Carafa Principe di Roccella. Personaggio di grande levatura storica e politica, nato a Caulonia in provincia di Reggio Calabria e già ammiraglio della flotta dei cavalieri di Malta nonché vincitore della leggendaria battaglia dei Dardanelli, ma anche fervente devoto e grande uomo di cultura.

Sotto il suo magistero, il Carafa, commissionò a Preti alcuni dei suoi capolavori come il ciclo di dipinti dedicati a san Francesco d'Assisi e a sant'Antonio di Padova per la chiesa ei Frati Minori a La Valletta. nella stessa chiesa si conserva inoltre un altro capolavoro del "cavalier calabrese" la tela dedicata a san Gregorio Taumaturgo, ancora oggi sentitamente venerato in Calabria, nella quale il pittore ritrae con un artificio tutto barocco del dipingere un quadro in un quadro, il volto del Gran Maestro con un realismo e un pathos che solo un artista in fretta confidenza e profondo legame d'affetto con il suo mentore può realizzare. Questo dipinto, giustamente usato dai tre attenti curatori come copertina del volume, assurge a paradigma di un progetto che si conclude oggi con questo importante volume e che ben rappresenta il legami tra i due protagonisti e tra l'Italia e Malta, strettamente legate da vincoli di amicizia e cultura da oltre 2000 anni: da quando i Romani chiamarono questa splendida isola MELITA, l'isola del miele e della pietra color del miele.

Francesco Prosperetti
Soprintendenrte speciale per il Colosseo, il Museo Nazionale di Palazzo Massimo e le aree archeologiche di Roma

Il "quarto centenario della nascita di Mattia Preti" nel 2013 rappresentò per Malta e per la comunità internazione un momento importante di studio, valorizzazione e conoscenza del grande artista.

Il grande lavoro fatto dal prof. John Spike, che abbiamo avuto il piacere di avere tra gli ospiti alla giornata di studi svoltasi il 12 giugno del 2013 dal titolo "*Mattia Preti e Gregorio Carafa - Due Cavalieri gerosolimitani tra Italia e Malta*", rappresenta una pietra miliare per la conoscenza dell'arte del "cavaliere calabrese" (come era chiamato il Preti nel Seicento) così come le campagne di restauro che ormai da quasi due decenni sono in essere sulle opere dell'artista, promosse e scientificamente seguite dalla Soprintendenza Tal-Patromonju Kulturali della Repubblica di Malta, grazie alla grande collaborazione culturale tra Italia e Malta. Iniziative che hanno rappresentato negli anni l'espressione più evidente dello spirito di amicizia che anima da sempre le relazioni tra i nostri paesi, legati da storia e cultura ed uniti oggi nella grande famiglia dell'unione europea. In questo spirito, sono certo che i rapporti tra Italia e Malta continueranno a svilupparsi e approfondirsi in futuro, mettendo pienamente a frutto la comune appartenenza mediterranea.

Il volume che qui si intende presentare, promosso dall'Istituto Italiano di Cultura e dall''Università di Malta - International Institute for Baroque Studies, ne è un esempio: è il frutto della ricerca di studiosi italiani e maltesi, ancora un volta uniti negli sforzi comuni e nelle vive relazioni che hanno permesso di raggiungere una risultato di grande risalto e importanza. Nelle pagine corredate da decine di immagini si approfondiscono aspetti nuovi della vita artistica di Preti, del suo rapporto con il Gran Maestro Gregorio Carafa, suo estimatore, mecenate e fraterno conterraneo calabrese. Di quest'ultimo inoltre, si presentano nuovi inediti documenti che permettono di seguire i passaggi salienti della sua elezione al "gran soglio magistrale". Non è infatti un caso che il volume venga pubblicato nel 2015, ad iniziare nuove e speriamo altrettanto importati celebrazioni per il "quarto centenario della nascita di Gregorio Carafa della Spina", principe di Roccella e sessantunesimo Gran Maestro dell'Ordine di Malta, nato nel 1615 a Castelvetere un piccolo antico Borgo incastonato nelle colline calabresi in provincia di Reggio Calabria.

Anthony Pace
Superintendent of Cultural Heritage - MALTA

Presso l'Istituto Italiano di Cultura a La Valletta il 12 giugno 2013, in occasione delle celebrazioni per il IV centenario della nascita di Mattia Preti (1613-2013), si è aperta la "Giornata internazionale di studi", patrocinata, tra le altre istituzioni italiane e maltesi, dalla Direzione regionale Calabria del Ministero dei Beni, Attività Culturali e Turismo, dal titolo *Mattia Preti e Gregorio Carafa - Due Cavalieri gerosolimitani tra Italia e Malta*, a cura di Sante Guido, Giuseppe Mantella e Maria Teresa Sorrenti. L'evento è stato promosso dall'Istituto Italiano di Cultura con *l'International Institute for Baroque Studies* dell'Università di Malta, primo di molte attività che hanno visto e vedono le due istituzioni collaborare proficuamente al fine di valorizzare i già ben noti ottimi rapporti tra Italia e Malta nel campo della cultura e della arti figurative.

Una sessione del convegno, progettato e organizzato dall'Istituto di Cultura insieme alla "*Sante Guido e Mantella Restauri*", che ha visto la partecipazione di molti studiosi italiani e maltesi nonché di John Spike il più profondo conoscitore dell'arte di Preti, è continuata nel pomeriggio a La Valletta presso la Chiesa di Santa Caterina d'Italia, splendido scrigno barocco ove si conserva uno dei massimi capolavori di Mattia Preti, la tela del *Il martirio di Santa Caterina d'Alessandria,* entrambe restaurate con grande maestria tutta italiana. Dipinto rappresentativo della straordinaria produzione di un artista, nativo del piccolo centro calabrese di Taverna, a pochi chilometri da Catanzaro, ma che visse gli ultimi quaranta anni a Malta, ove si trasferì all'apice della sua carriera cambiando per sempre il linguaggio artistico dell'arcipelago maltese. La stessa Chiesa di Santa Caterina d'Italia, ancor oggi punto di riferimento della comunità italiana presente a Malta, annessa all'*Auberge d'Italie*, il collegio dei Cavalieri italiani residenti nella città-conventuale di La Valletta, fu trasformata da Preti in puro stile barocco, nella sobria e elegante bicromia del bianco e dell'oro e nelle raffigurazioni monocrome della vita della Santa patrona dei Cavalieri d'Italia. Un raffinatissimo nitóre che recentemente si è riscoperto grazie al restauro (2008-2010) eseguito da Giuseppe Mantella ed una squadra di ben sette specializzatissimi esecutori da lui guidati, fortemente promosso all'epoca dall'Ambasciata d'Italia.

A capo della comunità del Cavalieri della Lingua d'Italia era in quel periodo il Grand'Ammiraglio dell'Ordine, Fra' Gregorio Carafa della Spina dei Principi di Roccella Ionica in Calabria. Leggendaria figura di uomo di armi e di cultura che nel 1680 sarebbe divenuto per un decennio (1680-1690) il Gran Maestro dell'Ordine di San Giovanni. Ed è questo fondamentale personaggio della vita e della storia maltese che il convegno intendeva presentare in relazione ai suoi rapporti con Mattia Preti. Figura di grande committente artistico, non solo del pittore suo conterraneo ma anche di molti altri artisti italiani, attivi nella Roma barocca della seconda metà del Seicento: Ciro Ferri, Domenico Guidi, Giovan Battista Contini, Girolamo Lucenti, tutti strettamente connessi per discepolato con il grande Gian Lorenzo Bernini.

La chiesa-conventuale di San Giovanni Battista a La Valletta, oggi Co-Cattedrale della Arcidiocesi maltese, fu abbellita con le opere che Gregorio Carafa commissionò a Roma: l'altare maggiore in oro e preziose pietre-dure, l'abside con raggiera simile a quella della basilica vaticana di San Pietro, il suo monumento funebre in marmi policromi e bronzo e quello del suo predecessore il Gran Maestro Nicolas Cotoner in bronzo dorato e sculture mirabolanti. Su impulso di Carafa anche l'Oratorio del

Decollato, decorato da più di mezzo secolo con la celebre "*Decollazione di San Giovanni Battista*" di Caravaggio, venne arricchito con ben 15 dipinti di Mattia Preti, un sontuoso altare in marmi pregiati e il più eccezionale reliquario in argento e bronzo dorato che a Roma fu mai realizzato, per conservare il Braccio di San Giovanni Battista, patrono dell'Ordine.
Il volume che qui presentiamo, frutto di due anni di lavoro da parte dei curatori, coincide con l'altro importante anniversario: il IV centenario della nascita di Gregorio Carafa della Spina nel 1615. Una data che intendiamo celebrare con questo volume e con altre iniziative che, insieme a Sante Guido, Giuseppe Mantella e Maria Teresa Sorrenti, ai quali va la mia più viva stima e riconoscenza, l'Istituto Italiano di Cultura ha già in cantiere.

Salvatore Schirmo
Direttore Istituto italiano di Cultura a Malta

Calabria has produced two sons who have enriched the history and art of Malta. Fate had it that these two giants lived at the same time and their work or office intersected. One was the great artist Mattia Preti who was in Malta from 1659 to his death in 1699; the other was Gregorio Carafa who ruled the Island of Malta as Grand Master from 1680 to1690.

Mattia Preti joined the Order of Malta and as such donated his *magnum opus*, namely his murals (they are not exactly frescoes) in the Order's Conventual Church of St John. Perhaps the word 'donated' could be a somewhat loose word since in reality Preti expected a pension and was indeed very disgruntled with the inordinate length of time this was granted to him. When finally it came, it was not even an appropriate one. The works of this great artist do not only make the Church of St John a truly unique *tour de force*, but are also spread amongst many other churches and also private families all around Malta. His *bottega* in Malta left a mark to be followed.

Gregorio Carafa, Prince of Roccella, hailed from Calabria from a very distinguished noble family which had produced eminent and highly regarded personalities over the centuries. Dal Pozzo refers to him as being blessed with "affabilita` e popolari maniere." A very valid naval Captain General of the Order, he had led seven galleys of the Order in the third battle of the Dardanelles (June 1656), an epic which is so wonderfully shown in an *altissimo rilievo*, alas almost completely hidden by this Grand Master's bust in St John's Church in Valletta. You will have chance to read much more about this man in this book.

As far as I know, Preti painted Carafa's portrait only once, and then only as a small portrait being presented by two angels to his patron saint, St Gregory the Wonder Worker, in the presence of Our Lady, the Child Jesus and St Anne. (Church of St Francis of Assisi, Valetta)

It was indeed appropriate for the Italian Cultural Institute of Malta to organise a series of talks about these two personalities some two years ago, but it is an even better idea to publish this collection of talks, which would otherwise have remained lost for many.

Being so closely connected with the Church of St John as well as with the Order of Malta, it is with great pleasure that I accepted the invitation to write these few words. I am confident the readers will enjoy all the information that is herein so generously shared by several established authors who grace this publication.

Philip Farrugia-Randon
President of Knights of Malta in the Republic of Malta

Saggi

Il priorato della Roccella in Calabria: committenza artistica seicentesca al tempo dei Carafa, tra spunti e approfondimenti.

Cecilia Perri

Il presente contributo va considerato come un primo tentativo per cercare di ricostruire e comprendere, attraverso l'analisi dei più significativi oggetti d'arte oggi rinvenuti, il linguaggio artistico che circolava nel corso del XVII secolo in un'area circoscritta della Calabria, che corrisponde all'antico stato feudale dei Carafa. Qui risiedevano i Signori di Roccella, da cui discende il Gran Maestro Gregorio Carafa[1].

Allo scopo di contestualizzare le opere d'arte che saranno analizzate, si propone una conoscenza dei luoghi in cui le stesse sono custodite, cercando di fornire un breve cenno sulla presenza dei Carafa in Calabria e sull'istituzione del priorato della Roccella[2].

La famiglia Carafa[3], divisa nei due rami di Carafa della Spina e della Stadera, risiedeva nella città di Napoli ed è opinione diffusa tra gli studiosi che il tronco della Spina fosse il più antico. Lo stemma di entrambi i rami è caratterizzato da uno scudo, distinto da un campo rosso vermiglio attraversato da tre fasce orizzontali d'argento a cui è aggiunta, sullo stemma dei primi una spina verde posta trasversalmente, mentre per i secondi, una stadera posta fuori dal campo. Al tronco dei Carafa della Spina fanno capo i Signori di Roccella, per i quali si presenta un albero genealogico, con l'intento di comprendere più chiaramente quali siano i personaggi e gli intrecci familiari di questa nobile stirpe presente in Calabria.**[fig. 1],**

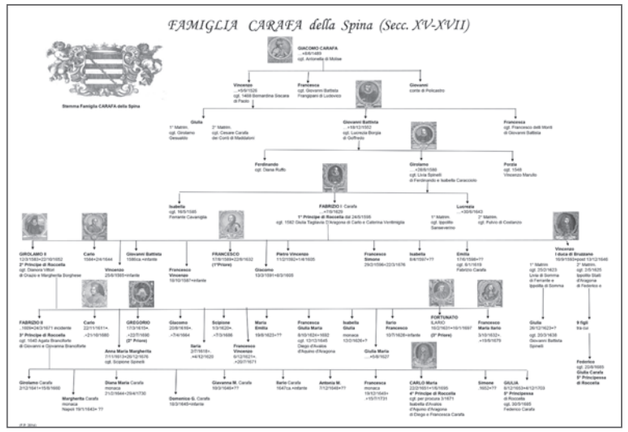


Fig. 1. Albero genealogico della famiglia Carafa della Spina (secc. XV/ XVII)

Capostipite del ramo calabrese dei Carafa della Spina è Jacopo, a cui nel 1479 il Re Ferrante I d'Aragona assegnò i feudi di Castelverete e Roccella nella Calabria Ulteriore. Morto Jacopo nel 1489, la successione dei feudi passò al figlio Vincenzo, il quale aggiunse ai possedimenti ereditati dal padre la baronia di Grotteria e determinò, tra la fine del XV secolo e gli inizi del XVI, un consistente ampliamento dello stato dei Carafa in Calabria, che si apprestava a diventare uno dei più vasti dell'epoca, caratterizzato da un florido periodo di crescita economica[4].

1. Nell'interessante ponte tracciato tra la Calabria e Malta, la mia attenzione si focalizza sulla Calabria, terra d'origine dei due principali protagonisti della giornata di studio: Mattia Preti e il Gran Maestro Gregorio Carafa.
2. Numerosi sono gli studi e gli approfondimenti sulla famiglia Carafa e sulla sua presenza in Calabria. Nel presente contributo, si farà riferimento principalmente ai personaggi attivi nel periodo cronologico preso in esame, il XVII secolo, o comunque legati alla committenza delle opere analizzate. Si rimanderà, di volte in volta, agli studi specifici per maggiori approfondimenti.
3. Per la storia e la genealogia della famiglia Carafa fondamentale è lo studio di B. Aldimari, *Historia geneaologica della famiglia Carafa*, voll. 3, Bulifon, Napoli 1691. Tra i numerosi contributi si segnalano: M. Pellicano Castagna, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari della Calabria*, Editrice C.B.C, Catanzaro, Vol. II, 1996, pp. 36-45, e Vol. IV, 2003, pp. 273, 288; D. Prota, *Ricerche storiche su Caulonia*, 1913, testo corretto e trascritto da Cavallo Domenico, Ed. Cavallo- Napolitano, Gioiosa Ionica 2000, pp. 125-137; M. Pisani, *I Carafa di Roccella. Storie di Principi, cardinali, grandi dimore*, Electa, Napoli 1992; R. Fuda, *Formazione e immagine di uno stato feudale: le carte topografiche dei feudi di Vincenzo Maria Carafa, VIII. Principe di Roccella*, Corab, Gioiosa Ionica 1995.
4. Per una descrizione capillare dello stato Carafa nella prima metà del Cinquecento, si rimanda alla lettura della *Platea Generale Dello Stato Carafa Marchesato Di Castelvetere E Feudo Di Roccella Contea Di Grotteria E Feudi Di Motta Gioiosa E Motta Sideroni* del 1534, in V. Naymo, *Uno Stato feudale nella Calabria del Cinquecento. La Platea di Giovanni Battista Carafa Marchese di Castelvetere e Conte di Grotteria*, Corab, Gioiosa Ionica 2005.

Fig. 2. Antonello Gagini e bottega, Tomba di Jacopo Carafa, marmo scolpito, cm 500 x 336, sec. XVI (riallestimento del 1637), Caulonia, Chiesa Matrice di Santa Maria Assunta (ph. C. Perri)

Vincenzo Carafa fu, tra l'altro, tra il 1523 e il 1519, promotore di una radicale trasformazione[5] della chiesa Matrice di Castelvetere, attuale città di Caulonia, denominata "La Cattolica", all'interno della quale fece erigere, in memoria del padre Jacopo, un imponente mausoleo, concependo la chiesa come una sorta di grande sacello familiare con la tomba del capostipite posta al centro del presbiterio[6]. Il Mausoleo[7] **[fig. 2]** è considerato tra i più alti esiti della scultura di Antonello Gagini e bottega realizzato per la Calabria, e fu eseguito circa trenta anni dopo la morte di Jacopo, avvenuta nel 1489. L'assetto attuale del monumento però, risale alla risistemazione effettuata nel 1637 - arco cronologico che ricade sotto il nostro interesse -, al tempo di Girolamo Carafa, secondo principe di Roccella, come ricorda la lapide con iscrizione posta al centro dell'attuale basamento della tomba, ottenuta utilizzando un più antico bancale. La grandiosità del monumento sancisce il radicamento dei Carafa nei proprio territori calabresi e il riconoscimento di Castelvetere come capitale.

Alla morte di Vincenzo Carafa nel 1526, fu investito dei feudi paterni il figlio, Giovanni Battista, il quale mantenne lo stato dal 1526 al 1555. Egli si preoccupò di continuare la strategia politica avviata dal padre, incrementando la produttività dello Stato, ma senza tralasciare l'aspetto amministrativo e l'apparato difensivo. A Giovanni Battista gli successe il figlio Girolamo Carafa[8] che continuò con grande valore le imprese militari, ma morì giovane e dalla sua unione con Livia Spinelli nacque Fabrizio, terzo marchese di Castelvetere, che diverrà poi il primo Principe di Roccella.

Per tutto il Cinquecento e fino ai primi decenni del Seicento, i Carafa cercarono di ampliare gli insediamenti civili e religiosi nel territorio di Castelvetere e in quello circonstante[9].

Fondamentale per comprendere la struttura urbana della città, la presenza dei numerosi edifici religiosi e l'incidenza che la famiglia Carafa ebbe nella sfera religiosa, è la descrizione

5. Tra il 1513 e il 1519, Vincenzo Carafa fece eseguire, a proprie spese, un restauro della chiesa, come testimoniano interessanti documenti d'archivio conservati presso l'archivio di Stato di Napoli, segnalati da V. Naymo, *Uno Stato..op.cit.*, 2005, p. XI, nota 15.

6. T. Manfredi, *Il Principe e la Chiesa, L'architettura religiosa e le strategie insediative dei Carafa nello stato feudale di Roccella e Castelvetere*, in *Chiese di Roccella Ionica nello sviluppo urbano della città: storia e restauri*, a cura di S. Valtieri, Gangemi, Roma 2006, pp. 39-41.

7. Per uno studio dettagliato del monumento che ne chiarisce l'esecuzione, i confronti stilistici e le modalità di rimontaggio al tempo di Girolamo II, si rimanda al contributo di F. Caglioti - L. Hyerace, *Antonello Gagini e le tombe Carafa di Castelvetere*, in *La Calabria del viceregno spagnolo: storia arte architettura e urbanistica*, a cura di A. Anselmi, Gangemi, Roma 2009, pp. 337-385 (completo di tutta la bibliografia precedente). Dallo studio del monumento è risultato, inoltre, di particolare interesse l'analisi dello stemma presente sullo scudo posto a destra del bancale, composto da una cima di una canna selvatica a cinque foglie, che è stato identificato con quello della famiglia Siscar o Siscara di Aiello Calabro, stirpe di Bernardina Siscara, moglie di Vincenzo Carafa.

8. A causa delle ingenti spese economiche affrontate per il processo del padre Giovanni Battista, tra il 1558 e il 1560 Girolamo fu costretto a vendere le terre della contea di Grotteria e solo più tardi, nel 1574, la vedova Livia riuscì a recuperare la terra di Siderno, già casale di Grotteria, che cedette al figlio Fabrizio. Cfr. M. Pellicano Castagna, *La storia…*, *op.cit.*, vol. II, 1996, pp. 41-42.

9. Per una analisi più approfondita circa le complesse vicende urbanistiche relative allo stato dei Carafa tra la metà del Cinquecento ed il Settecento si veda: F. Martorano, *Politiche insediative e trasformazioni urbane nello Stato Carafa di Roccella tra XVI e XVIII secolo*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico» Università Mediterranea di Reggio Calabria, A. XV- XVI 2005/06(2006), N. 29/32, pp. 79-90; F. Martorano, *Territorio e città nella politica dei Carafa di Roccella e degli Spinelli di Seminara e*

di Castelvetere contenuta in due documenti del XVI e del XVII secolo, pubblicati da Francesca Martorano e da Vincenzo Naymo[10] . Il primo documento si riferisce alla relazione del vescovo agostiniano Angelo Rocca, in occasione della sua visita effettuata in Calabria nel mese di marzo del 1584[11], al tempo di Fabrizio I. Il documento offre una dettagliata descrizione della città, dando l'immagine di un luogo arroccato, partendo dalle mura e dalle quattro porte di accesso al centro abitato, oggi scomparse o trasformate. Ampio spazio è riservato alla descrizione degli edifici, tra cui la chiesa matrice, considerata *una delle più belle del regno,* e il palazzo-castello, lussuosa abitazione posta sulla sommità del paese dove dimorava il marchese con la famiglia, anch'essa definita *una delle migliori del tempo*, con una piccola chiesa annessa in cui si celebrava messa ogni giorno. Quattro erano i monasteri cittadini, tre dei quali realizzati per volontà dai Carafa: il convento di Santa Maria del Carmine fondato nel 1530[12]; il convento dei Cappuccini, col titolo di Santa Maria di Prima Luce, fondato nel 1541 da Girolamo Carafa, padre del principe Fabrizio[13]; il convento Domenicano[14] con la chiesa dedicata all'Annunziata (poi del S.mo Rosario), fondato da Livia Spinelli, moglie di Girolamo Carafa, ed infine il monastero di *donne monache,* denominato di Santa Maria di Valverde[15], fondato da Vincenzo Carafa nel 1516 fuori le mura della città e appartenente all'ordine agostiniano fino al 1574, e poi passato sotto l'ordine carmelitano e trasferito dentro la cinta muraria. Di grande importanza è, inoltre, la notizia che ci fornice la relazione Rocca in merito a quest'ultimo monastero detto di *donne monache,* in cui dimoravano più di trenta donne monache dirette dall'abbadessa Laura Siscara[16]. Il nome di Laura Siscara è stato rintracciato su un'inedita pisside, datata 1600, e oggi conservata nella chiesa di San Nicola di Bari a Roccella, di cui si approfondirà nel corso del testo.

Il secondo documento citato è un manoscritto della seconda metà del Seicento, di autore anonimo, redatto dopo il 1669, e probabilmente commissionato dal principe Carlo Maria Carafa Branciforte[17].

Il testo, oltre a fornire una descrizione molto dettagliata della città dal punto di vista urbanistico, sociale, economico e antropologico, testimonia l'enorme influenza esercitata dalla famiglia sulla sfera religiosa; i marchesi elargivano finanziamenti agli istituti ecclesiastici, nominavano arcipreti e rettori, detenevano diritti e amministravano chiese, tra le quali quella del piccolo convento di S. Ilario sull'Allaro, costruita per volere di Carlo Carafa (1584-1644), vescovo di Anversa.

Con Fabrizio I Carafa si avviò, per il feudo, un risanamento finanziario e un ampliamento dei possedimenti territoriali; egli acquistò la contea di Condoianni e la baronia di Bianco e riuscì a riacquisire la contea di Grotteria. Fabrizio intraprese anche importanti progetti urbanistici con l'edificazione dei casali di Fabrizia e di Carafa e, a seguito del suo alto valore militare, grazie al quale difese nel 1594 la città di Castelvetere attaccata dai turchi, nel 1595 riuscì anche ad ottenere, come ricompensa dal monarca spagnolo, il titolo di I Principe di Roccella.

Ricca tra Cinque e Seicento, in *La Calabria del Viceregno…*, *op.cit*., 2009, pp. 227-247.

10. F. Martorano - V. Naymo, *Castelvetere, struttura urbana e società da due documenti del XVI e XVII secolo*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico», Università Mediterranea di Reggio Calabria, A. XI, nn. 21-22, (2001), pp. 79-92.

11. Relazione del Vescovo Rocca, A.G.A. Carte Rocca, T/ 112, Archivio dell'Ordine Agostiniano, pubblicato da F. Martorano, *Il Cinquecento,* in F. Martorano - V. Naymo, *Castelvetere…*, *op.cit.*, 2001, pp. 79-83.

12. F. Accetta, *I conventi agostiniani della congregazione degli Zumpani in Calabria Ultra nel 1650*, in «Brutium» LXVIII, (1989), 1, pp. 14-17, in part. p. 15.

13. D. Prota, *Ricerche storiche…*, *op.cit.*, 2000, pp. 102-103. Nel testo si legge come: «*nella chiesa eravi la cappella con la sepoltura dei principi di Roccella e l'altare privilegiato concesso da Papa Paolo V nel 1600. Dentro questa cappella o sepoltura, di cui nessun vestigio o memoria esiste nei tempi recenti, la principessa Giulia Tagliavia, ordinò per testamento di essere seppellita».* Giulia Tagliavia fu la moglie del primo Principe Fabrizio I.

14. Il convento fu visitato da Tommaso Campanella, cfr. D. Prota, *Ricerche…*,*op.cit*., 2000, p.103.

15. Per un approfondimento sul monastero di Santa Maria di Valverde si vedano: E. D'Agostino, *Il monastero di S. Maria di Valverde in Castelvetere, dipendenza calabrese di S. Caterina di Valverde in Messina (secc. XIII- XIX)*, in *Messina e la Calabria dal basso medioevo all'età contemporanea*, [Atti del 1 colloquio calabro-siculo (Reggio Calabria-Messina, 21-23 novembre 1986)], pp. 299- 322; E. Barillaro, *Il venerabile monastero di S. Maria di Valverde, Castelvetere*, in «Calabria Letteraria», XXV (1977), n. 1-3, pp. 67-68.

16. F. Martorano - V. Naymo, *Castelvetere…*, *op.cit.*, 2001, pp. 81.

17. Vincenzo Naymo ipotizza come l'autore del testo possa essere una figura ecclesiastica, data la dovizia di particolari con cui sono descritti

La città di Roccella[18] acquisì, sotto il principe Fabrizio, un ruolo di spicco nell'ambito della riorganizzazione e dell'ampliamento dello stato, soprattutto per la sua posizione strategica e difensiva dell'estesa pianura sottostante.

Era necessario, dunque, istituire una presenza simbolica dopo il titolo del principato, e Fabrizio manifestò subito attenzioni verso l'architettura religiosa della città e instaurò nuovi rapporti con il clero locale. Intervenne nella risistemazione della cappella sotterranea della SS.ma Annunziata, posta all''interno della chiesa Matrice Arcipretale; nel 1627 fece costruire la chiesa della Santissima Concezione (oggi chiesa di San Giuseppe), come testimonia una lapide commemorativa, sormontata dalla stemma Carafa, nella quale si attesta appunto l'erezione a spese di Don Fabrizio Carafa[19]. Attiguo alla chiesa della Concezione era il convento, intitolato pure alla santissima Concezione e probabilmente edificato nel 1614[20]. La madre di Fabrizio, Livia Spinelli, contribuì invece, al finanziamento per l'edificazione, nel 1580[21], del convento di Minimi di San Francesco di Paola[22], posto accanto alla chiesa di San Vittore. Quest'ultima chiesa acquistò negli anni un forte ruolo simbolico, aggiungendo alla funzione celebrativa del santo protettore di Roccella, un valore di difesa della fede cristiana contro i pericoli che venivano dal mare.

Per aumentare il prestigio familiare, il principe Fabrizio avviò anche, nel 1613, quello che viene definito il più importante *intervento di carattere religioso del suo principato* con la creazione di un Baliaggio dell'Ordine di San Giovanni Gerosolimitano[23], che consisteva in un beneficio di rendite e terreni, trasmissibile per discendenza in base a particolari condizioni, esaurite le quali, il Baliaggio poteva estinguersi o rientrare nelle pertinenze dell'Ordine ed essere assegnato a cavalieri, a discrezione del Gran Maestro[24]. La creazione di un nuovo Baliaggio non era cosa semplice, poiché richiedeva l'approvazione del Gran Maestro dell'Ordine, la conferma del Pontefice e quella dell'autorità secolare che aveva sovranità sui beni immobiliari interessati[25]. L'approvazione del Baliaggio costituì, quindi, un gran successo diplomatico per Fabrizio I, che certamente dovette essere agevolato dai rapporti con Paolo V e con il Re di Spagna. L'atto costitutivo del Baliaggio di Roccella è datato al 2 dicembre del 1613 e stabiliva una dotazione di 40.000 ducati provenienti dalla rendita dei terreni nello stato feudale dei Carafa, in base alla quale quest'ultimo avrebbe garantito una rendita annua di 2.000 ducati e la dignità di Gran Croce per i beneficiari scelti tra i successori di Fabrizio I. Nell'atto suddetto, inoltre, si specificava l'edificazione in Roccella di una chiesa titolare dedicata a San Giovanni Battista, che doveva essere costruita entro i 4 anni successivi, e si ottenne un Breve Apostolico del 1614 per la sua costruzione. Infine, si ribadiva la diretta discendenza da Fabrizio, con la clausola che in caso di estinzione il Baliaggio dovesse rimanere a disposizione della "Venerabile Lingua d'Italia"[26]. Il Baliaggio dinastico di Roccella è comunemente definito Priorato e Priori sono definiti i suoi Balì.

i monumenti religiosi. Cfr. V. Naymo, *Il Seicento*, in F. Martorano - V. Naymo, *Castelvetere…*, *op.cit.*, 2001, pp. 83-85.

18. G. Cingari, *Roccella Ionica: profilo storico nell'età moderna*, Falzea, Reggio Calabria, 2005; M. Morrone, *Roccella di San Vittore: la città il palazzo la chiesa. Archeologia topografia e urbanistica storica di un centro medievale sulla costa Ionica calabrese*, Corab, Gioiosa Ionica 2005.

19. Per un' analisi più approfondita si veda F. Racco- S. Scali, *Guida a Roccella Ionica: appunti per un itinerario turistico*, Brenner, Cosenza 1986, pp. 42-45; M. Morrone, Roccella...*op.cit.*, 2005, p. 58; T. Manfredi, *Il principe…op.cit.*, 2006, pp. 46-47; C. Scuderi, *Il chiostro del convento dei Minori Riformati presso la chiesa di s. Giuseppe, un'ipotesi di valorizzazione*, in *Chiese di Roccella*..., *op.cit.*, 2006, pp. 235-240; E. Uccellini, *S. Giuseppe già Immacolata Concezione*, in *Chiese di Roccella…*, *op.cit*., 2006, pp. 266-268; G. Scamardì, *Immacolata Concezione dei PP. Riformati oggi S. Giuseppe*, in *Chiese di Roccella…*, *op.cit.*, 2006, pp. 331-334;

20. In mancanza di documenti più specifici, la critica considera come data di fondazione il 1614, indicata da P. G. Fiore da Cropani, *Della Calabria Illustrata*, 1691, ristampa a cura di U. Nisticò, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999, libro II, p. 418.

21. F. Racco - S. Scali, *Guida a Roccella…*, *op.cit.*, 1986, p. 70; E. Uccellini, *S. Nicola ex Aleph*, in *Chiese di Roccella…*, *op.cit.*, 2006, p. 273.

22. Nel testamento di Fra Gregorio Carafa, Gran Maestro dell'ordine di Malta si apprende come egli desiderava che fossero soddisfatti due voti,« ..*l'uno d'una lampiere d'argento di 500 scudi di rame alla Madonna di Trapani, e l'altro di 500 scudi al convento di San Francesco di Paola della Roccella*», cfr. Testamento di Fra Gregorio Carafa Gran Maestro di Malta 1690, ASN, APCR, Parte I, 5, n. 24, in M. Sirago, *Gregorio Carafa, Gran Maestro dell'ordine di Malta*, Centro Studi Melitensi, Taranto 2001, pp. 112-120.

23. [23] G. Valente, *La fondazione del priorato della Roccella del Sovrano Ordine di Malta*, in *Civiltà di Calabria. Studi in memoria di Filippo de Nobili,* a cura di A. Placanica, Edizioni Effe Emme, Chiaravalle Centrale, 1976, pp. 533-540; G. Valente, *Il Sovrano Militare Ordine di Malta e la Calabria*, Laruffa, Reggio Calabria 1996, pp. 139-151; M. Sirago, *Gregorio Carafa… , op.cit.*, 2001, pp. 68-86; M. Pellicano-Castagna, *La storia…*, *op.cit.*, vol. III, 2003, pp. 279-280

24. G. Valente, *Il Sovrano…*, *op.cit.*, 1996, pp. 139- 151; T. Manfredi, *Il principe…*, *op.cit.*, 2006, p. 47.

25. *Ibidem*

La chiesa di San Giovanni Battista[27], di cui non è certa l'edificazione entro i quattro anni stabiliti dal contratto e che secondo alcuni storici fu costruita dopo il 1627[28], non aveva un'adeguata connotazione architettonica, ma un carattere estremamente privato e appartato, poiché era annessa alla residenza extraurbana. Qui furono sepolti il primo Priore Francesco, morto nel 1632, e il nipote Francesco, amato fratello di Gregorio Carafa, morto nel 1679. Divenuto Gregorio Gran Maestro nel 1680, dispose immediatamente il trasferimento dei resti di entrambi nella Co-Cattedrale di S. Giovanni Battista a Malta, dove si conservano ancora due lapidi commemorative[29].

Della chiesa di Roccella, oggi inglobata in una residenza privata, sono segnalati solo pochi resti, tra cui: i frammenti di un altare maggiore, le due lapidi tombali dei già citati Francesco Carafa, rispettivamente fratello e nipote di Gregorio, e un'acquasantiera a fusto con stemma dei Carafa[30]. Per comprenderne la sua struttura architettonica, risulta di grande aiuto un particolare nel dipinto raffigurante *San Vittore a cavallo,* conservato nella chiesa di San Nicola ex Aleph a Roccella e interessante fonte iconografica del XVII secolo.

Istituito il Priorato, lo stesso Principe Fabrizio nominò come primo priore di Roccella il figlio Francesco[31] che iniziò una splendida carriera sotto l'Ordine Gerosolimitano e mantenne la carica fino alla sua morte avvenuta nel 1632, quando perì per ferite di guerra. A succedergli fu il nipote Gregorio, nato a Castelvetere nel 1615, il quale si distinse maggiormente nel mestiere delle armi e al servizio dell'Ordine, tanto da ricevere, nel 1680, l'importante carica di Gran Maestro[32]. La famiglia Carafa, dunque, grazie alla fedeltà alla corona e alla difesa per la cristianità, si trovò a rivestire un ruolo eminente su scala mediterranea. Con la nomina di Gregorio a Gran Maestro nel 1680, la carica di priore rimase vacante per qualche anno, come testimoniano le Brevi Papali in cui Innocenzo XI concede a Carlo Maria Carafa, principe di Butera e di Roccella "proroghe per designare una persona idonea al baliaggio di Roccella", vacante dal maggio del 1680[33]. Solo in data 3 novembre 1683, si trova riferimento al consenso della nomina[34] del nuovo priore della Roccella, nella persona di Don Fortunato Carafa[35].

26. G. Valente, *La fondazione…*, *op.cit*, 1976, pp. 533-540; G. Valente, *Il Sovrano…*, *op.cit.*, 1996, pp. 139-151; M. Sirago, *Gregorio…*, *op.cit.*, 2001, pp. 68-86.

27. F. Racco- S. Scali, *Guida a Roccella…, op.cit.,* 1986, pp. 94-97; E. Uccellini, *S. Giovanni Battista del priorato della Roccella*, in *Chiese di Roccella…*, *op.cit*, 2006, pp. 276-277; G. Scamardì, *San Giovanni Battista del Priorato*, in *Chiese di Roccella…, op.cit.*, 2006, pp. 329-330; M. Morrone, *Roccella…*, *op.cit.*, *2005,*pp. 58-59;

28. Fuda ritiene che l'edificazione della chiesa sia da collocare dopo il 1629, cfr. R. Fuda, *Formazione…*, *op.cit.*, 1995, p. 19 n. 106.

29. M. Sirago, *Gregorio…*, *op.cit.*, p. 48. Le due lapidi, in marmo policromo con trofei di guerra, armi e scudi, presentano le stesse caratteristiche tecniche e stilistiche dei marmi del monumento funerario del Gran Maestro Carafa situato nella cappella della Lingua D'Italia. Le lapidi, il cui testo fu dettato dallo stesso Gran Maestro Gregorio, furono ricollocate nel corso del XIX secolo nella navata centrale della Co-Cattedrale, presso i gradini di accesso al Presbiterio Cfr. S. Guido - G. Mantella, *Il restauro del monumento funerario del Gran Maestro Gregorio Carafa*, in *Storie di restauri nella chiesa conventuale di San Giovanni Battista a la Valletta. La cappella di Santa Caterina della Lingua d'Italia e le committenze del Gran Maestro Gregorio Carafa*, Midsea Books, Valletta 2008, pp. 189.

30. M. Morrone, Roccella…, *op.cit.*, 2005, p. 59

31. Francesco Carafa nacque a Castelvetere nel 1598 e fu lui ad avviare il nipote Gregorio alla carriera nell'Ordine Gerosolimitano, facendo richiesta che indossasse l'abito di cavaliere di Malta, quando Gregorio aveva soli pochi giorni di vita. Francesco morì in una campagna militare in Spagna, dove si era recato come "Capo della cavalleria" accompagnato dallo stesso Gregorio. Il suo corpo fu trasportato dalla Catalogna in Calabria, nella chiesa di San Giovanni Battista, dove rimase fino al 1680, anno in cui Gregorio, divenuto Gran Maestro, ne dispose in trasporto a Malta (Cfr. M. Sirago, *Gregorio…*, *op.cit.*, 2001, pp. 19-20).

32. Per uno studio approfondito sulla figura di Gregorio Carafa si rimanda a M. Sirago, *Gregorio…, op.cit.,* 2001.

33. AOM, Arch. 488, Liber Bullarum, anni 1681- 1683.

34. AOM, Arch. 2133, Registro delle delibere della Lingua d'Italia (1678-1688). *Consenso alla Nomina del priorato della Roccella seguita in persona dell'Ill,mo Don Fortunato Carafa*, f.138r, 3 novembre 1683.

35. Don Fortunato Ilario (Napoli 1631- Roma 1697), fu Cardinale dal 1686 e vescovo eletto di Aversa dal 1687. M. Pellicano Castagna, *La storia dei feudi…*, *op.cit.*, Vol. III, 2003, p. 281. Bernardo De Dominici (p. 115), tramanda come Mattia Preti *prima di tornare a Malta, sollecitato dal Gran Maestro, diede una scorsa a Napoli e quindi ad Anversa, per trattare col Cardinale D. Fortunato Caraffa, vescovo di quelle città, di non so qual premuroso negozio, e gli regalò un bel quadro, che un Ecce Homo mostrato da Pilato rappresenta*. Il dipinto che Mattia avrebbe regalato a Fortunato Ilario, di cui si possiedono notizie certe, è stato messo in relazione con l'*Ecce Homo* del Musée Condé di Chantilly, o con l'opera di medesimo soggetto, oggi nella Walpole Gallery di Londra, di provenienza sconosciuta. Cfr. T. J. Spike, *Mattia Preti, Catalogo Ragionato dei dipinti*, Centro DI, Firenze -Taverna 1999, pp. 124, 160 nn. 20, 72; R. De Gennaro, *Vita del Cavaliere Frà Mattia Preti detto il Cavaliere Calabrese*, in *B. De Dominici, Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, [edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro - A. Zezza, Napoli 2003- 2008, coordinamento II Tomo a cura di A. Zezza, p. 696, nota 302.

La presenza dei dati documentari chiarisce, dunque, il passaggio del titolo di Priore[36] da Gregorio al fratello Fortunato nel 1683, escludendo la possibilità che la carica potesse essere stata anche del fratello Francesco, morto nel 1679[37].

Nel 1684 Gregorio riuscì ad ottenere, da Papa Innocenzo XI, la concessione di prolungare lo jus patronato Carafa per altre tre vite[38], oltre a quella dell'illustrissimo Priore Fortunato[39].

Nel corso del XVII secolo, dunque, si vide l'ascesa della famiglia Carafa con il primo Principe Fabrizio I, fino a raggiungere l'apice con Carlo Maria, ultimo dei principi nato a Castelvetere, nipote del Gran Maestro Gregorio e a lui particolarmente legato.

Alla morte del primo Principe, Fabrizio I, gli succedette il figlio Girolamo II[40], secondo principe di Roccella, che puntò sulla presenza nella città di Napoli, delegando ai feudi calabresi il ruolo di ville extraurbane. Girolamo II sposò Diana Vettori[41], figlia di Orazio e di Margherita Borghese, e nipote di papa Paolo V. Alla morte di Girolamo, il titolo di terzo principe passò a Fabrizio II[42], il quale sposò Agata Branciforte, appartenente ad una delle più nobili famiglie siciliane. A Castelvetere, nel corso degli anni quaranta del XVII secolo, il principe fondò due cappelle nella chiesa matrice, una dedicata a San Carlo, e l'altra alla Madonna delle Grazie[43].

Dal matrimonio tra Fabrizio e Agata nacque nel 1651, nel castello di Castelvetere, Carlo Maria[44], quarto principe di Roccella e ultimo della linea diretta. Carlo ereditò dalla mamma vasti possedimenti e vari titoli in Sicilia, che portarono il casato agli antichi splendori; durante il suo principato, inoltre, fu onorato della presenza di due Cardinali, gli zii Carlo e Fortunato Ilario, e fu portato alla fama universale grazie al Gran Maestro Gregorio. Il quarto principe non ebbe figli dalla moglie Isabella d'Avalos D'Aquino e lasciò come erede la sorella Giulia, quinta principessa di Roccella, che sposò il cugino Federico Carafa di Bruzzano. Dopo la morte di Giulia, avvenuta nel 1703, la linea diretta dei Carafa di Roccella si estinse per passare al ramo dei duchi di Bruzzano.

Dopo aver individuato, attraverso questo rapido *excursus*, quelli che furono i principali protagonisti della famiglia Carafa della Spina di Roccella, per meglio comprendere il quadro della committenza artistica dell'epoca, appare utile delimitare i confini territoriali dello stato dei Carafa in Calabria.

36. La successione del titolo di priore dopo Gregorio presenta in molti testi qualche incoerenza, poiché è spesso citato Francesco come terzo priore, ma non è ben specificata la data di passaggio tra Gregorio e Francesco, che sarebbe morto nel 1679. Per approfondimenti su questo aspetto cfr. T. Manfredi, *Il principe…*, *op.cit.*, 2006, pp. 47-52 e in particolare nota 101.

37. Francesco Maria Carafa (1632/1679), a cui Gregorio era particolarmente legato, fece carriera con l'abito gerosolimitano. Fu nominato ambasciatore nel 1660, ottenne il titolo molto ambito di "Gran Croce" da Clemente IX ed entrò a fare parte del Consiglio. Fu nominato anche "Generale delle Galere" nel biennio 1669-1671, e nel 1670 combatté valorosamente contro tre grossi vascelli algerini. Morì nel 1679 e fu seppellito in Calabria, fino a quando Gregorio, divenuto Gran Maestro Gregorio Carafa, ne fece trasportare a Malta le spoglie nella Co-Cattedrale della Valletta. Cfr. M. Sirago, *Gregorio…, op.cit.*, 2001, pp. 41, 112; M. Pellicano Castagna, *La storia dei feudi…, op.cit.*, Vol. III, 2003, p. 281.

38. M. Sirago, *Gregorio…*, *op.cit.*, 2001, p. 50

39. Non abbiamo, al momento, dati documentari sul passaggio della carica di priore da Fortunato Ilario al suo successore. Secondo alcuni testi critici la carica dovette passare al nipote Carlo Maria probabilmente quando Fortunato divenne Cardinale, nel 1686, ma dalla lettura del testamento di Gregorio, che risale del 1690, si nota come egli ricorda la memoria del priore della Roccella suo zio e del priore Carafa suo fratello, mentre cita il suo amatissimo nipote Carlo come signore e principe di Butera. Successivamente, sono citati come priori Paolo Carafa, poi Gennaro, fino all'ultimo priore Domenico Carafa. Cfr. G. Valente, *Il Sovrano…*, *op.cit*, 1996, p. 151; T. Manfredi, *Il principe…*, *op.cit.*, pp. 47-52 e in particolare nota 101.

40. Girolamo sposò Diana Vittori, nipote di Papa Paolo V, da cui nacquero molti figli, tra cui Gregorio, Cfr. M. Pisani, I *Carafa…, op.cit.*, 1992, pp.. 71-74; M. Pellicano Castagna, *La storia dei feudi…*, *op.cit.*, Vol. III, 2003, pp. 280-282; Girolamo fondò una cappella nella chiesa matrice di Castelvetere cfr, V. Naymo, *Stati feudali e baronie nella Calabria di età moderna: politiche amministrative, istituzionali e di prestigio*, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale borbonica e postunitaria*, a cura di A. Anselmi, Gangemi, Roma 2012, p. 53.

41. Tra i figli nati dall'unione tra Girolamo e Diana Vettori ci fu anche Carlo (1611-1680), padre teatino, che fu vescovo di Aversa e poi Cardinale.

42. M. Pellicano Castagna, *La storia dei feudi…*, *op.cit.*, Vol. III, 2003, pp. 282.

43. V. Naymo, Stati feudali…, *op.cit.*, 2012, p. 53.

44. Carlo Maria incarna la tipica figura di erudito del XVII secolo. Oltre ad essere abile politico fu, infatti, intellettuale, astronomo, matematico urbanista e autore di numerosi testi. Cfr. M. Pisani, *I Carafa…*, *op.cit.*, 1992, pp. 74-89; per uno studio approfondito sulla figura del principe si rimanda a F. Racco, Una codificazione feudale del Seicento calabrese. Gli ordini, pandette, e costituzioni del principe Carlo Maria Carafa, Virgilio, Rosarno 1996; si veda anche V. Naymo, Stati feudali…, op.cit., 2012, p. 54.

Tra la fine del XVI secolo e il XVII secolo, notevole fu l'attività di espansione dei Carafa, non solo con l'intensificarsi dell'aspetto difensivo, ma anche con l'espandersi delle città già possedute e l'istituzione di nuovi centri, quali Fabrizia e Carafa[45]. In particolare, è stata identificata nella figura di Fabrizio, principe dal 1570 al 1629, l'ideatore del piano di ingrandimento dei feudi volti ad una attenta politica di controllo e sviluppo del territorio[46]. I possedimenti sotto il diretto controllo dei Carafa comprendevano dunque, tra il 1588 e il 1629, le vicine terre di Roccella e di Castelvetere, con la nuova città di Fabrizia; la contea di Grotteria, relativa agli attuali comuni di Grotteria, Mammola, S. Giovanni di Gerace, Agnara Calabra, Gioiosa Jonica; la città di Siderno; ed infine la contea di Condojanni e quella di Bianco, con il nuovo centro di Caraffa del Bianco[47].

All'interno di tali possedimenti sono state rintracciate le più significative opere artistiche realizzate nel corso del XVII secolo, sulle quali, purtroppo, sono spesso pochi o nulli i dati documentari capaci di fornirci una precisa committenza e qualche volta una attribuzione certa, tuttavia, tali testimonianze possono rappresentare un utile punto di partenza per le comprensione e la ricostruzione del linguaggio artistico che circolava, all'epoca di Mattia Preti e Gregorio Carafa, in quest'area circoscritta della Regione[48].

Fig. 3. Pittore meridionale, Crocifisso e Santi, olio su tela, cm 180 x136, sec. XVII, Grotteria, Chiesa di Santa Maria Assunta (ph. M. Ameduri)

Nella città di Grotteria, all'interno della chiesa di Santa Maria Assunta è esposto un dipinto databile alla prima metà del XVII secolo raffigurante un *Crocifisso e quattro santi*[49] **[fig. 3],** individuati in San Domenico, Ignazio di Loyola e Carlo Borromeo e su cui resta ancora qualche problema di identificazione per il santo posto dietro il fondatore dell'ordine domenicano, citato con dubbio come San Felice da Cantalice[50] o Francesco da Paola[51]. Particolarmente rilevante è il dibattito iconografico, peraltro ancora aperto, su questo di-

45. È da inserire in questo contesto la trasformazione della residenza feudale di Castelvetere da fortificazione in fastoso palazzo. Per uno studio più approfondito sulle modifiche dell'assetto edilizio della città si veda: F. Martorano - V. Naymo, *Castelvetere, struttura urbana…*, *op.cit.*, 2001, pp. 80-81.

46. F. Martorano, *Politiche…*, *op.cit.*, 2006, pp. 81-82.

47. Per un approfondimento della struttura urbana dei centri sottoposti al controllo dei Carafa, si veda ancora F. Martorano, *Politiche insediative…*, *op.cit.*, 2006, pp. 81-89.

48. L'analisi delle opere che si propongono in questo contributo attendono studi più approfonditi. Per ogni opera citata, si è cercato di fornire una bibliografia quanto più completa e dettagliata.

49. Per una bibliografica completa del dipinto si veda: D. Lupis Crisafi, *Cronaca di Grotteria dalla sua fondazione fino all'anno 1860*, Tipi Michele Caserta e C, Gerace Marina 1887, p. 25; A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia: Calabria*, La libreria dello Stato, Roma 1933, p. 290; E. Barillaro, *Calabria. Guida artistica e archeologica* (Dizionario Corografico), Pellegrini, Cosenza 1972, p. 291; Amministrazione Provinciale di Reggio Calabria (a cura di), *Le città della provincia alla fiera dei comuni*. (Bari 18-22 novembre 1998), Officina Grafica S.r.l., Villa San Giovanni 1998, p. 49; C. Nostro (a cura di), *Reggio Calabria e la sua provincia. L'arte, i segni della storia*, Electa, Napoli 2000, p. 247; F. Casano, *Reggio di Calabria e provincia. Storia, tradizioni, arte, museo*, Tiziano Casano Editore, Paceco 2001, p. 70; M. P. Di Dario Guida, *Produzione e importazione degli svolgimenti della pittura e scultura*, in *Calabria*, a cura di R.M. Cagliostro, ("Atlante del Barocco in Italia"), De Luca, Roma 2002 p. 176; D. Laruffa, *Incontro con la Calabria. Discovering Calabria, guida turistica generale*, Laruffa, Reggio Calabria, 2004, p. 94; Touring Club Italiano, *Basilicata e Calabria,* Touring Editore, Milano 2005, p. 586; G. Solferino, *La Locride da Capo Bruzzano a Caulonia,* in *L'estremo lembo d'Italia. La provincia di Reggio Calabria. Storia Arte Natura*, a cura di P. Arbitrio – R. Privitera – G. Solferino, Arbitrio Editori, Scilla 2008, p. 131; G. Leone, *1605-1631: gli anni oscuri. Francesco Cozza dalla Calabria a Roma*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, [Atti del Convegno (Valmontone: 2008)], a cura di C. Strinati - R. Vodret - G. Leone, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009; p. 44; M. Panarello, *La pittura del Seicento in Calabria: tra manierismo naturalismo e classicismo*, in *La Calabria del Viceregno…*, *op.cit.,* 2009, pp. 421-471, p. 450.

50. *Ibidem*

51. G. Leone, *1605-1631…*, *op.cit.*, 2008, p. 44.

pinto, in merito al quale è stato posto in evidenza[52] come l'assenza dell'aureola in Sant'Ignazio di Loyola, che venne santificato nel 1622, indirizzerebbe verso una cronologia del dipinto antecedente a questa data e tale ipotesi di datazione farebbe dunque cadere l'idea di riconoscere in San Felice da Cantalice il santo raffigurato dietro San Domenico, poiché il beato Felice venne santificato nel 1712. Probabilmente solo uno studio più approfondito sul luogo di provenienza del dipinto, identificato nell'antica chiesa domenicana di Grotteria, purtroppo distrutta durante il terremoto del 1783[53], potrebbe aiutare a chiarire il legame tra i diversi santi raffigurati e sciogliere i dubbi sul quarto santo, certamente appartenente all'ordine dei Francescani o dei Minimi[54].

Dal punto di vista stilistico *Il Crocifsso e quattro santi* fu inizialmente riferito dal Frangipane[55] al seicento spagnolo napoletano, mentre Giorgio Leone[56] ravvisava da subito elementi classicisti con un certo sentore naturalistico e lo datava a un primo Seicento ancora controriformato. Mario Panarello[57] ipotizza una serie di legami con l'ambito pretiano, in particolare per una serie di caratteri che lo affiancherebbero alla produzione giovanile dei fratelli Preti, come la tela raffigurante la *Madonna della Provvidenza* di Taverna, e precisamente per il trattamento delle mani e la resa dell'incarnato, mentre il volto di san Domenico sembrerebbe anticipare quello dello stesso santo, ravvisato nel dipinto con *Cristo fulminante* di Mattia Preti[58].

Una tela raffigurante *San Nicodemo*[59] è custodita nella chiesa Matrice di Mammola, ma proviene dalla chiesa del monastero basiliano di S. Nicodemo, quest'ultimo soppresso nell'Ottocento. La chiesa, di antiche origini, fu ricostruita dal Cardinale Antonio Carafa per continuare a custodire le reliquie del monaco italo greco San Nicodemo. Il santo è raffigurato in abiti vescovili con il pastorale e in atto di benedire la città di Mammola, che lo aveva dichiarato suo patrono nel 1638. Purtroppo il dipinto manca di tutta la parte inferiore, come testimoniato dal restauro condotto alla fine negli anni Novanta e dalla citazione del Frangipane nell'Inventario del 1933 **[fig. 4].** Studi più recenti [60] sottolineano come l'effigie del santo rimarchi il modello benedettino del san Basilio *propopatriarca* e ipotizzano la ricostruzione dell'immagine nella parte inferiore mancante del dipinto attraverso

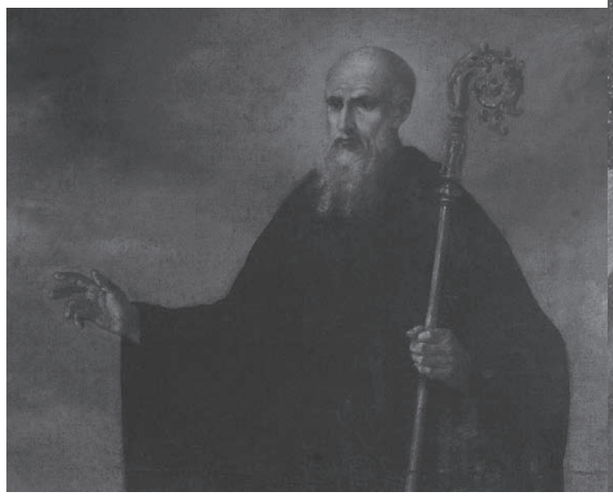


Fig. 4. Pittore messinese, San Nicodemo da Kellarana, olio su tela, cm 96 x 140, sec. XVII (terzo quarto), Mammola, Chiesa Matrice (ph. C. Perri)

52. La prima analisi dettagliata del dipinto fu presentata da G. Leone, *Episodi artistici e committenza feudale nello Stato Carafa di Roccella,* nel corso del Convegno*: Lo stato feudale dei Carafa di Roccella* (Roccella Ionica 1-2 dicembre 2007).
53. A. Frangipane, *Inventario*…, *op.cit*, 1933, p. 290, M. Panarello, *La pittura*…, *op.cit.*, 2009, p. 450.
54. G. Leone, 1605-1631…, *op.cit.*, 2008, p. 44.
55. A. Frangipane, *Inventario*…, *op.cit.*, 1933, p.290.
56. G. Leone, *1605-1631*…, *op.cit.*, 2008, p. 44.
57. M. Panarello, *La pittura*…, *op.cit.*, 2009, p. 450
58. *Ibidem*
59. A. Frangipane, Inventario…, *op.cit.*, 1933, p. 291; E. Barillaro, *Calabria. Guida artistica*…, *op.cit.*, 1972, p. 303; G. Pittari, *Mammola: antico paese di Calabria Mammola*, a cura della Scuola Elementare Statale "G. Marconi" di Mammola, Rubbettino, Soveria Mannelli 1989, pp. 11-28; G. Leone, *S. Nicodemo da Kellerana*, in *Itinerari turistico religiosi in Calabria. Verso il Giubileo del 2000*, a cura di G. Ceraudo, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998, pp. 38-39, scheda n. 4; *Le città della provincia alla fiera*…, *op.cit*., 1998, p. 53; G. Leone, *Primi spunti per una ricerca sull'iconografia dei santi calabrogreci. I tre San Fantino*, in *Chiesa e società nel Mezzogiorno: studi in onore di Maria Mariotti*, a cura di P. Borzomati, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998, pp. 1309-1353; G. Leone, *Culto e iconografia dei santi Italo greci in area reggina*, in *Sacre Visioni. Il patrimonio figurativo nella provincia di Reggio Calabria (XVI – XVIII secolo),* a cura di R. M. Cagliostro – C. Nostro – M. T. Sorrenti, De Luca, Roma 1999, pp. 60-67; C. Nostro (a cura di), *Reggio Calabria…, op.cit.*, 2000, p. 240; A. Preiti, *Schedatura dei centri urbani: Mammola*, in *Calabria*, a cura di R. M. Cagliostro, *op.cit.*, 2002, p. 676; G. Santagata, *L'abbazia di S. Nicodemo di Mammola*, in *Calabria Sacra. Compendio storico-artistico della monumentalità chiesastica calabrese*, Franco Pancallo Editore, Locri 2003; Touring Club Italiano, *Basilicata e Calabria*..., *op.cit.*, Milano p. 584.

un'incisione apposta alla Vita di San Nicodemo, pubblicata da Apollinare Agresta a Roma nel 1677, la quale riprende molti particolari da questa tela, come il ricciolo del bacolo e la barba del santo. È stato, inoltre, posto in evidenza come la presenza dello stemma degli Agresta, visibile sul margine della stampa seicentesca, potrebbe essere stata copiata dall'anonimo incisore direttamente dal dipinto. Questo dato permetterebbe di considerare p. Apollinare Agresta come committente dell'opera di Mammola, probabilmente tra il 1653 e il 1677, negli anni in cui fu superiore del monastero e fece erigere la cappella dedicata al santo[61]. La tela, riferita già da Frangipane a probabile pittore siciliano**,** è attribuita a pittore messinese vicino ai modi di Agostino Scilla (1629-1700), e molte affinità sono state riscontrate con il *San Benedetto* dipinto da Scilla per la pala di San Paolo a Messina, oggi nel Museo regionale della città[62].

A Gioiosa Jonica, nella quadreria di Palazzo Amaduri, sono invece custoditi due dipinti provenienti da antiche chiese della città.

Fig. 5. Francesco Manzini (?), Tomiri pone la testa di Ciro in un otre di sangue, olio su tela, cm 126,6 x 177,8, sec. XVII, Gioiosa Ionica, Palazzo Amaduri (ph. A. Salatino)

Il primo raffigura *Tomiri che pone la testa di Ciro in un otre di sangue*[63] ed era collocato nella chiesa di San Giovanni Battista **[fig. 5].** La vicenda critica su questo dipinto è lunga e complessa[64], sia in riferimento all'iconografia, riportata in modo errato in molti contributi, sia all'attribuzione sia alla sua provenienza, oltre che alla sua presenza a Gioiosa. Dalla fine degli anni 90 è stato considerato, da una parte della critica, opera di Mattia Preti, poiché ripete in maniera pedissequa un dipinto con uguale soggetto conservato in collezione privata a Milano e la cui paternità a Mattia

60. G. Leone, *San Nicodemo*…, *op.cit.*, 1998, pp. 38-39; G. Leone, *Primi spunti*…, *op.cit.*, 1998, p. 1319; G. Leone, *Culto e iconografia*..., *op.cit.*, 1999, pp. 65.
61. Ivi, pp. 60-67.
62. Ivi, p. 67.
63. Per una completa bibliografia dell'opera si rimanda a: A. Oppedisano*, Cronistoria della Diocesi di Gerace*, Pancallo Editore, Locri 1932, p. 339; E. Barillaro, *Calabria*…, *op.cit.*, 1972, pp. 10-14; E. Barillaro, *Cronache d'arte goijosane*, in «Brutium», LVII (1978), pp. 10-14; M. Rodinò - G. Incorpora, *Gioiosa come un racconto*, Frama Sud, Chiaravalle Centrale 1979; E. Barillaro, *Gioiosa Ionica. Lineamenti di storia municipale*, Frama Sud, Chiaravalle Centrale 1976, p. 41; G. Pittari (a cura di), *Dall'Aspromonte alle Serre. Un territorio proiettato nel futuro*, Frama Sud, Chiaravalle Centrale 1985, p. 78, fig. 83; R. Fuda, *Materiali e ipotesi per un soggetto storico di Mattia Preti*, estratto da «Antichità viva», XXXVII (1998), n. 2-3, Edam, Firenze 2002, pp. 94-101, ; M. P. Di Dario Guida, *Produzione e importazione*…, *op.cit.*, 2002, p. 179; G. Pittari, *La Chiesa Matrice di San Giovanni in Gioiosa Ionica ed i suoi tesori*, in «Calabria Letteraria», (2003), nn. 7-8-9, pp. 42-46; M. Ameduri, *Concerto di campane delle chiese di Gioiosa Ionica da un documento di Mons. Ildefonso Del Tufo Vescovo di Gerace (1730-1748*), in "Scholae Praetoriatis," a cura del 32° Distretto Scolastico della Calabria - Gioiosa Ionica, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, pp. 27, 49-60; G. Leone, in *I colori del buio. I caravaggeschi nel Fondo Edifici di Culto* [Catalogo della mostra (Roma: 2007-2008)], a cura di C. Strinati - R. Vodret - G. Leone, Skira, Milano 2010, pp. 144 -147; A. Salatino, in V. Sgarbi, *Mattia Preti*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp.218-219.
64. Individuato erroneamente negli inventari parrocchiali come La *Decollazione di San Giovanni Battista,* e con tale iconografia riportato fino agli anni Ottanta del secolo scorso, il dipinto non è citato nell'*Inventario* del 1933 del Frangipane, mentre compare per la prima volta nel testo di Oppedisano (1932) come opera di Luigi Velpi, datata 1675. Barillaro lo cita nel 1978 non esprimendo giudizi critici mentre, successivamente (1979), manifesta perplessità sull'attribuzione pretiana. Si tramanda che il dipinto, dimenticato per molti anni, sia stato rinvenuto arrotolato all'interno della chiesa di San Giovanni Battista da un sacerdote intorno agli anni 70 del Novecento.

Fig. 6. Andrea Vaccaro, Madonna del Rosario, olio su tela, cm 140 x 130, sec. XVII, Gioiosa Ionica, Palazzo Amaduri (ph. M. Ameduri)

Preti è indiscussa[65]. Il dipinto di Gioiosa, recentemente restaurato[66], è stato oggetto di una tesi di laurea magistrale di Antonella Salatino[67], che ha portato a scartare l'attribuzione a Mattia Preti, inserendolo in quel nutrito e corposo gruppo di opere, copie o repliche di originali pretiani, la cui produzione certamente collocabile tra la seconda metà del Seicento e fino ai primi decenni del Settecento, costituisce un importante prolungamento dell'attività del Preti a opera della sua numerosa bottega. I caratteri stilistici del dipinto lo accosterebbero alle opere eseguite da Mattia a Napoli e, dunque, la tela sarebbe riconducibile ad un artista attivo dopo la morte del *Cavalier Calabrese*, il quale gravitava come copista nel contesto napoletano, identificato, da più recenti studi[68], nel pittore Francesco Manzini[69].

Il secondo dipinto esposto a palazzo Amaduri raffigura la *Madonna col Bambino e santi domenicani* o *Madonna del Rosario*[70] e proviene dalla chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, fino al XVIII secolo patrona della città di Gioiosa **[fig. 6]**. Il dipinto, in passato genericamente riferito a bottega meridionale del XIX secolo, è stato attribuito[71] ad Andrea Vaccaro, poiché durante un importante restauro effettuato nel 2008[72] è stato rintracciato in basso, al centro della tela, il monogramma del pittore "AV"; questo prezioso rinvenimento ha definitivamente comprovato l'iniziale attribuzione al pittore napoletano, proposta già qualche anno prima[73]. L'opera di Vaccaro, per la quale è citata anche una più antica provenienza dalla collezione Macri[74], è considerata un mirabile esempio di stile barocco, che si distacca dalle più consuete iconografie della *Madonna del Rosario,* tra le quali la più ricorrente e diffusa in Calabria è caratterizzata dalla scena centrale circondata dai misteri[75].

Nella chiesa di San Nicola di Siderno è invece custodita una tela raffigurante la *Madonna con Bambino e i santi Nicola e Giuseppe*[76], collocata entro un'ancona lignea intagliata e policroma recante la data del 1694, che probabilmente fu realizzata successivamente[77]**[fig. 7]**. L'Oppedisano sosteneva come l'opera fosse giunta a Siderno nel 1694 da Roma, dove fu acquistata dall'arciprete Prochilo, mentre Frangipane, non fornendo alcuna notizia circa la sua provenienza, la attribuiva ad un "pittore meridionale manierato del XVII secolo". Il dipinto è stato assegnato[78], in tempi recenti, al pittore messinese Onofrio Gabrieli (Gesso (ME), 1619-1706).

Fig. 7. Onofrio Gabrieli (?), Madonna con Bambino e i santi Nicola e Giuseppe, olio su tela, cm 200 x 250, sec. XVII, Siderno, Chiesa di San Nicola (ph. C. Perri)

Certamente il legame di questa parte della Calabria con la Sicilia e con gli artisti siciliani, già discussa da studi più generali[79], si deve, oltre che alla vicinanza geografica, anche alla presenza di ordini religiosi e di legami aristocratici, in cui dovette rivestire un ruolo importante anche la famiglia Carafa, soprattutto a seguito del matrimonio di Fabrizio II con la nobile siciliana Agata Branciforte.

65. L'attribuzione del dipinto di Gioiosa a Mattia Preti si deve a Roberto Fuda che lo individuava con un'opera del *Cavalier Calabrese*, di analogo soggetto, citata nella raccolta dello scultore Francesco Jerace, dove era esposta *en pendant* con una *Sofonisba.* L'originale di Mattia Preti, riferibile al citato dipinto in collezione Jerace, è stato invece correttamente individuato nella *Tomiri* oggi in collezione privata milanese, Cfr. A. Salatino, in V. Sgarbi, *Mattia Preti…*, *op.cit.*, 2013, pp. 218-219, scheda n. 76 (con bibliografia precedente). M. Pia di Dario Guida, nel chiarire il soggetto iconografico, identificato nella *Regina Tomiri che immerge il capo di Ciro in un'otre di sangue,* specifica come l'originaria provenienza, proprio in virtù del soggetto profano, sia da collegare ad una nobile famiglia del luogo, e solo successivamente il dipinto dovette giungere nella chiesa di San Giovanni Battista, per l'errata interpretazione del soggetto (cfr. M. P. Di Dario, *Produzione e importazione…*, *op.cit.*, 2002, p. 179).

66. Il restauro è stato condotto sotto la direzione di Giorgio Leone, con l'ausilio di analisi diagnostiche e di approfonditi studi critici.

67. A. Salatino, *La Tomiri di Gioiosa Ionica (Reggio Calabria). Indagine per un dipinto, la sua storia e per un'errata attribuzione a Mattia Preti,* [Tesi di laurea specialistica in Conservazione dei Beni Culturali (2008-2009), Università della Calabria, Dipartimento di Studi Umanistici, corso di laurea Magistrale in Storia dell'Arte, relatore prof. Giorgio Leone, Arcavacata, Unical, 2009.

68. L'attribuzione a Manzini si deve ad A. Salatino, *La Tomiri…*, *op.cit.*, 2009.

69. Conosciuto anche come "Ciccio bel giovane", fu allievo di Giacomo Farelli, apprezzato copista di Mattia Preti (B. De Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, Napoli 1745, III, pp. 464-465). La sua attività di copista è testimonia anche dalla *Decollazione del Battista* di Castelnuovo, firmata e datata 1704, ripresa dalla versione di Houston di Preti.

70. E. Barillaro, *Gioiosa Ionica…*, *op.cit.,* 1976, p. 223; V. Nadile, *Il culto della Madonna del Rosario nella diocesi di Gerace-Locri*, in *Bartolo Longo e il suo tempo*, 2 voll. [Atti del Convegno storico (Pompei: 24- 28 maggio 1982)], Edizioni di Storia della letteratura, Roma 2000, I, pp. 269-292, p. 284, n.40; G. Leone, *Il Barocco*, in *La Calabria dell'arte*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, p. 58; M. Panarello, *La pittura del Seicento…*, *op.cit.*, 2009, p. 435, A. Anselmi, *L'iconografia della Madonna del rosaio nella Calabria Spagnola*, in *La Calabria del Viceregno…*, *op.cit.*, 2009, p. 505; M. Ameduri, *Vaccaro a palazzo Amaduri*, in *Italia Arte, Capolavori*, a. 9, n. 10 (93) novembre 2013, p. 29.

71. L'attribuzione si deve a Giorgio Leone, Cfr. G. Leone, *Restauro dell'antico: beni artistici medioevali e moderni tra regime di proprietà e intervento statale*, in «Rivista Storica Calabrese», Reggio Calabria, XXX (2009), 1-2, pp. 77-124.

72. Il restauro è stato effettuato da Bruno Tatafiore di Napoli, mentre le analisi diagnostiche sono state condotte dallo studio MIDA di Roma di Claudio Falcucci. Durante i lavori di restauro è stata rilevata al centro della tela, in basso, la presenza del monogramma intrecciato "AV" che Giorgio Leone, direttore dei lavori, ha riconosciuto quale consueta firma del pittore napoletano Andrea Vaccaro.

73. L'attribuzione del dipinto ad Andrea Vaccaro fu proposta da Giorgio Leone anche in occasione del suo intervento al convegno: *La bellezza e i saperi. I beni culturali nella Calabria di oggi*, (Copanello: 10-11 maggio 2006).

74. V. Nadile, *Il culto della Madonna*,..op.cit, 2000, pp. 269-292; M. Panarello, *La pittura…*, *op.cit.*, 2009, p. 435.

75. G. Leone, *Il Barocco…*, *op.cit.*, 2008, p. 58; A. Anselmi, *L'iconografia….*, *op.cit.*, 2009, p. 505.

76. A. Frangipane, *Inventario…*, *op.cit.*, 1933, p. 311; A. Oppedisano, Cronistoria…, *op.cit.*, 1932, p. 339; E. Barillaro, *Calabria…*, *op.cit.*, 1972, p. 343; R. M. Cagliostro, *Madonnna in Gloria e Santi*, in *Sacre visioni…*, *op.cit.*, 1999, p. 93; M. Panarello, *Siderno*, in Calabria…, *op.cit.*, 2002, p. 685; G. Solferino, *La Locride…*, *op.cit.*, 2008, p. 128; M. Panarello, *La pittura…*, *op.cit.* , 2009, p. 438.

77. *Ibidem*

78. L'attribuzione è proposta da Mario Panarello, Cfr. *Ibidem*

79. F. Ruvolo, *L'arte ed il confine: rapporti artistici tra Messina e la Calabria meridionale in età moderna, con particolare riguardo all'architettura*, in *Messina e la Calabria: nelle rispettive fonti documentarie dal basso Medioevo all' Età contemporanea* [Atti del 1 Colloquio calabro siculo (Reggio Calabria – Messina: 21-23 novembre 1986), Società Messinese di Storia Patria, Messina 1988, pp. 109-160; A. Tripodi, *Relazioni tra la Sicilia nord-orientale e la Calabria,* in «Archivio storico Messinese» III serie - XLVI, Vol. 55 (1990), Società Messinese di Storia Patria, Messina, pp. 105-116.

Nella baronia di Bianco, e precisamente nell'attuale chiesa di Tutti i Santi a Bianco, si trova, invece, il dipinto con *San Michele Arcangelo e San Giovanni Battista*[80] **[fig. 8]** attribuito, da parte della critica, a Francesco Cozza, e databile agli anni cinquanta del XVII secolo**.** E' interessante l'iconografia che affianca i due santi effigiandoli individualmente e senza nessun rapporto tra loro includendo, in basso a sinistra, il ritratto del committente, irrimediabilmente rovinato a causa della consunzione della pellicola pittorica di tutta la parte inferiore. In merito al soggetto del dipinto, particolarmente complesso nella sua lettura iconografica ed iconologica, la critica ha ravvisato molteplici rimandi dottrinali legati al tema della Redenzione[81], chiaramente espressi nel monogramma del Nome di Cristo in alto, al centro della tela, nella Vittoria di San Michele su Satana e nella Venuta del Messia annunciata da S. Giovanni Battista. É stato, inoltre, posto in evidenza il contrasto stilistico tra l'eleganza dell'Arcangelo e la rude plasticità del Battista[82]. Tutti questi elementi hanno indotto gli studiosi a ipotizzare una committenza certamente colta e una collocazione che doveva essere idonea ad accogliere i profondi significati espressi nel soggetto.

Fig. 8. Francesco Cozza (?) e collaboratore, San Michele Arcangelo e Giovanni Battista, olio su tela, cm 280 x 210, sec. XVII (sesto decennio), Bianco, Chiesa di Tutti i Santi (ph. A. Onofrio)

Purtroppo la pala è una delle poche opere sopravvissute alla distruzione dell'antica città di Bianco, completamente rasa al suolo dai terremoti del 1783 e del 1908 e nessun dato è stato riscontrato dalla ricerca archivistica e bibliografica sull'originario luogo di collocazione del dipinto. Tra le ipotesi più plausibili, è valutata la provenienza dalla cappella dedicata al Battista nel distrutto Conservatorio delle Vergini (conservatorio per sole donne), edificato nel 1632[83], o da qualche locale convento di Francescani riformati o Cappuccini, presso i quali era molto sentita la devozione verso il Santo Nome[84]. La presenza di San Giovanni Battista, se consideriamo il particolare culto verso il Santo nei possedimenti Carafa, soprattutto a seguito dell'istituzione del priorato della Roccella nel 1613, potrebbe forse indurre a circoscrivere alla famiglia stessa, o a qualche figura ad essa molto vicina, la committenza del dipinto con tale soggetto.

80. F. Sorgiovanni, *Francesco Cozza: l'uomo, il pittore*, Nosside, Ardore Marina 1996, pp. 96-97; R. M. Cagliostro, *Le arti figurative nella provincia reggina in epoca barocca*, in *Sacre Visioni…*, *op.cit.*, 1999, p. 33; R. M. Cagliostro, *San Michele Arcangelo e San Giovanni Battista*, in *Sacre Visioni…*, *op.cit.*, 1999, p. 91 (scheda 11); D. Pisani, *Cenni sulla cultura pittorica dal XVII in Calabria*, in *Il recupero della memoria. Pittori del Seicento in Calabria*, [Catalogo della mostra (Reggio Calabria: 1999-2000)], a cura di F. Sicilia – D. Pisani, Electa, Napoli 2000, p. 67; S. Serranò, in C. Nostro (a cura di), *Reggio Calabria…*, *op.cit.*, 2000, pp. 217-218; R. Filice, in *Il recupero della memoria…*, *op.cit.*, 2000, p. 67; M. P. Di Dario Guida, *Produzione…*, *op.cit.*, 2002, p. 175; G. Leone, *Traccia per una storia dell'Arte in Calabria*, in *Anteprima della Galleria Nazionale di Cosenza*, [Catalogo della mostra (Cosenza: 2003)], a cura di R. Vodret, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, p. 30; G. Leone, *La cultura artistica dell'antica diocesi di Catanzaro tra Cinquecento e Seicento*, in *Gregorio Preti: da Taverna a Roma 1603-1672. Un pittore riscoperto e l'ambiente artistico nella Presila tra '500 e '700*, a cura di C. Carlino, Liriti, Reggio Calabria 2003, p. 32; G. Leone, *Gregorio Preti, ipotesi per un calabrese a Roma*, in *Gregorio Preti, calabrese (1603-1672): un problema aperto*, [Catalogo della mostra (Cosenza: 2004)],a cura di R. Vodret - G. Leone, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, p. 34; A. Pampalone, *Inquietudine e malinconia in Francesco Cozza calabrese*, Campisani Editore, Roma 2008, p. 33; G. Leone, *San Michele Arcangelo e Giovanni Battista detto "Gloria del Santo nome*", in *Francesco Cozza (1605-1682), un calabrese a Roma tra Classicismo e Barocco*, [Catalogo della mostra (Roma: 2007)] a cura di C. Strinati - R. Vodret - G. Leone, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 168-169, (scheda II, 26); M. Panarello, *La pittura…*, *op.cit.*, 2009, p. 447.

81. Le interessanti ipotesi iconografiche sono proposte da Giorgio Leone, cfr. G. Leone, *San Michele…*, *op.cit.*, 2007, p. 168.

82. A. Pampalone, *Inquietudine…*, *op.cit.*, 2008, p. 33.

83. M. Cagliostro, *San Michele…*, *op.cit.*, 1999, p. 91; A. Pampalone*, Inquietudine…*, *op.cit.*, 2008, p. 33.

84. G. Leone, *San Michele…*, *op.cit.*, 2007, pp. 168-169.

85. *Ibidem*

L'attribuzione dell'opera, proposta da Vittorio Savona al calabrese Francesco Cozza, ha trovato riscontri in gran parte della critica successiva, che ha ravvisato gli elementi della cultura artistica romana, piuttosto inediti e circoscritti nella Calabria seicentesca, e precisamente nella figura dell'Arcangelo Michele, dalle forme di chiaro rimando lanfranchiano, la cui imponenza fisica, tra l'altro, rievoca il celeberrimo modello di Guido Reni, conservato nella chiesa dei Cappuccini a Roma. Sono stati evidenziati, inoltre, particolari iconografici e formali che richiamano lo stile di Cozza, come legami tra il volto del san Michele e l'angelo che regge lo stendardo nella famosa *Madonna del Riscatto,* pur non escludendo la possibilità della presenza di qualche collaboratore[85]. Oggi, però, un nuovo e più utile confronto si può effettuare con un dipinto di Francesco Cozza di recente scoperto a Roma e presentato da Paolo Castellani, raffigurante un *San Michele in lotta con il Demonio*[86] **[fig. 9].** Durante il restauro è emersa la firma del pittore e l'alta qualità del dipinto, la cui datazione è proposta in momento di piena maturità della produzione artistica di Cozza, e quindi intorno al sesto decennio del secolo o al settimo decennio, ma di certo realizzato subito dopo l'incontro di Francesco Cozza con Mattia Preti a Valmontone. È il primo dipinto certo di Cozza che raffigura come soggetto *San Michele* ed evidenzia, in molti tratti, un diverso trattamento della figura del santo rispetto a quello del già menzionato dipinto calabrese della chiesa di Tutti Santi a Bianco.

Fig. 9. Francesco Cozza, San Michele Arcangelo in lotta con il demonio, olio su tela, cm 292 x 195, sec. XVII, Roma, Chiesa di Maria S.ma del Carmine alle Tre Cannelle
Fig. 10. Scultore meridionale, Madonna delle Grazie, 1622, Caraffa del Bianco, Chiesa della Madonna delle Grazie (ph. C. Perri)

A Caraffa del Bianco, cittadina fondata dal Primo principe di Roccella Fabrizio I, nella suggestiva chiesetta rurale della Madonna delle Grazie, è custodita una scultura marmorea, scolpita a tutto tondo e raffigurante la *Madonna delle Grazie*[87] **[fig. 10]**, di bottega meridionale, ricondotta da Monica

86. P. Castellani (a cura di), *Tra cielo e abisso: scoperta e restauro del San Michele arcangelo in lotta col demonio di Francesco Cozza,* [Catalogo della mostra (Roma: 2013)], Gangemi, Roma 2013.

87. E. Barillaro, *Calabria…*, *op.cit*, 1972, p. 269; C. Nostro (a cura di), *Reggio Calabria …*, *op.cit.*, 2000, p.218; F. Casano, *Reggio di Calabria e provincia. Storia, tradizioni, arte, museo*, Tiziano Casano Editore, Paceco 2001, p. 62; *Enciclopedia dei Comuni della Calabria con guida storico-artistica*, a cura di D. Guido, Finanziaria Editoriale S.r.l., Castrolibero 2003, p. 311; *Basilicata e Calabria…*, *op.cit.*, 2005, p. 597; G. Solferino, *La Locride…*, *op.cit.*, 2008, p. 118; E. D'Agostino, *Le chiese della Terra di Bianco in età medievale e moderna*, in *Bianco e il suo patrimonio storico-religioso* [Atti del Convegno (Bianco: 2007)], a cura di A. Calabrese - G. Daniele, Pancallo, Locri 2008, pp.11-169.

88. M. De Marco, *Marmi del Cinquecento "in partibus Calabriae": il primato di Messina*, in *Dal primo Rinascimento all'ultima maniera. Marmi del Cinquecento nella Provincia di Reggio Calabria*, a cura di M. De Marco, Centro Studi Esperide, Pizzo Calabro (Vv) 2010, pp. 117, 119 nota 214.

Da sinistra: Fig. 11. Argentiere meridionale, Braccio reliquiario di Sant'Ilarione, argento cesellato e inciso, cm 170, sec. XVII, Caulonia, Chiesa Matrice (ph. F. Businelli)
Fig. 12. Argentiere meridionale, Braccio reliquiario di Sant'Ilarione, argento cesellato e inciso, cm 170, sec. XVII, particolare dello stemma, Caulonia, Chiesa Matrice (ph. F. Businelli)
Fig 13. Argentiere meridionale, Reliquiario del Sacro Capello, argento cesellato e inciso, cm. 27,6, sec- XVII, Caulonia, Chiesa Matrice (ph. F. Businelli)

de Marco[88] ad uno scultore operante nelle stretto. L'opera reca sulla base la data e la memoria del donatore: IACOBO VOTANO / HA FATTO FARE QVESTA / IMMAGGINA PER SVA / DEVOTIONE 1622[89].

Nel cuore dei possedimenti Carafa, e precisamente nella città di Castelvetere, all'interno della chiesa matrice di Santa Maria Assunta (detta "la Cattolica"), si possono rintracciare oggetti collegati alla diretta committenza Carafa. Tra tutti spicca l'interessante e ben noto reliquiario antropomorfo a braccio, contenente una reliquia di Sant'Ilarione e conosciuto, appunto, come "Braccio di Sant'Ilarione"[90] **[fig. 11].** Il manufatto poggia su di un prisma a base triangolare finemente lavorata e terminante con tre piedini su cui è inciso uno stemma partito **[fig. 12],** sormontato da corona, che presenta sul lato sinistro lo stemma dei Carafa, mentre a destra un leone rampante con vessillo e tre stelle, simbolo della famiglia Branciforte. Il reliquiario, privo di punzoni e marchi, è stato considerato dalle più antiche fonti[91] un dono di Mons. Carlo Carafa, arciprete di Castelvetere, poi divenuto Arcivescovo di Anversa e successivamente Cardinale, il quale arricchì di notevoli opere la chiesa matrice durante la sua reggenza come arciprete. Analizzando però lo stemma presente sul manufatto, il quale è sormontato da corona marchesale invece che dal cappello cardinalizio ed è affiancato dal simbolo della Famiglia Branciforte, si ritiene più corretto spostare la committenza su Fabrizio II, terzo Principe di Roccella, il quale sposò nel 1640 Agata Branciforte, da cui ebbe numerosi figli, tra cui il quarto principe Carlo Maria (1651-1695). Questo ci permette di stabilire il 1640 come data *post quem* per l'esecuzione e di circoscrivere la committenza ai coniugi, facendo cadere l'ipotesi portata avanti nei pochi riferimenti bibliografici, i quali considerano committente del manufatto Carlo, fratello di Fabrizio II, solo perché fu arciprete della chiesa matrice di Caulonia, prima di diventare vescovo di Anversa e poi Cardinale. L'assenza di punzoni, inoltre, confermerebbe una committenza privata. Ancora oggi, secondo un'antica tradizione attestata nel citato documento del XVII secolo[92], il braccio viene portato per due volte l'anno in solenne processione, in segno di protezione e ringraziamento per la città, verso l'eremo di S. Ilarione, interessante luogo situato a circa 12 Km da Caulonia, che sarebbe auspicabile studiare in modo più approfondito.

Un altro notevole manufatto è un reliquiario[93], detto del "saio", contenente la reliquia del sacro capello della Vergine **[fig. 13]**. L'oggetto, in argento massiccio, poggia su base ottagonale e presenta sul fusto, riccamente decorato da riccioli racemi e teste d'angelo, l'immagine della Madonna Immacolata da un

89. L'opera è stata sottoposta ad un restauro negli anni '90, a seguito di un fortuito incendio avvenuto nella chiesa. Il restauro è stato eseguito dalla Ditta Restauri Opere d'Arte di Francesco Minniti, sotto la direzione di Maria Teresa Sorrenti.
90. Reliquiario in argento cesellato e inciso, h. 170. Il manufatto è trasportato in processione durante la terza domenica di maggio e la terza domenica di ottobre. G. Fiore, Della Calabria…, op.cit., Vol. I, p. 180; A. Frangipane, *Inventario…*, *op.cit*, 1933, p. 276; E. Barillaro, *Calabria…*, *op.cit.*, 1972, p. 273; S. Dragone, *I grandi monumenti religiosi di Calabria*, Abramo, Catanzaro 1999, p. 62; C. Nostro (a cura di), *Reggio Calabria …*, *op.cit.*, 2000, p. 251; M. Panarello, *Caulonia*, in *Calabria...*, *op.cit.*, 2002, p. 670; *Basilicata e Calabria…*, *op.cit.*, 2005, p. 581; G. Solferino, *La Locride…*, *op.cit.*, 2008, p. 134; M. C. A. Gorra, *Pan peri Symbolon. Araldica religiosa e laica nell'antica diocesi di Gerace*, con un saggio di M. Morrone, Istituto Araldico Geneaologico Italiano, Visite Araldiche Guidate Gerace e Caulonia (Castelvetere), fascicolo didattico n. 12, 25-26 ottobre 2008, Corab, Gioiosa Ionica 2008, pp. 55-56.
91. A. Frangipane, *Inventario…op.cit.*, 1933, p. 276.
92. Cfr.V. Naymo, *Il Seicento*, in F. Martorano - V. Naymo, *Castelvetere…*, op.cit., 2001, p. 90.
93. Reliquiario in argento, h. 27,6. A. Frangipane, Inventario…, *op.cit.*, 1933, p. 277; M.C.A. Gorra, *Pan perì…*, *op.cit.*, 2008, p. 56.

lato, e della Madonna della Lettera dall'altro **[fig. 14].** É bene ricordare come la Madonna della Lettera, che presenta un'iconografia simile a quella dell'Odigitria[94] sia particolarmente venerata in Sicilia, soprattutto a Messina, nel cui Duomo è custodita una ciocca di capelli della Vergine. Sulla base dell'oggetto è uno stemma partito sormontato da corona, con il simbolo dei Carafa della spina a sinistra e una torre a destra **[fig. 15].** Lo stemma è riconducibile a Carlo Maria Carafa, figlio di Fabrizio e Agata Branciforte, quarto principe di Roccella, che sposò Isabella d'Avalos d'Aquino. Lo stesso stemma è stato rinvenuto sull'epigrafe commemorativa che ricorda la visita di Carlo Maria a Grotteria[95]. I caratteri stilistici del reliquiario, anch'esso privo di punzoni, uniti alla presenza iconografica della Madonna della Lettera, rimandano ad una sua realizzazione in ambito siciliano, dato plausibile, se consideriamo che Carlo Maria, in virtù dei molti possedimenti ereditati in Sicilia da parte della madre, si trasferì successivamente a vivere nell'isola, dove si dedicò anche ai suoi numerosi studi[96].

Collegati alla committenza Carafa sono una serie di busti reliquiari[97] in legno, dorato e dipinto **[figg. 16-21],** che le antiche fonti ritengono donati alla chiesa dal già citato arciprete Mons. Carlo Carafa, divenuto poi Vescovo e Cardinale, il quale *mandò alcune Reliquie insigni poste in Istatue bellissime indorate*[98]. Sebbene non siano stati rintracciati stemmi, iscrizioni o dati documentari che possano accertare tale committenza, i busti, da poco rientrati in chiesa dopo un lungo restauro, e di cui è ancora incerta e in corso di studio la corretta identificazione iconografica, sono ritenuti, dalla più recente critica, interessanti pezzi riconducibili alla maniera di Jacopo del Duca e dunque, con

Fig. 14. Argentiere meridionale, Reliquiario del Sacro Capello, , argento cesellato e inciso, cm. 27,6, sec- XVII, particolare della Madonna della Lettera, Caulonia, Chiesa Matrice (ph. F. Businelli)
Fig. 15. Argentiere meridionale, Reliquiario del Sacro Capello, argento cesellato e inciso, cm. 27,6, sec- XVII, particolare dello stemma, Caulonia, Chiesa Matrice (ph. F. Businelli)

Fig. 16. Scultore centro-meridionale, busto reliquiario, legno parzialmente dorato, cm 43, sec. XVII, Caulonia, Chiesa Matrice (ph. F. Businelli)
Fig. 17. Scultore centro-meridionale, busto reliquiario, legno dorato, cm 45, sec. XVII, Caulonia, Chiesa Matrice (ph. F. Businelli)
Fig. 18. Scultore centro-meridionale, busto reliquiario, legno dorato, cm 48,5, sec. XVII, Caulonia, Chiesa Matrice (ph. F. Businelli)
Fig. 19. Scultore centro-meridionale, busto reliquiario, legno dorato, cm 42, sec. XVII, Caulonia, Chiesa Matrice (ph. F. Businelli)
Fig. 20. Scultore centro-meridionale, busto reliquiario, legno parzialmente dorato, cm 46,5, sec. XVII, Caulonia, Chiesa Matrice (ph. F. Businelli)
Fig. 21. Scultore centro-meridionale, busto reliquiario, legno parzialmente dorato, cm 43,5, sec. XVII, Caulonia, Chiesa Matrice (ph. F. Businelli)

94. La Madonna della Lettera, come conosciuta nel Seicento, probabilmente ebbe origine dal modello iconografico della Madre di Consolazione, raffigurazione di origine veneto-cretese (cfr. G. Leone, *Sulle iconografie bizantine della Madonna in Calabria, compilate da B. Cappelli*, in «Calabria Nobilissima», XL –XLI (1994), p. 28; F. Campagna Cicala, *Le icone del Museo di Messina*, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1997, pp. 51-54), ma è possibile che sviluppi temi più antichi risalenti all'epoca della Sicilia normanna (cfr. M.P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1992, pp. 201-203).
95. Cfr. V. Naymo, *Uno Stato feudale…*, *op.cit.*, 2005.
96. M. Pisani, *I Carafa…*, *op.cit.*, 1992, p. 87.
97. Busto in legno parzialmente dorato, cm 43 (fig. 16); busto in legno dorato, cm 45 (fig. 17); busto in legno dorato, cm 48,5 (fig. 18); busto in legno dorato, cm 42(fig. 19); busto in legno parzialmente dorato, cm 46,5 (fig. 20); busto in legno, con segni di dorature sul cordone, identificabile in Sant'Ilarione, cm 43,5 (fig. 21).
98. G. Fiore, *Della Calabria…*, *op.cit.*, ristampa 1999, Vol. II, p. 249; M. Panarello, *L'altare reliquiario*, in *Calabria…*, *op.cit.*, 2002, p. 367.
99. A. Frangipane, *Inventario…op.cit.*, p. 277; M. Panarello, *L'altare reliquiario*, in Calabria…, *op.cit.*, 2002, pp. 366-367; G. Leone, *Scultura in legno in Calabria: l'apporto locale nel Seicento e nel Settecento*, in *Sculture in legno in Calabria: dal Medioevo al Settecento*, [Catalogo

riferimenti alla cultura michelangiolesca romana[99]. Per queste opere Giorgio Leone[100] ha segnalato anche singolari accostamenti stilistici con il busto della chiesa di San Biagio a Tivoli. Anche qui siamo di fronte ad una committenza colta, capace di fare pervenire, probabilmente dalla Sicilia, originali modelli iconografici.

Importanti oggetti di suppellettile sacra del XVII secolo si trovano anche città di Roccella Jonica. Nella chiesa di San Nicola di Bari, infatti, è un'inedita pisside che reca la data del 1600 **[fig. 22]**[101]. L'oggetto[102], semplice nella fattura, ha uno stemma inquadrato con il simbolo dei Carafa della Spina nel secondo e nel terzo campo alternato da un ramoscello con foglie, che richiama lo stemma della famiglia dei Siscara[103]. L'iscrizione presente sulla pisside: DONNA LAURA SISCARA ABBATTESSA 1600, riconduce, infatti, alla famiglia Siscara che ebbe legami con i Carafa a seguito del matrimonio tra Vincenzo Carafa e Bernardina Siscara, come già testimoniato dallo stemma sul sedile funerario nella tomba di Jacopo Carafa a Caulonia[104]. A tal proposito, particolarmente significativo per gli studi, è l'unico riferimento ad oggi rintracciato sulla figura della committente citata nell' iscrizione, contenuto all'interno del documento Rocca edito da Francesca Martorano, in cui vi è la notizia di una Abatessa Laura Siscara, che dirigeva il monastero di *donne monache* a Castelvetere[105].

Fig. 22. Argentiere meridionale, Pisside, argento cesellato, cm 24, 1600, Roccella Jonica, Chiesa di San Nicola di Bari (ph. M. Ameduri)
Fig. 23. Argentiere meridionale, Pisside, argento sbalzato, cesellato e parzialmente dorato, cm 24.2, 1613, Roccella Jonica, Chiesa di San Nicola ex Aleph (ph. M. Ameduri)

Nella chiesa di S. Nicola ex Aleph, originariamente dedicata a San Vittore, l'opera in argento più antica che si conserva è una pisside, datata 1613[106] **[fig. 23],** che presenta una particolare decorazione a squame nel coperchio e uno stemma nobiliare, non ancora individuato, composto da scudo accartocciato e inquadrato in croce di Sant'Andrea: sul campo un uccello a volo alzato sul fianco destro ed uno su quello sinistro. L'assenza di dati documentari non permette di stabilire una precisa committenza dell'opera, ma si ritiene che l'oggetto possa provenire dall'antica chiesa di San Nicola Inferiore o ex Aleph, e fu probabilmente commissionata o donata dalla famiglia Aleph o Alefi ancora attestata nel 1702[107].

Infine, in un percorso di analisi artistica delle opere del XVII secolo nei possedimenti dei Carafa, non si può non soffermarsi su quella che è considerata tra le opere più significative e studiate del patrimonio artistico della città di Roccella: la pala dell'altare maggiore nella medesima chiesa di San Nicola ex Aleph. La tela, che reca la data del 1667, è stata oggetto di particolare studio da parte della critica recente soprattutto per la scelta iconografica, insolita per il repertorio artistico della regione, poiché propone *San Vittore a cavallo che libera la città dai saraceni*[108] **[fig. 24].** Nel dipinto è raffigurato il San Vittore, patrono della città, nell'atto di trafiggere due figure in abiti orientali, chiara allusione ai saraceni che assediavano le coste ioniche. Pertanto l'intera scena può essere definita come un diretto richiamo alla specificità dell'ordine gerosolimitano per il suo ruolo di salvaguardia della fede cattolica. Sul fondo è una veduta di Roccella in cui possono riconoscersi alcuni edifici rappresentativi: la torre di Pizzifalcone, sulla quale è lo stemma dei Carafa, ripetuto sulle mura, il borgo arroccato e le due chiese: quella del priorato dei Cavalieri di Malta, in basso a destra, e quella dell'ordine di Minimi, in basso a sinistra.

Fig. 24. Pittore meridionale, San Vittore a Cavallo che libera la città dai saraceni, 1667, Roccella Jonica, Chiesa di San Nicola ex Aleph (ph. G. Archinà)

La critica[109] ha avanzato un convincente confronto, per la monumentalità della raffigurazione di San Vittore, con la tradizionale iconografia del San Giorgio a cavallo, spesso connesso alla lotta contro i turchi. L'individuazione dello stemma della famiglia Carafa, unitamente al vessillo dei Cavalieri di Malta sulla chiesa del priorato, può certamente collegarsi alla diretta committenza di Gregorio Carafa, che in quegli anni era priore della Roccella e svolse un ruolo di primo piano nella lotta contro il nemico turco, partecipando in prima persona a numerosi scontri nel mediterraneo. Nel dipinto, dunque, il San Vittore sembra assumere un significato celebrativo alludendo proprio alla figura di Gregorio.

della mostra (Altomonte: 2008-2009)], a cura di P. Leone de Castris, Paparo, Napoli 2009, p. 112, nota 175.

100. G. Leone, *Scultura*…, *op.cit*., 2009, p. 112.

101. L'opera mi è stata segnalata dall'amica e collega Marina Ameduri, Cfr. M. Ameduri, *Argenti inediti della chiesa parrocchiale di San Nicola di Bari in Roccella Ionica* [in corso di stampa].

102. Argento cesellato, cm. 24.

103. La descrizione dettagliata dello stemma Siscara composta da "una cima di canna di cinque frondi verde in campo oro", è minuziosamente analizzata nel saggio di F. Caglioti- L. Hyerace, *Antonello Gagini*…, *op.cit*., 2009, pp. 361-364, al quale si rimanda per approfondimenti e confronti.

104. Ivi, pp. 358-368.

105. F. Martorano - V. Naymo, *Castelvetere*…, *op.cit*., 2001, p. 81.

106. Argento sbalzato, cesellato e parzialmente dorato, cm 24.2. Cfr M. Ameduri, *Scheda*, in *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo* [Catalogo della mostra (Cosenza: 2206- 2007)] a cura di S. Abita, Paparo Edizioni, Napoli 2006, p. 100.

107. A. Oppedisano, *Cronistor*ia…, *op.cit.*, 1932, p. 436; M. Morrone Naymo, *Roccell*a…, *op.cit.*, 2005, p. 64, nota 71; M. Ameduri, *Scheda,* in *Argenti…, op.cit.*, 2006, p. 100.

108. E. Barillaro, *Calabria*…, *op.cit.*, 1972, p. 329; R. M. Cagliostro, *Le arti figurative*…, *op.cit.*, 1999, p. 33; G. De Marco, *Il Patrimonio artistico delle chiese. Scultura, pittura, argenti,* in *Chiese di Roccella*…, *op.cit.*, 2006, pp. 183-185; F. De Chirico, *La committenza artistica di Gregorio Carafa tra Calabria e Malta*, in *La Calabria del Viceregno*…, *op.cit.*, 2009, pp. 292-298. L'opera è esclusa dal catalogo della mostra su Francesco Cozza, cfr. *Francesco Cozza (1605-1682*)…, *op.cit.*, 2007, p. 22.

109. Cfr. F. De Chirico, *La committenza*…, *op.cit.*, pp. 295-296.

Se ormai certa e condivisa dalla critica è la committenza, ancora qualche incertezza persiste sulla corretta attribuzione dell'opera. Segnalata per la prima volta da Emilio Barillaro come "pregevole opera secentesca di stampo pretiano", in anni più recenti, Giuseppina de Marco[110] ha avanzato una nuova ipotesi attributiva al pittore calabrese Francesco Cozza, in virtù della traccia di firma posta vicino alla data, che è venuta alla luce dopo il restauro del 1991, e che mostrerebbe similitudini con la firma di Cozza lasciata nelle sue Lezioni di Prospettiva**.**

L'opera è affiancata a esempi della maturità del pittore calabrese, dopo l'incontro con Mattia Preti in Palazzo Pamphjli a Valmontone, e sono evidenziati dei caratteri tipici di Cozza nella resa dei panneggi, nelle fisionomie dei protagonisti dal mento sfuggente e nei corpi adagiati che rievocherebbero le figure poste a terra nel dipinto con *San Carlo in preghiera* in S. Andrea delle Fratte. Credo che allo stato attuale degli studi non si possa affermare con certezza la paternità a Francesco Cozza, proprio partendo dal confronto con dipinti realizzati dal pittore negli stessi anni in cui Cozza "assegna un ruolo preminente al paesaggio"[111], testimoniando la sua interpretazione del dato naturalistico, dagli insegnamenti del suo maestro Domenichino all'assimilazione dei modi di Gaspard Dughet e Salvator Rosa. Nei dipinti di questi anni è possibile riconoscere la medesima realizzazione degli elementi naturalistici e delle figure ben modellate nelle ombre, come è visibile nel *San Francesco e l'Angelo* della Galleria Nazionale di Cosenza, databile al 1666, o al *Paesaggio con il figliol Prodigo*, che reca la data del 1667. Alla luce di queste considerazioni, e non avendo al momento dati documentari certi, ritengo sia più corretto restituire la paternità del dipinto, uno dei pezzi più interessanti collegati alla committenza Carafa nel priorato della Roccella in Calabria, a quel contesto di "bottega pretiana" avanzata inizialmente dal Barillaro[112].

110. G. De Marco, *Il Patrimonio artistico…, op.cit.*, 2006, pp. 183-185.
111. L. Trezzani, *Francesco Cozza 1605-1682*, Multigrafica, Roma 1981
112. E. Barillaro, *Calabria…, op.cit.*, 1972, p. 329.

*In fase di revisione delle ultime bozze degli atti, è stato pubblicato il nuovo numero di «Esperide, Cultura Artistica in Calabria, Storia, Documenti, Restauro», nn. 7/8 gennaio- dicembre 2011 (stampata nel mese di ottobre 2014, ma a me nota nel mese di marzo 2015), in cui sono contenuti due interessanti contributi - F. Pellicano, *Le Cose del Principe. Robbe Mobili del Castello di Castelvetere e del Palazzo di Roccella in un inventario del 1695*, pp. 111- 126; e M. De Marco – F. Racco, *«In Eremo Sancti Ilarionis in Montanis Castelveteris»: storie di uomini, di arte, di spiritualità. Una proposta per Francesco Cozza*, pp. 136-167 – che affrontano tematiche utili per il prosieguo della ricerca sulla committenza artistica intrapresa nel presente contributo, che lascio in ogni modo invariato, riservandomi di intervenire, con l'attenzione che meritano, in altra sede.

Some Observations on Grand Master Gregorio Carafa [1680-1690] "Abbondante de' propii meriti nella Religione di Malta"

Denis De Lucca

Old records in numerous archives in Malta and Italy consider Gregorio Carafa to have been a distinguished Baroque *persona* who eminently fits into Fulvio Testi's description of the turbulent seventeenth century as the *secolo del soldato*. Fra Bartolomeo dal Pozzo in his *Historia della Sacra Religione Militare di S. Giovanni Gerosolmitano detta di Malta* - which was published in Venice by Gerolamo Albrizzi in 1715 - informs us that Carafa was elected Grand Master of that illustrious Order of warrior-monks on 2 May 1680 amidst "*lietissime acclamazioni e cantandosi il Te Deum al suono delle campane e strepito dell'artiglierie*" in the Conventual Church of St John in the heart of Baroque Valletta. Dal Pozzo justified the election of the new Grand Master because, among other things, he was "*abbondante de' propii meriti nella Religione di Malta"*

Pl. The town of Castelvetere in Calabria

The life history of Grand Master Carafa can be hinged on four key questions. Firstly, who was Gregorio Carafa? Secondly, why was he elected Grand Master - despite stiff opposition posed by the candidacy of Fra Adrien de Wignacourt, well known because of his '*dolce temperamento*' and the fabulously wealthy Fra Bertrand De Moretton Chabrillan? Thirdly, what were the highlights of his Grand Mastership? And, fourthly, what was the nature of the patronage that he extended towards the architectural development of Valletta, during his relatively short 1680-1690 principate.

P2. Don Biagio Aldimari's Historia Genealogica della famiglia Carafa (1691)

Who was Gregorio Carafa?

It would seem that Gregorio Carafa was born on 17 March 1615 in Castelvetere **(Plate 1)** – now Caulonia – in Calabria, the fourth son of a large very noble family of sixteen children, one of whom died at childbirth. Elected Grand Master of the Order of Malta on 2 May 1680 following the death of his predecessor Fra Nicolas Cotoner, he passed away in his Magisterial Palace in Valletta on 21 July 1690.

According to Biagio Aldimari's *Historia Genealogica della famiglia Carafa* published in Naples in 1691 **(Plate 2)**, Gregorio Carafa's father was Don Girolamo Carafa (12 March 1583 – 22 October 1652) – the second Prince of Roccella who was also the fourth Marquis of Castelvetere, the fifth Count of Grotteria, the Count of Arpaia, the Count of Con-

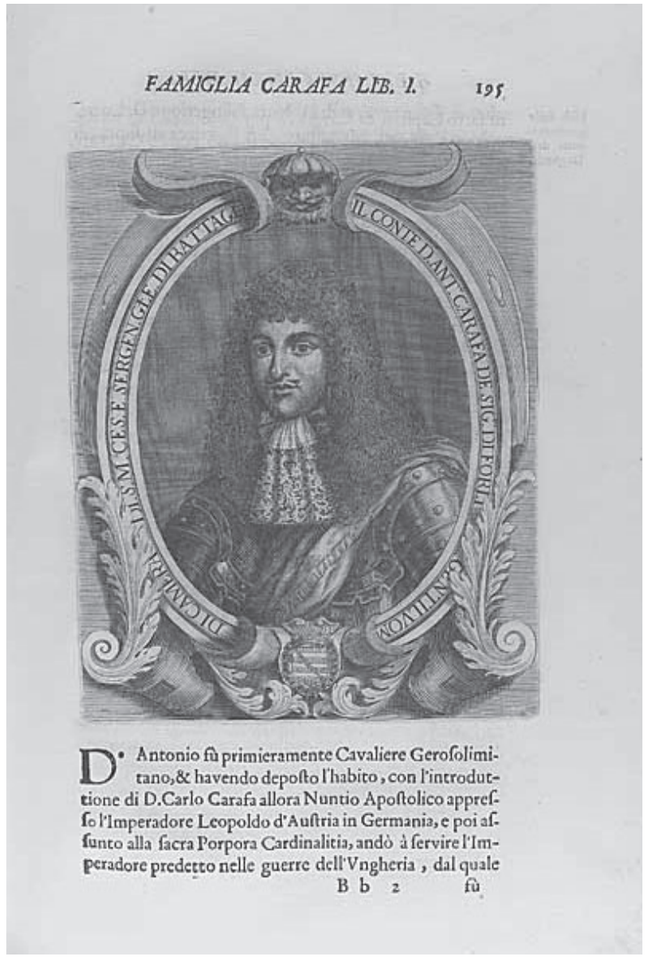
dojanni, and the Baron of Bianco, Carreri and Pentina, these being only a few of the fief titles that he possessed in an impressive list of over three hundred.

Records reveal that in 1608, Don Girolamo had married Diana Vittori Borghese, the daughter of Don Orazio Vittori and his wife Margherita Borghese. Diana was therefore the niece of Pope Paul V Camillo Borghese [1605-1621]. When she had married Orazio, the Pope's sister Margherita was a widow since she had been previously married to Don Gaspare Orsini.

Having such parents firmly entrenched in the higher nobility of the Italian peninsula, Gregorio Carafa would have formed part a very illustrious family that since Medieval times had provided two Grand Masters – Bartolomeo (1395-1405) and Gregorio (1680-1690), three Grand Crosses, twenty five Knights and nine Conventual Priors to the Hospitaller Order of St John the Baptist, universally known as the '*Religione di Malta*'

Among Gregorio Carafa's illustrious ancestors one can mention Pope Paul IV Pietro Carafa (1476-1559), famed for his nepotism and pro-Spanish political stance; his nephew Cardinal Carlo Carafa (1517-1561), famed for his banditry, cruelty and immoral behaviour for which he had been summarily executed by his uncle's successor; the poet and diplomat Don Ferrante Carafa, a who was one of the major political exponents of Spanish rule in Italy, several times evoking the belief of Philip II of Spain in the universal monarchy of Spain; General Girolamo Carafa (1564-1633), a ruthless military commander of the Spanish armed forces in Italy; the pious Don Vincenzo Carafa (1585-1649) who in 1646 became the superior general of the Jesuit Order in Rome and, finally, Don Francesco Maria Carafa who had well served well Philip IV of Spain as a very capable army general. This was indeed a tremendously influential family of ferocious warriors, highly-positioned churchmen and poets who were steadfastly united in their praise of Spain. It was indeed by no accident that, South of Rome, one could in the seventeenth century encounter a Carafa strategically placed in practically every city, church and fortress that mattered, this underlining the policy of the Spanish viceroys in Naples to reward the traditional loyalty of that noble family to their masters, the Habsburg Kings of Spain.

P3. Don Antonio Carafa (1646-1693)



But what about Gregorio Carafa's contemporary relatives? One can here start by mentioning his illustrious cousin Don Antonio Carafa (1646-1693) who was a field Marshal in the Imperial forces fighting the Turks in Austria and Hungary and a hero of the capture of Belgrade in 1688 **(Plate 3)**. This Antonio had been recommended to the Kaiserhof in 1655 by the Gregorio's brother, Cardinal Carlo Carafa della Spina. His outstanding track record included a very successful mission to King Jan Sobieski of Poland to convince him to send help to Vienna during the second Ottoman siege of that city in 1683; his capture of the fortress of Presov from the Turks, his ruthless role as the emperor Leopold's military governor in Upper Hungary and Transylvania - where he succeeded in eliminating the rebellion of Imre Thököly - and, finally, his heroic role in the capture of Belgrade from the Turks in 1688 by Imperial forces. Giambattista Vico who in 1716 published *De rebus gestis Antonj Caraphaei* further informs us that following Cardinal Carafa's recommendation, Don Antonio Carafa had actually emigrated to Vienna in 1662 to there faithfully serve at the Court of Leopold I of Habsburg, the Holy Roman Emperor. After becoming familiar with the intrigues of the imperial court, Carafa had gradually learned the secrets of state and the arts of public administration and of good governance. Enjoying the favors of the emperor and of the royal princes, Charles of Lorraine and Maximilian of Bavaria, Carafa was instructed to leave the Vienna for the Hungarian marshes. The military experience that he here acquired from his battlefield associations with the famous imperial generals Montecuccoli and Lorraine enabled him to acquire rapid promotion to higher ranks. So great were his accomplishments that revealed bravery, foresight, prudence, strategy, and political diplomacy, that Leopold appointed him Military Governor first of Upper Hungary and then of Transylvania as well as General Commissary of all imperial armies on the Rhine, Danube, and Po fronts. At this point, however, the trust of his emperor provoked the envy of his rivals so that Antonio Carafa was at one point unexpectedly recalled to Vienna where he died of despair in 1693.

There were then the fifteen brothers and sisters of the Grand Master. His elder brothers and sisters were Don Fabrizio Carafa (1609-1671), who became the third Prince of Roccella after the death of his father in 1652; Cardinal Carlo Carafa (1611-1680) who became one of the most influential Cardinals in the Papal Curia and Donna Anna Maria Margherita Carafa (1613-1676) who married Don Scipione Spinelli, the Prince of Cariati. The Grand Master's younger brothers and sisters were Don Giacomo Carafa (1616-1664), the Archbishop of Rossano; Donna Ilaria Carafa (1618-1620) who died in infancy; Don Scipione Carafa (1620-1686) the Bishop of Aversa; Don Francesco Vincenzo Carafa (1621-1671) the General Procurator of the Theatine Order; Donna Maria Emilia Carafa (1623 - ?); Donna Francesca Giulia Maria Carafa (1624-1692) who married Don Diego d'Avalos d'Aquino d'Aragona, the Prince of Isernia; Donna Isabella Giulia Carafa (1626-?) who became *Suor Maria Felice*, a member of the nunnery of St John the Baptist in Naples; Donna Giulia Maria Carafa (1626-1627) who died in infancy; Don Ilario Francesco Carafa (1628-?) who also died in infancy; Cardinal Fortunato Ilario Carafa (1630-1697) who well served the church and the Spanish Viceroy in Palermo as the Archbishop of Messina and, finally, Don Francesco Maria Carafa (1632-1679) who became a Knight of Malta in 1641 and was subsequently appointed Prior of Roccella.

Why was Gregorio Carafa elected Grand Master of Malta?

It was rumored that it had been his predecessor, the Spanish Grand Master Nicolas Cotoner (1663-1680), who had repeatedly indicated that Gregorio Carafa would be the ideal person to succeed him. Cotoner would have known, of course that his favourite belonged to a very pro-Spanish Italian noble family with a track record of steadfast loyalty to the Spanish crown which had been proved during the uprising of Massaniello in Calabria and, further back in time, in Prince Fabrizio Carafa's savage persecution of the Dominican friar and philosopher Fra Tommaso Campanella, then accused of fomenting anti-Spanish sentiments in Calabria. This Don Fabrizio, the first prince of Roccella was Gregorio Carafa's grandfather. It is recorded that this illustrious ancestor of Gregorio Carafa had also well championed the Spain's indefatigable war against the Turks when on 9 September 1594 he had foiled a planned Ottoman attack on Castelvetere. This event had soon afterwards became the subject of a famous oration "*per festeggiare questa vittoria contro il tiranno d'oriente*" by the Capuchin friar Fra Bonaventura d'Aragona e d'Aierba. It would also have been well known to Grand Master Cotoner and to the rest of the Catholic world that the track record of the Carafa family in favour of Spain - and their well-known hatred of the Turks - had been very powerfully evoked by another illustrious sixteenth-century ancestor of Gregorio

Carafa. Don Ferrante Carafa had not only been described by Francisco Elias de Tejeda as the absolute '*principe dei poeti politici*' of Spanish Naples but it was whispered that he had achieved much fame for blindly supporting King Philip II of Spain's controversial concept of universal monarchy, even flattering the Habsburg monarch with the title of "*Il Principe Perfetto*".

It would have also been well known both in Malta and in Spanish and Papal circles in Italy that Gregorio Carafa was an indeed formidable military leader who had, before joining the Order in Malta, repeatedly earned his laurels fighting the enemies of Spain - in 1635 he had well served Spain as a *Capitano di Cavalleria* in the Catalonian campaign during the 1635-1659 Franco-Spanish war It is also recorded that in 1647 he had been appointed to serve Spain as one of the military leaders of the Spanish campaign in Calabria against Massaniello's rebels. On a darker note, it is also recorded that in 1651 Gregorio had been falsely implicated in an alleged conspiracy which had also involved the Viceroy and his friend Prince Montesarchio d'Avolos, but after a short period of imprisonment in Spain, he had been proved innocent, liberated and allowed to travel to Malta in 1654. Soon after arriving in Malta, Gregorio Carafa had, as Captain-General of the Order of Malta, led a Maltese squadron of seven galleys of war to participate in the third battle of the Dardanelles (26 June 1656) – an episode in the sixth Venetian-Ottoman war over Crete – which was described by many as "the heaviest naval defeat of the Turks since Lepanto" In this naval battle **(Plate 4)**, Gregorio Carafa and the Venetian commanders Lorenzo Marcello, Pietro Bembo and Barbado Badoer had succeeded in preventing a Turkish armada led by Kenan Pasha from providing much-needed supplies and reinforcements from Istanbul to the Turkish forces that were then threatening the Venetian stronghold of Heraklion in Crete. One interesting aspect of Carafa's involvement in the Dardanelles was the high-handed manner by which he succeeded in wrestling most of the booty from the Venetians, thus bringing much wealth to Malta as demonstrated in his triumphal entry into the Grand Harbour in July 1656. There was a fourth naval battle fought in the Dardanelles in July 1657 when papal galleys joined the blockade – The Ottoman forces were this time more successful since they did succeed to break the blockade thus achieving an important strategic success in the war of Candia.

There was then the backing that Gregorio Carafa's candidature would have received from the powerful Spanish Viceroy of Sicily who would not have forgotten that in 1671 Gregorio Carafa had helped him to stamp out an insurrection that had broken out in Messina, threatening Spanish rule in Sicily. Regarding other sources of influence prior to the election of Gregorio Carafa, the historian Dal Pozzo mentions the Grand Master's close relationship with his elder brother, the very influential Cardinal Carlo Carafa who seems to have used his authority to urge the members of the Italian and Spanish langues to cast their votes in favour of his younger brother. There was then the relationship of Gregorio Carafa with his cousin Don Antonio Carafa who was then fighting the Turks on the Austro-Hungarian front. This

P4. An old engraving by Pieter Casteleyn of the naval battle of the Dardanelles (1656)

web of pro-Spanish connections would have surely placed Gregorio in a very strong position to enable him, if elected Grand Master, to actively help out the reigning Pope Innocent XI Odescalchi to realise his dream of forming a grand Catholic alliance against the dreaded Ottoman Empire, which was now for the second time in European history, threatening Vienna. It is in this respect documented that Pope Odescalchi, who favoured the Habsburgs of Spain and the Empire and not the emerging France of Louis XIV, had contributed thousands of *scudi* to intensifying the Turkish war effort, after the failed Ottoman siege of Vienna in 1683.

Another important factors which would have influenced Carafa's election were his and his family's well known loyalty to the Religion of Malta – it was a known fact that his grandfather, Prince Fabrizio, had established the Priory of the Order of Malta in Roccella and that his father, Prince Girolamo - who had also held the Hospitaller Order in high esteem as a unique combination of military and religious prestige - had enrolled his newborn son with that Order just three months after his birth. There was then Dal Pozzo's reference to Gregorio's affable manners – "*affabilita e popolari maniere*" – which in the past had endeared him to many Knights and their Maltese subjects.

P5 . The Turkish siege of Vienna in 1683

With such personal qualities, qualifications and recommendations, it would seem that in May 1680, Gregorio Carafa would have been perceived as the only person who happened to be in the right place and at the right time to assume the magistracy of the Religion of Malta at a critical point in the history of the Mediterranean, once again dominated by the Ottoman aggression. This is clearly confirmed by the several letters of congratulations that the hero of the Dardanelles received from so many Catholic princes soon after becoming Grand Master.

What were the highlights of Gregorio Carafa's Grand Mastership of the Religion of Malta?

The two major landmarks of European history on which the foreign policy of Grand Master Carafa was hinged were, firstly, the Turkish failure to capture Habsburg Vienna in 1683 and, secondly, the capture of the strategic city of Belgrade by Christian forces in 1688.

It is recorded that many were the Knights of St John who had fought to defend Vienna **(Plate 5)** under the banner of the city's military commander Count Ernst Rüdiger von Starhemberg (1638– 1701). According to Dal Pozzo, the failure of the Turks to capture the city was celebrated in Valletta with "*fuochi di gioia con macchine bellissimi d'inventione d'artificio*". It is also recorded that the liberator of Vienna, King Jan Sobieski of Poland wrote two long letters in Latin to Grand Master Gregorio Carafa acknowledging the great help he had received in the military operations.

In such circumstances, it is understandable that during the remaining seven years of his principate,

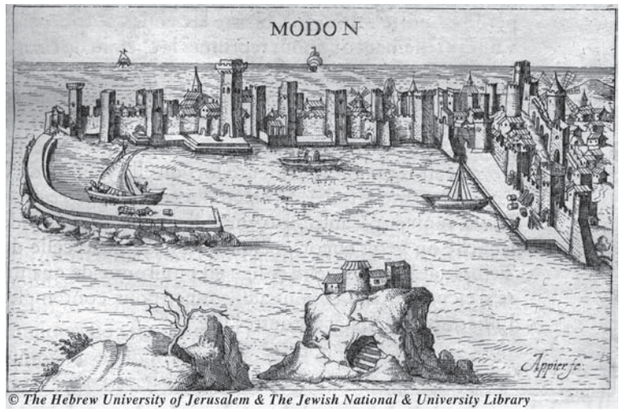
Carafa's foreign policy was focused on actively participating in the grand alliance that was formed by Pope Innocent XI Odescalchi in 1684, to clear the Adriatic and the Pelopponese (Morea) from Turkish strongholds **(Plate 6).** The components of this alliance were the Papal States, the Habsburgs, the Grand Duchy of Toscana, the Republic of Venice, the Kingdom of Poland and the Religion of Malta. In this connection, one can compile a diary of the main naval campaigns that happened during 1684-1690 as follows:

1684 – The siege and capture of the Turkish strongholds on the island of Santa Maura and Preveza.

1685 – The siege and capture of the Turkish city of Koroni after a siege of forty-seven days which saw men from eight Hospitaller galleys, eight papal galleys and five galleys from Tuscany engaged in complex assault operations which included the excavation of assault trenches and battery installations.

1686 – The attacks and capture of Navarinho, Modon **(Plate 7)** and Napoli di Romania (Nauplion) **(Plate 8)** in the Morea

1687 – The sieges and capture of Vlora, Patras and, in September, of Castelnuovo (Montenegro) which, according to Dal Pozzo, was well defended under the personal direction of Soleyman Pasha d'Arcegovina, this necessitating the excavation of an elaborate underground gallery to undermine the powerful fortifications. The result of the capture of Castelnuovo was the liberation of the Adriatic approach to Italy so that at this point the only remaining bases in the hands of the Turks were Durazzo and Dulcigno.



© The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National & University Library

P6. Map of the Morea
P7. The town and castle of Modon in the Morea
P8. The fortified town of Napoli di Romania

P9. The location of Negroponte

1688 – The siege of Negroponte (Euboea) which had to be abandoned because of an outbreak of the plague **(Plate 9)**. The foreign policy of Carafa working hand-in-hand with the Grand Alliance was however somewhat vindicated in this same year with the capture of Belgrade, where the cousin of the Grand Master, Don Antonio Carafa, fought bravely side by side with the legendary Prince Eugene of Savoy.

Another relatively-unexplored aspect of Gregorio Carafa's foreign policy was based on the Grand Master's determination to maintain as much as possible close ties with his family in Calabria and elsewhere – in 1682, for example, his nephew Don Carlo Carafa, the prince of Roccella and Butera, also a grandee of Spain, visited Malta with his wife Donna Isabella d'Avalos d'Aquino d'Aragona, the daughter of Don Diego d'Avolos, *Principe di Isernia*, and were handsomely treated with an open-air banquet in the "*Giardino del Boschetto*" There was then the attempt of the Grand Master to mend relations with England when in 1687 a naval squadron commanded by the Duke of Grafton, Henry Fitzroy – the illegitimate son of King Charles II of England (1660-1685) by Barbara Villiers of Castlemain and ancestor of Diana, the Princess of Wales - arrived in the Grand Harbour as part of a Mediterranean tour **(Plate 10).** This English fleet was also carrying the 14-year old Catholic Prince Henry Fitzjames, the illegitimate son of the reigning King James II of England (1685-1688) who had converted to Catholicism in 1668. It is recorded that Prince Henry was also handsomely treated by the Grand Master who in a private audience gave him a '*croce di diamanti di valore di mille doppie*' before departing for Messina, Naples and Livorno. According to D.F.Allen, Prince Henry Fitzjames was James II's illegittimate son by Arabella Churchill. He was just fourteen years old when, on 5 December 1687, he had been presented by Grand Master Carafa with an octagonal cross of diamonds. There is evidence that this Fitzjames had also impressed the Inquisitor of Malta and Apostolic Delegate as being a zealous son of the Catholic Church with an evident vocation to join the Order of Malta. It is recorded that soon afterwards the same Inquisitor had sent a letter to James II in London, saying how he could picture the joy of the Holy Father in Rome once he had heard of Fitzames's visit to Malta. In another letter to the king concerning this royal visit, Grand Master Carafa explicitly referred to the Henrician schism which had led to the destruction of the venerable langue of England, auguring that the Catholic king *'at whose hands and by whose munificence my Military Order hopes to be restored to its former estate*' would re-establish the above-mentioned langue.

P10. Henry Fitzroy, the first duke of Grafton

This youthful encounter with Grand Master Carafa seems to have paid the desired dividends since Fitzjames, at James II's request, was received into the Order of Malta with the rank of Knight Grand Cross and even invested with the titular dignity of Grand Prior of England. In the circumstances, it would have been an indeed bitter disappointment for the Grand Master that the so-called glorious revolution in England - which ended the brief reign of King James in the following year - disrupted the dreams of many in the Catholic camp for what could have been a spectacular victory for the Roman papacy over the 'Protestant heresy'. On a personal level, Gregorio Carafa would have surely perceived this setback as a missed opportunity which, if successful, would have greatly enhanced his prestige in the eyes of Catholic Europe. In 1688, his aspirations had been indeed rudely and suddenly disrupted by a nation of protestants that he intensely disliked, not least because they had, to his mind, unlawfully conspired to remove their anointed Catholic king and his Jesuit confessor, the former Sir Edward Petre, the third baronet of Cranham.

It is understandable that, as a precaution against a Turkish attack in reaction to the constant provocations of his war galleys in the Morea, Grand Master Carafa would have focused his efforts to protect the Grand Harbour by stopping the building of his predecessor's Cottonera lines and, instead, ameliorating the three strategic points of the defence of the Grand Harbour – St Elmo, St Angelo and the Spur of Senglea. To do this – and also to strenghten the Floriana landfront – he requested the Spanish Viceroy of Sicily to send over his top military engineer, the very capable Don Carlos de Grunenbergh who, as a result was allowed to visit Malta in 1681, 1687 and 1689. Grunenbergh's services were sought when Carafa realised that the inadequate services – long leave of absences due to sickness and many errors of judgement – of his resident engineer Mederico Blondel des Croisettes were delaying progress on the fortification works. In 1681, Grunenbergh had just completed the impressive horn work that protected the landward approach to Siracusa, which was well known to the Knights of Malta whose fleet visited Siracusa once a year to participate in the feast of Santa Lucia.

As a result, Gregorio Carafa, not only managed to complete the Floriana Crown Works and the faussebraye overlooking Pieta thus further protecting Valletta from the landward side but also commissioned the building of the magnificent girdle wall around Fort St Elmo, thus firmly integrating this fortress within Valletta and, besides, embellishing the entrance to the Grand Harbour and, according to Pozzo, "*perpetuating the memory of the Grand Master*" Gregorio Carafa also commissioned the building of sea-level batteries beneath the bastion of St Christopher in Valletta and the Spur of Senglea on the other side of the Grand Harbour and the building of an impressive series of four batteries at Fort St Angelo, facing the entrance of the Grand Harbour. In addition he requested Grunenbergh to start thinking of protecting the side of Valletta facing Marsamxetto harbour, so that paper projects for poweful fortifications on the *Isolotto* and Dragut Point were made. The Grand Master also welcomed a 1681 offer by Grunenbergh to show the Knights "*la maniera di fabbricare uno strumento*" to convert the marshlands of Marsa into fertile ground *"a beneficio delle Isole di Malta*"

Another aspect of the war effort of Grand Master Carafa - affecting both his foreign and internal policies – concerned two interesting letters which Carafa wrote to the Jesuit Superior General in Rome, Father Giovanni Paolo Oliva on 1 December 1680, and again on 24 February 1681, requesting him to authorise the revival of a controversial academy of military mathematics that had been once set up in the Jesuit college in Valletta during the principate of Grand Master Lascaris.

His Eminence Grand Master (Carafa) wishes to bring over to Malta a learned Jesuit who can teach mathematics to his Knights – He must be a person who is proficient in his profession and able to maintain the Chair (of mathematics) with decorum, also to offer any necessary advice."

As a result of this correspondence which is further explained in 'Jesuits and Fortifications,' the Jesuit *mathematicus* father Vincenzo Alias was sent out to Malta and remained here for eighteen years, providing instruction about the art of fortifying and attacking fortresses on the proviso that this activity

would be addressed "*alla sola difesa del Cristianísimo*" One can suggest, in this context, that the naval operations of Grand Master Carafa in the Morea would have necessitated the participation of knights and troops who would have been well versed in fortification building and, particularly in, siegeworks! The history of the Baroque World provides many examples of Jesuits taking part in military operations so that it is possible that Fr Alias or some other Jesuit *mathematicus* could have participated in the above-mentioned naval operations.

Yet another important, if unrelated, aspect of Gregorio Carafa's good governance of Malta was his early promulgation on 12 September 1680 of the first homogenious set of laws promulgated by the Order of Malta. These were Carafa's famous *Prammatiche* which, among other things defined the duties of public officials, defined common forms of crime, established requisites for contracts concerning the purchase or sale of both moveable and immoveable properties, regulated court proceedings and revised taxes on grain, tobacco, wines, soap, leather, paper and coffee.

The contribution of Gregorio Carafa to the architectural development of Valletta 1680-1690.

It has been seen that Grand Master Gregorio Carafa was primarily a man of war but this did not prevent the nobleman in him - mainly conditioned by the education that he had received in the Jesuit *Seminarium Nobilium* of Naples - to patronise important works of art by Mattia Preti and, also, some fine works of architecture that continued transforming Valletta from the military city that it had been when it was built by Grand Master Jean de la Valette (or Jehan de Valete, to use the Latin title which he preferred to use) to the fine Baroque city that fully emerged in the eighteenth century, after Carafa's death. The following architectural works, most of which were paid for by the Grand Master - who seems to have been fond of typically Baroque festive urban environments - included at least four major building operations that were all associated with the maxim '*serve ad abbellire'*

The first major intervention of Grand Master Carafa in the realm of architecture concerned the Auberge d'Italie, which was the seat of the Italian Grand Admiral of the Order of Malta. The works here included the addition of a first floor as well as the re-modelling and decoration of the facade of the palace by the inclusión of an impressive portal sporting the coat-of-arms and bronze effigy of the Grand Master **(Plate 11)** by Monsieur La Fé. According to Count Ciantar, the marble for this intervention was derived from that used in an ancient temple to Proserpina discovered in Marsa in 1613! There was then the first remodelling of the facade of the adjacent church of *Santa Caterina della Lingua d'Italia,* later once more remodelled by Romano Carapecchia in 1715, and the design and erection of a magnificent triumphal arch in the courtyard of the palace, serving as a well cover of a large underground cistern and sporting the coat-of-arms of Carafa

P11. Portal detail of the Auberge d'Italie in Valletta

Another major architectural intervention concerned the Church of St Mary of Jesús, belonging to the Franciscan Friars Minor. This operation consisted in the replacement of the bland original facade of the older church with

a baroque screen evoking an unusually powerful chiaroscuro effect. An even more dramatic operation involved the rebuilding of the church of the Franciscan Order in Strada San Giorgio, now Republic Street[21] where the church of St Francis was entirely rebuilt since the original building had developed serious cracks in its fabric. According to father Bonaventura Fiorini OFM writing in 1953, Grand Master Gregorio Carafa, '*Eresse a sue spese la capella dedicata a San Gregorio dove commise al Mattia Preti il quadro che serve da pala allo stesso altare'* There was then the building of the small church of St Roque in Strada S. Ursula, which replaced an earlier and smaller 1593 chapel which had been built to commemorate the 1592 plague. The new church which was consecrated on 12 August 1681. An inscription on its facade states that Carafa had a big share towards the rebuilding of this chapel.

The crowning glory of the Grand Masters policy of embellishing the Capital City of the Order of Malta was reached in the Conventual Church of St. John the Baptist**.**

The adornment of this church was now accellerated with the provision of four magnificent works. There was firstly the magnificent work in lapis lazuli and other precious marbles which are embellished with gilt bronze ornaments manufactured in Rome that was the high altar of the church. Dal Pozzo informs us that in the Year of Our Lord 1682, the *Altare di San Giovanni* was *magníficamente adornato di marmi e bronzi indorati – il disegno molto nobile venuto da Roma*. The author was the famous Roman architect Giovanni Battista. Contini and the altar was brought over to Malta by Giovanni Bracci. Grand Master Caraza also commissioned the marble flooring of the presbytery. There was then the magnificent funerary monument of the Grand Master in the chapel of the Italian Langue where the bronze bust of Gregorio Carafa was supported by two angels and flanked by columns of polychrome marbles. Behind the effigy of the Grand Master one can admire a bronze frieze recording this finest hour – the naval victory at the Dardanelles in 1656. And then there was the transformation of the oratory of the church to create the atmosphere of a very Baroque theatre where the spectator's attention is focused on Caravaggio's framed painting of the Beheading of St John the Baptist.

P12. An old engraving from Alain Manesson-Mallet's Description de l'universe portraying Grand Master Gregorio Carafa (1615-1690) as the hero of the battle of the Dardanelles.

It could have been the defeat that the allied armada had suffered at Negroponte. It might have been the events that led to the recapture of Belgrade by the Turks. The official historian of the Order of Malta, the Abbé Vertot, informs us that these unexpected reversals of fortune coupled with a retention of urine, soon produced a virulent fever.[25] We are told that the 76 year-old warrior now thought of nothing but of another better world **(Plate 12)**. Undoubtly "*ABBONDANTE DE' PROPII MERITI NELLA RELIGIONE DI MALTA*" his soul would have appeared for judgement before the gates of heaven – a favourite subject of so many Baroque painters - on the 21st day of the month of July, 1690.

L'elezione di Gregorio Carafa "humile Maestro della Sacra Casa dell'Hospedale di Gierusalemme e custode delli poveri di nostro Signore Gesù Christo"

Sante Guido e Giuseppe Mantella

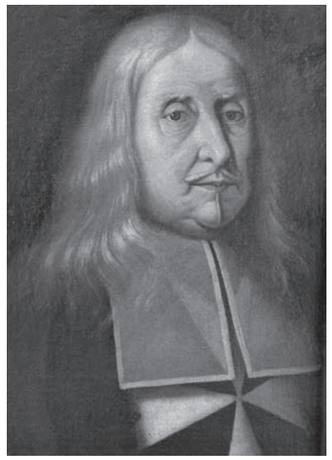
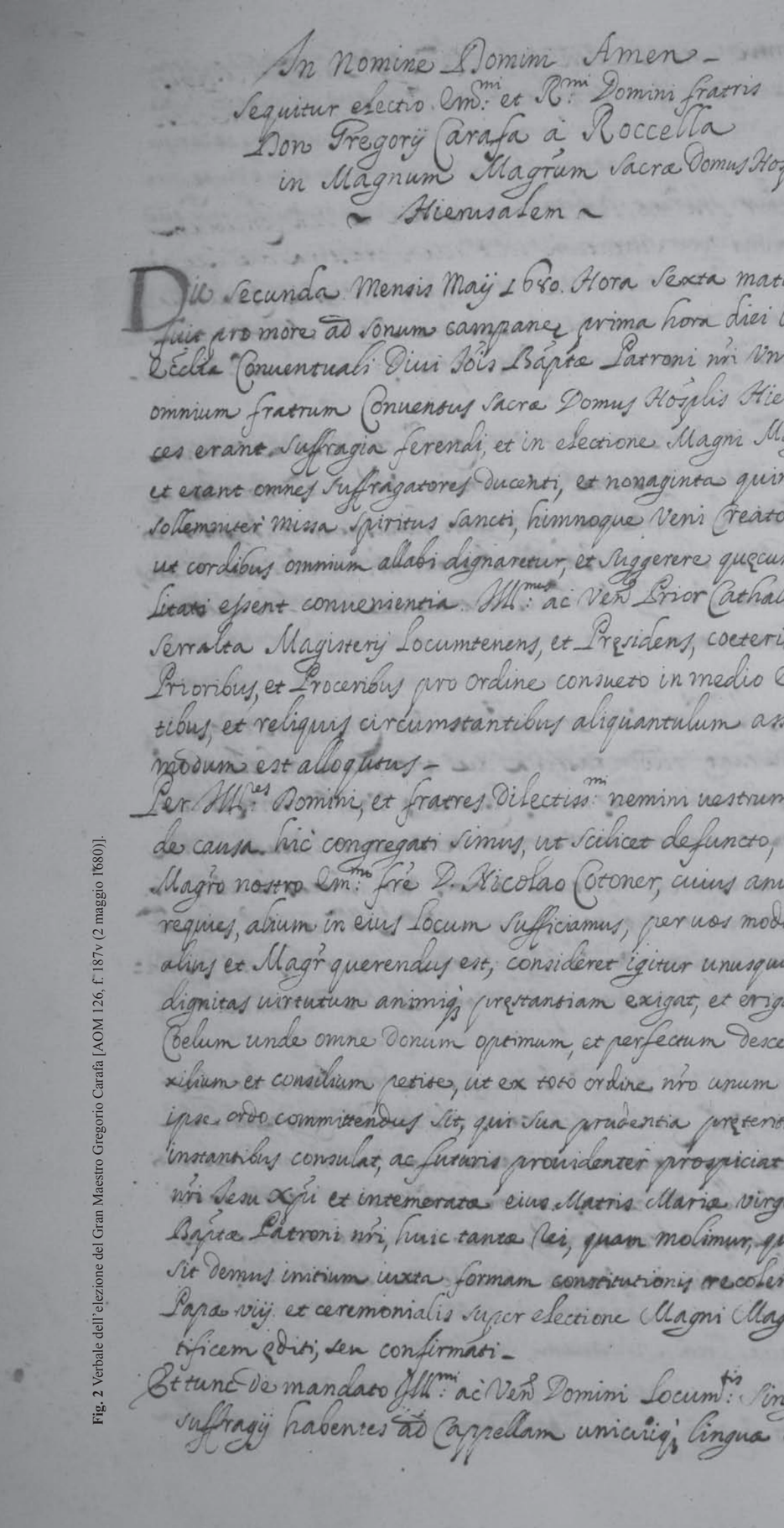


Fig. 1 Ignoto XVII sec., *Ritratto del Gran Maestro Gregorio Carafa*, olio su tela, Museo Wignacourt, Rabat, Malta.

Il 2 maggio 1680, all'interno della Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista a La Valletta, il sessantacinquenne Gregorio Carafa della Spina dei Principi di Roccella veniva eletto, alla suprema carica del Sovrano Ordine Ospedaliero Gerosolimitano, di Rodi, Cipro e Malta, divenendo così il sessantunesimo Gran Maestro, primo fra i Cavalieri calabresi (**fig 1**). Intorno alle quattro del pomeriggio infatti il cavaliere d'elezione, l'aragonese Agostino Sans de la Llosa, accompagnato dai sedici elettori, aveva proclamato all'assemblea dei cavalieri riuniti nella Chiesa Conventuale il nome del nuovo Gran Maestro pronunciando la formula rituale di fronte ai confratelli: "Nos, Deo propitio (cooperante Spiritu Sancto), iuxta auctoritatem nobis concessam formamque stabilimentorum nostrorum, creavimus et elegimus, nemine discrepante, in Magnum Magistrum Hospitalis Hierusalem et superiorem totius Religioni et Ordinis nostri Eminentissimum et Reverendissimum Dominum fratrem D. Gregorium Carafa Roccellae Priorem, quem Deus Optimus Maximus nobis ad multos annos conservet"[1] (**fig 2**). L'eroico capitano delle Galere della Sacra Religione[2], il valoroso vincitore dei turchi ai Dardanelli (1656) (**figg 3-4**), lo zelante soprintendente alle fortificazioni dell'isola, il pio e nobile cavaliere calabrese veniva acclamato con inni di lode a Dio, accompagnati dal "salmodiare dell'organo, festose campane sonanti e strepito di artiglieria, ovunque roboante"[3]. In tale tripudio, Gregorio Carafa della Spina si inginocchò davanti all'altare maggiore e, con le mani poste sul volume degli Statuti dell'Ordine, pronunciò il giuramento di rito: "Io fra' Don Gregorio Carafa della Roccella, per grazia di Dio humile Maestro della Sacra Casa dell'Hospedale di Gierusalemme e custode delli poveri di nostro Signore Gesù Christo, fo solenne sacramento a Dio, alla gloriosa Vergine Maria Sua Madre et a voi san Giovanni Batttista Padrone d'osservare li stabilimenti buoni et antichi costumi di nostra Religione, e che tratterò et metterò in esecuzio-

Fig. 3 *Monumento funebre di Gregorio Carafa* (1688-1692), Cappella della Lingua d'Italia, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta. Particolare della raffigurazione della *Battaglia dei Dardanelli* in tarsie marmoree policrome.
Fig. 4. *Lapide con iscrizione in onore del Gran Maestro Gregorio Carafa* (1656), Atrio dell'Auberge della Lingua d'Italia, La Valletta, Malta.

1. AOM 126, f.190v.
2. SIRAGO, Gregorio Carafa Gran Maestro dell'Ordine di Malta, in «Melitensia», 6, Centro Studi Melitensi, Taranto 2001, pp.33-34; 92-96.
3. AOM 126, f.190v.



In Nomine Domini Amen –
Sequitur electio Ill.mi et R.mi Domini fratris
Don Gregorij Carafa à Roccella
in Magnum Magrum Sacra Domus Hospitalis
Hierusalem –

Die Secunda Mensis Maij 1680. Hora Sexta matutina congregata fuit pro more ad sonum campanæ prima hora diei inceptum in maiori Eccla Conventuali Divi Joannis Bapta Patroni nri Universalis Assemblea omnium fratrum Conventus Sacra Domus Hospitalis Hierusalem, qui capaces erant suffragia ferendi, et in electione Magni Magri interveniendi, et erant omnes suffragatores ducenti, et nonaginta quinque, ubi celebrata sollemniter missa Spiritus Sancti, himnoque Veni Creator Spiritus cantato, ut cordibus omnium allabi dignaretur, et suggerere quæcumq; Reipublicæ utilitati esset convenientia Ill.mus ac Ven. Prior Cathaloniæ fr. D. Arnaldus Serralta Magisterij Locumtenens, et Presidens, cæteris Ven. Baiulibus, Prioribus, et Proceribus pro ordine consueto in medio Ecclesiæ consedentibus, et reliquis circumstantibus aliquantulum assurgens in hunc modum est alloquutus –

Per Ill.es Domini, et fratres Dilectiss.mi nemini vestrum credo latere qua de causa hic congregati simus, ut scilicet defuncto, et amisso Magno Magro nostro Ill.mo fre D. Nicolao Cotoner, cuius anima bene sit, et æterna requies, alium in eius locum sufficiamus, per nos modo nobis omnibus aux alius et Magr querendus est, consideret igitur unusquisque quantam Magri dignitas virtutum animiq; prestantiam exigat, et erigat mentem suam in Cælum unde omne donum optimum, et perfectum descendit, illinc nobis auxilium et consilium petite, ut ex toto ordine nro unum eligatis, cui merito ipse ordo committendus sit, qui sua prudentia presentia melioribus consulet, instantibus consulat, ac futuris providenter prospiciat. Ergo in nomine Dni nri Jesu Xpi et intemerata eius Matris Mariæ Virginis, ac Sti Joannis Bapta Patroni nri, huic tanta rei, quam molimur, quod felix faustumq; sit demus initium iuxta formam constitutionis recolendæ memoriæ Urbani Papæ viij. et ceremonialis super electione Magni Magri per eundem Pontificem editi, seu confirmati –

Et tunc de mandato Ill.mi ac Ven. Domini Locumtis singuli fratres iurisufragij habentes ad Cappellam unicuiq; lingua eidem in Ecclesia destinatam –

Fig. 2 Verbale dell'elezione del Gran Maestro Gregorio Carafa [AOM 126, f. 187v (2 maggio 1680)].

ne li negotii dell'Ordine nostro con il consiglio delli Venerandi Baglivi, Priori et altri Proceri del Venerando Consiglio e così Dio m'aiuti"[4] (**fig 5**). Sedutosi, poi, sul trono, ricevette l'ossequioso omaggio e la promessa di obbedienza da parte dei confratelli che, avvicinatisi uno ad uno al trono magistrale, gli baciarono la mano in segno di deferenza.

L'elezione di Carafa ebbe favorevoli riscontri non solo sull'isola di Malta, ma anche nel resto d'Europa da dove principi e sovrani non mancarono di inviare al cavaliere calabrese l'espressione della propria compiaciuta partecipazione per la nomina al supremo Magistero. Il Sommo Pontefice, l'imperatore Leopoldo I d'Asburgo e il re di Spagna Carlo II con la consorte Maria Luisa d'Orleans, Luigi XIV di Francia e il Gran Delfino, il doge Alvise Contarini e il Granduca di Toscana e molti altri autorevoli signori[5] scrissero lettere animate da sentimenti di stima e giubilo e, sebbene in parte l'omaggio tributato al nuovo Gran Maestro vada ascritto al rispetto delle consuetudini diplomatiche fra gli Stati, è emblematica la rilevanza che ciascuno dei principi europei assegnava al ruolo dei Cavalieri gerosolimitani, sperduti e isolati nell'arcipelago maltese, e tuttavia fondamentale baluardo della cristianità nel mezzo del Mediterraneo; la soddisfazione per la scelta di Carafa, uomo di azione e coraggioso alleato nella difesa dalla minaccia dei turchi, non fu dunque solo un atto formale.

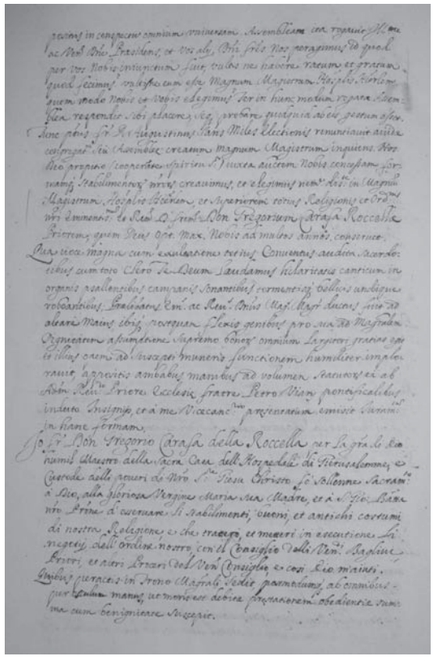


Fig. 5 Giuramento di Gregorio Carafa [AOM 126, f.190v (2 maggio 1680)].

Fig.6 Girolamo de' Rossi, *Gran Maestro fra' Nicolas Cotoner*, (1709) incisione (*Cronologia dei Gran Maestri dello Spedale della Sacra Religione*, Midsea Books, Malta 2005).

La missiva che giunse più tempestivamente a Malta dopo l'elezione fu l'apostolica benedizione di Innocenzo XI, il quale, riconoscendo in Gregorio un uomo caritatevole e prudente, si felicitava che proprio lui fosse stato prescelto per succedere al compianto Nicolas Cotoner nel ruolo di Gran Maestro[6].

Dalle testimonianze dell'epoca, dunque, appare che il Carafa fosse circondato dalla generale stima dei confratelli e sostenuto dai sovrani d'Europa; le fonti storiografiche sono, a questo proposito, ancora più specifiche e riferiscono che la nomina del valoroso cavaliere italiano, oltre ai suoi meriti, vada attribuita al favore che Nicolas Cotoner (**fig 6**) gli aveva dimostrato non solo con il proprio benestare alla successione, ma anche sostenendo esplicitamente la sua candidatura al soglio magistrale.

Nella cronaca della fastosa celebrazione svoltasi in onore di Carafa a Napoli nella chiesa di San Giovanni a Mare il primo settembre del 1680 - pubblicata l'anno seguente insieme al panegirico

4. AOM 126, f.190v,
5. B. ALDIMARI, Historia geneaologica della famiglia Carafa, Antonio Bulifon, Napoli 1691, pp.431-439.
6. "Dilecte Fili, Salutem et Apostolicam Benedictionem. Iustum sui desiderium, quod ordini insigni isti, et Nobis in primis reliquit Nicolaus Cotoner abunde reparavit tua in eius dignitatem et locum successio, de qua per litteras filialis erga Nos obsequii plenas, et per vivam vocem oratoris Caravita, qui eas reddidit magno cum animi Nostri gaudio certiores facti sumus" Lettera del 18 maggio 1680 (ALDIMARI, Historia geneaologica…op.cit., 1691, vol. I, p. 431).

composto per l'occasione dal padre gesuita Tomaso Strozzi -, ad esempio, la benevolenza del Gran Maestro aragonese assume i toni di una vera e propria designazione anticipata. Per descrivere il grado di ammirazione e la profonda stima di cui godeva il Priore della Roccella presso i confratelli viene, infatti, ricordato il pensiero dello spagnolo: "Ben l'espresse il Signor Gran Maestro Cottoner suo predecessore: se havessi - diss'egli presso a morte - ad elegger un successor altro non eleggerei che fra' Gregorio Carfa"; un convincimento maturato nei suoi ultimi giorni di vita e dunque ancora più vero e sentito poiché: "Non v'ha voti più giusti di quelli ch'escon dall'urna apparecchiata alle ceneri. […] Sono i più considerati perocché si danno al cospetto della morte che chiama l'anima al sindacato innanzi a Dio. Quando il Signor Prior della Roccella non havesse havuto altro voto, bastava questo a crearlo Gran Maestro se non nell'Ordine nel Teatro del Mondo"[7].

Che Gregorio fosse destinato a sostituire Nicolas Cotoner nella carica più alta della Sacra Religione viene ribadito anche nell'encomiastico profilo biografico scritto nel 1691 da Bartolomeo Aldimari tratto dalla *Historia geneaologica della famiglia Carafa*, dove si narra che il Gran Maestro morente dichiarò apertamente di sostenere la candidatura del Priore calabrese, quale suo unico e degno successore: "Oppresso dalla sua ultima infermità il Gran Maestro di Malta Cottoner non volle costui per disgravio di sua coscienza e beneficio della Religione tacere il suo parere intorno all'elettione da farsi dopo della sua morte del futuro Gran Maestro, pubblicando non una ma più volte in presenza d'altri molti Cavalieri che egli non giudicava soggetto maggiore per inalzare a tal carica che il Priore della Roccella, in cui sperimentato haveva concorrere tutte quelle parti che per tal Magistero si richiedevano; e che quando a lui fosse toccato d'eliggerlo, certamente non haveria eletto altra persona che il Priore predetto"[8].

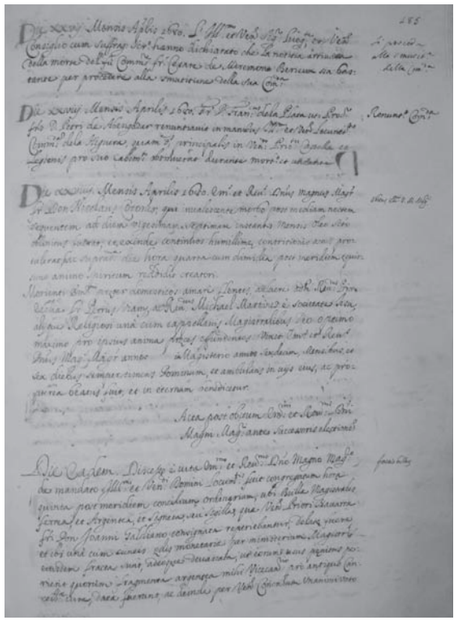


Fig. 7 Morte di Nicolas Cotoner [AOM 126, f. 185r (29 aprile 1680)].

Le doti e le virtù di Carafa, dunque, sarebbero state alla base della decisione maturata dal Cotoner; Gregorio fu uomo ambizioso ma saggio e pio, abile condottiero e prudente amministratore, "umanissimo, generoso, maestevole […] stimato in tutto il mondo", secondo la testimonianza del padre domenicano Raffaele Maria Filamondo che ricorda il Gran Maestro designato per la sua vita "esemplare di modestia e d'honestà, retaggio della Casa Carafa"[9]. E nuovamente, anche in questo trattato sui celebri condottieri napoletani del XVII secolo, ritorna la memoria della pubblica dichiarazione di sostegno alla nomina di Carafa da parte di Nicolas Cotoner ormai gravemente malato: "Nell'ultima infermità del Gran Maestro Cottoner, [Gregorio] non si staccò mai dal di lui letto, e fu veduto piangerne la morte per la gratitudine della stima che quello ne faceva e che poco prima di rendere alla natura il comune tributo, presente una corona di Cavalieri, havea protestato fra i soggetti degni di succedergli nel Gran Magistero, doversi a tutti preferire il Carafa"[10].

7. T. Strozzi, Il tempio della virtù e dell'onore, eretto in Napoli, nella chiesa di S. Giovanni a Mare a festeggiar le glorie dell'Eminentissimo Principe f. D. Gregorio Carafa, Priore della Roccella, Napoli 1681, p. 33.
8. ALDIMARI, Historia geneaologica…op.cit., 1691, vol. I, pp.422-423.
9. R. M. FILAMONDO, Il genio bellicoso di Napoli; memorie istoriche d'alcuni capitani celebri napoletani, Stampa Parrino e Mutii, Napoli 1694, vol. II, p. 395.
10. Ibidem.

MATTIA PRETI E GREGORIO CARAFA DUE CAVALIERI GEROSOLIMITANI TRA ITALIA E MALTA

Quanto riferito dalle fonti storiografiche citate sembra attestare che, quando la sera del 29 aprile del 1680 Nicolas Cotoner "spirò (**fig 7**) con fine esemplarissimo di Christiana pietà e d'heroica costanza in età di anni 75, dopo aver seduto al Magistero 16 anni, 6 mesi e 6 giorni"[11], la successione alla guida dell'Ordine fosse una questione già decisa, successivamente confermata dalla rapidità con cui i sedici elettori, riuniti in conclave per assolvere "ad un negotio già digerito e conchiuso"[12], scelsero il nuovo Gran Maestro, "nemine discrepante".

Tuttavia la cronaca di un'elezione avvenuta in perfetta armonia, priva di qualunque segno di rivalità e dissenso, viene contraddetta dai fatti: effettivamente la mattina del 2 maggio 1680 un cavaliere "entrò come Gran Maestro proclamato in San Giovanni"[13], ma non si trattava del Priore della Roccella, bensì di Adrien de Wignacourt, Priore d'Alvernia e Tesoriere Generale dell'Ordine (**fig 8**).

Fig. 8 Girolamo de' Rossi, *Gran Maestro fra' Adrien de Wignacourt*, (1709) incisione (*Cronologia dei Gran Maestri dello Spedale della Sacra Religione*, Midsea Books, Malta 2005).

Gli accadimenti del giorno dell'elezione, ma soprattutto ciò che avvenne negli ultimi momenti di vita del Cotoner danno la misura della complessità di una fase storica ben più articolata e controversa rispetto a quanto descritto, a posteriori, dai biografi di colui che uscì vincitore dal conclave. Ripercorrendo, infatti, le vicende di quei giorni attraverso le pagine della *Historia della Sacra Religione militare di S. Giovanni Gerosolimitano*, la storia ufficiale dell'Ordine[14], apprendiamo che, mentre lentamente il Gran Maestro si spegneva, prendevano forma con sempre maggior consistenza i negoziati per la successione. Si fronteggiavano due schieramenti principali, da una parte la fazione spagnola che voleva assicurare la propria continuità ai vertici dell'Ordine, dall'altra i cavalieri francesi che invece aspiravano ad interrompere l'egemonia dei cavalieri iberici che durava da ormai tre mandati. In questo contesto, "tre erano i Pretensori più considerati. Il Tesoriero fr. Adriano de Wingnacourt, cavaliere d'un dolce temperamento, di genio placido e d'innocenti costumi a cui oltre la stima di sua persona la memoria del Gran Maestro Wignacourt suo zio conciliava amore e veneratione. Il priore della Roccella fr. D. Gregorio Caraffa, abondante de porprii meriti nella Religione, riguardevole

11. B. DAL POZZO, Historia della Sacra Religione militare di S. Giovanni Gerosolimitano. Parte seconda, Venezia aggiungi documento1715, p. 466; AOM 126
12. Ivi, p. 473.
13. Ivi, p. 469.
14. I due volumi di Dal Pozzo rappresentano una fonte fondamentale per la conoscenza della storia dei cavalieri nel corso del Seicento; vennero redatti su incarico degli stessi cavalieri gerosolimitani in prosecuzione dell'opera di Giacomo Bosio interrotta alla fine del XVI secolo e basata sulla documentazione d'archivio ufficiale.

per la famiglia e per la porpora di Carlo suo fratello, Cardinale d'alta portata nella Corte di Roma, ma per l'affidabilità e popolari maniere via più portato da un'aura favorevole. Il Prior di S. Gilio fr. Beltrando de Moretton Chabrillan, huomo di cupi pensieri e di ristretto trattamento, ma assistito da grosse rendite et accumulate ricchezze"[15]. Gregorio, dunque, sebbene gli venissero riconosciuti notevoli meriti e piena dignità in vista della successione, non era l'unico pretendente alla carica di Gran Maestro.

Valutando la consistenza degli schieramenti, anzi, il Carafa non era inizialmente nemmeno il favorito[16], tuttavia le divisioni insorte tra i cavalieri d'Oltralpe finirono per agevolare la sua ascesa al Magistero: "I Cavalieri della Nazione Francese, trattandosi gl'interessi comuni, si collegavano […] ad esaltatione del Wigancourt. Ma in questo punto non camminando d'accordo, sconcertarono i disegni de' quali era per altro indubitata la riuscita". Infatti, "il priore di S. Gilio Chabrillan, accortosi che per lui non inclinava il favore della Natione, […] si portò a Palazzo a buttarsi in braccio de gli Spagnoli"[17].

Ciascuno dei due partiti, in vista dell'elezione, cercava dunque il consenso dei confratelli e l'appoggio delle diverse Lingue in cui era suddiviso l'Ordine, poiché il regolamento prevedeva che ciascuna Nazione selezionasse fra i propri membri uno stesso numero di elettori. Il sistema con il quale si perveniva alla designazione del Gran Maestro era, infatti, alquanto articolato e prevedeva una serie di passaggi obbligati dei quali il più rilevante - quello che avrebbe portato alla vittoria finale - era la nomina dei primi ventuno elettori: avere la maggioranza in questo frangente significava, per una delle parti indirizzare, in via definitiva la scelta sul proprio candidato. Per comprendere meglio le mosse dei contendenti e la spartizione dei voti sarà opportuno ricordare quali fossero le fasi e i modi dell'elezione[18].

Fig. 10 Co-Cattedrale (Chiesa Conventuale) di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta. Interno, Foto storica (inizio XX secolo).

Dopo la sepoltura del Gran Maestro (**fig 9**), veniva predisposta una lista degli aventi diritto al voto da esporsi nella Chiesa Conventuale[19]; il giorno dell'elezione i confratelli convocati si riunivano in San Giovanni e il priore della chiesa, in abiti pontificali, celebrava solennemente la messa dello Spirito Santo, per ispirare l'animo dei Cavalieri affinché, "rimossa da' loro cuori ogni humana passione, si disponessero ad una perfetta elettione"[20]. Terminata la messa, venivano fatti uscire dal tempio tutti i secolari e chiusi gli ingressi alla chiesa. Anche l'accesso alla città era interdetto e veniva predisposto un apposito servizio d'ordine per le strade al fine di evitare ogni tumulto (**fig 10**). Il

15. DAL POZZO, Historia della…op. cit., 1715, p. 468.
16. È significativo considerare come Dal Pozzo attribuisca le motivazioni dello schieramento di Carafa dalla parte degli spagnoli descrivendolo come un individuo mosso da cinismo e incline al compromesso "Il Priore della Roccella, dovendo anch'egli fortificarsi con l'appoggio di qualche partito, si consegnò all'arbitrio de gl'istessi Spagnuoli, non per conformità del genio e dipendenza dell'istessa Corona, quanto per conoscer che fra quella Natione non v'era all'hora soggetto di portata e che stava fra loro in buon concetto et opinione"(DAL POZZO, Historia della…op. cit., 1715, pp. 468-469). È tuttavia difficile credere che il pur ambizioso cavaliere abbia fatto la propria scelta solo per bieco opportunismo.
17. DAL POZZO, Historia della…op. cit., 1715, p. 468.
18. Per ripercorrere la procedura dell'elezione si farà riferimento alla descrizione che ne fa Nicolas Viton de Saint Allais (N. VITON DE SAINT ALLAIS, L'Ordre de Malte, ses grands maîtres et ses chevaliers, Delaunay, Paris 1839, p. 141-143), integrandola con il verbale ufficiale tratto dal Liber Conciliorum dell'Archivio dell'Ordine (AOM 126, 185r-190v).
19. AOM 126, f. 186r. Solo i Cavalieri di giustizia che avevano almeno tre anni di residenza in Convento e tre carovane potevano farne parte. Erano ammessi anche i fratelli cappellani purché fossero preti e i serventi d'armi che vantassero una certa anzianità.
20. DAL POZZO, Historia della…op. cit., 1715, p. 471.

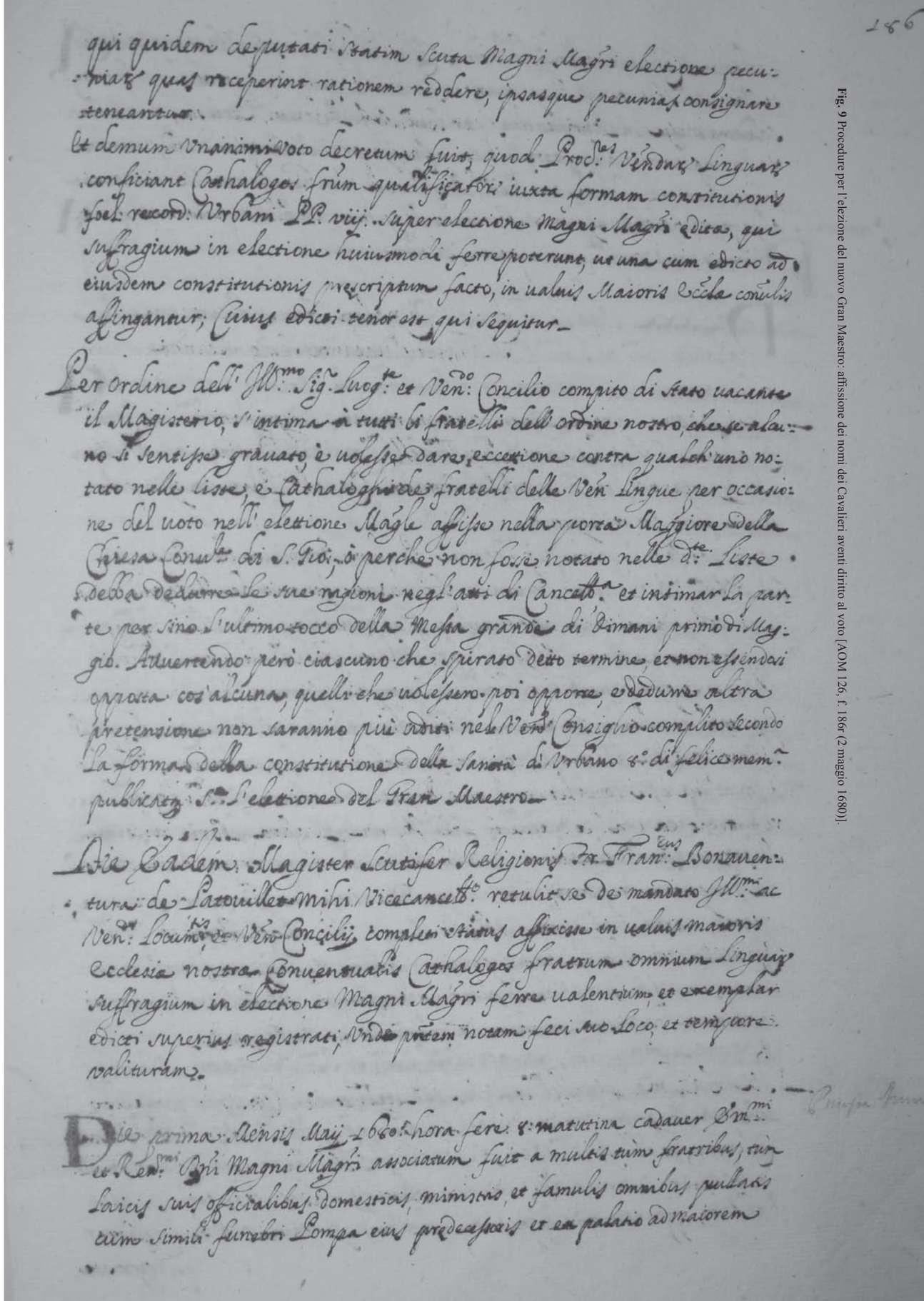

186
qui quidem deputati statim scuta Magni Magri electione pecuniaq; quas receperint rationem reddere, ipsasque pecunias consignare teneantur.
Et demum unanimi voto decretum fuit, quod Prod.tes Venerandæ Linguæ conficiant Cathalogos frum qualificatorum iuxta formam constitutionis Ioan. recordæ Urbani PP. viij. super electione Magni Magri editæ, qui suffragium in electione huiusmodi ferre poterunt, ut una cum edicto ad eiusdem constitutionis prescriptum facto, in ualuis Maioris Eccle conciliis affinganur; Cuius edicti tenor est qui sequitur.
Per ordine dell'Ill.mo Sig.r Luog.te et Ven.do Concilio compito di stato uacante il Magisterio, s'intima a tutti li fratelli dell'ordine nostro, che se alcuno si sentisse grauato, e volesse dare eccezione contra qualch'uno notato nelle liste, e Cathalogo de fratelli delle Ven. Lingue per occasione del voto nell'elettione Magle affisso nella porta Maggiore della Chiesa Conv.le di S. Gio.ni, ò perche non fosse notato nelle di.te liste debba dedurre le sue ragioni negl'atti di Cancell.o et intimar la parte per sino l'ultimo tocco della Messa grande di dimani primo di Maggio. Auuertendo però ciascuno che spirato detto termine, et non essendosi opposta cos'alcuna, quelli che volessero poi opporre, e dedurre altra pretensione non saranno più uditi nel Ven.do Consiglio compito secondo la forma della constitutione della santa di Urbano 8.o di felice mem.a publicata s.a l'elettione del Gran Maestro.
Die eadem Magister Cursifer Religionis Fr. Fran.cus Bonauentura de Latouillet mihi Vicecancell.o retulit se de mandato Ill.mi ac Ven.di Locum.tis et Ven.do Concilii, compilari iussisse in ualuis maioris ecclesia nostra conuentualis Cathalogos fratrum omnium Linguarum suffragium in electione Magni Magri ferre ualentium, et exemplar edicti superius registrati, Vnde priem notam feci suo loco, et tempore ualituram.
Die prima Mensis Maij 1680. hora fere 8.a matutina cadauer Em.mi et Rev.mi Fri Magni Magri associatum fuit a multis tum fratribus, tum laicis suis officialibus domesticis, ministris, et famulis omnibus pullatis eumo simili funebri Pompa eius predecessoris et ex palatio ad maiorem

Fig. 9 Procedure per l'elezione del nuovo Gran Maestro: affissione dei nomi dei Cavalieri aventi diritto al voto [AOM 126, f. 186r (2 maggio 1680)].

luogotenente del magistero prendeva, quindi, posto sul seggio collocato presso il portale della chiesa e rivolto verso l'altare, da dove comunicava ai confratelli le disposizioni per l'elezione. Ascoltati gli ammonimenti del luogotenente, i Cavalieri si ritiravano ciascuno nella Cappella della propria Lingua e ogni Nazione nominava tre cavalieri fra i propri membri, destinati a formare il primo collegio elettorale. Poiché la Lingua di Inghilterra, a seguito dello scisma anglicano, era stata sciolta pur continuando ad essere una delle otto Nazioni dell'Ordine, le altre sette Lingue, oltre ai tre rappresentati previsti, sceglievano tra le proprie fila un quarto elettore che avrebbe rappresentato la Lingua d'Anglia.

Il suffragio universale, al quale avevano partecipato tutti i Cavalieri riuniti nella Chiesa-Conventuale, portava così alla nomina di ventuno Cavalieri elettori - tre per ciascuna delle sette Lingue - e alla candidatura di altri sette Cavalieri "pro Anglia". I primi ventuno elettori si riunivano allora in conclave, in uno spazio loro riservato presso il campanile, e sceglievano tre, fra i sette confratelli nominati per l'Inghilterra. Dopo aver prestato giuramento, i tre prescelti si univano al collegio votante formato, a questo punto, da ventiquattro membri. Il conclave di elezione così costituito eleggeva il presidente d'elezione - la cui nomina aboliva la carica di luogotenente del magistero[21] - e successivamente nominava il cosiddetto triumvirato (un cavaliere d'elezione, un cappellano e un fra' serviente) nelle cui mani i ventiquattro rappresentati delle Lingue rimettevano le successive fasi dell'elezione abbandonando il *cubiculum* presso il campanile. Il triumvirato procedeva quindi con la nomina di un quarto elettore e i quattro riuniti ne eleggevano un quinto, e così via fino al numero di sedici, due per ogni Lingua. I sedici votanti, così selezionati, avevano finalmente il compito di scegliere il nuovo Gran Maestro che veniva eletto a maggioranza dei suffragi.

Nella macchinosa procedura, la scelta dei tre rappresentati dell'Inghilterra fra i sette selezionati dalle Lingue rappresentava, come dimostra il caso dell'elezione di Carafa, un momento critico dell'elezione, che poteva divenire la chiave di volta per la nomina al soglio magistrale: la fazione che aveva la maggioranza fra i primi ventuno elettori disponeva della facoltà di scegliere, tra i sette confratelli aspiranti alla nomina, quelli che avrebbero sostenuto il proprio candidato.

La mattina del 2 maggio 1681, Adriano de Wignacourt era entrato in San Giovanni - come già accennato - convinto di poter contare sul favore di dieci, forse undici, dei Cavalieri elettori del primo collegio votante e dunque di poter manovrare a proprio vantaggio l'elezione finale[22]. Tuttavia i vertici dell'Unione di Palazzo - la fazione dei Cavalieri iberici - nei giorni precedenti si erano mossi scaltramente, con sottili opera di persuasione per convogliare dalla propria parte il maggior numero dei suffragi: "con che restavano in modo equilibrate le forze, che né il Wignacourt con li suoi 10 voti eccedenti poteva assicurarsi della sua elettione, né l'Unione degli Spagnuoli poteva conseguire l'arbitrio preteso di creare il G. Maestro"[23]. In particolare gli spagnoli tramite "i più sottili ritrovamenti" erano riusciti a vincolare ai propri intendimenti Giovan Battista le Marinier de Cany, segretario della Lingua di Francia, il quale, in virtù

21. Il presidente d'elezione non partecipava al successivo suffragio dei sedici, ma svolgeva il compito di garante della congruità della procedura elettiva.
22. Bartolomeo Dal Pozzo descrive in modo dettagliato gli schieramenti: "Così il negotio di più Capi Fattione si restrinse in due Partiti, ove sostenendo ciascuno i suoi adherenti, i voti delli 21 in tal modo si dividevano. Il Wignacourt due ne teneva soprabbondanti nella propria Lingua di Francia, anzi supponeva d'haverli tutti tre, adherendo a lui fra gli altri il Baglio d'Humieres et il grand'Hospitaliere Fresnoy. Uno teneva in Alvergna e tre in Alemagna. Il Prior di Tolosa con l'aggiunta di qualch'uno dipendente dal Wignacourt ne teneva uno in Provenza et uno in Castiglia portatogli dal Gran Cancelliero Brandao; et il Prior d'Alvergna ne contava uno in Alvergna. Onde il Wignacourt con l'appoggio di questi due Priori già si mostrava potente di 9 voti e formatosene un altro subitaneo in Italia sotto il nome del Prior d'Inghilterra Lomellini, anche questo s'era dichiarato per lui, tal che con 10 voti, anzi col supposto d'haverne 11 entrò come G. Maestro proclamato in S. Giovanni" (DAL POZZO, Historia della…op. cit., 1715, p. 469).
23. DAL POZZO, Historia della…op. cit., 1715, p. 470. La situazione a favore degli Spagnoli (con i due canditati Carafa e Moretton Chabrillan, priore di S. Gilles) secondo quanto riferito da Dal Pozzo era la seguente: "Il Prior della Roccella due ne teneva con molto eccesso nella propria Lingua d'Italia. Un altro ne teneva in Provenza con l'appoggio del Baglio de Coumuns et un altro in Francia col maneggio del Com. de Bajers, ancorché questo non fosse interamente compito.Il Prior di S. Gilio ne teneva uno in Provenza e con l'adherenza del Luogotenete del Marescialle Gerlande un altro ne teniva in Alvergna; voto però integrato con alcuni dipendenti dal Prior della Roccella. L'unione degli Spagnuoli si ritrovava forte di tre voti in Aragona integrati da tre Cav. dipendenti dal Prior della Roccella, de' quali era Capo il Prir Galdiano, il Bag. Perillos et il Com. Moix, e di due voti in Castiglia con numero eccedente di Cavalieri dipendenti dal Generale Correa e dal V. Cancelliero Arrias".

delle sue conoscenze e relazioni, aveva "la forte facoltà di far tracollare la bilancia ovunque egli piegasse"; la fazione di Palazzo, dunque, si insinuò "nel suo cuore, dimostrando esser l'intentione loro indifferente e disappasionata per chi si fosse, al solo scopo della gloria di Dio e servitio della Religione"[24]; persuaso di agire per il bene generale dell'Ordine, il de Cany aveva stipulato con gli spagnoli un patto scritto con il quale si impegnava a parteggiare per il candidato da loro indicato, nel convincimento che si trattasse di una scelta condivisa dai più.

Quando i primi ventuno Cavalieri si trovarono riuniti in conclave[25], "ciascuno in disparte con quelli della sua fattione, si diedero a trattare dell'affare"; ma, mentre i francesi non furono abbastanza solerti né scaltri nel ricercare fra loro un accordo, la fazione avversa vide il Priore di S. Gilles schierarsi apertamente con il Carafa, rinunciando alla propria candidatura, dicendogli: "andiamo signore a ballottare per li tre d'Inghilterra[26], che già riconoscono V. Eminenza per G. Maestro". Il risultato della votazione, fino ad allora incerto, prese così un indirizzo definitivo " et in questo modo, fatta la ballottatione, undici voti si trovarono dalla parte dell'Unione di Palazzo e dieci da quella del Wignacourt"[27].

Sconfitti i rivali, le successive fasi dell'elezione portarono a concentrare tutti i consensi sul Priore di Roccella che venne, infatti, nominato capo supremo dell'Ordine con l'unanimità dei voti (**fig 11**).

L'elezione del nuovo Gran Maestro non poteva dirsi ufficialmente conclusa senza la cosiddetta "presa di possesso" della Città Notabile, l'antica Mdina, e del primitivo insediamento dei Cavalieri a Malta nella cittadella di Birgu. La cerimo-

Fig. 11 Girolamo de' Rossi, *Gran Maestro fra' Gregorio Carafa*, (1709) incisione (*Cronologia dei Gran Maestri dello Spedale della Sacra Religione*, Midsea Books, Malta 2005).

24. DAL POZZO, Historia della…op. cit., 1715, p. 470.
25. La relazione del Consiglio nel registro d'archivio dell'Ordine e la trattazione del Dal Pozzo ricordano i nomi dei ventuno elettori (con l'aggiunta dell'indicazione del nome quarto candidato "pro Anglia") suddivisi per Lingua: "La lingua di Castiglia o Portogallo, composta di 31 votanti, elesse per li 3 il Gran Cancelliere fr. Antonio Pereira Brandao, il Baglio fra' Antonio Correa de Sousa, et il Vice Cancelliere fra' D. Emanuel Arrias; e per l'Inghilterra il Com. fra' D. Ferdinando de Contreras.
26. La lingua di Alemagna composta di composta di 8 votanti, elesse il Prior fra' Francesco Comes D'Uratislau et il Com. fra' Filippo Barone de Freidac Luogotenente del Gran Baglio e fra Guglielmo d'Hrbelfelt; e per l'Inghilterra il cav. fra' Casimiro Comes de' Pazzi.
27. La lingua di Alvergna composta di 28 votanti, il Prior d'Alvergna fra' Giacomo de S. Maur Lourdové et i Com fra' Lodovico de Fay Gerlande Luogotenente del Marescialle e fra' Hettore de Cherpin de Genettines ; e per l'Inghilterra il Baglio di Lion fra' Gicaomo de Cordon Evieux.

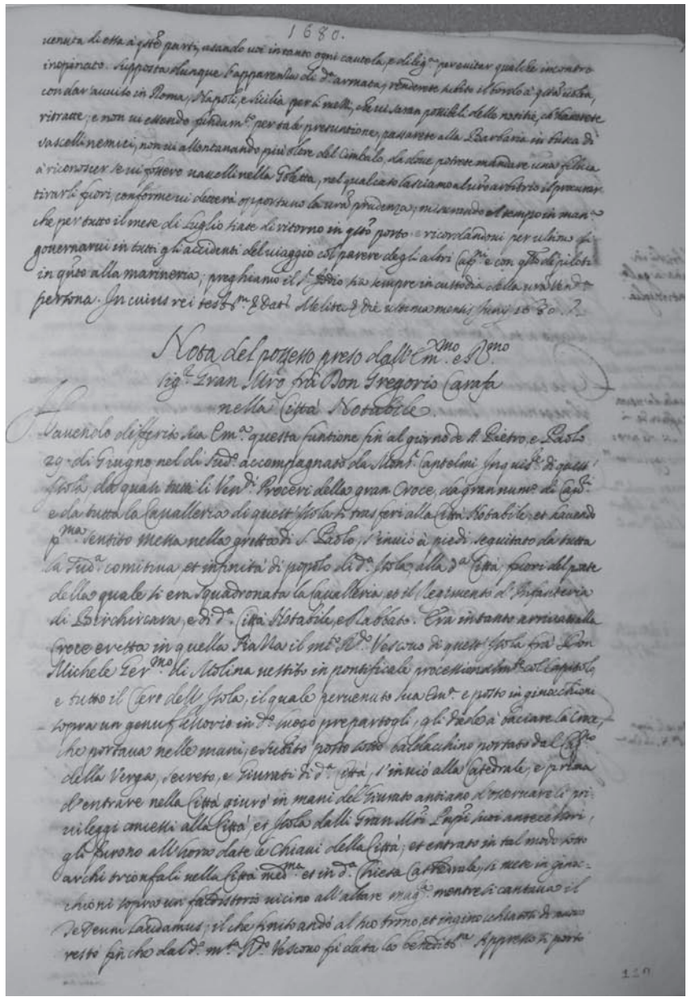


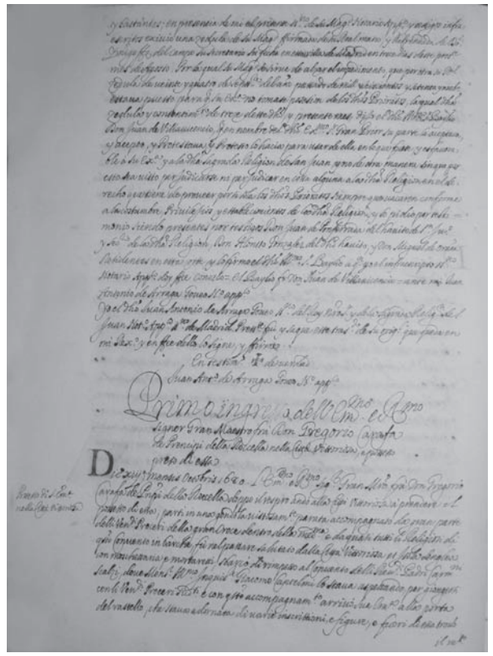
Fig. 12 Verbale del "Possesso" di Mdina [AOM 262, f.110r (29 giugno 1680)].

nia costituiva un momento fondamentale nella gestione delle relazioni diplomatiche e istituzionali fra l'Ordine e la Chiesa di Roma. Con il "Possesso", infatti, il nuovo Gran Maestro si presentava ufficialmente alle principali, altre due autorità presenti nell'arcipelago maltese: il Vescovo di Malta e l'Inquisitore, referente pontificio sull'isola; recandosi in visita presso le loro sedi, otteneva il riconoscimento della propria nomina e il rinnovamento degli accordi, nel rispetto delle gerarchie e delle proprie funzioni.

Il cerimoniale che caratterizzava tali incontri e la narrazione del suo svolgimento appaiono particolarmente suggestivi per la rilevanza dei gesti, il coinvolgimento emotivo dei protagonisti e la partecipazione dei Cavalieri, insieme al popolo dei devoti.

Gregorio Carafa si recò a Mdina il 29 giugno del 1680 (**fig 12**), nel giorno dei santi Pietro e Paolo, caricando di ulteriore valore simbolico la sua visita alla sede vescovile dell'isola[28]. Il Gran Maestro, "havendo prima sentito messa nella grotta di San Paolo", raggiunse le porte della Città Notabile dove avvenne l'incontro con il "molto reverendo Vescovo fra' Don Michele Geronimo di Molina, vestito in pontificale, processionalmente col Capitolo e tutto il Clero dell'Isola il quale, pervenuto sua Eminenza e posto in ginocchioni sopra un genuflessorio gli diede a baciare la croce che portava nelle mani". L'ingresso a Mdina venne preceduto dal solenne giuramento: "prima di entrare nella Città giurò in mani del giurato antiano d'osservare li privileggi concessi alla Città e all'Isola dalli Gran Maestri principi suoi antecessori; gli furono all'hora date le chiavi della Città et entrato in tal modo sotto archi trionfali nella Città medesima e in detta Chiesa Cathedrale, si mese in ginocchioni sopra un faldistorio vicino all'altare maggiore, mentre cantavano il *Te deum Laudamus*". La funzione proseguì con una messa nella cappella del Santissimo e un'orazione in onore del Carafa stesso pronunciata

28. La lingua di Francia composta di 47 votanti, il tesoriero fra' Adriano de Wignacourt, il Baglio fra' Ruggero de Crevant d'Humieres et il Com. fra' Giovan Battista le Marinier de Cany; e per l'Inghilterra il Com. fra' Antonio de Rety Vitray.



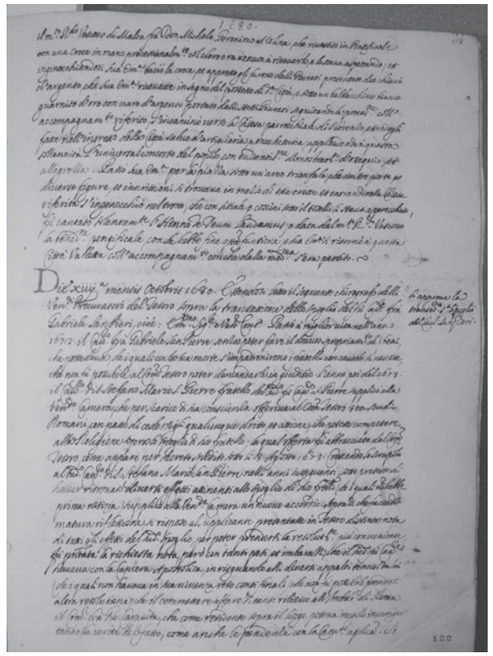


Fig. 13 Verbale del "Possesso" di Birgu [AOM 262, f.121v (13 ottobre 1680)].
Fig. 14 Verbale del "Possesso" di Birgu [AOM 262, f.122r (13 ottobre 1680)].

dall'arcidiacono don Michele Bonnici. Trasferitosi presso il proprio palazzo, il Gran Maestro assistette alla "corsa dei Palli", prima di rientrare con tutto il corteo a La Valletta.

La vista a Birgu, (**fig 13-14**) raggiunta attraversando il breve braccio di mare che la separa da La Valletta, venne posticipata all'autunno successivo e, solo il tredici ottobre 1680, "l'Eminentissimo e Reverendissimo Signor Gran Maestro fra' Don Gregorio Carafa de Principi della Roccella, doppo il vespro, andò alla Città Vittoriosa a prendere il possesso di essa. Partì in una gondola vistosamente parata, accompagnato da gran parte dei venerandi Proceri della Gran Croce dentro della medesima, e da quasi tutti li religiosi di questo Convento in barche"[29]. Accolto dal fragore di "moschetteria e mortretti", Carafa "sbarcò di rimpetto al Convento delli Reverendi Padri Carmelitani Scalzi, dove Mons. Illustrissimo Inquisitore Giacomo Cantelmi lo stava aspettando"; alla cerimonia partecipò anche il vescovo Molina con il clero di Malta. In segno di possesso della Città vennero consegnate al Gran Maestro due chiavi d'argento. Gregorio "s'incamminò verso la Chiesa parrocchiale di S. Lorenzo essendogli fatte nell'ingresso della Città salve d'artiglieria e moschetteria, applaudendo a questa solennità l'universal concorso del popolo con evidente dimostrazione d'ossequio et allegrezza".

L'elezione di Gregorio Carafa venne accolta con grande soddisfazione soprattutto tra i confratelli della Lingua d'Italia che, dopo oltre un secolo, vedevano assurgere al sommo magistero un cavaliere italiano; l'evento venne celebrato con la realizzazione di un imponente apparato decorativo inserito nel prospetto dell'Auberge per rendere omaggio al nuovo Gran Maestro[30]. Al di sopra del portale d'ingresso della residenza dei Cavalieri, venne collocato il busto in bronzo circondato da un fregio d'armi scolpito - con esplicita allusione alle vittoriose campagne presso l'Ellesponto di cui era stato protagonista Ca-

29. La lingua di Provenza composta di 90 votanti, il Priore di S. Gilio fra' Beltrando de Moretton Chabrillan, il Priore di Tolosa fra' Paolo francesco de Beon Dumasses Casaus et il Baglio fra' Francesco de Ceitres Coumuns; e per l'Inghilterra Tomaso de Villages.
30. La lingua di Italia composta di 73 votanti, il Priore di Lombardia fra' Paolo Raffaello Spinola, il Priore d'Inghilterra fra' Francesco Maria Lomellini et il Priore di Roccella fra' Gregorio Caraffa; e per l'Inghilterra l'Ammiraglio fra' Domenico del Carretto.

rafa - accompagnato dallo stemma gentilizio del Cavaliere, inquartato con la croce dell'Ordine e da un'iscrizione dedicatoria: GREGORIO CARAFAE PRINCIPI OPTIMO, / BELLI, PACISQUE ARTIBUS MAXIMO; / POST OTTOMANICAM CLASSEM DUCTU SUO / BIS AD HELLESPONTUM PROFLIGATAM, / RELATASQUE XI. QUINQUEREMIUM MANUBIAS / AD SUMMUM HIEROSOLYMITANI ORDINIS / REGIMEN EVECTO / ITALA EQUESTRIS NATIO / MAGISTRALI MUNERE SAECULO AMPLIUS VIDUATA / AUGUSTAM HANC EFFIGIEM REPARATAE MAJESTATIS INDICEM / D. D. A. D. MDCLXXXIII[31] (**fig 15**).

Fig. 15 Raymond de La Fage, *Rilievo con fregio d'armi scolpito e iscrizione in onore del Gran Maestro Gregorio Carafa* (1680-1683), Prospetto d'ingresso dell'Auberge della Lingua d'Italia, La Valletta, Malta.

I primi mesi del Magistero di Gregorio furono caratterizzati dalla necessità di affrontare gli urgentissimi problemi economici che affliggevano l'Ordine e che rendevano difficile anche solo ipotizzare la programmazione di nuovi interventi e le relative spese. Le difficoltà finanziarie si ripercuotevano, inoltre, sulle vita quotidiana dei Cavalieri, sia per la gestione degli affari amministrativi, sia nell'ambito delle dotazioni militari che Carafa avrebbe aspirato a potenziare fin da subito, portando a compimento quanto aveva iniziato da soprintendente alle fortificazioni. Il suo imbarazzo, misto ad un evidente rammarico, emerge dalle sue stesse parole nella lettera inviata al ricevitore dell'Ordine a Napoli, l'Ammiraglio Giovan Battista Brancaccio, il 26 ottobre 1680: "Siamo oggi in strettezze tali che non sappiamo a quali espedienti appigliarci per supplire non solo al pagamento delle milizie, al pagamento della Sacra Infermeria e delle Galere, ma ancora alle quotidiane necessità del vitto dei nostri Cavalieri e delle loro tavole e soldee. […] Le fortificazioni si sono abbandonate con nostro sommo dolore"[32]. Al momento dell'elezione, Gregorio Carafa ben conosceva la situazione che avrebbe dovuto affrontare una volta ottenuto il sommo Magistero ed era consapevole che i confratelli si erano affidati a lui proprio per le sue doti di risolutezza e determinazione, la sua oculata capacità amministrativa e l'abilità nel gestire le molte relazioni internazionali che aveva coltivato negli anni. Fin da subito ebbe modo di provare quanto fosse vero ciò che gli veniva unanimemente riconosciuto. Una fra le vicende più impellenti e gravi che affliggevano in quel momento le finanze del Convento era legata ad un ingente credito che l'Ordine vantava nei confronti dei *negotianti Brancati* di Napoli e che coinvolgeva anche la "Regia Camera" per oltre centomila ducati; proprio in questo frangente Carafa dimostrò la propria esperienza riuscendo a far rientrare nelle casse del Comun Tesoro le somme dovute in poco più di un anno, rivolgendosi inizialmente al fratello Forunato, futuro cardinale che allora risiedeva nella capitale del viceregno[33], e poi concertando con il Consiglio il modo per far valere i propri diritti affidandosi "alle diligenze giuridiche […] con tutte le cautele opportune" ipotizzando anche il sequestro dei Beni di Domenico Brancati, senza tuttavia rinunciare ad ascoltare le "di lui proposizioni, le quali, essendo di convenienza comune, saranno sentite volentieri dall'Ordine"[34]. Grazie al suo solerte intervento, dunque, la vicenda ebbe un esito positivo per i Cavalieri gerosolimitani che alla fine di maggio del 1681 ebbero la conferma, tramite l'Ammiraglio Bracaccio, che era stato stipulato l'accordo con il Brancati "circa il pagamento della somma dovuta"[35], da restituirsi in rate dilazionate nel tempo (**fig 16**).

31. La lingua di Aragona, Catalogna e Navarra composta di 18 votanti, il Priore di Navarra fra' D. Giovanni de Galdiano, il Baglio fra' D. Raimondo Perillos et il Com. fra' D. Arnaldo Moix; e per l'Inghilterra il Com. fra' Antonio Ximenes de la Forteza" (DAL POZZO, Historia della…op. cit., 1715, p.471; inoltre: AOM 126, ff. 188r-188v).
32. Gli eletti per l'Inghilterra furono: l'Ammiraglio fra' Domenico del Carretto italiano, il Com. fra' Tomaso di Villages provenzale, e fra' D. Antonio Ximenes de Fontaza aragonese (DAL POZZO, Historia della…op. cit., 1715, p. 472; inoltre: AOM 126, f.188v).
33. DAL POZZO, Historia della…op. cit., 1715, p. 472. Va ricordato che dieci anni dopo, nel conclave successivo alla morte del Carafa, fu proprio Adrien de Wignacourt ad essere eletto Gran Maestro.

La conclusione della spinosa questione economica che si protraeva dal 1679[36], sebbene non risolutiva della situazione finanziaria dell'Ordine, rappresentò un successo per il nuovo Gran Maestro che poté con più agio occuparsi delle molte incombenze che competevano al suo ruolo; dall'assegnazione di nuove dignità, cariche e onorificenze, al rigoroso controllo delle spese ordinarie, dalla gestione della manutenzione della flotta e delle fortificazioni di Floriana, alle delicate relazioni diplomatiche internazionali.

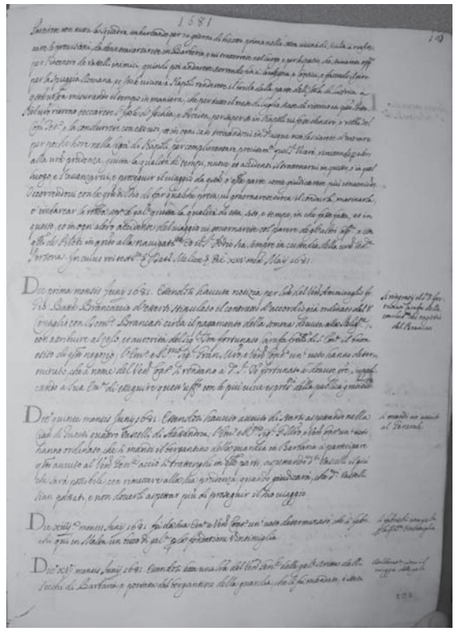


Fig. 16 Ringraziamento a don Fortunato Carafa per l'interessamento nell'affare Brancati [AOM 262, f.131r (1 giugno 1681)].

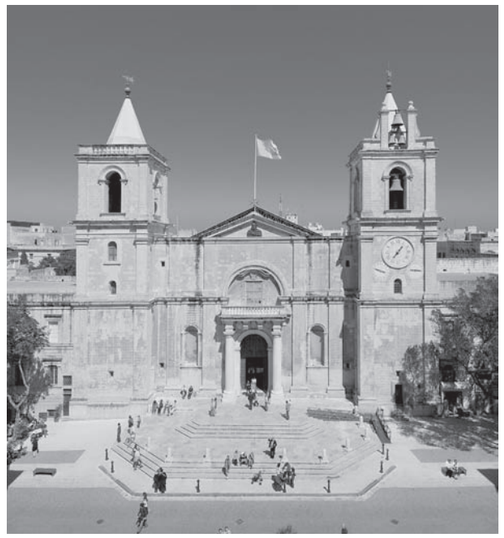


Fig. 17 Co-Cattedrale (Chiesa Conventuale) di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta. Facciata esterna.

Una parte, non secondaria, nel quadro degli interventi di Gregorio Carafa ebbero le commissioni di carattere artistico, legate al prestigio e alla devozione del Gran Maestro che si fece carico di una serie di nuove opere all'interno del principale edificio di culto della Sacra Religione: quella Chiesa Conventuale nella quale era avvenuta la sua elezione, dove si conservava la reliquia principale dell'Ordine, e che rappresentava per lui, come per ogni Cavaliere di San Giovanni, il luogo simbolo della propria missione (**fig 17**).

34. AOM 262, ff.110r-110v (nuova numerazione).
35. AOM 262, ff. 121v-122r (nuova numerazione).
36. Sebbene il rilievo venne completato solo nel 1683, i documenti della commissione fanno risalire la prima intenzione del progetto al 22 maggio del 1680, con la decisione di realizzare un busto in bronzo "per collocarlo nell'Albergia" (AOM 2133, f. 228r); nel settembre successivo si stabilisce di adornare la nicchia con un fregio scolpito (AOM 2133, f. 230r), il cui disegno era stato predisposto da Monsù La Fé, abile disegnatore identificato in Raymond de La Fage (1656-1684) come indicato nella delibera del 7 ottobre 1680 (AOM 2133, f. 231r).

Fig. 1 Co-Cattedrale (Chiesa Conventuale) di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta. Facciata esterna.

"...in ogni luoco dell'Isola di Malta ha lasciate imprese...per tutt'i secoli nell'eterna gloria". Opere del Gran Maestro Gregorio Carafa per la Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista.

Sante Guido e Giuseppe Mantella

La Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista

La grande Chiesa Conventuale dei Cavalieri gerosolimitani a Malta, identificata con *il titolo specioso ed antichissimo di Maggiore Chiesa* […] *che compete alla chiese Metropolitane*[1], venne costruita tra il 1573 ad il 1577, nella nuova città di La Valletta fondata dal Gran Maestro Jean Parisot de la Vallette (1557-1568). Fu il Gran Maestro Jean de la Cassière (1572-1581) a porre la prima pietra dell'edificio progettato dall'architetto maltese fra' Girolamo Cassar che aveva previsto una semplice struttura lineare e austera in stile tardo manierista, con una facciata piana tra due torri campanarie (**fig. 1**); l'interno, costituito da una navata unica sormontata da una massiccia volta a botte senza transetto e con terminazione absidata, si articolava in spoglie cappelle laterali[2]. Intorno alla metà del Seicento, con l'intento di adeguare il sobrio edificio allo stile barocco più consono al prestigio che l'Ordine Ospedaliero di San Giovanni Battista aveva acquisito nel corso del XVII secolo, l'intera Chiesa Conventuale divenne oggetto di importanti trasformazioni che ne modificarono l'aspetto interno (**fig. 2**).

Dopo sporadici interventi connessi al rifacimento di singole cappelle, nel corso degli anni '60 del Seicento la Chiesa divenne un cantiere in piena trasformazione nel quale si procedeva rivoluzionando ogni spazio in una concatenazione inarrestabile di interventi a partire dalle ricchissime decorazioni parietali, che ebbero come protagonista assoluto per circa quarant'anni il "Cavaliere calabrese" fra' Mattia Preti. Il ruolo dell'artista non si limitò alla sola esecuzione dei dipinti murali, ma investì anche aspetti legati alla struttura architettonica dell'edificio che contribuirono a migliorare l'illuminazione naturale della chiesa

Fig. 2 Co-Cattedrale (Chiesa Conventuale) di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta. Interno.

1 AOM 1953 cap. XXX, Descrizione della Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista di fra' Ottavio Gracin (1760); G. Scarabelli, *Culto e devozione dei Cavalieri a Malta*, Seregni Industrie Grafiche, [s.l.] 2004, pp. 469ss.

2 H. P. *Scicluna, The Church of St. John in Valletta,* Tip. M. Danesi, Malta 1955; V. Bonello, *La chiesa conventuale di San Giovanni*, in «Melita Historica», vol. 2, n. 1 (1956), pp. 48-54; J. Debono, *Art and artisans in St. John's and other churches in the Maltese Islands, ca. 1650-1800 stone carving, marble, bells, clocks, and organs*, Gutenberg Press Gudja, Malta 2005; K. Sciberras, *Roman Baroque Sculpture*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2004; S. Guido - G. Mantella, *Storie di restauri nella Chiesa Conventuale di San Giovanni a La Valletta. La cappella di Santa Caterina della Lingua d'Italia e le committenze del Gran Maestro Gregorio Carafa*, Midsea Books, Siena - Malta 2008; K. Sciberras, *Baroque painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2009; C. De Giorgio, *Mattia Preti. Saints and Heroes for the Knights of Malta*, Midsea Books, Malta 2014.

Fig. 3 Cappella della Lingua d'Italia, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

e a dilatare ariosamente gli spazi rispondendo all'esigenza di armonizzare gli ambienti e creare una speciale continuità visiva (**fig. 3**).

Il presbiterio: un nuovo altare e il Battesimo di Cristo

In questo contesto di fervore edilizio e decorativo, l'area del presbiterio **(fig. 4)** non subì inizialmente particolari interventi, fatta eccezione per l'esuberante immagine dipinta da Preti sulla calotta absidale con la scena dell'*Apoteosi di San Giovanni Battista*, inaugurata il 24 giugno 1662.
Al di sopra dell'altare era ancora collocata la tela con il *Battesimo di Cristo*[10] di Matteo Perez d'Aleccio (1547-1616) **(fig. 5)**, pittore di origini leccesi, collaboratore di Michelangelo a Roma, il cui nome, a Malta, si lega al ciclo ad affresco nel palazzo del Gran Maestro. La tela con il *Battesimo* veniva a trovasi in perfetta continuità ideale con l'immagine che la sovrastava sebbene il legame si configurasse più su un piano logico che estetico o emozionale. La compassata opera del pittore leccese infatti, con il suo controriformato controllo delle passioni, le sue cromie fredde e dissonanti, con la geometrica formalità della composizione, denunciava all'improvviso un evidente scarto temporale rispetto alla riuscita orchestrazione barocca di masse e colore dell'*Apoteosi* pretiana: non ancora abbastanza antica, la pala di Perez d'Aleccio risultava, di fatto, vecchia e quasi dimessa, circondata dalla pietra spoglia della muratura dell'abside.
Tale manifesta incongruenza indusse ben presto l'Ordine ad occuparsi della zona del presbiterio con il proposito di impreziosirne le pareti absidali che avrebbero dovuto essere interamente rivestite da commessi marmorei policromi, partendo dal cornicione dorato fino a terra. Nel marzo del 1665 infatti, si ordinava perentoriamente che *la nicchia dell'altare di San Giovanni s'adorni riccamente di marmi facendo a questo effetto venir da Roma un disegno del Bernini o altro artefice eccellente, colorito per poter meglio comprendersi*[3].
Non fu possibile ottenere, come ci si auspicava, un progetto del Bernini, tuttavia l'idea iniziale divenne ancora più ambiziosa estendendo l'intervento anche alla sostituzione della pala dipinta con un gruppo scultoreo. Il Gran Maestro con l'Assemblea dei Prodomi si rivolsero infatti allo scultore Melchiorre Cafà, artista maltese che operava con successo a Roma, il quale nel 1665 aveva inviato a Malta le sue proposte per il rinnovamento della zona absidale. Uno dei progetti di Cafà *per l'ornamento d'architettura da farsi nel choro della chiesa di San Giovanni*[4] non si limitava al rivestimento in marmi policromi, ma prevedeva anche statue in bronzo raffiguranti il *Battesimo di Gesù*; data la complessità dell'idea lo scultore si recò l'anno seguente sull'isola per illustrarne i caratteri e, quando si trattò di stabilire la fattibilità del progetto, venne istituita una commissione per giudicare i suoi disegni della quale faceva parte anche Mattia Preti[5]. L' intervento, di grande rilievo e notevolmente dispendioso per le casse del Tesoro, avrebbe modificato radicalmente il luogo più sacro dell'edificio, improntandone l'aspetto al gusto barocco per la mescolanza delle arti che radunava in unico progetto i volumi tridimensionali della scultura, la definizione degli spazi bidimensionali della parete con geometrici intarsi marmorei e la dimensione pittorica declinata nell'uso dei contrasti cromatici di marmi, bronzo e oro. Il progetto di Cafà non ebbe però seguito, bruscamente interrotto a causa della improvvisa e prematura scomparsa dell'artista a Roma nel 1667.

Fig. 4 Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta. Area presbiteriale.

Fig. 5 Matteo Perez d'Aleccio, *Battesimo di Cristo* (1578-80), Museo, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Nel momento in cui Gregorio Carafa venne eletto alla guida dell'Ordine, l'area del presbiterio non aveva subito dunque alcuna modifica e l'austera parete curva dell'abside a conci di pietra viva faceva ancora da sfondo all'"obsoleta" pala di Perez d'Aleccio. Il Gran Maestro non mancò di porre rimedio alla situazione, rinviando tuttavia l'intervento di alcuni anni e concentrando piuttosto il suo interesse su di un altro elemento collocato nel recinto presbiteriale, non meno importante rispetto allo spazio scenografico dell'abside: l'altare maggiore della Chiesa Conventuale.
Se infatti l'impatto visivo della zona del coro con la terminazione absidale rivestiva un valore di fonda-

3 AOM 261, ff. 16v-17r.

4 AOM 6551, ff. 104-106: si tratta del *Discorso di Melchiorre Gafà sopra li disegni e modelli per l'ornamento dell'altare nel Choro di San Giovanni*. Sulla vicenda della commissione affidata allo scultore maltese, dalle sue fasi esecutive fino alla drammatica interruzione dovuta alla prematura scomparsa dell'artista nel 1667, si veda: Sciberras, *Roman Baroque...op.cit.*, 2004, pp. 61-70; Guido - Mantella, *Storie di restauri...op.cit.*, 2008, pp.325-328.

5 AOM 261, f. 42 (23 gennaio 1666). Mattia Preti venne convocato per partecipare alla Commissione esaminatrice dei progetti insieme con l'architetto militare francese fra' Blondel des Croisette, giunto a Malta nel 1645 e nominato capo ingegnere dell'Ordine (per Blondel si veda: D. De Lucca, *French military Engineers in Malta during the 17th and 18th Centuries*, in «Melita Historica» 8(1980)1, pp.23-33).

mentale rilevanza ai fini della continuità percettiva dell'apparato decorativo-architettonico dell'intero edificio, non va tuttavia dimenticata l'importanza simbolica e spirituale della mensa eucaristica, luogo di preghiera e meditazione sul compimento del rinnovato sacrificio di Cristo. Per i membri dell'Ordine, come e più che per i comuni fedeli, questo luogo rappresentava inoltre il fulcro delle celebrazioni dell'anno liturgico cui erano tenuti a partecipare per obbligo statutario e devozione personale, oltreché il sito presso il quale essi pronunciavano il giuramento per l'ammissione al cavalierato sancendo, inginocchiati davanti alla mensa, la promessa che garantiva il loro impegno in difesa della cristianità. Come prescritto dagli Statuti dell'Ordine, infatti, la cerimonia del "Ricevimento de' fratelli" avveniva proprio presso l'altare:

Coloro che hanno desiderio di dedicare le persone loro al servigio degl'infermi et alla difesa della Fede Catolica sotto l'habito regolare dell'Ordine nostro, con questo modo e forma divotamente s'ammettono alla professione. Sapia dunque colui che ha da far professione ch'egli si veste un novello huomo e però spogliandosi d'ogni macchia di peccato […] *riverentemente inginocchiato si presenti innanzi l'Altare tenendo un torchio acceso in mano perché significhi la Carità, e così oda la messa e si comunichi.* [Pronunci quindi il giuramento.] *Di poi baci il Messale e pigliandolo lo porti all'Altare e sopra di esso lo ponga e indi, dopo haver baciato l'Altare, lo riporti al Fratello che lo riceve in segno di vera ubidienza.*[6]

Partecipando con un proprio intervento al rinnovamento dell'edificio, il Gran Maestro calabrese scelse dunque di farsi promotore del progetto per il rifacimento dell'altare maggiore, lasciando un segno tangibile della sua pietà in un luogo tanto ricco di significato.

Già in passato anche Nicolas Cotoner aveva rivolto il suo interesse all'abbellimento dell'altare: il 17 marzo del 1676 il Gran Maestro aveva infatti incaricato i procuratori della Chiesa di rifare in argento i gradini[7], tuttavia, per motivi che non sono noti, l'intervento non venne realizzato. Gregorio Carafa invece, con un'iniziativa notevolmente più complessa, si impegnò a trasformare completamente la mensa principale della chiesa provvedendo che fossero *lavorati maestrevolmente i marmi in Roma con fregi bellissimi di rame dorato*[8]. La storia di questa commissione è stata puntualmente ricostruita negli anni scorsi grazie alle numerose notizie documentarie rinvenute negli archivi dell'Ordine che hanno permesso di chiarirne la genesi e individuare gli esecutori[9] **(fig 6).**

La prima notizia riguardante la commissione risale alla seduta del Consiglio del 18 luglio 1682 quando *il disegno venuto da Roma sopra l'ornamento dell'altar maggiore della Maggior Chiesa Conventuale* viene approvato e si dà ordine *che si metta in esecutione* [10]. La complessa realizzazione richiese un lavoro d'équipe, attuato *sotto i Disegni e Direttione del' Signor Gio Battista Contini*[11] *Architetto di detta Opera*[12]. La struttura dell'altare infatti, con la sua composita armonia di materiali diversi, tra commessi in marmo e decorazioni in bronzo, prevedeva la collaborazione di botteghe specializzate, tutte poste sotto la supervisione del Contini. La parte marmorea venne affidata al marmoraro romano Nazzaro Ferrari[13], mentre la realizzazione delle parti in bronzo fu assegnata al fonditore papale Giovanni Lucenti[14] che, per

6 *Statuti della Sacra Religione di San Giovanni Gerosolimitano del 1631* (e aggiornati al 1674), Titolo secondo: Del Ricevimento de' Fratelli, pp. 6-7, ed. Borgo Nuovo 1674.

7 Scicluna, *The Church…op.cit.*, 1955, p.186.

8 B. Dal Pozzo, *Historia della Sacra Religione militare di S. Giovanni Gerosolimitano. Parte Seconda*, stampa Gerolamo Albrizzi, Venezia 1715, p.493.

9 Sciberras, *Roman baroque…, op.cit.*, 2004, pp.147-164. Sull'altare si veda anche *Scicluna, The Church…op.cit.*, 1955, pp.186-188.

10 AOM 262, f.147r; Sciberras, *Roman baroque…, op.cit.*, 2004, p.150.

11 Sciberras, *Roman baroque…, op.cit.*, 2004, p.150. Sul Contini (1641-1723) si vedano A. Del Bufalo, *G.B.Contini e la tradizione del Tardomanierismo in architettura tra Seicento e Settecento*, Kappa edizioni, Roma 1982 e H. Hager, *ad vocem*, Contini, Giovanni Battista, in *Dizionario Biografico degli Italiani,* vol.28, Roma 1983, pp.515-522.

12 SMOM 5AE 1696, N.4 ; Sciberras, *Roman baroque…, op.cit.*, 2004, p.150.

13 Sciberras, *Roman baroque…, op.cit.*, 2004,, pp.152-3.

14 Lucenti (1625 ca.-1698) fonditore papale, armiere, stretto collaboratore del Bernini nel cantiere vaticano, dove lavora all'epica impresa del Baldacchino e traduce in bronzo le cere del tempietto con i Dodici Apostoli e il Cristo della sommità del Ciborio del SS. Sacramento. Per Lucenti si veda A. Bacchi, *Scultura del Seicento a Roma*, Longanesi Milano 1996, p.816; inoltre J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*, Yale University Press New Haven-London 1989, p.48.

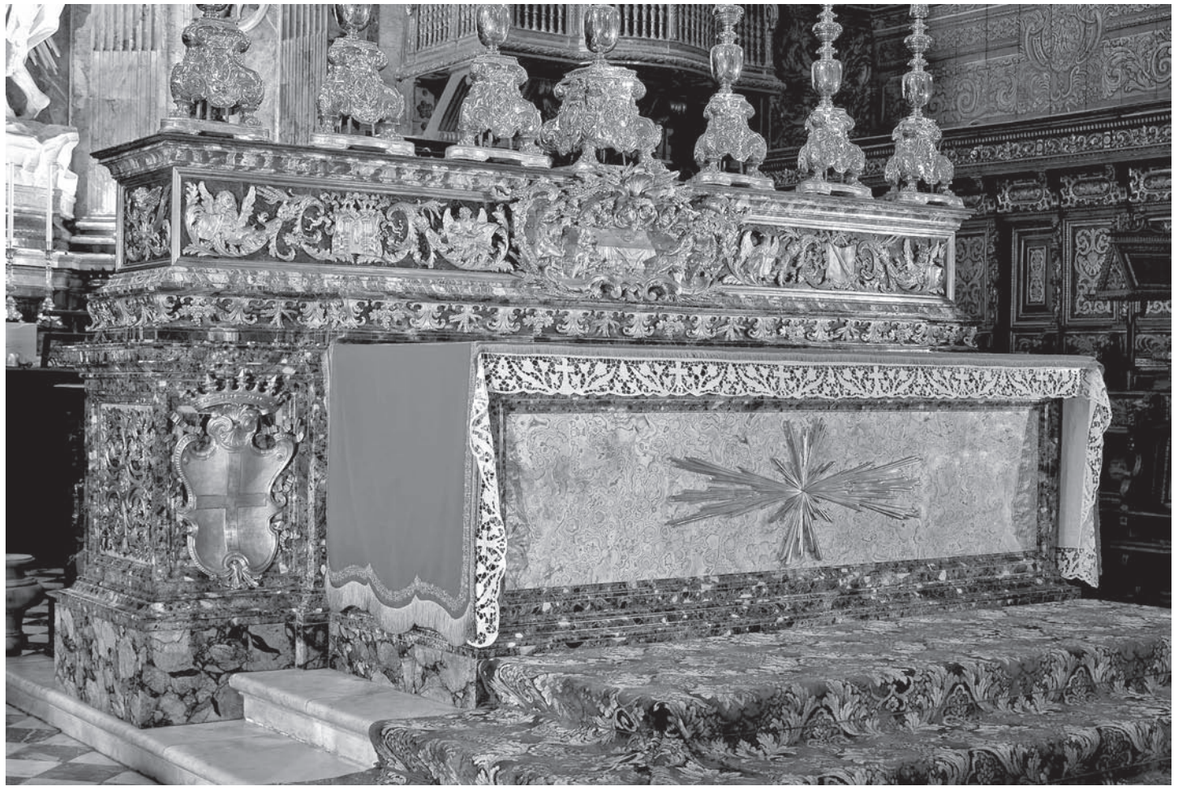


Fig. 6 Altare Maggiore, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

la realizzazione dei modelli, si servì dell'aiuto di Giovanni Battista Giorgini[15] il cui nome compare nei pagamenti che si susseguono tra il 1684 e il 1686

I lavori dovevano essere già conclusi nel settembre del 1685 ma i pezzi furono imbarcati per Malta solo nell'aprile del 1686 accompagnati da Giovanni Bracci, artigiano della bottega del Ferrari, che doveva seguirne la messa in opera[16], inviato sull'isola in quanto, come afferma l'ambasciatore Sacchetti: *pratico di simili lavori perché la compositione venga secondo il disegno*[17].

L'altare, arrivato a Malta insieme al monumento del Gran Maestro Nicolas Cotoner nel maggio dello stesso anno, era sicuramente già officiato il 5 giugno del 1686[18].

La ricchezza compositiva e la varietà dei marmi impiegati merita di essere ricordata per evidenziare come policromie e materie diverse si sommino a comporre il grande manufatto in un insieme perfettamente equilibrato e armonico con preziosi passaggi tonali, estese e variegate campiture unite a raffinati dettagli. L'altare, elevato su due gradini in marmo bianco e un'alta zoccolatura in breccia africana a pasta bianca e nera, è costituito da una fronte in prezioso alabastro cotognino nuvolato, decorato da una croce raggiata in bronzo e incorniciato da profili modanati in verde Alpi; i fianchi sono in alabastro

15 Sciberras, *Roman baroque…, op.cit.*, 2004, pp.155 e 161.

16 I documenti riguardanti l'intervento di Giovanni Bracci esecutore della posa in opera dell'altare, avevano causato l'errata attribuzione allo sconosciuto marmista dell'intero altare. (*Scicluna, The Church…op.cit.*, 1955, pp.187). Sulla questione cfr. Sciberras, *Roman baroque…, op.cit.*, 2004, p.154; Guido - Mantella, *Storie di restauri…, op.cit.*, 2008, p. 330.

17 AOM 1301, f..63v (aprile 1686) ; SMOM 5AB, 1686, f.7v ; Sciberras, *Roman baroque…, op.cit.*, 2004, p.154.

18 Sciberras, *Roman baroque…, op.cit.*, 2004, pp.163-164. Sul monumento del Gran Maestro Nicolas Cotoner, realizzato da Domenico Guidi cfr. ivi, pp.102-111.

di Monte Auto inquadrati da bordi in alabastro orientale e marmo verde Alpi. Il piano della mensa è in verde Alpi e verde di Ponsevere intarsiato con fasce e croci in giallo antico. La spalla è realizzata nello stesso marmo verde Alpi, con pannelli in alabastro di Monte Auto, mentre, la parte che si eleva a gradino al di sopra della mensa, è rivestita da lastre di prezioso lapis blu, inquadrate da cornici in giallo antico e in alabastro cotognino nuvolato.
Sulla superficie di marmi colorati, accostati con gusto nel passaggio dai verdi ai gialli ai rossi e all'azzurro, si dispone una ricchissima decorazione in bronzo dorato. La parte più imponente dell'ornamento è in realtà concentrata sulla spalla: ai due lati della mensa, troviamo due scudi in bronzo, uno con le armi dell'Ordine, l'altro con lo stemma di Gregorio Carafa inquartato con la croce dell'Ordine quale dichiarazione manifesta della committenza legata al Gran Maestro calabrese **(fig. 7).** I fianchi della spalla ospitano una griglia bronzea sovrapposta ai pannelli centrali in alabastro, modellata in un fregio vegetale che si diparte da una rosa centrale con foglie di acanto e ciuffi di olivo. La porzione che eccede il piano della mensa presenta il primo gradino rivestito da una decorazione a foglie di acanto intervallate da grappoli d'uva e spighe, mentre il secondo livello è caratterizzato da un fregio più complesso dominato dalla presenza centrale dell'*Ultima Cena* . Ai lati di quest'ultima, infatti, un girale di acanto in bronzo dorato circonda i simboli degli Evangelisti e due emblemi caratterizzati da un cartiglio con una coppia di chiavi e da un libro con una spada allusivi rispettivamente a san Pietro e san Paolo. Sulle facce laterali, invece, un testa di cherubino alato sormonta un ramo di palma e un giglio. Elemento cardine della decorazione è però la citata rappresentazione dell'*Ultima Cena*[19]: gli apostoli sono disposti a semicerchio intorno alla tavola dominata dalla figura e dal gesto perentorio di Cristo che, sollevando il braccio, annuncia il tradimento di Giuda[20] **(fig. 8).** Quest'ultimo, sul lato opposto della tavola, si ritrae infatti con la bocca

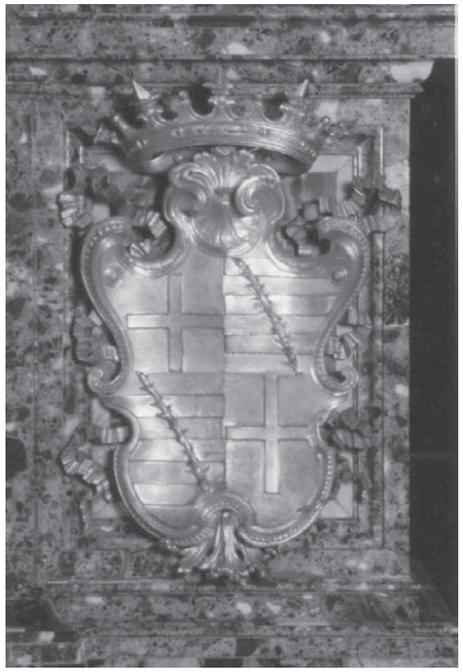
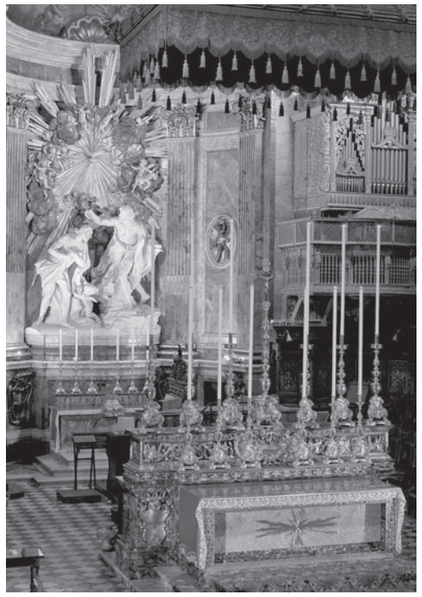


Fig. 7 *Stemma Carafa* (1682-186), bronzo dorato, Spalla laterale dell'Altare Maggiore, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.
Fig. 8 Girolamo Lucenti, *L'ultima cena* (1682-1686), rilievo in bronzo dorato, Altare Maggiore, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

19 L'abbondante documentazione relativa alla decorazione per l'altare maltese purtroppo non fa mai riferimento alla paternità dello splendido rilievo dell'*Ultima Cena* che in via dubitativa potrebbe comunque essere attribuito al Giorgini e Girolamo Lucenti come fonditore. Sulla questione cfr. Sciberras, *Roman baroque*..., *op.cit*., 2004, p.155.
20 Sciberras, *Roman baroque*..., *op.cit*., 2004, pp.155-158.

Fig. 9 Bernini e aiuti, Ultima cena, Paliotto della Cappella Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma.
Fig. 10 *Altare Maggiore, Battesimo* e *Gloria dello Spirito Santo*, Presbiterio, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.



aperta mettendo ben in evidenza il sacchetto di monete mentre gli altri apostoli testimoniano con gesti e pose animate la loro sorpresa e incredulità. Sebbene il rilievo narri un momento particolare della cena degli apostoli rispetto alla più canonica istituzione dell'Eucarestia, l'agnello sulla tavola e soprattutto l'abbondante presenza di spighe e grappoli d'uva ribadiscono il legame allusivo e costante al sacrificio eucaristico.
L'*Ultima Cena* di Girolamo Lucenti è stata accostata, per analogie stilistiche e compositive, al fregio bronzeo dell'altare della Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria[21] **(fig. 9)**, opera di Bernini e dei suoi aiuti. Tuttavia la composizione del Lucenti tende a convergere maggiormente verso il centro, mentre Bernini dispone le sue figure cadenzando la successione in ritmi più lenti e aperti; inoltre, il diverso punto di vista scelto dal Lucenti, leggermente rialzato, accentua la plasticità delle figure, che quasi si distaccano dal fondo per invadere lo spazio a tutto tondo.
Collocato al centro del recinto presbiteriale, il nuovo altare maggiore apparve come un'imponente macchina barocca, il cui splendore poteva degnamente consentire di porlo a confronto con le grandi opere del barocco romano. Arricchito di candelabri d'argento e paramenti sacri apparve, fin dalla prima messa, quale fulcro visivo e liturgico dei riti celebrati nella Chiesa Conventuale tanto che, come racconta il Manso al Sacchetti nel giugno 1686, *In questa Pentecoste si celebrò il primo Pontificale nell'Altare nuovo, quale veramente è riuscito magnifico e ricco a sodisfattione di tutti, essendo la più bella cosa che habbiamo in Malta*[22] **(fig. 10)**.
Un tale riscontro testimonia come l'altare maggiore fosse riconosciuto quale segno tangibile dell'impegno e della devozione del Gran Maestro Carafa il quale tuttavia non aveva dimenticato quanto ancora

21 Ivi, pp.155-156.
22 SMOM 5AB, 1686, N.142 (5 giugno 1686).

restava da fare affinché lo splendore della nuova mensa, la prospettiva del coro e il fondale dell'abside si fondessero in un'armonica composizione che facesse corrispondere alla perfezione formale lo scaturire di una ideale disposizione emotiva, senza stridenti incongruenze. Impegnato in altre questioni, fra le quali l'impresa per l'Oratorio, Gregorio Carafa non ebbe modo di portare a termine il progetto del completamento dell'abside; i suoi propositi tuttavia furono affidati alle disposizioni testamentarie **(fig. 11)** in base alle quali il Gran Maestro prescriveva che: *avendo noi tempo fa deliberato di adornare a spese nostre la nicchia nell'altare di San Giovanni nel coro della nostra Maggior Chiesa fin a farne publiche dichiarazioni e dare ordine in varie parti di provederci di marmi e colonne per tale effetto, habbiamo per ciò tempo fa destinato e tenuto a parte la somma di circa sette mila scudi di buona moneta in doppie, e zecchini con averci spropriati di detta somma in maniera che dovessimo servirci di essa mai in altro*[23]. Alla morte del Carafa tuttavia i lavori non ebbero seguito per sopravvenute difficoltà finanziarie dell'Ordine e una conseguente ritrosia a stanziare i settemila scudi del lascito, appellandosi alla presunta infermità del testatore nel momento in cui aveva espresso le sue ultime volontà[24]. Tuttavia gli esecutori testamentari, fra' Carlo Carafa, fra' Vincenzo Spinelli, fra' Andrea Marciano, e fra' Giovanni Domenico Manso, si prodigarono presso il Gran Consiglio affinché le disposizioni prescritte dal defunto Gran Maestro, trovassero compimento[25].

Nonostante la sollecitudine degli oratori, trascorsero altri due anni prima che il Consiglio si occupasse concretamente della commissione: solo il 2 dicembre 1695, infatti, furono presentati al Gran Consiglio tre diversi progetti, due dei quali inviati da Roma su interessamento dell'ambasciatore Marcello Sacchetti nell'agosto dello stesso anno[26], e un terzo i cui disegni erano stati "*fatti qui in Malta da un Padre della Compagnia di Giesù versato in simili cose per adornamento della Nicchia della maggior Chiesa di San Giovanni* [27]. Purtroppo non si è conservato il nome del padre gesuita il cui progetto, a seguito del sopralluogo effettuato presso l'abside della chiesa, venne scelto dalla commissione incaricata della valutazione delle tre differenti soluzioni decorative presentate in quanto *il più appropriato e proportionato al luogo, oltre essere più vago e di minor fabrica e spesa* [28]. Il 17 dicembre 1695 infatti il Gran Maestro fra' Adrien de Wignacourt (1690-1697), insieme con il Gran Consiglio, dava esecuzione alle proposte indicate nella relazione dei commissari, approvando il disegno che prevedeva il rivestimento delle superfici parietali in marmi colorati e legni intagliati e dorati e la sostituzione della pala dipinta con un gruppo statuario in argento; in considerazione della complessità del progetto si prevedeva, in fase preliminare, di predisporre un modello in legno a grandezza naturale dell'intero apparato per avere la certezza della congruità di ogni elemento, *acciò possano emmendarsi gli errori se vi saranno prima d'incominciare l'opera*[29].

Trascorsero poco più di cinque mesi e, il 2 giugno del 1696, l'idea di realizzare un prototipo in scala reale della decorazione, collocato all'interno della Chiesa Conventuale, si rivelò provvidenziale per comprendere che il progetto dell'ignoto architetto gesuita era destinato ad essere bocciato; *havendo*

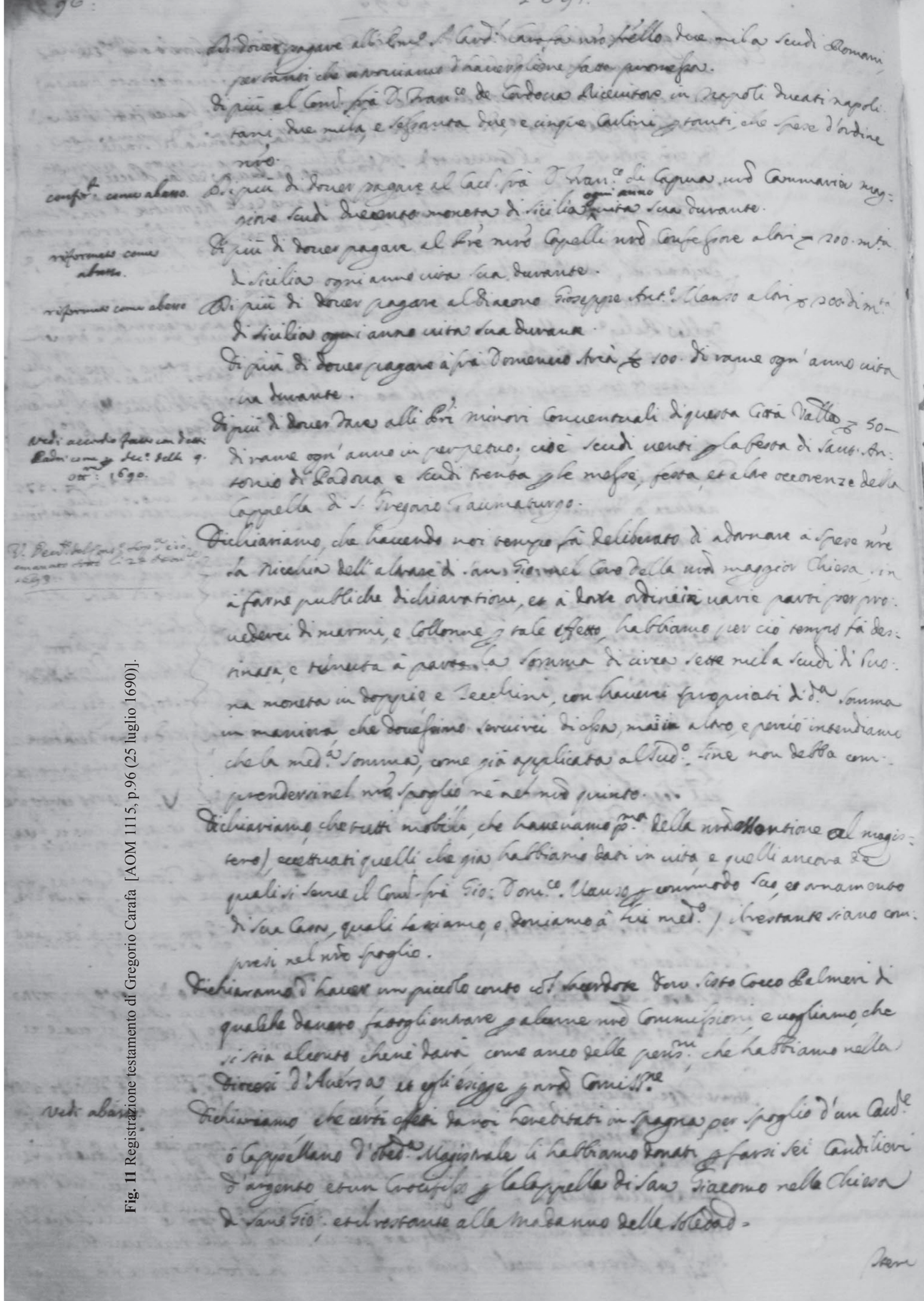


Fig. 11 Registrazione testamento di Gregorio Carafa [AOM 1115, p.96 (25 luglio 1690)].

23 AOM, *Spropriamenti dei Gran Maestri, Eminentissimi*, 925, f. 1v-2r; le medesime volontà sono espresse nella versione del testamento rintracciata nel registro del Comun Tesoro il 25 luglio 1690 (AOM 1115, p. 96). La trascrizione integrale del testamento (nella versione dell'Archivio della Famiglia Carafa di Roccella, custodito nell'Archivio di Stato di Napoli) si trova in Sirago, *Gregorio Carafa…op. cit.*, 2001, pp. 113-121.

24 Come si evince da quanto dichiarato da Carlo Carafa nella petizione presentata al Consiglio il 24 novembre 1693: *E questa sua deliberazione* [l'intenzione del defunto Gran Maestro di destinare la somma di 7000 scudi al completamento dell'ornamento dell'abside] *per più di un anno prima della sua ultima infermità palesò.* […] *Non v'è dubbio che si habbia da effettuare la detta opera non ostante il sussurro d'alcuni che tengono per invalida la detta disposizone come contrari alli statuti dell'Ordine, quali proibiscono a' religiosi il poter disporre di danari contanti in tempo di infermità et in articolo di morte.* (AOM 264, f.21r).

25 AOM 264, f.21r (24 novembre 1693); Sciberras, *Roman baroque…*, *op.cit.*, 2004, pp. 70-71; Guido - Mantella, *Storie di restauri…*, *op.cit.*, 2008, p.333.

26 Lettera dei Procuratori del Tesoro a Marcello Sacchetti datata al 26 ottobre 1695, SMOM B147, 1695, f. 50r, nella quale si fa riferimento ai disegni con i progetti *per l'ornamento* ricevuti il 27 agosto.

27 AOM 264, f. 91r (2 dicembre 1695).

28 AOM 264, f. 91r-91v (17 dicembre 1695).

29 *Ibidem*.

riconosciuto non riuscire il modello fatto per il nuovo abbellimento della nicchia dentro il choro[30], si decise infatti di smantellare il tutto e, dopo aver ripristinato la situazione pregressa, si stabilì di affidare un nuovo incarico a Lorenzo Cafà (1638-1704), architetto maltese fratello del più noto scultore Melchiorre, affinché predisponesse due differenti soluzioni per il completamento della zona absidale.

A gennaio del 1697, *essendosi stati fatti due modelli per l'ornamento dell'Altar Maggiore di San Giovanni del Choro della Maggior Chiesa, e posti in publico per più giorni in una anticamera del Palazzo Magistrale*[31], il Gran Maestro e il Consiglio scelsero il progetto che prevedeva la sostituzione della pala con un gruppo scultoreo[32], decretando che le statue fossero realizzate in argento. Tuttavia l'accidentato percorso di questa commissione subì una nuova battuta d'arresto a causa della scomparsa del Gran Maestro fra' Adrien de Wignacourt che morì esattamente un mese dopo l'approvazione del disegno ideato dall'architetto Cafà. Il rinnovamento dei vertici dell'Ordine, i nuovi equilibri e le relative questioni di potere indussero probabilmente a procrastinare ulteriormente il completamento del coro e solo con il Gran Consiglio del 28 aprile 1699 si tornò ad affrontare il problema. Sul finire del secolo, dunque, distanza di quasi dieci anni dalla scomparsa di Gregorio Carafa, i propositi del Gran Maestro calabrese relativi all'ornamento della nicchia dell'altare trovavano finalmente ascolto, nel rispetto delle sue ultime volontà e del sostanzioso lascito che a questo scopo era stato destinato.

In realtà va sottolineato che il progetto della decorazione dell'abside, costituito da rari marmi policromi ed elementi scultorei, aveva rappresentato da sempre per le casse del Tesoro un intervento particolarmente impegnativo. Le vicende relative alla storia della commissione per il completamento del coro di San Giovanni infatti, già dal primo incarico a Melchiorre Cafà (ma ricordiamo che in prima istanza si era anche pensato di affidarne la progettazione a Gian Lorenzo Bernini), dimostrano che le intenzioni dei vertici dell'Ordine erano volte alla realizzazione di un apparato decorativo particolarmente ricco e sontuoso, uniformato al più raffinato gusto barocco, che fosse testimonianza viva e reale di magnificenza e splendore. Così i tentativi di contenere le spese scegliendo progetti che prevedessero, ad esempio, la lavorazione dei materiali in loco - rinunciando alla perizia, ma anche ai costi, delle botteghe di artisti e scalpellini romani come era avvenuto tra il 1695 e il 1696 con il progetto del padre gesuita[33] - si erano rivelati fallimentari, poiché non avevano soddisfatto il gusto dei committenti risultando, alla prova dei fatti, troppo modesti rispetto alle aspettative. I problemi relativi alla complessità dell'intervento si erano dunque da sempre associati all'aspetto economico della questione e le aspirazioni alla massima grandiosità finivano inevitabilmente per scontrarsi con la scarsità delle risorse disponibili.

Fin dall'aprile del 1666, quando si era affidato l'incarico a Melchiorre Cafà, era noto che secondo l'idea proposta dallo scultore, con marmi policromi, ornamenti dorati e statue in bronzo, *l'opera ascenderà circa la somma di scudi 15 mila moneta romana*[34]. Tuttavia il prezzo del metallo e le complesse lavorazioni avevano già nei mesi successivi fatto comprendere al Caumons, ambasciatore dell'Ordine a Roma, che la cifra sarebbe stata superiore a quella inizialmente preventivata; quando poi, a seguito della tragica morte dello scultore nel settembre del 1667 si era ipotizzato di procedere comunque nella commissione essendo i modelli già pronti, lo stesso Caumons informando il Gran Maestro Nicolas Cotoner si rammaricava del fatto *che, sebbene Melchiorre disse che la spesa non sarebbe più di 16 in 18 mila scudi, sento però adesso che se si vuol fare secondo il di lui disegno ce ne vanno in 25 mila perché*

30 AOM 264, f. 102r (2 giugno 1696).
31 AOM 264, f. 123v (4 gennaio 1697).
32 Poiché nel decreto si afferma che *con lo scruttinio delle palle è stato determinato che si metta in opera il modello delle statue* (AOM 264, f. 123v) si può immaginare che il progetto scartato prevedesse viceversa la realizzazione di un dipinto per la terminazione del coro (vedi anche Sciberras, *Roman baroque*..., *op.cit*., 2004, p.72-73).
33 Le motivazioni che indussero il Consiglio a scegliere il progetto del padre gesuita: *Il disegno fatto del fratello gesuita per essere* […] *di minor fabrica e spesa*. […] *Che li marmi debbano lavorarsi qui in Malta* (AOM 264, f. 91r-91v, del 17 dicembre 1695).
34 AOM 261, f.42r. Con riferimento alla magnificenza del progetto, in questo stesso documento si afferma che, fra i tre disegni proposti dal Cafà, la scelta del Consiglio era caduta sull'ultimo modello *stimandolo più conspicuo e di maggior decoro degli altri, come anco il più ricco e più capriccioso d'inventione*.

la Gloria solamente importerà 7 o 8 mila[35].

Considerando che l'esecuzione del progetto di Cafà avrebbe richiesto circa venticinquemila scudi, è verosimile supporre - pur nella consapevolezza che la realizzazione delle grandi statue in bronzo fuso rappresentava una parte cospicua dei costi complessivi - che anche le risorse necessarie per i successivi progetti di decorazione dell'abside non si discostassero molto da questa cifra, visto che, per quanto si fosse tentato di ridimensionare la spesa, le proposte comportavano l'impiego di materiali ricercati e preziosi da sottoporre alla lavorazione di mani esperte di valenti artisti e artigiani.

Il lascito testamentario di Gregorio Carafa, pur considerevole, non sarebbe stato dunque sufficiente a coprire la totalità delle spese e per completare la commissione sarebbe inevitabilmente servita un'integrazione a carico delle casse del Tesoro. Tuttavia, a distanza di quasi dieci anni dalla scomparsa del Gran Maestro, le sue ultime volontà andavano onorate e il 28 aprile 1699 fra' Ramon Perellos y Roccaful (1697-1720) nuovo Gran Maestro dell'Ordine esortava il Venerando Consiglio ad intervenire segnalando che fosse *conveniente di finire una volta l'ornamento della nicchia del coro della Maggior Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista nostro padrone già più volte determinato ma non mai finora posto in esecuzione*; nelle parole di Perellos non manca un esplicito riferimento al ruolo di Gregorio ricordando come già il defunto fra' Adrien de Wignacourt si fosse attivamente interessato alla questione *in adempimento della pia mente dell'Eminentissimo Carafa suo predecessore*[36]. Venne così dato seguito alla commissione secondo il progetto predisposto tre anni prima dall'architetto Lorenzo Cafà, *determinando però che le statue da farsi non si faccino altrimenti d'argento, come era determinato, ma di marmo che si giudica più a proposito per simile opera*[37].

Per seguire l'andamento delle lavorazioni, fu immediatamente istituita una nuova commissione composta da quattro membri fra i quali venne significativamente incluso anche il priore di Roccella, fra' Carlo Carafa, esecutore testamentario di Gregorio. L'ambasciatore Marcello Sacchetti, con la diretta collaborazione dell'architetto Cafà giunto a Roma nel giugno del 1699, s'incaricò di trovare artisti e materiali comunicando al Gran Maestro che avrebbe immediatamente dato *principio all'opera e perfezione degli ornamenti, coll'assistenza del prefato Caffa, da uno de' più famosi scultori di questa Città*[38].

Il 18 luglio, individuata la bottega per le lavorazioni, Sacchetti comunicava al Gran Maestro che era *stato preso il luogo per formare i modelli in grande dell'ornamento della Nicchia dell'Altare di codesta Maggiore Chiesa Conventuale*[39]. Artisti e artigiani, dei quale non viene comunicata l'identità, seguendo le indicazioni di Cafà, secondo *disegni, misure et altre istruzioni*[40] che l'architetto maltese aveva portato con sé, lavorarono con solerzia al progetto poiché il Perellos aveva intimato perentoriamente da Malta: *Fate che si travagli incessantemente nell'opera dell'ornamento dell'Altar Maggior di questa Nostra Chiesa di San Giovanni, giacchè come ci scrivete già sen dato principio*[41]; numerose lettere del Sacchetti dei mesi successivi testimoniano l'ansia del Gran Maestro - fermamente deciso nella convinzione di portare a termine l'impresa troppo a lungo procrastinata - e i conseguenti tentativi del marchese di rassicurarlo[42].

Nel settembre del 1700, quando ormai i materiali erano stati scelti e i prezzi concordati, la modellazione delle statue e della Gloria avviata e la lavorazione dei marmi mischi per la nicchia intrapresa, Cafà poté lasciare Roma; la sua partenza fu accompagnata dalle lodi del Sacchetti il quale scrisse manifestamente al Gran Maestro che l'architetto *merita di essere aggraziato della di Lei protettione* […] *per haver dato prove molto singolari della sua virtù e talento*[43].

35 AOM 1285, f.98r.
36 AOM 264, f.186r.
37 AOM 264, f.186r.
38 AOM 1311, f. 95v (20 giugno del 1699).
39 AOM 1311, f. 109r.
40 AOM 1311, f. 95v.
41 AOM 1461, f. 59v (26 agosto 1699).
42 Sciberras, *Roman baroque*..., *op.cit*., 2004, p.76.
43 AOM 1311, f. 311r (21 settembre 1700).

Fig. 12 Giuseppe Mazzuoli e Giovanni Giardini, *Il Battesimo di Cristo* e la *Gloria dello Spirito Santo*, (1699-1703), marmo di Carrara, rame e bronzo dorato, Abside. Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Per quanto le maestranze nei mesi successivi lavorarono con impegno, sotto il diligente e costante controllo del marchese Sacchetti, alla fine dell'anno solo alcuni marmi del parato erano pronti per essere inviati a Malta. Il Perellos infatti veniva aggiornato dall'ambasciatore sullo stato dei lavori *per il di cui avvanzamento non desisto di sollecitare con tutta la premura la terminazione di bronzi, giaché i marmi, che compongono la nicchia si vanno incassando alla riserva, però di quei nei quali vano incastrati detti bronzi, e questi di mano in mano si gettano, e si puliscono per susseguentemente dorarli qual lavoro porterà molto tempo, e dubito che il tutto non potrà essere all'ordine per farne l'imbarci alla venuta delle Galere in Civitavecchia*[44]. Dalle parole dell'ambasciatore appare evidente la complessità del progetto e della sua esecuzione che non poteva procedere per singole *tranches*, ma che imponeva la necessità di una visione d'insieme che integrasse le parti lavorate fra loro: materiali diversi ed elementi separati sottoposti a trattamenti e finiture specifiche che andavano però raccordati fra loro con cura e perizia al fine di comporre, senza incongruenze, l'armonia di forme e colori dell'eterogeneo apparato decorativo dell'abside di San Giovanni.

La lavorazione delle parti in metallo e la relativa doratura richiese più tempo del previsto e, solo nel luglio 1701, i marmi dell'abside e alcuni elementi in bronzo poterono essere imbarcati a Civitavecchia, a bordo delle galere maltesi (oltreché su una Tartana noleggiata allo scopo per il trasporto delle casse che, per le loro dimensioni, non potevano essere trasferite sulle galere) e inviati sull'isola[45].

Non sono noti documenti che riferiscano delle reazioni del Gran Maestro e dei Cavalieri all'arrivo del carico, né sappiamo se i marmi furono subito posti in opera; si trattò in ogni caso di una consegna parziale, probabilmente relativa solo al parato di tarsie marmoree e alle parti in bronzo ad esso pertinenti. La *Gloria* e le statue del gruppo scolpito, infatti, giunsero a Malta solo due anni dopo quando la commissione venne condotta a compimento **(fig. 12)**.

La corrispondenza superstite tra Roma e Malta risulta lacunosa per tutta la fase che concerne l'esecuzione degli elementi principali dell'ornamento della nicchia del coro[46]. La prima notizia documentaria che

44 AOM 1311, f. 345r (19 dicembre 1700).
45 AOM 1312, f. 129r (16 luglio 1701).
46 Sciberras, *Roman baroque…, op.cit.*, 2004, p.78.

torna a far riferimento alla commissione risale alla primavera del 1703, quando si dichiara che le statue in marmo e la *Gloria* sono pronte per essere inviate sull'isola. Si tratta di una documento di particolare rilievo poiché, per la prima volta, vengono citati gli artisti: il Cardinale Camerlengo Giovan Battista Spinola autorizzava l'esportazione delle due opere su richiesta del marchese Sacchetti identificandole con una breve descrizione e indicando i nomi degli esecutori: *Licenza al Signor Ambasciatore di Malta che possa estrarre da Roma due statue di marmo rappresentanti Giesù e S. Giovanni Battista in atto di Battesimo. Lavoro di Giuseppe Mazzuoli Scultore; diversi putti di bronzo, raggi, nuvole che compongono una Gloria, lavoro del Signor Giovanni Giardini, e quello condurre in Malta, questo di 23 Aprile 1703*[47]. Nella licenza di esportazione dello Stato Pontificio sono indicati per la prima volta i nomi dei due artisti responsabili delle opere, Giuseppe Mazzuoli per le statue scolpite e Giovanni Giardini per la *Gloria*.

Giuseppe Mazzuoli[48] (1644-1725) scultore toscano formatosi a Roma presso la bottega di Ercole Ferrata, era stato allievo di Melchiorre Cafà; tale circostanza può essere stata determinante nella scelta di assegnare proprio a lui la commissione delle statue per il presbiterio maltese. Ammesso nel 1675 fra i Virtuosi al Pantheon, divenne successivamente anche accademico di San Luca. Il suo *Battesimo* piacque a tal punto al Gran Maestro Perellos, che questi in seguito gli assegnò l'incarico per la realizzazione del proprio monumento funebre[49]. Le sue opere costituiscono un'elegante sintesi fra l'impetuoso linguaggio berniniano e il classicismo dell'Algardi.

Giovanni Giardini (1646-1721), orafo e argentiere forlivese formatosi a Roma, collaborò con Carlo Fontana realizzando gli ornamenti in bronzo e il medaglione-ritratto di Cristina di Svezia per il monumento funebre eretto in San Pietro[50]. Già argentiere pontificio, poco prima di ricevere l'incarico dalla Sacra Religione per *Gloria* in bronzo era stato nominato fonditore ufficiale del Sacro Palazzo apostolico; il prestigio e l'abilità di Giardini garantivano dunque ai cavalieri gerosolimitani l'esecuzione di un capolavoro per la loro "Maggior Chiesa".

Le grandi casse contenenti le opere dei due artisti, realizzate a Roma su commissione dell'Ordine lasciarono Civitavecchia il 9 giugno 1703[51]; erano accompagnate da due assistenti della bottega del Giardini *che si mandano come pratichi, ed intendenti*[52] incaricati di installare i manufatti nell'abside di San Giovanni, con l'aiuto una squadra di artigiani maltesi.

Mazzuoli e Giardini avevano lavorato ad un progetto unitario, realizzando ciascuno la propria opera, con l'intento di illustrare l'atto salvifico del battesimo, rappresentato dal gesto di Giovanni, accompagnato dal suo significato trascendente più profondo trasfigurato nella luce dorata dello Spirito che si irradia nella *Gloria* **(fig. 13)**. Seppure allo stato attuale delle ricerche non è dato sapere quanto il progetto di Lorenzo Cafà ricalcasse nella struttura compositiva quello predisposto trent'anni prima dal fratello Melchiorre, si può comunque affermare che l'idea che sta alla base di entrambi partecipa di uno stesso linguaggio fatto di soluzioni, forme e modelli derivati dalla lezione di Gian Lorenzo Bernini e della scuola barocca romana, che vedeva nella fusione delle arti e nella creazione di un ambiente d'arte totale, l'espressione perfetta delle possibilità creative dello spirito.

47 ASR, Archivio della Reverenda Camera apostolica, parte prima, Serie *Diversorum del Camerlengo*, vol. 589, anni 1702-1703, f. 89.
48 Cfr. M.V. Thau, *Giuseppe Mazzuoli*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 72, Roma 2009, pp.770-774. Fra le sue opere principali si ricordano le statue dei *Dodici Apostoli* per il duomo di Siena, la Cappella Pallavicini Rospigliosi in San Francesco a Ripa a Roma, e la statua del San Filippo (della serie degli Apostoli) in San Giovanni in Laterano.
49 Sciberras, *Roman baroque…, op.cit.*, 2004, pp. 117-122.
50 J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze: Metal Sculture of the Roman Baroque*, Princeton University Press, New Haven-London 1996, pp. 8, 15-17, 117-132, 160, 244 n. 65, tavv. V, IX; A. Capitaniio, alla voce *Giardini, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, Roma, 2000, pp. 585-588. Tra le opere degne di nota ricordiamo il reliquiario della Santa Croce, realizzato in argento, rame dorato, porfido e cristallo di rocca e oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna; il *Tabernacolo della Madonna del Fuoco* Per la cattedrale di Forlì: una tribuna in bronzo dorato che combina il linguaggio scultoreo berniniano e architettura d'apparato barocca; fu inoltre autore di un famoso repertorio di modelli per argentieri edito a Roma nel 1714 con il titolo *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì.* Per il Sacro Palazzo apostolico eseguì anche interventi di restauro.
51 AOM, 1315, f. 111 (9 giugno 1703).
52 AOM, 1315, f. 92 (1 giugno 1703).

Fig. 13 *Gloria dello Spirito Santo*, Abside, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Fig. 14 *Stemma Carafa* (1699-1703), bronzo e bronzo dorato, Basamento delle lesene absidali, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

L'iconografia del *Battesimo* di Mazzuoli si ricollega direttamente ad alcuni bozzetti noti[53] fra i quali il modello in terracotta dei Musei Vaticani, attribuito ad Antonio Raggi[54] o a Melchiorre Cafà[55], ma più convincentemente ad Alessandro Algardi (1598-1654), vero ideatore del fortunato prototipo che ebbe molte repliche[56]; il gruppo di Mazzuoli dimostra, inoltre, spiccate tangenze con il grande gruppo statuario di Antonio Raggi – che era subentrato nella commessa ad Algardi – realizzato nel 1665 per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma[57].

Pur inserito in una nutrita genealogia di algardiana memoria, il *Battesimo di Gesù Cristo* di Giuseppe Mazzuoli non ne rappresenta una piatta derivazione. A destra, il Battista solleva la conchiglia con cui amministra il Sacramento, mentre a sinistra Gesù, scortato da un angelo, incrocia le braccia al petto in segno di devozione sottomettendosi al rito di purificazione; alla base del gruppo, le rive del Giordano, l'ambiente naturale in cui è collocata la scena, sono ricostruite raffigurando rocce sfaccettate e piccole onde serpeggianti. Le anatomie delle figure sono salde, mai prevaricate dall'abbondanza dei panneggi, mentre l'intonazione espressiva dei volti e delle posture risulta a un tempo emotivamente esplicita e solenne.

Alle spalle delle due statue, la *Gloria* di Giardini riprende il messaggio del *Battesimo* e lo amplifica con le parole scritte nel cartiglio sorretto da due putti in alto: HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS. L'evidente derivazione da modelli romani è emerge anche in questo caso: sia, in prima istanza, dalla *Gloria* berniniana di San Pietro in Vaticano, ma anche da quella cui lavorò lo stesso Cafà in Santa Maria in Campitelli. La *Gloria* del Giardini è un'esplosione di luce che si sprigiona dalla colomba dello Spirito Santo e si accende contro la levigatezza dei marmi dello sfondo, ulteriormente animata dal contrasto tonale fra le nubi di rame e la luminosità dorata dei raggi ai quali si sovrappongono i corpi degli angeli in bronzo dorato. I singoli elementi diversi realizzati dagli artisti romani si integrano in un'armonia visiva che asseconda e vivifica il significato più profondo della rivelazione della divinità di Cristo, acclarata dalla presenza dello Spirito che irrompe nel momento del battesimo impartito dal Precursore.

La perfette fusione di forme del gruppo *Battesimo-Gloria* si colloca nello spazio policromo dell'abside le cui pareti sono compartite dalle specchiature in marmo bigio e inquadrate da cornici in marmo giallo di Siena. Le paraste sono in marmo Portasanta rosso, con capitelli in bronzo di ordine composito, poggianti su una larga fascia in Portasanta rosso con cornici di giallo di Siena e inserti rettangolari in marmo verde Alpi. Al di sotto, uno zoccolo in marmo nero percorre tutta l'abside; mentre a mezza altezza, ai lati del *Battesimo*, due coppie di puttini in bronzo e bronzo dorato, inscritti in due ovali in marmo verde Alpi incorniciati in giallo di Siena, giocano recando tralci di rose e palme.

Al centro della grande nicchia, si erge l'altare titolare su quattro gradini di marmo bianco, con pannellature in diaspro rosso chiaro e cottanello, mensa in marmo bianco, e una larga fascia in alabastro rosso, con cornice in verde Alpi, nel gradino superiore. Ai lati dell'altare, seguendo la curvatura dell'abside, si dispongono quattro scudi bronzei: il primo a sinistra con le armi del Perellos, i due più prossimi alla mensa presentano le armi dell'Ordine, mentre l'ultimo a destra è lo stemma Carafa **(fig. 14)**.

Con il *Battesimo* e la *Gloria* veniva ultimato il complesso allestimento decorativo dell'abside: dopo il catino con il dipinto murale di Preti e le incompiute idee di Cafà, il magnifico altare maggiore e la serie di sfortunati progetti mai portati a termine, la storia del presbiterio della Chiesa Conventuale di San Gio-

53 Fra gli esempi presenti a Malta ricordiamo il piccolo gruppo in bronzo dorato della Chiesa parrocchiale di Santa Caterina a Zejtun, fuso da un bozzetto algardiano, o il bozzetto in terracotta ad esso direttamente collegabile e conservato nel National Museum of Fine Arts di La Valletta (cfr. Sciberras, *Roman baroque…*, *op.cit*., 2004, pp. 56-58; S. Guido - G. Mantella, *Restauri e riscoperte di scultura del Barocco Romano a Malta, Capolavori per l'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni*, Midsea Books, Malta 2005, pp.122-124.

54 A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti*, Francoforte sul Meno, 1923-1924, vol. II, pp. 90-91.

55 R. Wittkower, *Eine Bronzegruppe des Melchiorre Cafà*, in « *Zeitschrift für bildende Kunst* », LXII, 1928-29, pp. 227-231; L. Ozzola, *Il Battesimo di Cristo di Melchiorre Cafà a Malta*, in « Dedalo», VII, 1926-27, vol.I, pp. 131-135; A. Nava Cellini, *Contributi a Melchior Caffà*, « Paragone», VII, n. 83, 1956, pp. 17-31.

56 J. Montagu, *Le Baptême du Christ d'Alessandro Alg*ardi, «Revue de l'art», 15, (1972), pp. 64-78; Sciberras, *Roman baroque…*, *op.cit*., 2004, p. 56.

57 Sciberras, *Roman baroque…*, *op.cit*., 2004, pp. 58-60.

Fig. 15 Antonio Favaray, *Gli emissari di Bajazet II offrono il reliquiario del Braccio di San Giovanni Battista al Gran Maestro Pierre d'Aubusson* (1751), Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

vanni, fatta di tensione ideale e devozione religiosa, poteva dirsi compiuta. Al completamento della ristrutturazione di questo spazio sacro contribuì certamente anche *la somma di circa sette mila scudi di buona moneta in doppie, e zecchini*[58] del lascito Carafa, insieme al ricordo della pervicace volontà del Gran Maestro calabrese - la cui causa era stata a lungo perorata dai suoi esecutori testamentari - che con pia devozione aveva espresso in vita il desiderio di vedere degnamente ornata e perfetta la sua chiesa. Il suo apporto al progetto complessivo resta testimoniato dalla presenza, nel paramento marmoreo dell'abside, dello stemma Carafa quale riconoscimento a posteriori dell'impulso dato ai lavori dal Gran Maestro Gregorio, scomparso ormai da oltre dieci anni .

L'Oratorio di San Giovanni Decollato

La sistemazione finale del Presbiterio rappresentò un evento fondamentale nel rinnovamento della Chiesa Conventuale di San Giovanni e la partecipazione al progetto del Gran Maestro Carafa resta una delle iniziative più ragguardevoli nella sua attività di mecenate; tuttavia, nella storia dell'Ordine, il nome di Gregorio Carafa si lega, con una rilevanza ancora maggiore, ad un'altra commissione con la quale egli, servendosi della magnificenza dell'arte e dello splendore dei metalli preziosi, volle esaltare il culto per uno degli oggetti più venerati dai Cavalieri gerosolimitani: la reliquia del braccio di San Giovanni[59], donata nel 1484 dal sultano Bajazet II al Gran Maestro Pierre d'Aubusson (1476-1503) **(fig. 15).**

La sacra spoglia collocata nella teca d'oro e d'argento voluta da Carafa venne posta sull'altare dell'Oratorio di San Giovanni Decollato[60], caricando di una nuova devozione questo ambiente già ricco di storia, teatro di memorabili eventi e ornato da cospicue opere d'arte **(fig. 16).**

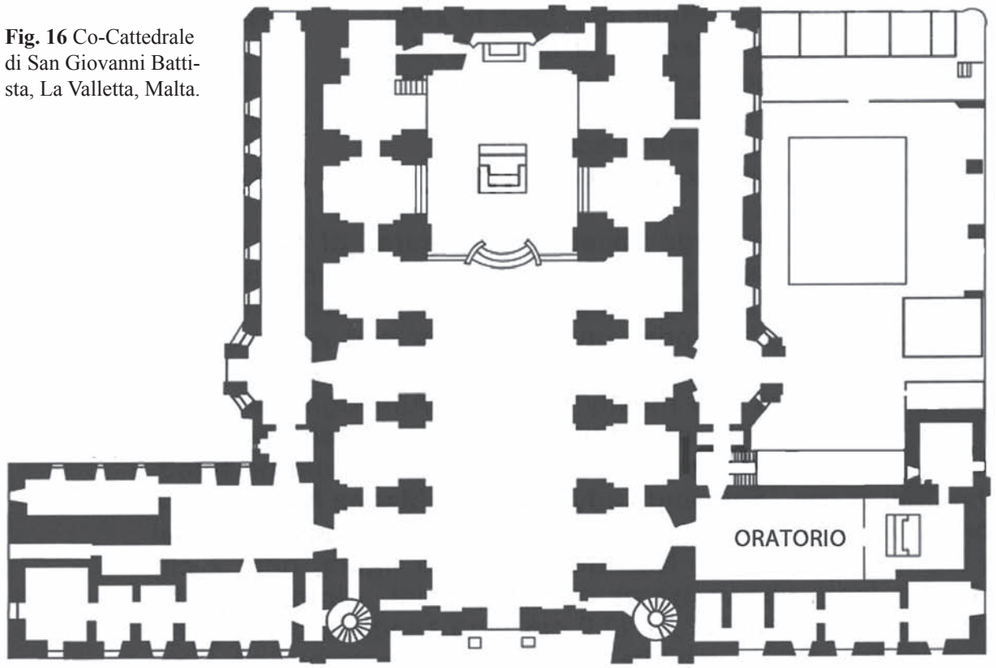
58 AOM 925, Spropriamenti dei Gran Maestri, Eminentissimi, ff. 1v-2r.

59 Già in passato, a proposito della custodia della reliquia del Battista, era stata avanzata la proposta di realizzare una nuova teca; in particolare il 25 agosto 1676 (*ab incarnazione*), sotto il Magistero di Nicolas Cotoner, per rendere visibile e offrire alla devozione dei fedeli i sacri resti: " Fu determinato, che la mano del nostro gloriosissimo Padre e Precursore san Giovanni Battista, la quale sta coperta la maggior parte d'oro, si collochi in qualche reliquiario di cristallo di rocca in maniera che tutta intiera si possa vedere e venerare" (AOM, Arch. 262, f. 57r). In questa circostanza, per motivi ignoti, non si diede seguito alla prescrizione del Consiglio.

60 Il reliquiario si trova oggi nel Museo della Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, mentre la reliquia seguì i Cavalieri gerosolimitani e il Gran Maestro, Ferdinand von Hompesch (1797-1799), costretti a lasciare Malta dopo la conquista dell'isola da parte di Napoleone nel 1798; è attualmente conservata nel monastero di Cetigne in Montenegro.

La fondazione della cappella risale infatti al 1602, quando alcuni Cavalieri presentarono al Gran Maestro fra' Alof de Wignacourt e al Consiglio Magistrale una petizione con la quale i firmatari "mossi da un fervente desiderio spirituale, chiedevano che si erigesse un Oratorio all'estremità inferiore della Chiesa, verso il Cimitero, così che in questa e tutti riuniti potessero meglio adempiere a tutti i loro doveri pii e spirituali richiesti dagli statuti e dai regolamenti della loro professione religiosa"[61]. L'evento viene ricordato anche da Bartolomeo Dal Pozzo - nella prima parte della sua *Historia della Sacra Religione* - il quale ribadisce come l'iniziativa fosse legata alle vita quotidiana dei confratelli: "Haveva il Gran Maestro nell'anno decorso a supplicatione d'alcuni divoti Cavalieri concesso licenza di fabbricarvi un Oratorio a canto alla Chiesa e di riscontro alla Sagrestia di San Giovanni per commodità di frequenatarvi i Sacramenti, instruire i novitii e far altre opere religiore e pie, giusta la forma degli Statuti a regolar professione dell'Ordine"[62]. Pochi mesi dopo, tuttavia, una nuova circostanza modificò in parte la destinazione del nuovo edificio ancora in costruzione, poiché il Gran Maestro decise di concedere lo spazio dell'Oratorio alla Confraternita della Misericordia o del Rosario, costretta proprio in quei mesi ad abbandonare la propria sede presso il convento domenicano di Porto Salvo. Il 28 luglio del 1603, infatti, i membri della Confraternita accettavano ufficialmente l'offerta di Wignacourt, come confermato da un documento inedito relativo alla traslazione della Confraternita e dei suoi beni all'Oratorio di

Fig. 16 Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.



61 AOM 190, f. 178v, documento citato in *Scicluna, The Church...op.cit.*, 1955, p.141: "Super supplicatione porrecta nomine aliquorum dominorum ordinis nostri nominibus tamen minime expressis petentium fieri quoddam Oratorium pro eorum devotione iuxta Cappellam Sanctissimae Columnae versus Cemeterium. Maioris Ecclesiae Nostrae Conventualis divi Joannis Baptista patroni nostri tam pro comoditate frequentandi sacramenta quam etiam docendi et instruendi novitios et alia pietatis et caritatis opera..." ; sulla fondazione dell'Oratorio si veda, inoltre, K. Sciberras, *Caravaggio, the 'Confraternita della Misericordia' and the original context of the Oratory of the Decollato in Valletta*, in «The Burlington Magazine», (2007) Vol. 149, No. 1256, November pp.759-766.

62 B. Dal Pozzo, *Historia della Sacra Religione militare di S. Giovanni Gerosolimitano. Parte Prima*, Verona 1703, p 482.

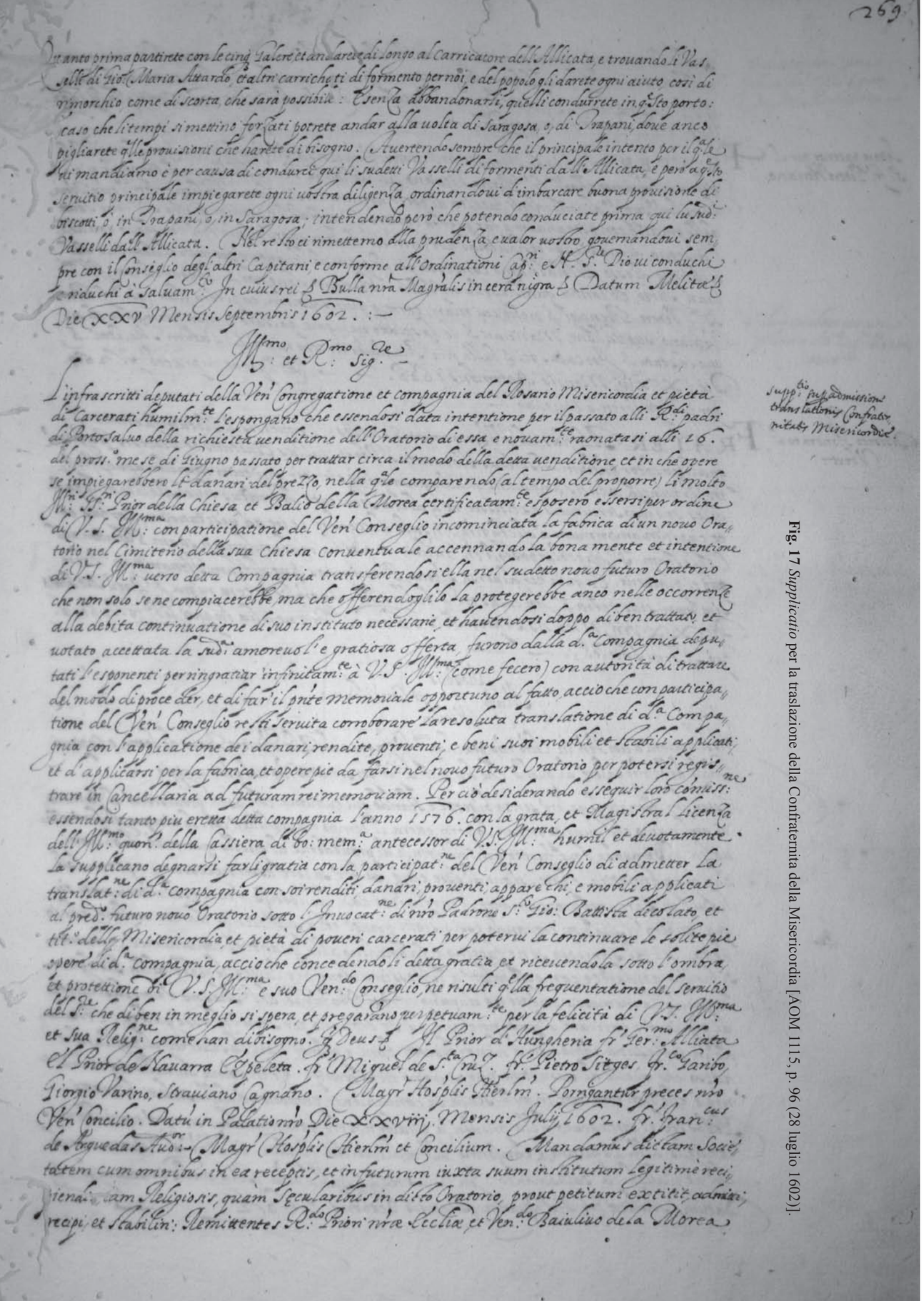


Fig. 17 *Supplicatio* per la traslazione della Confraternita della Misericordia [AOM 1115, p. 96 (28 luglio 1602)].

San Giovanni Decollato, che completa la documentazione già nota relativa alla vicenda trattata[63] **(fig. 17)**. Si diede quindi seguito alla "traslazione di detta Compagnia con l'applicazione dei denari, rendite, proventi e beni suoi, mobili et stabili, applicati e d'applicarsi per la fabrica et opere pie da farsi nel novo futuro Oratorio". La costruzione del fabbricato, un vano rettangolare e spoglio in perfetta sintonia con il rigore del resto dell'edificio conventuale, venne rapidamente portata a conclusione e, "la mattina de' 21 decembre [1603], festa di S. Tomaso Apostolo, […] fu levata [dalla sede di Porto Salvo] la devota imagine del Santissimo Crocifisso e, dai Confrati di detta Compagnia vestiti de' loro sacchi, fu trasferita nel nuovo Oratorio intitolato a San Giovanni Decollato; ai quali et al rettore loro fra' Girolamo Agliata Ammiraglio, fu dell'istesso Oratorio dato il possesso et appresso il Prior della Chiesa cantò la Messa solenne, che fu la prima che vi si celebrò"[64].

Associato alla Confraternita, l'Oratorio mantenne tuttavia anche la funzione per cui era stato fondato quale spazio privilegiato, assegnato ai Cavalieri per *i loro doveri pii e spirituali*; lo prevedevano esplicitamente gli Statuti dell'Ordine al Titolo III "Della Chiesa", con l'obbligo per i confratelli di "partecipare agli uffici divini […] e a frequentare l'Oratorio et a far quivi le loro divotioni et esercitii spirituali; […] ordinando il doversi predicare, oltre l'Avvento e Quadrigesima, l'altri giorni festivi dell'anno et almeno ciò si facci ogni prima domenica del mese, quando nell'Oratorio si espone il Santissimo Sacramento"[65].

Questo ambiente non era impiegato solo per ciò che concerneva la sfera spirituale della vita dell'Ordine, ma in esso si svolgevano anche importanti riunioni, legate alla dimensione "civile" della missione dei Cavalieri congregati per solenni funzioni, per pubbliche assemblee destinate alla lettura ufficiale degli Statuti[66] o alla discussione di questioni giuridiche. L'Oratorio di San Giovanni Decollato, infatti, era il luogo in cui si celebravano i processi del Tribunale dello Sguardio (Titolo VIII degli Statuti), il solenne organo di giustizia interna, con il quale i Cavalieri giudicavano sulla condotta dei confratelli e a cui gli stessi potevano appellarsi; lo Sguardio si componeva di una giuria formata dai rappresentanti delle diverse Lingue che soleva riunirsi, per deliberare, nella sacrestia dell'Oratorio stesso **(fig. 18)**. A distanza di circa dieci anni dalla fondazione, tuttavia, erano insorti dei problemi concernenti l'esiguità degli spazi e si faceva notare come: "Sarebe necessario fabricar verso il cimitero una

Fig. 18 Oratorio di San Giovanni Decollato, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

63 AOM 454, f. 269r. Per le vicende pregresse vedi Sciberras, *Caravaggio, the 'Confraternita della Misericordia'...op.cit.*, 2007, pp.759-766.

64 Dal Pozzo, *Historia della Sacra… op. cit.*, 1703, p. 483.

65 *Statuti della Sacra Religione con aggiornamenti delle Ordinationi del Capitolo Generale celebrato nell'anno MDCXXI*, Borgo Nuovo 1674, Titolo III, p. 41.

66 Sciberras, *Caravaggio, the 'Confraternita…op. cit.*, 2007, p.766, nota 52.

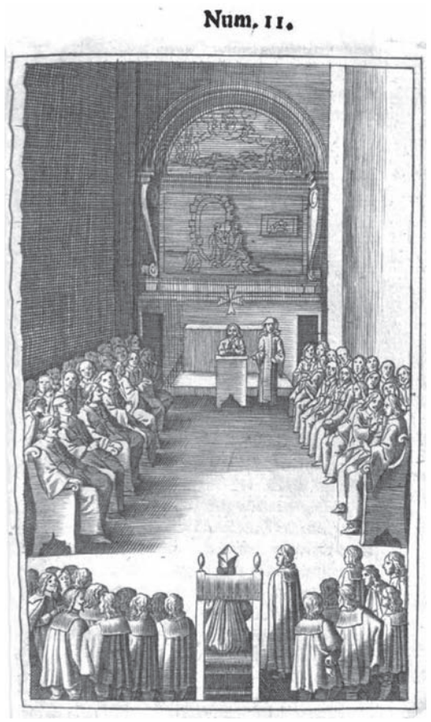


Fig. 19 W. Kilian, *Oratorio di San Giovanni Decollato* (C. von Osterhausen, *Eigentlicher vnd gruendlicher Bericht dessen…*, Augsburg 1650, tav. 11).
Fig. 20 C. Brocktorff, *Oratorio di San Giovanni Decollato* (XIX sec.), National Library Malta, La Valletta, Malta.

nova sacristia alquanto maggiore della presente qual è troppo angosta per potersi in essa più comodamente congregare il tribunale dello Sguardio"[67]. La sacrestia annessa all'Oratorio, costruita occupando parte del cortile interno, nello spazio prospiciente il cimitero, rispose verosimilmente a questa esigenza. Dobbiamo immaginare, infatti, che la sacrestia vecchia, troppo piccola per accogliere la commissione di giurati, fosse ricavata alle spalle dell'altare maggiore, oltre il muro che delimitava lo stretto presbiterio. Osservando l'incisione di Wolfgang Kilian, che correda l'edizione tedesca degli Statuti Ordine in compendio, pubblicata ad Augusta nel 1650 a cura di Christian von Osterhausen[68], nella quale viene illustrata una solenne adunanza con il Gran Maestro, il Vescovo e i Cavalieri giovanniti riuniti nell'Oratorio di San Giovanni Decollato, possiamo notare come l'altare risulti addossato alla parete di fondo e che l'arco che chiude il vano del presbiterio sia assai poco profondo, tanto da sembrare quasi solo una nicchia **(fig. 19)**. Confrontando la dimensione degli spazi raffigurati nell'incisione, con la pianta attuale dell'Oratorio si vede chiaramente che oggi il vano rettangolare del coro prosegue al di là della mensa, collocata al centro del presbiterio; quello spazio, attualmente delimitato da cortine in tessuto, era in origine la sacrestia, cui si accedeva tramite le due porte ai lati dell'altare che si vedono nell'incisione del 1650. Sulla base di questa ipotetica ricostruzione della forma originaria dell'Oratorio - che si fonda sull'esistenza, dichiarata dalle fonti, di due sacrestie, una angusta e piccola e l'altra, più ampia, costruita verso il cimitero - spiegherebbe la presenza delle due porte nell'incisione di Kilian, che avevano indotto David Stone ad esprimere la propria perplessità sulla loro raffigurazione[69]. L'odierna sistemazione, con l'abbattimento del muro e il coro parzialmente allungato oltre la mensa, risalgono verosimilmente alle trasformazioni volute da Mattia Preti su commissione di Stefano Lomellini, agli inizi degli anni '80 del Seicento **(fig. 20)**.

67 AOM 458, f. 297v (1 febbraio 1613); Sciberras, *Caravaggio, the 'Confraternita…op. cit.*, 2007, p.766, nota 51.
68 C. von Osterhausen *Eigentlicher vnd gruendlicher Bericht dessen, was zu einer vollkommenen Erkantnuß vnd Wissenschaft deß Hochloeblichen Ritterlichen Ordens S. Johannis von Jerusalem zu Malta Vonnoethen*, Augsburg 1650, tav. 11.
69 D. Stone, *The Context of Caravaggio's 'Beheading of Saint John' in Malta*, in «Burlington Magazine», (1997) vol. 139, No. 1128 March, p. 164.

Fig. 21 Bartolomeo Garagona, *Intercessione del Battista alla Vergine per i cavalieri caduti nel Grande Assedio del 1565* (1625 ca.), Refettorio del Convento francescano di Rabat, Malta.

L'illustrazione di Kilian fornisce dunque un'immagine verosimile dell'aspetto che doveva avere l'Oratorio nel 1650: si riconosce perfettamente la grande tela raffigurante la *Decapitazione di Giovanni Battista*, realizzata da Caravaggio durante il suo breve soggiorno sull'isola tra il 1607 e il 1608; più in alto, si distingue un dipinto posto nello spazio della lunetta superiore: si tratta della rappresentazione del *Intercessione del Battista alla Vergine per i cavalieri caduti nel Grande Assedio del 1565*, opera di Bartolomeo Garagona[70], risalente al 1625 circa **(fig. 21)**. La cruenta immagine del sacrificio del Santo patrono della Sacra Religione si somma, nello spazio dell'Oratorio, alla visione del terribile destino dei confratelli, vittime degli infedeli durante l'assedio dell'isola: un riferimento alla missione cui erano chiamati i Cavalieri di Malta, votati alla difesa della fede e fortificati nel loro convincimento, dall'esempio del Precursore, anch'egli morto in nome di Cristo. Si tratta, dunque, di una precisa scelta iconografica che aveva caratterizzato l'Oratorio fin dai primi anni della sua istituzione, con la chiara intenzione di accompagnare, con la suggestione delle immagini, il percorso di formazione dei novizi e il quotidiano rinnovamento della promessa da parte dei confratelli professi. I Cavalieri, riuniti nell'aula di San Giovanni Decollato, assistevano alle celebrazioni circondati da presagi di morte santa, costantemente ispirati dal sacrificio dei predecessori[71]. Alla fine degli anni Settanta del secolo, tuttavia, tale impostazione subì un drastico mutamento e nell'Oratorio venne introdotto un nuovo tema devozionale basato sulla raffigurazione della Passione di Cristo.
Il progetto di rinnovamento era stato intrapreso - pochi mesi prima che il Carafa venisse eletto - per iniziativa del Venerabile priore d'Inghilterra fra' Stefano Lomellini[72] con delibera del Consiglio datata al luglio 1679: "Hebbe licenza il Prior d'Inghilterra Lomellini dal G. Maestro e Consiglio d'adornar l'Oratorio di S. Giovanni decollato, il che egli eseguì sontuosamente con un nuovo soffitto, con pitture del Cavalier Preti e con diversi intagli e dorature"[73].

70 J. Azzopardi - D. M. Stone, *Above Caravaggio: the Massacre of the Knights at Fort St Elmo*, in «Treasures of Malta», III, 1, 1996, pp. 61-66; Stone, *The Context of Caravaggio's… op. cit.*, 1997, p. 166; Guido-Mantella, *Storie di restauri…*, *op.cit.*, 2008, p. 281-282; Stone, *The Context of Caravaggio's… op. cit.*, 1997, p. 166. La lunetta di Bartolomeo Garagona è oggi conservata nel refettorio del convento francescano di Rabat, dove si trova almeno dal 1692.
71 Come ricostruisce David Stone nel suo articolo del 1997, facendo riferimento anche alla prossimità dell'Oratorio con l'area del cimitero e con le sepolture della cripta sottostante: Stone, *The Context of Caravaggio's… op. cit.*, 1997, p. 168.
72 Già l'anno precedente il priore aveva fatto una donazione per l'Oratorio, cfr. Stone, *The Context of Caravaggio's… op. cit.*, 1997, p.161, nota 10 (NML, Lib MS 142 vol. I/6, pp. 175-179).
73 Dal Pozzo, *Historia della Sacra… op. cit.*, 1715, pp.459-460.

Fig. 22 Mattia Preti, *Ecce Homo - Crocefissione - Incoronazione di spine*, Soffitto dell' Oratorio di San Giovanni Decollato, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

In una prima fase l'ambiente venne arricchito con dieci tele raffiguranti i *Santi e Beati fondatori ed eroi dell'Ordine*[74] e da un prezioso soffitto a cassettoni che racchiude, in cornici dorate su fondo bianco, tre grandi e pregevoli tele a profilo mistilineo raffiguranti l'*Ecce Homo*, il *Cristo coronato di spine* e la *Discesa dalla Croce*[75] **(fig. 22)**; alla serie vanno aggiunti i due dipinti murali posti nella volta del coro con *Cristo alla colonna* e l'*Orazione nell'Orto*. Nell'affrontare questo progetto il Cavaliere calabrese si ispirò a quanto da lui stesso eseguito a Napoli nella chiesa di San Pietro a Maiella, riprendendo l'analoga impostazione del soffitto cassettonato - in quel caso atto ad ospitare dieci tele - con *Storie di san Pietro Celestino* e di *Santa Caterina d'Alessandria*.

Il tema della *Passio Christi* - che non compare in nessun altra zona della Chiesa Conventuale -, ideato da Preti per l'Oratorio finì, come già accennato, per sovrastare la tradizionale iconografia legata al martirio del Battista e, di conseguenza, all'esempio di virtù che esso ispirava ai Cavalieri giovanniti. Una trasformazione di tale rilievo[76], che va ben oltre lo sfarzo dei materiali e la pregevolezza delle tele dipinte, non poteva certamente essere scaturita dalla singola iniziativa del Priore, in un luogo di comune devozione come l'aula dell'Oratorio.

La rilettura della documentazione relativa alla vicenda ha permesso di correggere il riferimento ad una delibera che era stata erroneamente collocata ad un periodo successivo[77] e dunque di chiarire come si svolsero realmente i fatti. Il 7 febbraio del 1679 "l'Eminentissimo Signor Gran Maestro et Venerando Consiglio, unanimi voto, hanno determinato che il molto Reverendo Priore della Chiesa fra' Pietro Viani e Prodomi di essa, et il venerando Prior di Inghilterra fra' Stefano Maria Lomellini, considerino il modo

74 A destra, dall'ingresso al coro, si riconoscono: *Santa Ubaldesca*, il *Beato Adrian Fortescue*, *Sant'Ugo da Genova*, il *Beato Gerardo Sasso* fondatore dell'Ordine; a sinistra, verso il coro: *Santa Toscana di Verona*, il *Beato Giorlando d'Alemagna*, *San Nicasio Martire*, e *Il miracolo del beato Gerardo Sasso*. Nell'abside, a destra, *Il Beato Gerardo* e il suo successore *Raymond du Puy al cospetto di San Giovanni Battista*, a sinistra *Agnese*, prima Badessa, con le monache dell'Ordine a cospetto della Vergine (cfr. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Centro Di, Firenze 1999., pp.334-338); si veda inoltre De Giorgio, *Mattia Preti. Saints and Heroes... op. cit.*, 2014.

75 *Ibidem*.

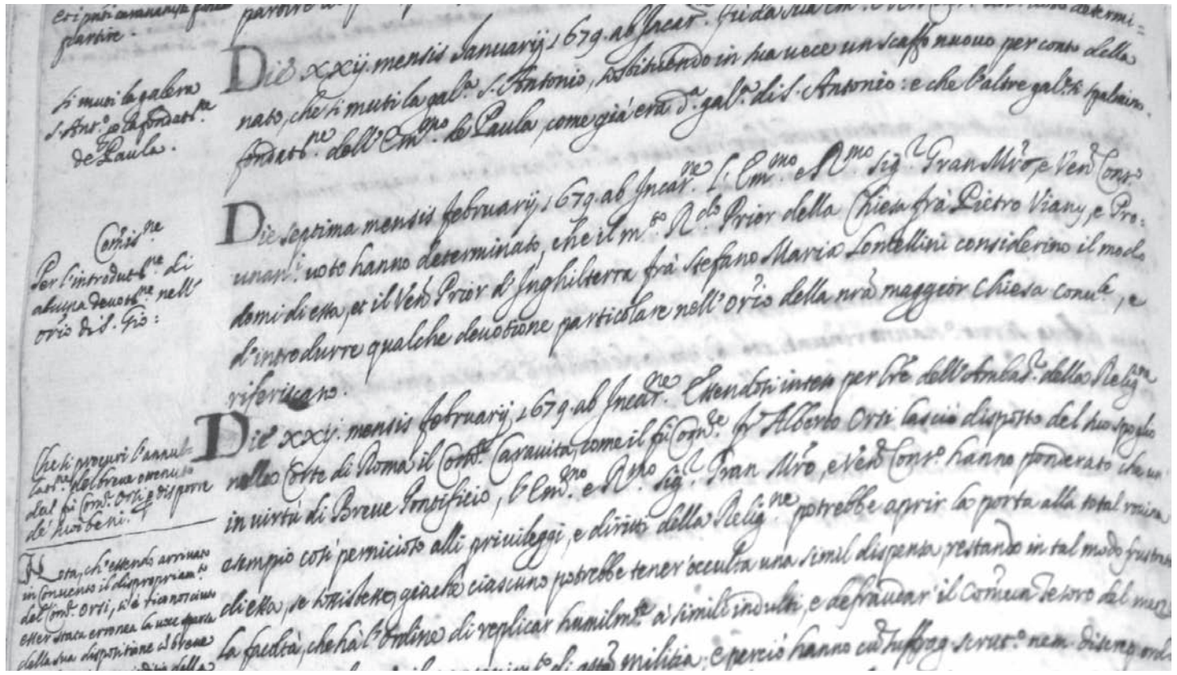
76 In questa fase venne rimossa anche la lunetta con la scena del martirio di Bartolomeo Garagona, gravemente danneggiata e non più consona al tema della *Passio Christi*; più adatta alla nuova devozione si rivelò l'immagine della *Madonna dei Sette Dolori*, voluta da Preti nello spazio al di sopra della tela di Caravaggio.

77 Si intende correggere la datazione della delibera del Consiglio registrata in AOM 262, f. 98v, risalente non al 7 febbraio 1686 come riportato in Sciberras, *Roman Baroque Sculpture...op.cit.*, 2004, p. 80 (e nota 161, p. 197), bensì al 7 febbraio 1679.

di introdurre qualche devotione particolare nell'Oratorio della Nostra Maggior Chiesa Conventuale"[78] **(fig. 23)**. La decisione di inserire un nuovo motivo di culto nel Cappellone non va perciò associata - come ritenuto da Sciberras che riferiva il documento al 1686 - alla venerazione della reliquia del Braccio di San Giovanni per volere di Gregorio Carafa, ma deve essere considerata piuttosto il momento della svolta nella rinnovata impostazione ideologica dell'Oratorio, con il conseguente avvio della ristrutturazione finanziata da Lomellini (esplicitamente citato nella delibera) e ideata da Preti, su proposta di Nicolas Cotoner.

Quando, all'inizio del 1686, Carafa decise di "collocare la Sacrosanta Reliquia della Mano del Nostro Glorioso Protettore San Giovanni Battista nel Cappellone dell'Oratorio […], giacché la gran pietà del Venerando Prior di Venetia Stefano Lomellini l'ha così ben adornato, senza risparmio di spesa"[79], l'aula doveva essere ormai completata, rifulgente di marmi e legni dorati, e adorna delle suggestive immagini pretiane[80]. La devozione di Gregorio Carafa per la reliquia è nota: la sua vittoria sui Turchi nel 1656 ai Dardanelli venne celebrata proprio con la processione del Sacro Braccio portato solennemente, in segno di ringraziamento, fino alla chiesa della Vittoria; egli cercò, inoltre, di ottenere dal papa la concessione di indulgenze per la festa della Traslazione da lui stesso istituita[81].

Fig. 23 *Per l'introduzione di alcuna devotione nell'Oratorio di San Giovanni Decollato* [AOM 262, f.98v (7 febbraio 1679)].



78 AOM 262, f. 98v.

79 AOM 262, f. 242v (4 gennaio 1686), Sciberras, *Roman Baroque Sculpture...op.cit.*, 2004, p. 217 (trascrizione).

80 Se la conclusione dei lavori di ristrutturazione e decorazione dell'Oratorio a questa data (4 gennaio 1686) è dedotta dalla considerazione che nel documento viene fatta sul Cappellone "così ben adronato", utilizzando il verbo al passato, l'intervento era certamente concluso il 21 luglio 1687 quando il Consiglio dell'Ordine, "inteso che l'Oratorio di San Giovanni Decollato è stato abbellito et ornato con bellissime pitture, indorature et altri ornamenti dalla devotione del Venerando Priore di Venezia fra' Stefano Maria Lomellini, unanimi voto, hanno determinato che all'avvenire il sepolcro che nella settimana santa soleva farsi in esso oratorio, acciocché questo non patisca in alcuna maniera, si facci avanti la porta maggiore della Chiesa" (AOM 263, 16v-17r).

81 Sciberras, *Roman Baroque Sculpture...op.cit.*, 2004, p. 85-87, p. 187 (nota 30).

Fig. 24 Ciro Ferri, *Reliquiario del Braccio di San Giovanni Battista* (1689 ca.), Museo, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta. Base della teca con lo stemma di Gregorio Carafa.

Data l'importanza della commissione, per il reliquiario e il nuovo altare[82] venne interpellato fra' Marcello Sacchetti, ambasciatore dell'Ordine a Roma, e il 7 febbraio venne avviata la commissione[83] specificando che l'altare avrebbe dovuto ospitare anche il crocifisso e le due statue di scuola algardiana che già vi si trovavo[84]. Nonostante l'avvio favorevole della commissione il consiglio dell'Ordine espresse le proprie perplessità a causa della complessità dell'opera; il problema principale riguardava la difficoltà di conciliare l'imponente reliquiario con le celebrazioni dell'adorazione del Santissimo Sacramento da collocarsi su quello stesso altare[85]**(fig. 24)**. Parallelamente al progetto per il Reliquiario si procedeva con l'assegnazione dell'incarico per il nuovo altare e, mentre per la preziosa teca si cercava l'affidamento del lavoro un valente artefice, valutando a quanto potesse ammontare la spesa da sostenere, si rendeva noto che "l'eminentissimo Principe è restato soddisfatto del disegno dell'altare"[86]. Mentre la commissione prendeva forma con sempre maggior compia-

82 Sul reliquiario si veda: A. Ferris, *Memorie dell'inclito Ordine Gerosolimitano esistenti nelle isole di Malta*, Malta 1881, pp.85-86, 93; Scicluna, *La chiesa di San Giovanni...op. cit.*, 1955, p.145; H.W. Kruft, *A Reliquary by Ciro Ferri in Malta*, in «The Burlington Magazine», CXII (1970), pp.692-695; C. Oman, *The Treasure of the Conventual Church of St John in Malta*, in *Silver and Banqueting in Malta*, a cura di M. Micallef, Malta 1995, p.161; K. Sciberras, *Ciro Ferri's Reliquary for the Oratory of S.Giovanni Decollato in Malta*, in «The Burlington Magazine», CLXI (1999), pp.392-400; S. Guido - G. Mantella, *Il restauro del Reliquiario del Braccio di San Giovanni Battista nella Co-Cattedrale di La Valletta*, in «Bollettino ICR», n.6-7, 2003, pp.33-49; Sciberras, *Roman Baroque Sculpture...op.cit.*, 2004, pp.80-94; Guido - Mantella, *Storie di restauri...op.cit.*, 2008, 279-321. Inizialmente attribuito a Bernini, il reliquiario del Braccio di San Giovanni Battista, è stato convincentemente riconosciuto come opera di Ciro Ferri dal Kruft attraverso persuasivi riscontri stilistici con il tabernacolo della Vallicella e con i Putti nel coro di Santa Maria Maddalena dei Pazzi a Firenze. La proposta, accolta in seguito dalla maggioranza degli studiosi (Montagu, *Gold, Silver and Bronze…* op. cit., 1996, p.225), è stata poi definitivamente confermata dalle ricerche documentarie di Keith Sciberras che ha rintracciato una lettera del 23 gennaio 1690 in cui Giovanni Domenico Manso, segretario del Gran Maestro Carafa, cita alcuni pagamenti per il reliquiario agli eredi del Ferri che, nel frattempo, era deceduto (SMOM 5AD, 1690, n.107). Nel Museo della Cattedrale di Mdina si conserva un disegno considerato un schizzo preliminare o, più verosimilmente, un prodotto di bottega, forse una copia dal Ferri (Sciberras, *Roman Baroque Sculpture... op.cit.*, 2004, p.197, n.170).

83 SMOM B146, N.126; Sciberras, *Roman Baroque Sculpture...op.cit.*, 2004, p. 218 (trascrizione).

84 Il gruppo di sculture in legno e gesso, che si adattava perfettamente al nuovo tema della Passione, si trovava nell'Oratorio fin dal 28 luglio del 1653 (AOM 259, f. 71v), cfr. *Scicluna, The Church...op.cit.*, 1955, p. 142; Sciberras, *Roman Baroque Sculpture...op.cit.*, 2004, pp.4-7; le statue sono oggi collocate nel passaggio alla Sacrestia.

85 SMOM, 5 AB, 1686, n.146. Non volendo Carafa modificare l'originario progetto per l'altare, fu deciso di realizzare un *baldacchino* mobile, la cui struttura si armonizzasse con la macchina del reliquiario, da porre sull'altare per l'esposizione del Santissimo Sacramento in occasione delle celebrazioni domenicali. Cfr. Sciberras, *Roman Baroque Sculpture...op.cit.*, 2004, pp. 182-183.

86 SMOM, 5 AB, 1686, n.173, Sciberras, *Roman Baroque Sculpture...op.cit.*, 2004, p. 224.

Fig. 25 *Reliquiario del Braccio di San Giovanni Battista* sull'Altare dell'Oratorio di San Giovanni Decollato, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Fig. 25 *Reliquiario del Braccio di San Giovanni Battista* sull'Altare dell'Oratorio di San Giovanni Decollato, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

cimento del committente, Carafa non mancava di lamentare la consistenza del denaro speso, tuttavia ben sapeva che "queste benedette opere di Roma […] perché son belle, e ricche, è forza che costino assai"[87].

Il 26 luglio del 1689 l'altare, giunto a Malta venne montato e "in vero il concerto delle pietre fa bellissima mostra"[88]. Il 16 novembre, finalmente, la mensa e il suo apparato decorativo potevano dirsi compiuti, con l'inserimento del tondo bronzeo e il sovrastante, magnifico reliquiario[89] **(fig. 25)**.

L'altare dell'Oratorio, collocato nel presbiterio leggermente sopraelevato e delimitato da una balaustra, è costituito da una mensa rettangolare realizzata in marmo *africano*. La fronte presenta un inserto in marmo *verde* inquadrato da una cornice modanata in *giallo antico*. Al centro risplende il tondo attribuito a Ciro Ferri[90], mentre alle due estremità trovano posto gli stemmi, realizzati in marmi policromi, con le armi del Gran Maestro. Sul piano della mensa, nel mezzo, è posto il tabernacolo: chiuso dallo sportello in argento[91], delimitato da una cornice ad arco in *giallo antico*, si staglia sull'alto gradino che si eleva alle sue spalle e che fungeva da basamento per il reliquiario, oggi conservato nel museo della Cattedrale. La struttura della teca in argento si compone di un alto basamento longitudinale, il supporto centrale con lo stemma Carafa, la lanterna per contenere la reliquia e il coronamento terminale **(fig. 26)**. Sul un basamento di bronzo dorato, ornato da racemi in argento, poggiano due volute su cui sono inginocchiati due angeli adoranti rivolti verso la reliquia. La teca, decorata con palme in bronzo dorato, gigli e teste di cherubini in argento, consentiva tramite la presenza di un cristallo sul lato frontale la visione della reliquia, mentre le facce laterali sono avvolte da lastre in bronzo dorato con decorazioni vegetali in argento. Il tutto è sormontato da quattro conchiglie e

87 SMOM, 5 AB, 1686, n.204 (26 dicembre 1686) Sciberras, *Roman Baroque Sculpture...op.cit.*, 2004, p. 218.

88 SMOM, B146, N.21, (26 lugio 1689) in Sciberras, *Roman Baroque Sculpture...op.cit.*, 2004, p. 224.

89 AOM 1456, f.155r Il 16 novembre con una lettera da Carafa a Cordova si comunicava il felice arrivo a Malta, con le due galere da Messina, del reliquiario in perfette condizioni.

90 J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze: Metal...op.cit.*, 1996, p.131.

91 Lo sportello del tabernacolo, già pubblicato da Sciberras come opera di autore sconosciuto, durante le operazioni di restauro, ha evidenziato una incisione sul coperchio del sarcofago: "C.BOL.COOL.FS + 1689", che Jennifer Monagu riconosce essere riferibile a Karen Bolcool, argentiere fiammingo, poco conosciuto, del quale sino ad oggi era noto solo un grande piatto in argento, a Stoccolma, datato 1674 (Guido - Mantella, *Storie di restauri...op.cit.*, 2008, pp. 286-287).

da una corona culminante in una piccola croce **(fig. 27).**
Alla fine dei lavori, per il nuovo altare e il reliquiario, vennero spesi 2500 scudi, cifra notevolmente superiore rispetto ai 700 che inizialmente Carafa aveva previsto di destinare all'opera[92].

Il 5 dicembre 1689, solo pochi mesi prima della scomparsa del Gran Maestro Gregorio Carafa, che con sincera e devota passione aveva seguito l'intera commissione per l'Oratorio, la reliquia venne finalmente collocata nella nuova e preziosissima teca, portandola "prima dalla Sacrestia all'Altar Maggiore dove si celebrerà messa Pontificale, quale finita, si condurrà la medesima reliquia in processione […] con torce accese e con sparo di mascoli e artiglieria"[93].

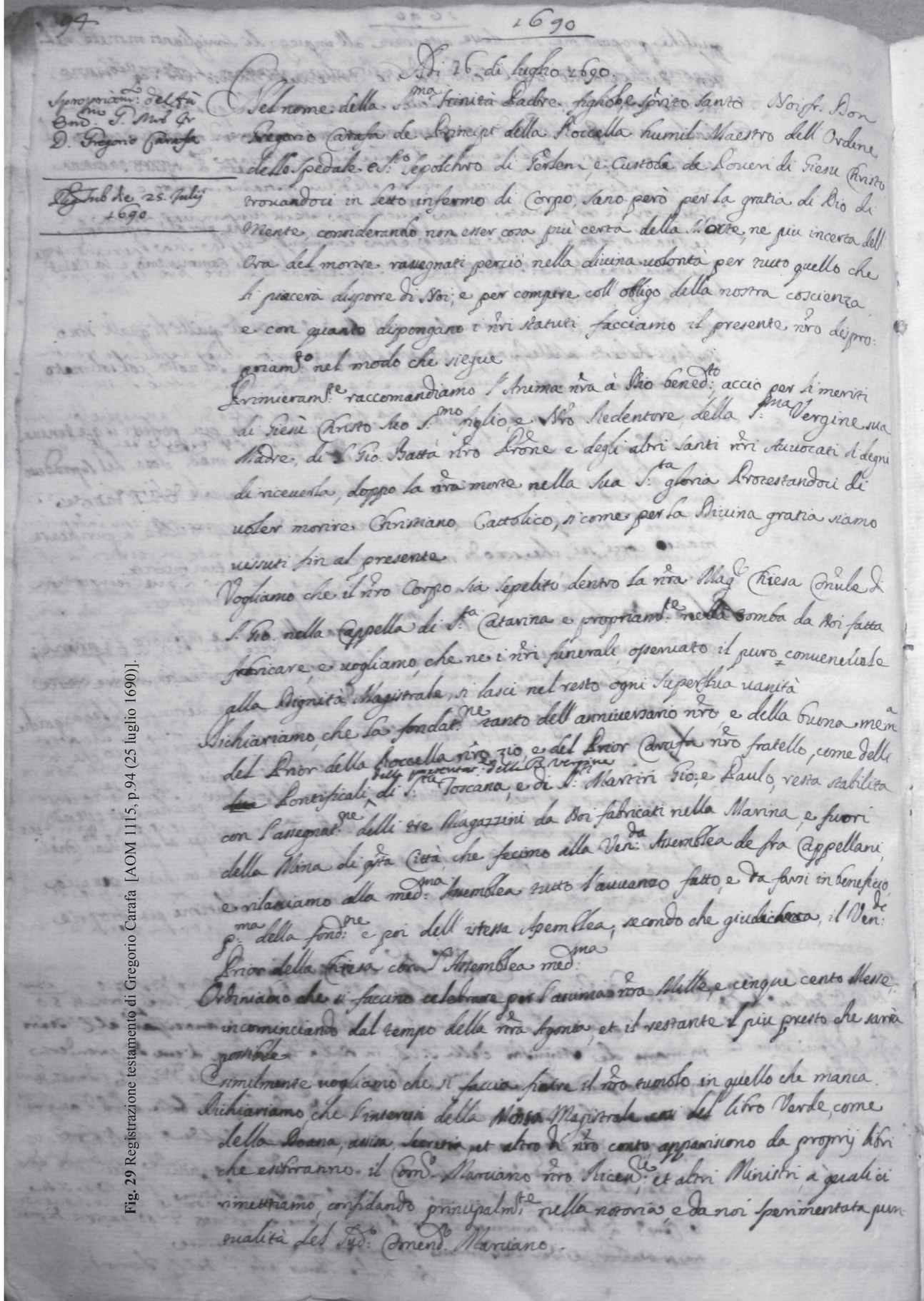
Fig. 27 Ciro Ferri, *Reliquiario del Braccio di San Giovanni Battista*, Museo, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Due sepolcri per volontà di Gregorio Carafa

Situato sulla parete settentrionale della Cappella della Lingua d'Italia, unico monumento funerario presente, accanto al grande arco d'ingresso è il sepolcro del Gran Maestro Gregorio Carafa **(fig. 28)**, ivi realizzato e collocato per sua espressa volontà, come si apprende dal suo testamento redatto il 6 luglio 1690, l'anno della sua morte, *vogliamo che il nostro corpo sia seppellito dentro la nostra Maggior Chiesa Conventuale di San Giovanni nella Cappella di Santa Caterina, e propriamente nella tomba da noi fatta fabricare*[94]**(fig. 29).**
La complessa opera, commissionata direttamente dal Carafa, è un insieme di diversi materiali e tecniche che ne determinano una ricchezza che da materica si fa visiva nel continuo e ripetuto passaggio da un colore all'altro nella policromia dei marmi, da un elemento simbolico a una rappresentazione illusionistica, da un superfici compatte e polite a materiali accuratamente modellati, dalla bidimensionalità degli intarsi alle variate profondità dei rilievi. Filo conduttore dell'intero apparato commemorativo e celebrativo è il valore militare del Gran Maestro Carafa, richiamato da diversi elementi iconografici.
La sommità del monumento è coronata da una cornice in

Fig. 28 *Monumento funebre del Gran Maestro Gregorio Carafa*, Cappella d'Italia, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

92 SMOM 5AD, 1690, N.115 (26 agosto 1690), Sciberras, *Roman Baroque Sculpture...op.cit.*, 2004, p. 219.
93 AOM 263, f.62r; Sciberras, *Roman Baroque Sculpture...op.cit.*, 2004, p.199 (nota 243).
94 AOM 1115, p.94; AOM .925, f. 1r. Spropriamenti G.M. Carafa, f. 1r.; Sciberras, *Roman baroque...*, *op.cit.*, 2004, p.201.



94 1690

Adì 26 di luglio 1690.

Spropriamenti: dell'Ill.mo Bn.do G. M.d Gr. D. Gregorio Carafa

Nel nome della S.ma Trinità Padre, figlio e Spirito santo. Noi fr. Don Gregorio Carafa de Principi della Roccella humil. Maestro dell'Ordine dello Spedale e S.to Sepolchro di Gerusalem, e Custode de Luoghi di Gesu Christo

Registrato de 25. Julij 1690

trouandosi in letto infermo di Corpo, sano però per la gratia di Dio di Mente, considerando non esser cosa più certa della Morte, ne più incerta dell'ora del morire, rassegnati perciò nella diuina volontà per tutto quello che li piacerà disporre di Noi; e per compire coll'obligo della nostra coscienza e con quanto dipendono i nri Statuti, facciamo il presente nro dispo: gniam.to nel modo che siegue

Primieram.te raccomandiamo l'Anima nra à Dio benedetto; acciò per li meriti di Gesù Christo Nro S.mo figlio e Nro Redentore della S.ma Vergine sua Madre, di S. Gio. Batta nro Patrone e degli altri Santi nri Auuocati di degni di incenuetta, doppo la nra morte nella sua S.ta gloria Protestandosi di uoler morire Christiano Cattolico, si come per la Diuina gratia siamo uissuti fin al presente.

Vogliamo che il nro Corpo sia sepelito dentro la nra Mag.r Chiesa Conuentuale di S. Gio. nella Cappella di S.ta Catarina e propriam.te nella tomba da Noi fatta fabricare, e vogliamo che nei nri funerali osseruato il puro conueniente alla Dignità Magistrale, si lasci nel resto ogni superbia vanità

Richiamiamo che sia fondat.ne tanto dell'anniuersario nro e della Guardia mer.a del Prior della Roccella nro zio e del Prior Carafa nro fratello, come delle Pontificali di S.ta Toscana, e di S. Marziri Gio.e Paulo, resta stabilita con l'assegnam.to delli tre Magazzini da Noi fabricati nella Marina, e fuori della Mina di gia Città, che facemo alla Ven: Assemblea de fra Cappellani e rilasciamo alla med.ma Assemblea tutto l'auuanzo fatto, e da farsi in beneficio della fond.ne e poi dell'istessa Assemblea, secondo che giudicherà il Ven: Prior della Chiesa con l'Assemblea med.ma

Ordiniamo che si faccino celebrare per l'anima nra Mille e cinque cento Messe, incominciando dal tempo della nra morte, et il restante il più presto che sarà possibile.

Similmente vogliamo che si faccia fare il nro ritratto in quello che manca.

Richiamiamo che l'interessi della Nostra Magistrale cioè del Libro Verde, come della Dogana, auua, Secreria et altro di nro conto appartenino da proprij Libri che estrarranno il Com.r Mariano nro Ricev.re et altri Ministri à quali ci rimettiamo, confidando principalm.te nella necessità e da noi sperimentata puntualità del S.r Comend. Mariano.

Fig. 29 Registrazione testamento di Gregorio Carafa [AOM 1115, p.94 (25 luglio 1690)].

diaspro di Sicilia, al di sopra della quale si trovano tre basi piramidali in verde antico che sostengono altrettante sfere in marmo bigio avvolte da fiamme di diaspro rosso. Tali elementi, atti a raffigurare le palle di cannone infuocate, sono riproposti anche ai lati esterni delle colonne portanti, e possono considerarsi il simbolo dell'intero complesso celebrativo dedicato alla vittoria della flotta cristiana sugli ottomani nella battaglia dei Dardanelli (1656), nella quale il Gran Maestro Carafa fu eroico capitano delle galere **(fig. 30)**.

L'edicola a due colonne, realizzate a guisa di cannone, con frontone spezzato, posta su un alto basamento e decorata ad intarsi marmorei con le insegne del Gran Maestro e trofei di guerra. Sulla sommità del monumento troneggia lo stemma di Gregorio Carafa, in marmi policromi, fiancheggiato da due putti, in marmo bianco con trombe, i quali sorreggono due scudi con la scritta *Pro fide* incisa a caratteri dorati su marmo nero d'Aquitania. Nella base, realizzata ad intarsi marmorei, troviamo tamburi e panoplie d'armi.

a sinistra, Fig. 30 *Gran Maestro Gregorio Carafa, vincitore ai Dardanelli* (A. Manesson Mallet, *Description de l'Univers contenant les différentes systèmes du Monde*, Paris 1683, tome III, p. 45).
Fig. 31 *Monumento funebre del Gran Maestro Gregorio Carafa*, Cappella d'Italia, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Al di sopra, si eleva il sarcofago, in marmo nero d'Aquitania **(fig. 31)**, recante in un elaborato cartiglio l'iscrizione celebrativa: F.D. GREGORIUS CARAFA ARAGONIUS E PRINCIPIBUS ROCELLAE / MAGNUS HYEROSOLIMITANI ORDINIS MAGISTER / CUI VIVERE VITA PERACTA IN VOTIS ERAT / QUIA MORTEM PRIMAM, QUI PRAEVENIT SECUNDAM EVITAT HUNC SIBI ADHUC VIVENS / NON MAUSOLAEUM SED TUMULUM POSUIT RESURRECTURO SATIS. / ANNO DOMINI 1688. MAGISTERO VERO VIII.

Sul sarcofago è collocato il busto bronzeo di Gregorio Carafa, attribuito a Ciro Ferri[95]. Posto su un piedistallo, il busto ritrae il Gran Maestro con lo sguardo rivolto verso l'altare della Cappella: abbigliato in armatura da parata con il mantello e la corazza con la croce ad otto punte.

Secondo il cerimoniale dell'Ordine, i Gran Maestri dopo solenni esequie venivano sepolti nelle tombe della cripta. L'anno successivo, la tomba veniva aperta ed i resti, autenticati dal protomedico, tumulati con solenne processione nel mausoleo eretto nella cappella della Lingua di appartenenza del defunto. In tale occasione veniva collocato un busto ritratto, realizzato in bronzo o in marmo. Ciò avvenne anche nel caso del Gran Maestro Carafa nel 1691, quando la sua splendida effige, realizzata in bronzo a cera persa indiretta, venne collocata al centro del monumento marmoreo con la raffigurazione della battaglia dei

95 S. Guido, *Restauri e Riscoperte di Scultura del Barocco Romano a Malta*, Malta 2005, pp. 111-112, con bibliografia precedente

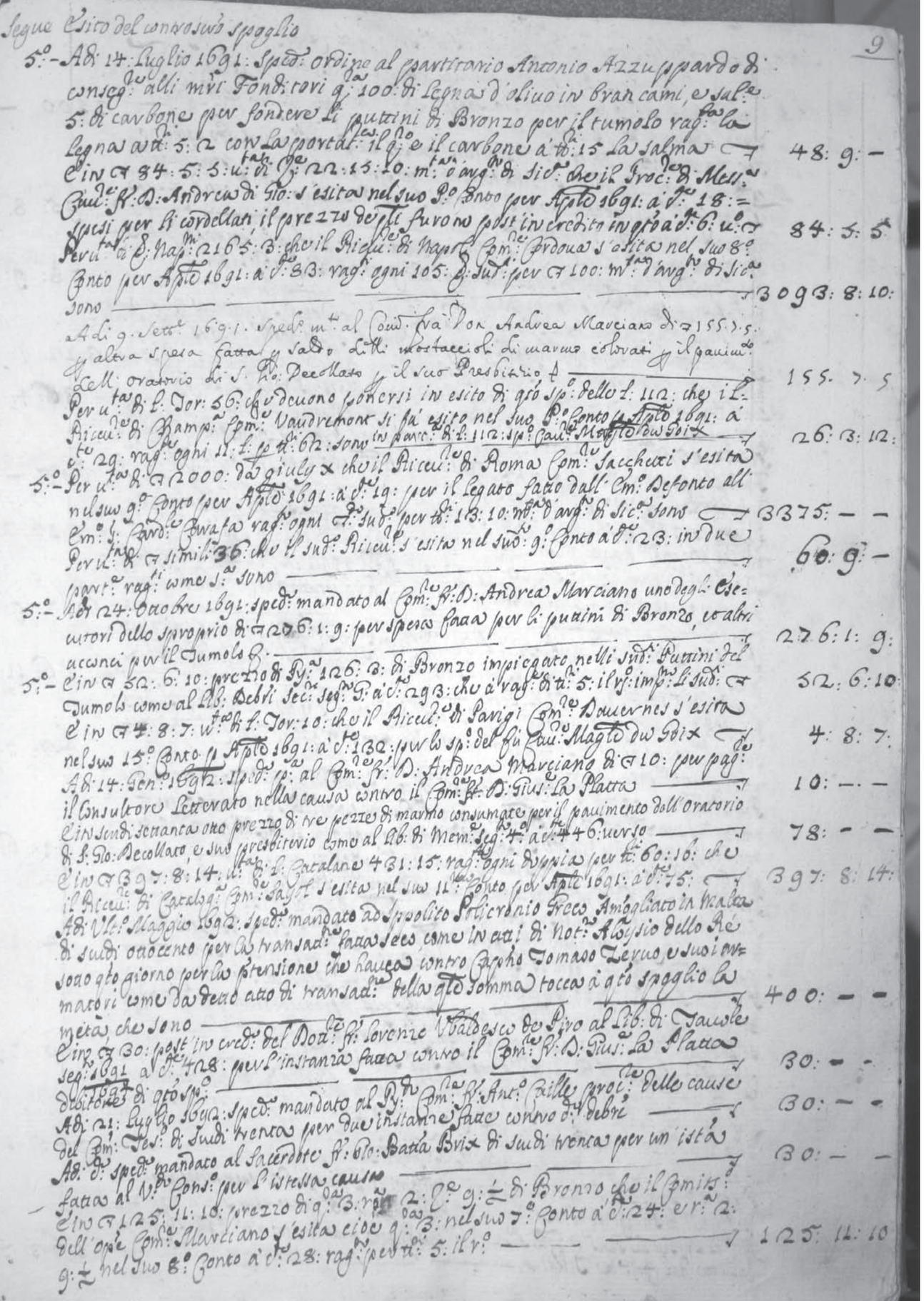
Fig. 32 *Monumento funebre del Gran Maestro Gregorio Carafa*, Cappella d'Italia, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta. (Particolare del busto ritratto).
Fig. 33 *Monumento funebre di Gregorio Carafa* (1688-1692), Cappella della Lingua d'Italia, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta. Particolare della raffigurazione della *Battaglia dei Dardanelli* in tarsie marmoree policrome.

Dardanelli come scenografico fondale **(fig. 32)** . La divisione del piedistallo in due parti, una più bassa, in marmo nero di Aquitania simile al sarcofago, e una più alta, dello stesso marmo ma di differente vena, ha permesso di ipotizzare un successivo innalzamento del busto rispetto al progetto iniziale. Originariamente collocato sopra al sarcofago il ritratto di Gregorio Carafa appariva infatti incorniciato dalle navi della sua flotta raffigurate sul fondo. Scolpito con grande efficacia narrativa, il bassorilievo raffigura la battaglia dei Dardanelli, vinta nel 1656 dai cristiani contro i turchi, e pone l'accento sul fondamentale contributo del Carafa, allora Capitano generale delle Galere dell'Ordine, che fu decisivo per l'esito finale. Tale legame fra il busto e il bassorilievo, originariamente dunque più visibile, era certo evidenziato dai due puttini in marmo che, in alto, sollevano un bellissimo drappo in diaspro tenero di Sicilia e richiamano l'attenzione sulla battaglia.
La raffigurazione della *Battaglia dei Dardanelli* si pone come un *unicum* nella complessa decorazione della intera Chiesa Conventuale per maestria tecnica, che evidente non solo nella composizione delle parti, ma anche nella "visione prospettica" dell'insieme che ottiene maggiore risalto grazie all'inclinazione del piano di fondo dal quale emergono, ricavati in alto nella stessa lastra in marmo, i due putti che sollevano i drappi laterali. Il commesso marmoreo tridimensionale, da attribuirsi a maestranze siciliane, è realizzato usando due lastre di marmo di uno spessore non inferiore ai trentacinque centimetri lavorate ad altorilievo. Le navi sono state scolpite con soluzione di continuità, e unite tra loro dai remi; una volta scolpiti gli elementi in marmo bianco (putti, nuvole, architetture e torre di avvistamento) sono state predisposte le sedi per allocare i marmi colorati. Cielo e mare, realizzati entrambi con marmo bardiglio, si distinguono per le diverse lavorazioni: il cielo si presenta costituito da *crustae* di marmo liscio, mentre per il mare le superfici sono state prima lavorate creando un effetto ad onde, quindi lucidate a specchio; più sezioni di alabastro compongono la rappresentazione della terra, ossia lo stretto dei Dardanelli **(fig. 33)**.

Fig. 34 *Gran Maestro Gregorio Carafa e putti in bronzo*, Tomba Carafa, Cappella d'Italia, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Ai lati del busto sono posti due putti bronzei. Quello a sinistra, nell'atto di indicare il ritratto, posa un piede su un teschio, mentre quello a destra, con una tromba nella mano, ha il piede sinistro posato su un turbante. Il primo allude dunque alla vittoria sulla morte e il secondo alla fama del Carafa, rappresentata dalla tromba e derivante dalle vittorie militari sui turchi simboleggiate dal turbante che viene calpestato **(fig. 34)**.
I due putti sono di fattura completamente diversa rispetto a quella del busto del Gran Maestro, come ipotizzato già nel 1999 in fase di progettazione dell'intervento e come confermato dalle operazioni di restauro che hanno permesso lo studio della specifica tecnica di fusione[96].
Sebbene di non grandi dimensioni, essi presentano un peso particolarmente accentuato, in quanto per molta parte sono realizzati a fusione piena. Tale tecnica è assolutamente inusuale per la produzione di statue, specie in età barocca e in ambito romano di tardo Seicento, epoca alla quale risale il busto del Gran Maestro; è tuttavia una metodologia comunemente impiegata nella fabbricazione di cannoni[97]. È stato quindi immediatamente possibile ipotizzare che i due manufatti siano stati realizzati a Malta, presso la fonderia dell'Ordine specializzata, per esperienza e tradizione, nella fusione di grandi bronzi a fini bellici[98].

96 Guido - Mantella, *Storie di restauri*..., *op.cit.*, 2008, pp. 85-~~199. Ipotesi poi sviluppata con riscontri documentari da Sciberras,~~ *Roman baroque*..., *op.cit.*, 2004,, pp. 114-116.
97 Ipotesi avvalorata da quanto emerso dalle indagini metallografiche eseguite durante il restauro delle opere nel 2004, che certificano l'uso di una lega bronzea molto diversa da quella usata per il busto, con alte percentuali di alliganti molto simili alle miscele comunemente utilizzate per la produzione dei cannoni
98 Oltre alla particolare tecnica di fusione, un'ulteriore conferma all'ipotesi della realizzazione dei due bronzi a malta e non a Roma, si è avuta dal rinvenimento, nella terra di fusione prelevata all'interno dei putti, di tracce di globigerina.



EMERITOS VENERARE CINERES VIATOR.
HIC JACET F.D. GREGORIUS CARAFA AB ARAGONIA M.M.
CLARUS GENERE, GENIO PRÆCLARIOR
HEROAS, QUOS IN NOMINE GESSIT, IN VIRTUTE CONGESSIT.
EFFUSA COMITATE, DIFFUSIS TRIUMPHIS
POPULOS HABUIT AMATORES; ORBEM FECIT ADMIRATOREM
BIS AD HELLESPONTUM, TOTIES AD EPIRUM, PELOPONNESUM, ILLYRIUM
IMPERTERRITO DUCTU, PRÆVALIDA OPE
CLASSES DELEVIT; REGNA EXPUGNAVIT.
MUNIFICENTIA PIETATE PRINCEPS LAUDATISSIMUS
URBEM, ARCES, PORTUS, XENODOCHIA, TEMPLA
AMPLIAVIT RESTITUIT, ORNAVIT;
PUBLICO SEMPER RELIGIONIS BONO CURAS IMMOLANS, ET STUDIA
ÆRARIUM DITISSIMO SPOLIO CUMULAVIT.
OBIIT DIE XXI:IUL: AN: ÆTAT: LXXV: MAG:XI:REP: SAL: MDCXC:

a sinistra Fig. 35 Esito dello *Spoglio* di Gregorio Carafa [AOM 925, f.90r (14 maggio 1691)].
Fig. 36 *Lapide funeraria*, Tomba Carafa, Cappella d'Italia, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Su base documentaria, è inoltre possibile asserire che da Roma vennero inviate a Malta due figure, forse in terracotta o gesso, quali modelli da impiegarsi per una successiva fusione. Solo in questa fase, dunque, una volta verificata la possibilità di collocarele sul cenotafio, si decise di aggiungere i due putti all'insieme e quindi di realizzare le fusioni in loco[99] **(fig. 35)**.

Pur nella sua magnificenza, il monumento Carafa non è in realtà la tomba del Gran Maestro. Gregorio Carafa venne infatti, più umilmente, sepolto in terra, nella Cappella, e la sua ultima dimora fu segnalata da una semplice lastra tombale recante l'iscrizione: EMERITOS VENERARE CINERES VIATOR. / HIC JACET F.D. GREGORIUS CARAFA AB ARAGONIA M.M. / CLARUS GENERE, GENIO PRAECLARIOR / HEROAS, QUOS IN NOMINE GESSIT, IN VIRTUTE CONGESSIT. / EFFUSA COMITATE, DIFFUSIS TRIUMPHIS / POPULOS HABUIT AMATORES; ORBES FECIT ADMIRATOREM / BIS AD HELLESPONTUM, TOTIES AD EPIRUM, PELOPONNESUM, ILLYRIUM / IMPERTERRITO DUCTU, PRAEVALIDA OPE / CLASSES DELEVIT; REGNA EXPUGNAVIT. / MUNIFICENTIA PIETATE PRINCEPS LAUDATISSIMUS / URBEM, ARCES, PORTUS, XENODOCHIA, TEMPLA / AMPLIAVIT RESTITUIT, ORNAVIT; / PUBLICO SEMPER RELIGIONIS BONO CURAS IMMOLANS, ET STUDIA / AERARIUM DITISSIMO SPOLIO CUMULAVIT. / OBIIT DIE XXI: IUL: AN. AETAT. LXXV. MAG. XI. REP. SAL. MDCXC **(fig. 36)**.
Il basamento in marmi policromi, con trofei di guerra, armi e scudi, dal punto di vista stilistico, icnografico ed esecutivo è del tutto simile alla lastra tombale di Francesco Carafa, primo priore di Roccella (†1632), e a quella del suo omonimo (†1679), rispettivamente zio e fratello del Gran Maestro **(figg. 37-38)**. Situate entrambe nella Co-Cattedrale di San Giovanni[100], furono ricollocate nel XIX secolo nella navata centrale, presso i gradini di accesso al presbiterio, ad opera dell'architetto

99 Sciberras, *Roman baroque…*, *op.cit.*, 2004,, pp.114-117.
100 AOM MS, XXIII, ff. 368v-369r (*Notizie elogi ed osservazioni sulla vita e la morte del Gran Maestro Caraffa*, in *Stromatum Melitensium Codex* XIII Anno MDCCLIX); B. Aldimari, *Memorie Historiche di diverse famiglie nobili così Napoletane,* Napoli 1691 Parte I, pp. 410, 428-425; Guido - Mantella, *Storie di restauri…*, *op.cit.*, 2008, pp. 293- 296.

da sinistra Fig. 37 Francesco Carafa (1589-1632). (B. Aldimari, *Memorie Historiche di diverse famiglie nobili così Napoletane,* Napoli 1691, Parte I, p.314).
Fig. 38 Francesco Carafa (1632-1679). (B. Aldimari, *Memorie Historiche di diverse famiglie nobili così Napoletane,* Napoli 1691, Parte I, p. 409).
Fig. 39 Domenico Guidi, *Monumento funebre di Nicolas Cotoner* (1683-1686), Cappella di Aragona, Catalogna e Navarra, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Hyzler[101]. L'identica modalità esecutiva e il medesimo piano decorativo permettono di affermare la contemporanea esecuzione delle tre opere nella magnificenza dei marmi policromi e delle pietre dure.

Più grandioso e perfettamente in linea coi più aggiornati stilemi del barocco romano è il monumento funebre di Nicolas **(fig. 39)**; datato al 1683-1686, venne dunque eseguito durante il magistero di Gregorio Carafa. Sebbene non ci siano documenti noti riferibili al nome dell'artista che lo realizzò, è stato definitivamente attribuito al senese Domenico Guidi[102] attivo per decenni a Roma[103]. Il cenotafio si compone di un alto basamento sul quale è posto il busto in bronzo dorato del defunto in armatura sul retro del quale, addossata alla parete, compare per la prima volta a Malta l'evocativa sagoma di una svettante piramide in marmo policromo. Il Cotoner è ritratto in modo piuttosto realistico, seppure nell'enfasi retorica della celebrazione postuma, al punto che se ne è supposta la derivazione da un dipinto o da un disegno realizzato da Preti ed inviato a Roma come modello per lo scultore[104] **(fig. 40)**.

101 Guido - Mantella, *Storie di restauri…*, *op.cit.*, 2008, pp.277-299.
102 Attribuzione definitivamente condivisa da Jennifer Montagu (J. .Montagu, *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*, New Haven/London 1989, p.68), Andrea Bacchi (A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996, pp. 481, 811) e Keith Sciberras (Sciberras, *Roman baroque…*, *op.cit.*, 2004, pp.102-111).
103 C. Giometti, *Domenico Guidi 1625-1701: uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010.
104 Sciberras, *Roman baroque…*, *op.cit.*, 2004, p.105.

Fig. 40 Domenico Guidi, *Monumento funebre di Nicolas Cotoner* (1683-1686), Cappella di Aragona, Catalogna e Navarra, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta. (Particolare del busto ritratto)

Fig. 42 Mattia Preti, *La Sacra Religio sconfigge gli infedeli* (1666), olio su pietra. Controfacciata, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

La struttura è impreziosita da quattro statue in marmo stilisticamente molto simili ad altre opere di Guidi, tuttavia, per la scelta dei soggetti, per le posture e le fattezze che creano una eco così stringente con i dipinti della controfacciata, si è data come più che probabile l'ipotesi che l'ideazione dell'intero monumento vada ascritta a Mattia Preti. I due schiavi in marmo posti alla base del sepolcro sono strettamente connessi con i prigionieri dipinti ai piedi della Vittoria **(fig. 41)**: il turco a sinistra a torso nudo dalla muscolatura possente e la fronte alta e bombata, con il ciuffo centrale di capelli raccolti all'indietro, trova raffronto nel suo commilitone dipinto **(fig. 42)**; il moro di destra invece ha la stessa posa, con lo sguardo attonito e supplichevole, del suo compagno nella controfacciata, sebbene quest'ultimo non sia africano e indossi il turbante. Analoghe identità emergono osservando le due sculture nella parte alta del monumento: il putto che sorregge lo stemma del Gran Maestro e l'angelo che suona la tromba, identificato con la personificazione della Fama, si rivelano essere stringenti citazioni delle figure in volo dipinte. Nel monumento funebre, la trionfalistica figura della Vittoria è sostituita dal ritratto in oro del Gran Maestro Cotoner che poggia su un cumulo di armature, scudi, spade, mazze e cannoni e si staglia su un fondo si bandiere, lance, insegne, picche e vessilli, il tutto sorretto sulle spalle dai due prigionieri. In nessun altro monumento presente nella Chiesa Conventuale, realizzato fino a quel momento, troviamo una tale scelta di figure allegoriche, personificazioni e oggetti carichi di significati che tradiscano un'ipostazione ideologica volta a sottolineare la componente militaresca della personalità del defunto e il suo concreto impegno alla guida dei Cavalieri gerosolimitani in difesa del mondo cristiano.

Fig. 41 Mattia Preti, *Allegoria dell'Ordine*, (1666), olio su pietra. Controfacciata, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Pari enfasi retorica si riscontra forse solo nel monumento di Gregorio Carafa - sebbene in modo meno magniloquente - in virtù di una decorazione più tradizionale a commesso, arricchita dalla presenza di bronzi. Fu il Carafa, nel ruolo di Gran Maestro, a seguire e finanziare il costosissimo sepolcro per il suo predecessore. Il costo ammontò alla considerevole cifra di 4865 scudi maltesi, equivalenti a circa 2920 scudi romani [105]. I due monumenti nelle rispettive cappelle, posizionati l'uno a sinistra e l'altro a destra in prossimità dei due pilastri che definiscono la spazio presbiteriale, sopraelevato con tre gradini, appaiono in perfetta relazione visiva per chi procede verso l'altare attraversando la navata: quasi due quinte architettoniche che introducono alla zona della Chiesa Conventuale impreziosita dal Carafa con il nuovo altare maggiore e la gloria restrostante.

Gregorio Carafa muore il 27 luglio 1690, una morte seguita con grande partecipazione popolare e ricordata con i toni commossi e i resoconti di fenomeni "soprannaturali" – come piogge devastanti, terrificanti tempeste, crolli imprevedibili – tipici della letteratura agiografica. "Prima della morte dell'Eminentissimo Carafa cadde dentro il Giardino del Palazzo Magistrale il Padiglione coperto d'una vite sostenuto da 8 colonne, una sola restandone in piedi con ammirazione prodigiosa, e per tre giorni dall'ora della morte sin'all'elezione del nuovo Gran Maestro fu sempre coperto il Cielo, scaricando da tempo in tempo pioggie con tuoni, e lampi, cosa giammai occorsa in Malta, e però, d'orrore [f. 369r] a Popoli maltesi"[106]. Il suo cenotafio, costruito per suo ordine nella Cappella di Santa Caterina della Lingua d'Italia, costituisce, in un certo modo, la testimonianza dei molteplici aspetti che caratterizzarono la personalità del Gran Maestro. Un monumento di plasticità forte, abbagliante di luce e colori, in cui emerge il condottiero vittorioso, ma anche l'amante delle Belle arti: al ricordo della battaglia dei Dardanelli, raffigurata nel bassorilievo alle spalle dell'imponente busto bronzeo ed evocata dalle armi e dalle trombe della fama, unisce un gusto estetico consapevole raffinato nella scelta di materiali, tecniche e forme.

105 Ivi, p.111.
106 AOM MS, XXIII, ff. 368v-369r (*Notizie elogi ed osservazioni sulla vita e la morte del Gran Maestro Caraffa*, in *Stromatum Melitensium Codex* XIII Anno MDCCLIX); Guido - Mantella, *Storie di restauri…*, *op.cit.*, 2008, p. 296.

Stemma Carafa (1699-1703), bronzo e bronzo dorato, Basamento delle lesene absidali, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Monumento funebre di Gregorio Carafa (1688-1692), Cappella della Lingua d'Italia, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Ciro Ferri (attr.), *Busto ritratto di Gregorio Carafa*, bronzo (sullo sfondo la *Battaglia dei Dardanelli* in marmi policromi), Monumento funebre di Gregorio Carafa, Cappella della Lingua d'Italia, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta. Interno.

Giovan Battista Contini, *Altare Maggiore* (1682-1686), marmi policromi e bronzi, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta. Area presbiteriale.

Girolamo Lucenti, *L'ultima cena* (1682-1686), rilievo in bronzo dorato, Altare Maggiore, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

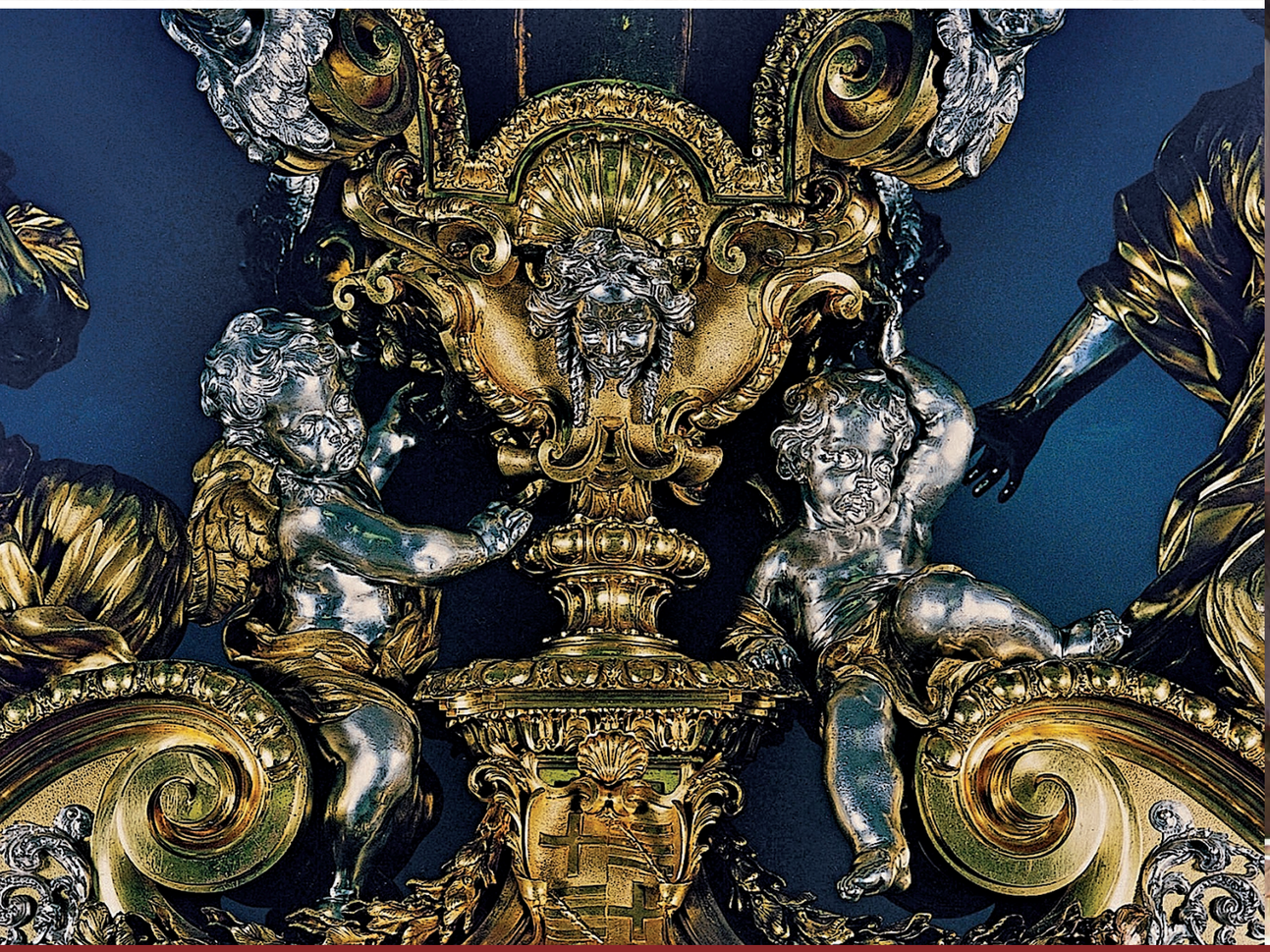
Giuseppe Mazzuoli e Giovanni Giardini, *Il Battesimo di Cristo* e la *Gloria dello Spirito Santo*, (1699-1703), marmo di Carrara, rame e bronzo dorato, Abside. Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Lastra tombale di fra' Francesco Carafa (†1632) primo Priore della Roccella, Pavimento antistante il presbiterio, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Lastra tombale di fra' Francesco Carafa (†1679) fratello del Gran Maestro, Pavimento antistante il presbiterio, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Ciro Ferri, *Reliquiario del Braccio di San Giovanni Battista*, Altare dell'Oratorio di San Giovanni Decollato, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta.

Bottega di Ciro Ferri, *Disegno per il Reliquiario del Braccio di San Giovanni Battista,* Museo della Cattedrale, Mdina, Malta.



Ciro Ferri, *Reliquiario del Braccio di San Giovanni Battista* (1689 ca.), argento e bronzo dorato, Oratorio di San Giovanni Decollato, Co-Cattedrale di San Giovanni Battista, La Valletta, Malta. Particolare della base della teca con lo stemma di Gregorio Carafa.

Raymond de La Fage, *Rilievo con fregio d'armi scolpito e iscrizione in onore del Gran Maestro Gregorio Carafa* (1680-1683), Prospetto d'ingresso dell'Auberge della Lingua d'Italia, La Valletta, Malta.

Ignoto XVII sec., *Ritratto del Gran Maestro Gregorio Carafa*, olio su tela, Palazzo Magistrale, La Valletta, Malta.

Mattia Preti, *San Gregorio Taumaturgo, la Vergine con il Bambino, Sant'Anna e il ritratto del Gran maestro Gregorio Carafa* (1681), olio su tela, Secondo altare a destra, Chiesa di San Francesco d'Assisi, La Valletta, Malta.

Mattia Preti, *San Luca evangelista che dipinge la Vergine* (1671), olio su tela, Primo altare a destra, Chiesa di San Francesco d'Assisi, La Valletta, Malta.

Mattia Preti, *La Vergine con il Bambino ed i Santi Giovanni Battista e Publio* (1681), olio su tela, Chiesa di San Publio, Rabat, Malta.

Un ponte tra Calabria e Malta nel XVII secolo. Il Gran Maestro Gregorio Carafa.

Maria Teresa Sorrenti

Accurate ricerche condotte su fonti d'archivio e storiografiche hanno chiarito le vicende di fondazione e ricostruzione, o meglio ampliamento ed abbellimento, della chiesa di S. Francesco a Valletta[1]che, come ricordano gli storici[2],*trovandosi rovinata e cadente, è stata riedificata, ingrandita ed abbellita dalla pietà e munificenza del Gran Maestro Carafa*, il cui stemma gentilizio trovasi collocato tanto sul prospetto esterno, quanto al di sopra del cornicione che corre all'interno dell'edificio[3].

Era l'anno 1681 e precisamente il17 novembre[4], *dies natalis* di S. Gregorio Taumaturgo, allorchè, a breve distanza dalla nomina del Carafa alla massima carica dell'Ordine Gerosolimitano, veniva collocato sull'altare della cappella dedicata al santo il dipinto raffigurante *San Gregorio Taumaturgo, la Vergine con il Bambino, Sant'Anna e il ritratto del Gran Maestro Gregorio Carafa* (Fig. 1) ricordato dal de Dominici nella biografia dedicata al cavalier Calabrese[5].

Il ciclo di dipinti pretiani che tutt'oggi si ammirano sugli altari della chiesa francescana sono stati da sempre oggetto di attenzione da parte della storiografia artistica maltese e più di recente J. Spike[6] osservava con la consueta acutezza critica che accompagna le sue afferma-

Fig. 1. Mattia Preti, San Gregorio Taumaturgo, la Vergine con il Bambino, Sant'Anna e il ritratto del Gran maestro Gregorio Carafa, Chiesa di San Francesco d'Assisi, La Valletta, Malta.

1. Cfr. B. Fiorini, *Il Convento e la Chiesa di S. Francesco di Valletta (Malta)dei Frati Minori Conventuali*, in «Miscellanea francescana», tomo 57 (1957), fasc. I, pp. 95- 117, cui si rinvia per la bibliografia precedente. Lo studioso trascrive il testo di un documento rogato dal notaio Andrea Albano nel 1605 e relativo alla fondazione del Convento che, a differenza di quanto attestato dalla tradizione storiografica, ne anticipa la data allo scorcio del XVI secolo. Come si legge nella supplica indirizzata da fra' Daniele La Greca, Commissario Generale dell'Ordine dei Minori Conventuali nell'isola di Malta, all'epoca del documento datato 30 aprile 1605, il convento risultava già fondato da anni sette. Cfr. Idem, *Le Relazioni tra l'Ordine dei Frati Minori Conventuali di Malta e l'Ordine Gerosolimitano*, in «Melita Historica», 1(1953), n.2, pp. 68 - 74.
2. B. Fiorini, *Il Convento*, *op. cit*., 1957, p.102. Il Fiorini riporta quanto asserito nella Giuliana del 1605, una platea del Convento che lo studioso ebbe modo di consultare presso l'archivio del convento.
3. Un recente contributo di A. Aymonino – A. Cosma, *Gran Maestri committenti di Mattia Preti: devozione, celebrazione dell'Ordine e glorificazione personale*, in N. Marconi (a cura di), *Valletta. Città, architettura e costruzione sotto il segno della fede e della guerra*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Libreria dello Stato, Roma 2011, pp. 221 – 238, suggerisce di leggere la chiesa francescana di Valletta "come sorta di cappella personale del Gran Maestro situata non a caso a poche decine di metri dall'Albergo d'Italia, della cui nazione Carafa era parte. Sulla facciata dell'Albergo solo due anni dopo Carafa faceva apporre una decorazione scultorea in cui l'autocelebrazione, tramite l'unione del blasone, del busto-ritratto, e di trionfali insegne militari, si esprimeva in una delle soluzioni più esplicite". In quest'ottica la presenza della pala con il san Gregorio Taumaturgo ed il ritratto del Carafa, all'interno di un contesto devozionale francescano, testimonierebbe, a parere degli studiosi, il valore autocelebrativo dell'impresa architettonico – decorativa promossa dal Gran Maestro.
4. La data riferita dal Fiorini, (Fiorini, *Il Convento*, *op. cit*., 1957, p.102) risulta dal Panegirico recitato in tale data dal P. M. fra' A. Fontana di Malta (cfr. A. Fontana, *Discorsi sacri. Panegirici consacrati all'E.mo e Rev. Mo Sig. Fra' Don Gregorio Carafa Gran Maestro della S. R. G. Principe degnissimo dell'Isola di Malta*, Tommaso Romolo, Palermo 1682).
5. B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, III, 1742 – 45, p. 364; si veda anche R. De Gennaro, *Vita del Cavaliere Fra' Mattia Preti detto il Cavaliere* Calabrese, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, [edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro - A. Zezza, Paparo Edizioni, Napoli 2003- 2008], coordinamento II Tomo a cura di A. Zezza, pp. 583 – 725; 677-678.
6. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Centro Di, Firenze 1999, pp. 310-312. Al *Catalogo* si rinvia per la bibliografia e le fonti sull'argomento.

zioni "*Con l'importante eccezione della pala d'altare di San Gregorio, contenente il ritratto del Carafa, questi dipinti mostrano diversi livelli di partecipazione di bottega. Non vi sono prove a conferma che i soggetti di queste pale d'altare siano stati selezionati per comporre un ciclo francescano, e neppure a conferma che ne fosse Carafa il responsabile per tutti; ciononostante la completezza di questo ciclo pittorico sembrerebbe essere stato programmato*. […] *queste tele sono annerite, ridipinte, difficili da valutare. […]*". I soggetti scelti per le pale dell'altare dell'importante chiesa francescana attengono, infatti, alle più diffuse formule iconografiche della devozione al grande poverello d'Assisi e al santo di Padova e, come vedremo, alcune di esse offrono un'interessante declinazione "maltese" di iconografie largamente note nell'ambiente artistico devozionale dei Minimi.

1. *Ill.mo Ex.mo Dno Fratri Marcello Sacchetto in Romana Curia*

La riedificazione e l'abbellimento della chiesa di PP. Minori conventuali di Valletta e dell'Aubergè dei Cavalieri della Lingua d'Italia costituiscono le prime due importanti prove dell'impulso costruttivo e del programma di ammodernamento decorativo architettonico che distinguono il lungo mandato del Gran Maestro Gregorio dei Principi Carafa della Spina[7], secondo Priore della Roccella[8], le cui capacità di abile stratega militare e le alte doti umane emergono dalle parole di Monsignor Angelo Ranuzzi, Inquisitore e Delegato apostolico a Malta nel 1668, che così si esprime nella sua relazione[9]…."*Il Prore titolare della Roccella Fra' Don Gregorio Caraffa è un Cavaliere di garbo singolare e in ogni tratto fa tralucere i raggi de' suoi natali, è timorato di Dio, pieno di carità, magnanimo, liberale, e se si potesse peccare in virtù, si potrebbe dire troppo splendido nei trattamenti, e facendosi facilmente nella sua Casa gli amici si rende considerabile di credito per tutto, e particolarmente nella Lingua d'Italia.[…] Al Sommo Pontefice poi mostra riverenza singolare, e con gratitudine accusa le proprie obbligationi per i benefici riportati alla Sua Casa, havendo un fratello cardinale (Carlo) ed un altro fatto Gran Croce (Francesco)*".

Il carattere del Gran Maestro, le sue indiscutibili doti di statista ed, insieme, la consapevolezza dei doveri connessi all'alto magistero che era stato chiamato ad assolvere, nonchè il legame verso la sua numerosa e potentissima famiglia emergono da un'attenta lettura della corrispondenza intrattenuta dal neo eletto nei giorni immediatamente successivi alla sua nomina; essa è tale, anche, da gettare nuova luce sulle cause prime della scelta unanime e definitiva dei Cavalieri in occasione della sua elezione.

In una lettera indirizzata al fratello Fortunato in data 8 maggio 1680[10], a pochi giorni dalla sua elezione così, infatti, afferma "*La dignità del Magistero non è esente da pesi, ma ne ha molti e ben gravi; e perciò è necessario che V. Ill.ma e tutti gli altri Signori della Nostra Casa mi aiutino a portarli chi in una parte chi in un'altra. In codesta Città la Religione ha un interesse di gravissima importanza* […] *cioè di un credito di cento e tanti mila ducati dovutegli dagli negotianti Brancati, i cui effetti furono incorporati alla Regia Camera e da questa perciò è dovuto alla Religione il pagamento del suo credito. Molte diligenze sono state fatte e costì e in Spagna per conseguirlo in tempo del mio antecessore, ma io*

7. Gregorio Carafa, figlio di Girolamo, secondo principe di Roccella (1629), e di Dianora Vettori, nipote di Papa Paolo V Borghese, nasce il 17 marzo 1615 a Castelvetere in Calabria. A soli dodici giorni dalla nascita il padre ottiene per lui la dispensa per l'ingresso nell'Ordine Gerosolimitano. La sua carriera militare inizia sotto la guida dello zio Francesco, alla cui morte ottiene il titolo di Priore della Roccella. La sua fedeltà alla corona di Spagna e alla Santa Sede, nonché le indiscutibili doti di stratega gli assicurarono una fulgida carriera che ebbe il suo vertice nella schiacciante vittoria dei Dardanelli contro le galere turche. La sua nomina alla guida dell'Ordine di San Giovanni avvenne il 2 maggio 1680 e venne celebrata in tutto il mondo cattolico, particolarmente a Napoli. Morì il 21 luglio 1690. Per approfondimenti AOM 126 f.185r-190v. Vedi saggio Guido - Mantella in questo stesso volume.
8. Cfr. G. Valente, *La fondazione del Priorato della Roccella del Sovrano Ordine di Malta*, in A. Placanica (a cura di) *Civiltà di Calabria. Studi in memoria di Filippo De Nobili*, Effe Emme, Chiaravalle Centrale 1976, pp. 533-540; Idem, *Il Priorato di Roccella,* in *Il Sovrano Militare Ordine di Malta e la Calabria*, Laruffa, Reggio Calabria 1996, pp.139-151; il documento di fondazione del Priorato è trascritto in M. Sirago, *Gregorio Carafa…, op.cit*., 2000, pp. 68 e segg.
9. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms 5353, *Relatione di Malta di Monsignor Angelo Ranuzzi Inquisitore e Delegato Apostolico*, 1668; Cfr. M. Sirago, *Gregorio Carafa…, op.cit*., 2000, p. 39, nota 126.
10. AOM, Arch. 1448, *Corrispondenza dei Gran Maestri, Lettere Gregorio Carafa*, 1680, ff. 20r-20v (8 maggio 1680).
11. AOM 126 f.185r-190v. Vedi saggio Guido - Mantella in questo stesso volume.

spero che questa fortuna sia stata riservata a me per mezzo di V. S. Ill.ma […] *E sappia V.S. Ill.ma che buona parte dei cavalieri è concorsa ad eleggere me quale Gran Maestro stimando che nessun altro fosse più di me atto a fare ricuperare questo credito alla Religione. Già dunque Ella vede che qui ci va della mia reputazione e di tutta la nostra Casa che in questa occasione farebbe vedere la mano che ha apresso i ministri*".

Affermazioni di un uomo lucido e pragmatico che comprende come le glorie militari, che ne avevano fatto apprezzare il coraggio e la devozione alla Santa Sede in occasione della celebrata battaglia dei Dardanelli[12] (Fig. 2), non erano state, in vero, bastevoli nel far decidere i Cavalieri per la sua elezione al vertice dell'Ordine, ma avevano, piuttosto, "confortato" ben altre valutazioni di ordine squisitamente economico. Oggi sappiamo, grazie alla documentazione archivistica, che "l'operazione" di recupero del credito tanto caldeggiata dai Cavalieri andò a buon fine[13], e che Fortunato, proprio per interessamento di Gregorio, assunse di lì a poco, nel 1683, il titolo di terzo priore della Roccella, per assenso e conferma da parte dell'Assemblea della Venerabile Lingua d'Italia degli atti presentati da fra' Domenico Manso, procuratore dell' Ecc.mo Sig. Don Carlo Maria Carafa Principe di Butera e della Roccella, e già deliberati nella Venerabile Assemblea del Priorato di Capua[14]. Quanto deliberato sarebbe stato ratificato con breve Apostolico in data 20 settembre 1684[15].

Fig. 2. Monumento funebre di Gregorio Carafa, Cappella della Lingua d'Italia, Co-Cattedrale di San Giovanni, Valletta, Malta. Particolare della Battaglia dei Dardanelli.

12. Circa la schiacciante vittoria riportata dal Carafa nel 1656 in qualità di Ammiraglio della flotta maltese contro le galere turche cfr. M. Sirago, *Gregorio Carafa…, op.cit*., 2000, p. 36. La battaglia è raffigurata nel mirabile lavoro ad intarsio che fa da quinta al busto bronzeo del monumento funebre del Carafa nella Co-Cattedrale di San Giovanni. E' interessante notare quanto si legge in AOM, Arch. 2133, *Donazione di quadri alla Venerabile Lingua del Venerando Ammiraglio Don Fabrizio Ruffo*, (29 giugno 1683) circa un donativo da parte di Don Fabrizio Ruffo Priore della Bagnara di "cinque quadri nei quali sono dipinte le imprese che Dio lo fece conseguire contro i Turchi […] ad effetto siano messi nella gran sala dell'Albergo ad esempio delli altri che vi sono della famosa e gloriosa vittoria de Dardanelli nella quale si segnalò con l'istesse galere il Capitan Generale hora degnissimo Gran Maestro"
13. AOM 262 f.131r. Vedi saggio Guido - Mantella in questo stesso volume.
14. 1AOM, Arch. 2133, *Registro delle delibere della Lingua d'Italia (1678 – 1688), Consenso alla nomina del Priorato della Roccella seguita in persona dell'Ill.mo Don Fortunato Carafa*, f.138r (13 novembre 1683). Il baliaggio della Roccella era rimasto vacante per lungo tempo dopo l'elezione di Gregorio e numerose proroghe erano state accordate negli anni 1681-82 da papa Innocenzo XI a Don Carlo Maria Carafa Principe di Butera e della Roccella, cui spettava lo *ius nominandi* per il baliaggio calabrese: cfr. AOM, Arch. 488, Liber Bullarum, anni 1681, 1682, 1683.
15. Cfr. M. Sirago, *Gregorio Carafa…, op.cit*., 2000, p. 50, nota 182.

E, sempre tra i primi atti del suo governo, è la nomina del nuovo ambasciatore della Santa Religione presso la Santa Sede a Roma. Si tratta di Marcello Sacchetti[16], figura chiave, come vedremo, lungo tutto il decennio Carafa per quanto riguarda le scelte artistiche e le prestigiose committenze che da Malta giungevano nella Roma pontificia.

In data 28 gennaio 1681 il Gran Maestro scriveva al Pontefice[17]per introdurre il suo nuovo ambasciatore "*Per tenere sempre presente agli ossequi della Santa Sede e l'animo mio riverente e questa obbedientissima Religione entra nel carico dell'ambasciatore in luogo del Com. Caravita, Fra' Marcello Sacchetti […] con questo carattere che egli hora si ponga ai piedi di Vostra Maestà a far principio alle sue funzioni essendo questa la principale di esporre con tutta humiltà sotto l'occhio religiosissimo della Salute Vostra la persona mia […] e questa ossequentissima Santa Religione cresciuta sotto le Apostoliche beneditioni*". E, nella stessa giornata al neo ambasciatore ricordava[18]"*Annunciandosi il tempo nel quale dovrete dare buon principio alle funzione del carico che vi habbiamo meritatamente conferito di Nostro Ambasciatore ordinario […]solamente vi raccomandiamo che nell'Udienze del Papa procurerete sempre di instillare nel santissimo animo di Nostro Signore gli obblighi nostri verso la Santità Sua e l'ossequiosissimo rispetto e venerazione di tutto l'Ordine verso la Santa Sede. Al Signor Cardinale Sacchetti vostro fratello terrete sempre presente il desiderio nostro di servirlo, sìcome la fiducia che riponiamo nel suo patrocinio per tutte le nostre occorrenze, le quali avranno un'assoluta dipendenza dalla sua direttione* ". Al Sacchetti annunziava poi, in data 17 ottobre dello stesso anno, la nomina del nuovo vescovo di Malta, Fra' Davide Cocco Palmieri, calabrese, che *"si è lasciato finalmente persuadere di passare innanzi nella nomina che habbiamo fatto in sua persona di questo Vescovado e si trasferisce ora in Roma per le funzioni della consacrazione.[…] si è molto segnalato in zelo, pietà e patienza […] dovete perciò voi fargli ogni affettuosa assistenza […] e principalmente perché faccia le sue funzioni con decoro nella Corte, noi ve ne facciamo da hora un'anticipata dichiarazione di gratitudine*."[19]

I brani riportati sono sicuramente illuminanti per la comprensione dell'uomo e dello statista che senza arroganza, ma con polso sicuro imprime un'impronta, diremmo, personalistica alla gestione dell'Ordine e un forte impulso alla costruzione dell'Auberge della Lingua d'Italia[20]. Dal Libro delle Delibere della Lingua d'Italia si apprende che in data 7 ottobre 1680[21]"*essendosi visto il disegno della nicchia dove si doverà mettere la statua di S. Em.za fatto da monsù Là Fè, la Ven.da Lingua d'Italia ha ordinato ai Procuratori che si facci conforme al disegno di marmo e nella miglior forma si potrà fare dandogli facoltà*

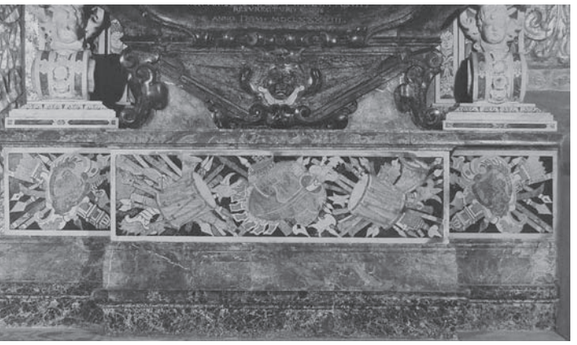
16. Marcello Sacchetti (1644 – 1720) era figlio di Matteo e Cassandra Ricasoli Rucellai. Cfr. L. H. Zirpolo, *Ave Papa ave Papabile. The Sacchetti family, their art patronage and political aspiration*, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto 2005, p.16. L'autrice ricostruisce l'albero genealogico del ramo romano della famiglia Sacchetti, originatosi dal matrimonio tra Giovan Battista Sacchetti (1540 – 1620) e Francesca Altoviti, e che vede Matteo, nato nel 1644, quinto della numerosa prole dei coniugi Matteo Sacchetti e Cassandra Rucellai. Loro primogenito è Giovan Battista (1639 – 1688), il secondogenito Urbano (1640 – 1705), destinato alla carriera ecclesiastica e, dopo Francesca e Maria Virginia nate rispettivamente nel 1641 e 1643, Marcello prescelto per la vita militare e diplomatica. A lui seguiranno Ottavia e Camilla, nate rispettivamente nel 1647 e 1650. Marcello appartiene, dunque, alla seconda generazione del ramo romano dell'antica famiglia di banchieri fiorentini che alla fine del '500 avevano aperto in Roma una filiale del proprio banco. Dopo la nomina ad Ambasciatore di Malta in Roma, Marcello nel 1699 riveste quello di Ammiraglio della flotta maltese. Al pari degli zii Marcello (1586 -1629) e Giulio (1587 – 1663), quest'ultimo creato cardinale da papa Barberini nel 1626, entrambi mecenati dal gusto raffinato e sicuro e, in particolare, committenti del conterraneo Pietro Berrettini da Cortona, anche il nipote Marcello si dimostra buon conoscitore dell'arte plastica e figurativa e, secondo la ricostruzione della Zirpolo, figurerebbe anche come committente del vedutista olandese Gaspar Van Wittel (cfr. Zirpolo, *Ave Papa*…, *op.cit*., 2005, pp.136-137); Per approfondimenti circa i rapporti tra la famiglia Sacchetti ed il Berrettini da Cortona, cfr. S. Guarino, *"Con grandissima leggiadria et diletto dei riguardanti": note su Pietro da Cortona e i Sacchetti*, in A. Lo Bianco (a cura di), *Pietro da Cortona (1597 -1669)*, Electa, Milano 1997, pp. 67 - 72.
17. AOM, Arch. 1449, *Corrispondenza dei Gran Maestri. Lettere Gregorio Carafa*, 1681, f. 34r, (28 gennaio 1681).
18. Ivi, *Lettera all'Ambasciatore Sacchetti*, ff. 39v, 40r.
19. 1Ivi, *Lettera all'Ambasciatore Sacchetti*, f. 174r.
20. Sull'intera vicenda della prima sede dell'Albergo d'Italia a La Valletta si veda l'articolo di L. Schiavone, *Il primo Albergo d'Italia a Valletta e i primi contributi per la sua costruzione*, in «Melita Historica: Journal of the Malta Historical Society», 10 (1988), n.1, pp. 89 – 108; cfr. inoltre C. Thake, *Renaissance and mannerist architecture in Valletta, the City of the Order*, in Marconi, *Valletta. Città*…, *op.cit*., 2011, pp. 137 – 156; AOM, Arch. 2125, *Atto autentico del notaro Placido Abela con gara che si fece dal suddetto per la fabbrica dell'Albergo d'Italia*, ff.30r, 30v 31r, contente l'atto rogato in Malta in data 23 settembre 1569 relativo alla vendita del sito per la costruzione dell'Albergo della Lingua d'Italia "*di mensura geometrica canne 573 e palmi 6 per la somma di scuti 95.7.10 alla ragione di ducati 2 la canna"*
21. AOM, Arch. 2133, Delibere della Lingua d'Italia, f. 231r, *Determinazione di fare la nicchia di marmo secondo il disegno di Monsù La Fé* (7 ottobre 1680).

Fig. 3. Auberge della Lingua d'Italia, Prospetto. Portale d'ingresso con il rilievo scolpito in onore del Gran Maestro Gregorio Carafa, La Valletta, Malta.
Fig. 4. Auberge della Lingua d'Italia, Prospetto. Portale d'ingresso con il rilievo scolpito in onore del Gran Maestro Gregorio Carafa, La Valletta, Malta. Particolare del busto in bronzo.

di spendersi tutto quello che sarà di bisogno"; ma già prima, in data 11 settembre dello stesso anno, "*essendosi discusso di mettere à suo luogo la statua di Sua Signoria Ill.ma sopra il Porticato di questa Alberghia la Ven.da Lingua d'Italia ha ordinato ai Procuratori che in compagnia del Ven. do ammiraglio si faccino la nicchia, iscrizioni e tutto altro che stimeranno necessario per bene situare detta statua e frà tanto che la faccino fondere di buon metallo e che di sotto all'iscrizioni l'Arme di Sua Eminenza e Veneranda Lingua e non d'altri e di più ha ordinato a detti Procuratori che sopra la Cappella di Santa Caterina in San Giovanni si metta l'Armi di S. Eminenza conforme è quella del fù E. mo Redin nella Cappella di san Giorgio faccia fronte a detta Cappella di santa Caterina*"[22] **(Figg. 3,4)**

Il monsù La Fè citato nel documento è probabilmente da identificarsi con quel monsù Raimondo La Fagè che il De Dominici ricorda in un aneddoto della vita di Luca Giordano quale "buon disegnatore francese"[23]; e, quanto al disegno della nicchia dallo scenografico impianto e dal complesso ornato scultoreo riproducente paramenti bellici, quali vessilli, scudi, cannoni, lance e corazze, lo stesso trovasi

22. Ivi, f. 230r, *Determinazione di fare la nicchia per situare la statua di Sua Eminenza nell'Alberghia* (11 settembre 1680).
23. B. De Dominici, *Vite de' pittori*…, *op. cit.*, [ed. 1742 – 45] vol. III, p. 438. Il De Dominici riferisce l'aneddoto nel quale volendo Luca far rilevare "*quanta differenza vi sia dall'esser pittore all'esser disegnatore, poiché ognuno che applica può disegnare bene, ma non tutti ponno dipingere bene, ed io mi contento piuttosto esser Luca Giordano, che Monsù La Fagé e tutti i disegnatori del mondo"* sfidò l'amico disegnatore a*"colorire"* un disegno che egli stesso aveva eseguito "*un pensiero dell'Adorazione del Serpente di bronzo",* ed osservando quanto questi "*indarno si affaticasse*", poté facilmente avere riprova del suo assunto. Circa la personalità di Monsù Lafage (1656 – 1684) sappiamo che fu prolifico disegnatore e che la sua produzione ebbe larga diffusione grazie alle numerose incisioni che ne furono tratte. Cfr. V. Pinto (a cura di), *La vita del cavalier D. Luca Giordano pittore e de' suoi discepoli. Introduzione e note*, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori*…, [ed. F. Sricchia Santoro - A. Zezza, 2003- 2008], *op.cit*, pp. 746 – 784; 834-835, nota 308.



Da sinistra: **Fig. 5.** Monumento funebre di Gregorio Carafa, Cappella della Lingua d'Italia, Co-Cattedrale di San Giovanni, La Valletta, Malta. Particolare del parato in tarsia marmorea.
Fig. 6. Lastra tombale di fra' Francesco Carafa (†1632), primo Priore di Roccella. Pavimento antistante il presbiterio, Co-Cattedrale di San Giovanni, La Valletta, Malta.
Fig. 7. Lastra tombale di fra' Francesco Carafa (†1679), fratello del Gran Maestro. Pavimento antistante il presbiterio, Co-Cattedrale di San Giovanni, La Valletta, Malta.

esemplato nel partito decorativo delle tarsie marmoree che ornano il basamento del monumento funebre del Gran Maestro nella cappella della Lingua d'Italia e nelle lapidi commissionate dallo stesso Carafa in occasione della traslazione nella Chiesa conventuale di San Giovanni delle ossa dello zio e del fratello[24]. (Fig. 5, 6,7)

Si tratta di un ornato scultoreo che in San Giovanni è esibito anche nel monumento funebre del Gran Maestro Nicolas Cotoner (1663 – 1680)[25] (Fig. 8) ubicato nella cappella d'Aragona, attribuito a Domenico Guidi[26], scultore nativo di un piccolo centro della Toscana, Torano,e ben inserito nell'ambiente romano proprio in virtù dei buoni rapporti con il suo grande corregionale, Pietro Berrettini da Cortona; è possibile supporre che fu proprio il Cortona, interlocutore privilegiato della potente famiglia toscana dei Sacchetti[27], ad introdurre il Guidi nell'esclusivo cenacolo artistico gravitante in Roma intorno a Giulio e Marcello Sacchetti; occorre, infatti, ricordare, che già nel 1665 il Guidi aveva lavorato per la potente famiglia[28]realizzando in San Giovanni dei Fiorentini a Roma, per la cappella di famiglia, il monumento funebre di Orazio Falconieri ed Ottavia Sacchetti.

Fig. 8. Domenico Guidi (attr.), Monumento funebre del Gran Maestro Nicolas Cotoner, Cappella della Lingua d'Aragona, Co-Cattedrale di San Giovanni, La Valletta, Malta.

24. Cfr. S. Guido – G. Mantella, *Storie di restauri nella Chiesa Conventuale di San Giovanni a La Valletta. La cappella di Santa Caterina della Lingua d'Italia e le committenze del Gran Maestro Gregorio Carafa*, Midsea Books, Siena -Malta 2008, p. 293, nota 4.
25. Il Monumento funebre al Gran Maestro Nicolas Cotoner fu commissionato dai suoi esecutori testamentari durante il Magistero del Carafa; in proposito si veda la nutrita corrispondenza resa nota da: K. Sciberras, *Roman Baroque Sculpture*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2004, *Select documentation for Domenico Guidi's monument to Nicolas Cotoner*, p. 219
26. Lo scultore Domenico Guidi (1625-1701) era nipote, per parte materna, del più noto Giuliano Finelli, artista largamente apprezzato dal cardinale Giulio Sacchetti e da suo fratello Marcello. Presso lo zio apprese "l'arte del modellare, disegnare e scolpire" e con lui si recò a Napoli (1639) per passare poi a Roma (1649) dove entrò nello studio di Alessandro Algardi. La crescente fama dovuta anche alle numerose committenze per la nobiltà romana, lo pose all'attenzione di Gian Lorenzo Bernini che lo volle reclutare per la realizzazione degli Angeli a Ponte Sant' Angelo, progetto nel quale gli venne assegnata la realizzazione dell'*Angelo con la Lancia*. Membro dell'Accademia di San Luca dal 1651 ne fu direttore nel 1670 e 1675, anni durante i quali si guadagnò l'ammirazione anche di artisti e mecenati francesi, nonché del direttore dell'Accademia di Francia, Charles Errad, ottenendo commissioni anche per il palazzo di Versailles. Morì a Roma nel 1701. Cfr. C. Giometti, *Domenico Guidi 1625 – 1701. Uno scultore barocco di fama europea*, L'erma di Bretschneider, 2010. Circa le vicende attributive del monumento Cotoner si rinvia a K. Sciberras, *Roman baroque…*, *op.cit*., 2004, pp. 102- 111.
27. Per approfondimenti su questa potente famiglia e sul mecenatismo da essa svolto nella Roma del XVII secolo cfr. Zirpolo, *Ave Papa ave Papabile…*, *op.cit*., 2005, in particolare pp. 143 - 154.
28. La cappella, a sinistra dell'altare maggiore, era stata acquistata nel 1603 da Giovan Battista Sacchetti che, morendo nel 1620, lasciava nel proprio testamento ai figli considerevoli somme da impegnarsi in un programma di abbellimento e decorazione della cappella di famiglia. (cfr. Zirpolo, *Ave Papa ave Papabile…*, *op.cit*., 2005, p. 31, nota 7)

Per quanto riguarda il monumento funebre Cotoner, K. Sciberras opportunamente osserva "[…] monument's compositional device is somewhat new, despite following the traditional distribution of the figures.. In most of his monuments, the portrait figure of the deceased usually crowns or forms the apex of the pyramidal structure whilst, in the Cotoner monument, the bust is prominently displayed in the centre amidst the extravagant display of arms and armour and is chromatically isolated by its gilt finish. The portrait, in gilt bronze, is one other substantial change because Guidi's sepulchral monuments normally carry carved marble representations of the deceased"[29]. L'impaginazione del partito decorativo e l'elemento piramidale che ne connota la novità, sottolineata dallo studioso, trovano riscontro nel Monumento funebre di Giovan Battista Brancacci, ricevitore della Sacra Religione a Napoli, eseguito dai fratelli Pietro e Bartolomeo Ghetti in Sant'Angelo a Nilo, probabilmente sulla scorta di un disegno berniniano, quello per il Catafalco del Duca di Beaufort[30] (Fig. 9). I fratelli Ghetti "giunti nella capitale vicereale con un cospicuo fascio di disegni tratti di opere di Bernini" [31], toscani anch'essi, provenivano dallo studio di Ercole Ferrata che proprio per la famiglia dei Falconieri aveva realizzato in Roma, sempre nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, il *Monumento del cardinale Lelio Falconieri*, sito nella stessa cappella di famiglia per la quale proprio al Guidi, come abbiamo ricordato, era stato commissionato il monumento Falconieri-Sacchetti.

Fig. 9. Gian Lorenzo Bernini, Disegno per il Catafalco del duca di Beaufort, 1669 (da R. Lattuada, Capolavori in festa.

Non è quindi difficile immaginare come, proprio grazie all'affermarsi in Roma di quell'ambiente culturale filocortonesco gravitante intorno alla nobile e potente famiglia toscana dei Sacchetti, mecenati di grande talento e gusto raffinato, anche la commissione per il busto ritratto del Gran Maestro Gregorio Carafa dovesse pervenire, per il tramite dell'ambasciatore Marcello Sacchetti, ad uno dei fedelissimi allievi del Cortona, Ciro Ferri[32], ché "*Niun altro discepolo più di lui imitò la maniera del maestro Cortona; e niun altro più di lui si accostò alle sue belle idee, e bizzarre invenzioni: Niun di loro lo superò nel disegno,*

29. K. Sciberras, *Roman baroque…*, *op.cit*., 2004, p. 103.
30. Si veda in proposito K. Fiorentino, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, Catalogo della mostra (Museo di Capodimonte e Museo Pignatelli 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985), Electa, Napoli 1984, vol. II, pp. 199-200; R. Lattuada, *La stagione del barocco a Napoli (1683 – 1759)*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683 – 1759*), Catalogo della mostra (Napoli Palazzo Reale 20 dicembre 1997 – 15 marzo 1998), Electa, Napoli 1997, p. 23-53.
31. R. Lattuada, *La stagione del barocco…*, *op.cit*., 1997, p. 24.
32. Ciro Ferri (1634 – 1689) compì la sua formazione alla scuola di Pietro Berrettini da Cortona con cui collaborò a Firenze nella decorazione ad affresco di palazzo Pitti .Tra il 1675 e l'80 eseguì gli affreschi di villa Falconieri a Frascati. L'attività del Ferri è stata oggetto di importanti approfondimenti anche grazie all'acquisizione da parte dell' Istituto Nazionale di Grafica del così detto *Taccuino Odescalchi* da identificarsi con il *Libretto legato in quarto* contenente Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri, confluito nel Fondo Corsini dell'Istituto. Si rimanda quindi alla pubblicazione di S. Prosperi Rodinò, *Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri,* Roma, De Luca, 1977; cfr. inoltre M. Fagiolo Dell'Arco, *Pietro da Cortona e i suoi cortoneschi: bilancio di un centenario e qualche novità*, Roma, Bulzoni, 1998; Idem, *Pietro da Cortona e i cortoneschi: Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Milano, Skira, 2001; M. Giannatiempo Lopez, *Ciro Ferri*, in Lo Bianco, *Pietro da Cortona…*, *op.cit*., 1997, pp 229 - 318.

Fig. 10. Ritratto di Gregorio Carafa. Courtesy Archivio fotografico Istituto Nazionale di Grafica.

e niuno ardì di mettere mano, e di terminare l'opera lasciata imperfetta da lui"[33]

Probabilmente il Ferri, cui ormai concordemente dagli studiosi[34] viene attribuito il busto bronzeo del Carafa in San Giovanni, non ebbe modo di conoscere personalmente il Gran Maestro di cui gli veniva commissionato il ritratto e, facilmente dovette servirsi, come soleva accadere in tali casi, di un ritratto o una stampa riproducente la fisionomia del personaggio in questione. Risulta interessante, a tal proposito, quella rintracciata nei fondi dell'Istituto nazionale di Grafica[35] ed indirizzata, secondo quanto recita l'iscrizione, posta sul breve scannello che sorregge il tondo con l'effigie del Carafa, all' *Ill.mo Ex.mo Dno Fratri Marcello Sacchetto in Romana Curia eiusdem ordinis Oratori* (Fig. 10); la stampa abbiamo ragione di ritenere sia stata tratta da un originale seicentesco, di cui oggi non abbiamo notizia, ma dal quale sembra plausibile ritenere sia stata tratta la copia ottocentesca (Fig. 11) conservata presso il St John Ambulance di Londra.

Siamo dunque di fronte ad un'immagine ufficiale, come suggerisce esplicitamente l'indicazione del destinatario, ambasciatore del Carafa presso la Santa Sede, ed è possibile che la stessa sia stata presentata al Ferri perché se ne servisse nel dare corpo alla scultura in bronzo destinata al *tumulo* del Gran Maestro in San Giovanni. L'opera, infatti, non solo recepisce una medesima interpretazione del personaggio, immortalato per la posterità con i segni distintivi del potere e del ruolo, ma restituisce una medesima fisionomia caratterizzata dagli alti zigomi, le guance scavate e flosce, il profilo del viso incorniciato da una capigliatura morbida e ricadente in due bande. Dal tumulo marmoreo il Gran Maestro volge lo sguardo verso l'altare della Cappella dove si trovava, all'epoca in cui venne collocato, superiormente alla pala d'altare del Preti con l' *Estasi di Santa Caterina*, un'icona dell'Immacolata Concezione, meglio nota come *Madonna Carafa*, rivestita da una preziosa manta in argento, e donata all'Ordi-

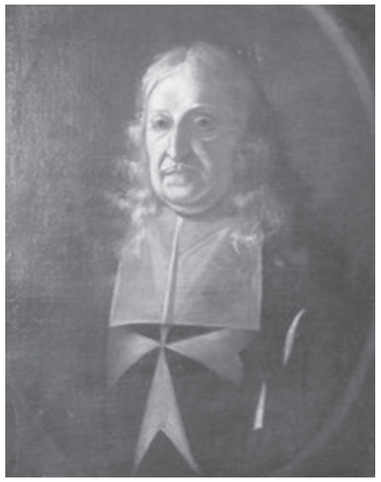


Fig. 11. Ignoto XIX sec., Ritratto del Gran Maestro Gregorio Carafa, Londra St John Ambulance

33. L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, (1730-36), Roma, Tomo I, p. 171.
34. Circa le vicende attributive si rinvia a Sciberras, *Roman baroque…*, *op.cit*., 2004, pp.112- 113; cfr. inoltre S. Guido – G. Mantella, *Storie di restauri…*, *op.cit.*, 2008, pp. 191 -193.
35. La stampa è inventariata al Fondo Corsini 40867 volume 36H1112; incisore J. Collin ed editore Gian Giacomo De Rossi, stampatore in Roma.

Da sinistra: **Fig. 12.** Cappella della Lingua d'Italia, Co-Cattedrale di San Giovanni, La Valletta, Malta. (Foto d'epoca). **Fig. 13.** Madonna Carafa (1601), Cappella della Madonna di Filermo, Co-Cattedrale di San Giovanni, La Valletta, Malta. **Fig. 14.** Madonna Carafa.(1601), Particolare del punzone

ne da Giovanni Girolamo Carafa nel 1601, come chiaramente testimonia l'iscrizione[36] (Figg.12, 13, 14).

Il busto ritratto eseguito dal Ferri (Fig. 15) ci rinvia, fatte le debite differenze di ordine qualitativo ed artistico, alla *statua di Sua Signoria Ill.ma* collocata *sopra il Porticato* dell'*Alberghia* che, ad un'attenta osservazione, rinvia ancora una volta alla stampa "ufficiale" indirizzata all'ambasciatore Sacchetti; questa non era certamente l'unica riproducente l'effigie del Gran Maestro: altre se ne conservano, ancora oggi, nel fondo Corsini ed altre sono note grazie a numerose pubblicazioni[37], ma un file rouge del tutto significativo lega la stampa romana ai due busti bronzei del Carafa, tutti rigorosamente ufficiali.

Fig. 15. Malta, Co-cattedrale di San Giovanni, C. Ferri (attr.) Monumento funebre di Gregorio Carafa, busto bronzeo

Premesso questo breve excursus sulla ritrattistica ufficiale del Gran maestro e la circolazione di stampe ad essa connesse, volgiamo l'attenzione al piccolo ritratto contenuto nel *San Gregorio Taumaturgo, la Vergine con il Bambino, Sant'Anna e il ritratto del Gran Maestro Gregorio Carafa*, dipinto collocato, come si

36. G. Scarabelli, *Culto e devozione dei Cavalieri a Malta*, Seregni Industrie Grafiche, [s.l.] 2004, p. 678; AOM, Arch. 1953, *Relazione ò sia Descrizione della Maggior Chiesa Conventuale di S. Giovanni Battista e dell'altre Chiese, Cappelle ed Oratori. Lib. IV. Cap. VIII. Della Cappella di S. ta Caterina V. e M. della V. da Lingua d'Italia* "[…] Sopra il Quadro di quest'Altare, in alto si vede altro rappresentante l'Immacolata Concezione di Maria SS. ma coperto tutto d'argento fuor ch'il Volto, dato in dono dal V. do Priore di Barletta F. Giovanni Girolamo Caraffa", morto il 18 ottobre 1617 e la cui lapide sepolcrale era ubicata nella cappella della Lingua d'Italia. L'icona reca l'iscrizione COMM. F. IOANNES HIERONIMUS CARAFA. FF. OB. SUAM. DEVOTIONEM AN . D. MCCCCCCI, ed è ben leggibile il punzone recante lo stemma del Consolato di Palermo, aquila con ali a volo basso e le iniziali FR e GB. Le medesime iniziali ricorrono sulla pregevolissima arca reliquiaria di santa Rosalia della Cattedrale di Palermo, opera dei maestri orafi Giuseppe Olivieri, Francesco Rivelo, Gian Cola Viviano e Matteo Lo Castro su disegno dell'architetto Mariano Smeriglio. Le iniziali FR su questo prezioso manufatto sarebbero da riferirsi all'argentiere Francesco Rivelo, quelle GB al console che l'Accascina ritiene di identificare in Giovanni Berlingieri (cfr. M. Accascina, *I Marchi delle Argenterie e oreficerie siciliane*, Bramante, Busto Arsizio 1976, p. 49; cfr., inoltre, Eadem, *Oreficeria di Sicilia*, Flaccovio ed., Palermo [1974], p. 241-4; cfr. l'esaustivo e documentato contributo di M.C. Di Natale, *L'arca d'argento*, in M.C. Di Natale, *S. Rosaliae Patriae Servatrici*, Cattedrale di Palermo, Palermo 1994, [anche in Biblioteca Virtuale dell'OADI, Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina": http://www.unipa.it/oadi/index.php?option=com_content&task=view&id=259&Itemid=220]). La traslazione della venerata Immagine dalla chiesa della Vittoria, dove era originariamente collocata, alla chiesa Conventuale venne deliberata *nemine discrepante* dal Consiglio Segreto in data del 23 novembre 1622 e, per tradizione, nel giorno dell'Immacolata Concezione di Maria la cappella dove aveva trovato collocazione veniva solennemente parata a festa, così come accadeva per la cappella che conservava l'icona più cara della devozione maltese, la Madonna di Filermo.
37. Cfr. M. Sirago, *Gregorio Carafa…*, *op.cit*., 2000, p. 46, fig. 4 e p. 49, fig. 5. La Sirago pubblica due ritratti del Carafa: il primo tratto dal volume di R. A. de Vertot, *Histoire des Chevaliers Hospitaliers de S. Jean de Jierusalem*, Amsterdam 1780, 2 voll, l'altro da quello di A. Manesson Mallet, *Description de l'Univers contenant les différentes systèmes du Monde*, Paris 1683, 5 voll.; Pisani, *I Carafa di Roccel-*

è visto, sul secondo altare a dx della chiesa conventuale di San Francesco, eseguito dal Cavalier Mattia Preti per il Principe dell'Ordine suo committente.

2. I dipinti della chiesa conventuale di San Francesco e la committenza Carafa attraverso i documenti d'archivio

Ritornando ai dipinti oggi esposti sugli altari laterali della chiesa di S. Francesco a Valletta, già noti alla storiografia artistica sette-ottocentesca, ma soprattutto oggetto in tempi più recenti dei qualificati contributi critici di J.Spike[38], mons. John Azzopardi[39] e K. Sciberras[40], risulta interessante sotto diversi aspetti, la lettura degli inediti *Inventari del Venerabile convento di San Francesco della Valletta*,conservati nell'archivio del Convento e redatti, rispettivamente, nell' anno 1733 essendo Rev. Priore Giuseppe Laroccia, e negli anni 1737 e 1746 essendo Guardiano e Commissario Generale Giovan Battista Attardi (Fig. 16).

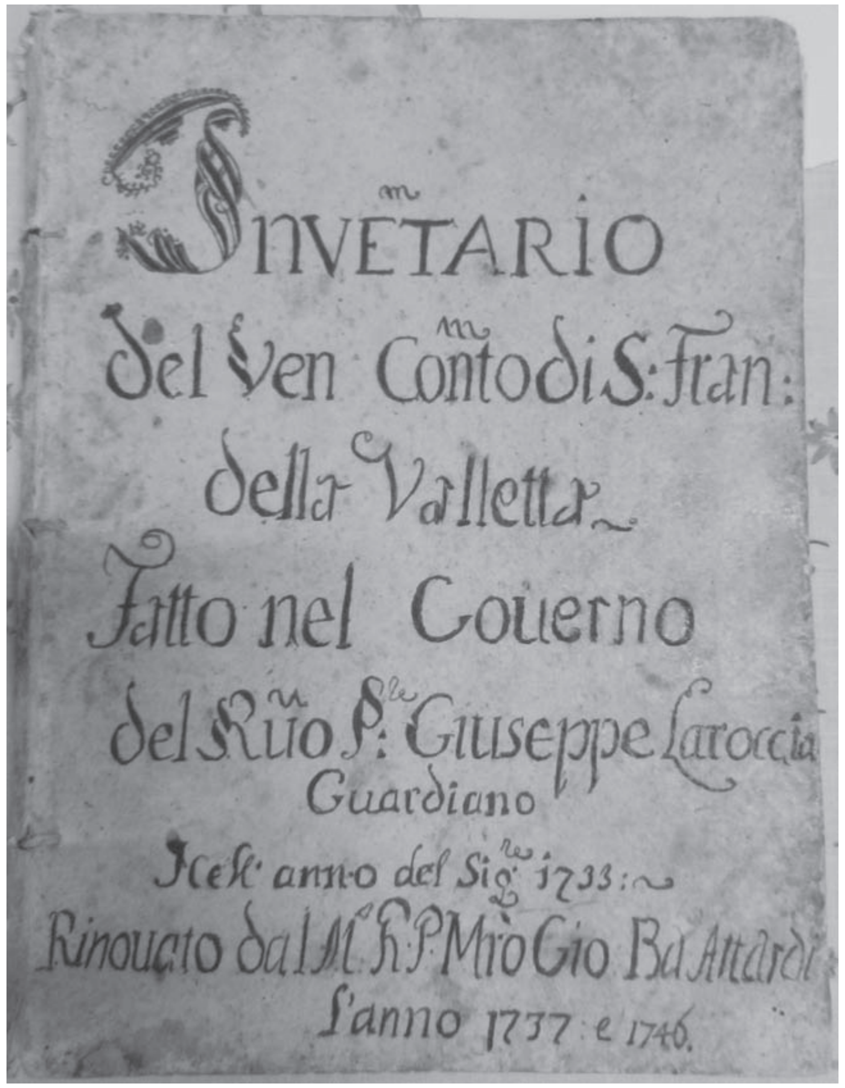

Inventario del Ven Conto di S. Fran: della Valletta Fatto nel Governo del Rvo P. Giuseppe Laroccia Guardiano nell'anno del Sig 1733: Rinouato dal M. R. P. Mro Gio Ba Attardi l'anno 1737 e 1746.

Fig. 16. Inventario del Venerabile convento di San Francesco della Valletta (1733), Convento di San Francesco d'Assisi, La Valletta, Malta.

In particolare, nell'*Inventario del Venerabile convento di San Francesco della Valletta fatto nel governo del Rvo Superiore Giuseppe Laroccia guardiano nell'anno 1733*, si legge. 1.*Un quadro di San Francesco fatto per mano del mano del Sig Cav Mattia nell'Altare maggiore 2. Un quadro della SS. Concezione Una statua della Concezione con Corona d'argento in suo scannello dorato 3. Un quadro della Madonna degli Angeli fatto per mano del Cav Mattia e sopra detta cappella un quadretto coll'effigie di Santa Elisabetta[…]. 4. Un quadro dei SS. Cosma e Damiano nella di loro cappella e sopra un quadretto con*

la…, *op.cit*, 1992, figg. 14, 15, 17. Di queste immagini la prima consiste di una incisione di A. Magliar su disegno di Giuseppe Tassoni, la seconda raffigura l'arco trionfale allestito in Napoli per celebrare l'elezione del Carafa a Gran Maestro dell'Ordine, e la terza riproduce un busto inedito, in rame sbalzato, conservato in raccolta privata ed attribuito dal Pisani alla cerchia di G. Melchiorre Perez; Il Pisani attribuisce alla cerchia del Perez l'opera sulla scorta di riscontri formali con il busto ritratto in bronzo di Don Giovanni d'Austria, conservato al museo del Prado e datato 1648. La scheda storico critica del Museo, di cui ho potuto prendere visione, suggerisce di considerare il Perez quale fonditore e attribuisce a Giulio Mencaglia il disegno del busto del figlio naturale dell'imperatore Carlo V; M. Pisani, *Dal ritratto classico alla nascita ed evoluzione del ritratto ufficiale cinquecentesco. Committenza a Napoli tre Sei e Settecento*, in R. Lattuada *Capolavori in festa.…*, *op.cit*., 1997, pp. 55-72. In questo contributo il Pisani, oltre ai predetti ritratti, pubblica una stampa con la seguente didascalia "Francesco De Grado. Fra' Gregorio Caraffa. Dal «Genio Bellicoso», Napoli. La medesima stampa, ma senza cartiglio esplicativo, si conserva nel Fondo Corsini dell'ING con il codice 92999.

38. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo…*, *op.cit*, 1999, pp. 310-312; al poderoso volume dello studioso americano si rinvia per la consistente bibliografia e ricognizione sulle fonti inerenti l'argomento.
39. J. Azzopardi, *Mattia Preti e Gregorio Carafa: due cavalieri calabresi. Le opere di Preti durante il decennio di Carafa. Una disamina della loro committenza*, in *Mattia Preti e l'Ordine di San Giovanni tra la Calabria e Malta*, catalogo della mostra (Rende, Museo Civico, , 26 marzo - 12 giugno 1999), a cura di J. T. Spike, Electa, Napoli 1999, pp. 30-39. Oltre alle opere della chiesa conventuale di San Francesco realizzate dal Preti durante il periodo del governo Carafa, lo studioso ricorda che, unitamente alle numerose pale d'altare inviate dal Maestro a Taverna, numerose furono le commissioni da lui assolte per le chiese maltesi, primo fra tutti *il ciclo della Passione con santi dell'Ordine*, per l'Oratorio della Cattedrale di San Giovanni, nonché il *ciclo Paolino* per la Cattedrale di Mdina. Opere alle quali vanno aggiunte le tele dipinte per gli Agostiniani a Valletta e Rabat, per le suore Benedettine a Mdina, e per le parrocchie di Zurrieq, Siggiewi, Qrendi e Vittoriosa.
40. K. Sciberras, *Mattia Preti. The triumphant manner*, Gutemberg Press, Malta 2012. In particolare per le tele di San Francesco si vedano: pp. 273-274 (cat. 68), pp. 345-346 (cat. 98), pp.365-366 (cat. 121), pp. 366 - 367 (cat. 122), p. 367 - 368 (cat. 123), p.368 (cat. 124).

l'effigie del Salvadore fatto d'elemosine da Monsù Fè i Santi con le diademe d'argento. 5. Un quadro di Santo Luca per mano del suddetto Sig Cav Mattia e di sopra un quadretto coll'effigie di Cristo morto ed un ostensorio[…]6. Un quadro di San Gregorio Taumaturgo fatto per mano del Sig Cav Mattia e di sopra un quadretto di San Francesco di Paola ed una statua di alabastro data dal Sig Com fra' (Nicola) Marchese. 7. Un quadro di Sant'Antonio di Padova fatto per mano del sopradetto Cav Mattia. E sotto detto quadro evvi una niccia dentro la quale vi è una statua di detto S. Antonio col suo Bambino[…].

Il documento prosegue elencando in maniera puntuale l'argenteria conservata nella sacrestia tra cui *otto lampieri d'argento che stanno di continuo in chiesa. Uno nell'altare maggiore. Tre piccoli innanzi S. Antonio. Uno innanzi S. Gregorio. Uno innanzi S. Luca. Uno innanzi SS. Cosma e Damiano. Uno innanzi la Madonna degli Angeli.* A questi si aggiungono preziosi ex voto, corone di statue e croci di particolare ricchezza come quella "*di san Giovanni di smalto con cinque diamanti*", e numerose argenterie da servire alla celebrazione dei sacri riti. Tra queste [..] *quattro (candelieri) coll'immagine di sant'Antonio nel pedicino vi è l'inscrizione dell'armi dell'Em.mo Carafa […] Tre pezzi di carte di Gloria d'argento con l'arme dell'Em.mo Maestro di Roccella […]Una Croce d'argento da portarsi in mano con il suo Cristo ed una reliquia di S. Francesco sopra il pedicino ed è del panno nel quale fu involto il corpo di detto Santo*. Una chiosa laterale riferisce che la Croce fu donata dall'ill.mo Carlo Carafa.

Nel *Nuovo Inventario si delle Robbe si del Convento che della Sagrestia di questo Venerabile Convento di San Francesco della città Valletta. Fatto dal .. Reverendo Priore Maestro Giovan Battista Attardi Guardiano Anno 1737*silegge"*Primo. Sull'Altare Maggiore. Un quadro del Nostro Patriarca S. Francesco. Opera del Cav. Mattia Preti [..] 2 Altare dell'Immacolata Concezione nel quale vi è una niccia con la di Lei statua con corona di argento con il piedistallo a forma di un gruppo di Angioli […] 3 Altare. Un quadro della Madonna degli Angioli fattura del suddetto Cav Mattia. Sopra detto quadro vi è un altro piccolo con S. Elisabetta […] 4 Altare. Un quadro di SS. Cosma e Damiano e sopra d'esso un quadretto coll'effigie del Salvadore fatto di elemosine da per Monsù Fè. Nelli suddetti santi vi sono due corone d'argento […] in canto di detto Altare vi è un quadretto di San Giuseppe fatto di elemosine dal … Giuseppe Debono. Nel suddetto altare vi è un quadro della Madonna della Salute con un cristallo anche dato di limosine dal fu Gran Maestro Antonio Manuel 5Altare. Un quadro di San Luca. Opera del Cav Mattia. Sopra detto quadro un altro quadretto con l'effigie di Cristo Morto. Un scannello dorato entro di esso un ostensorio con reliquie di detto Santo. Al lato di detto Altare vi è un quadro con un Ecce Homo […] 6 Altare. Un quadro di Gregorio Taumaturgo opera del suddetto Cav Mattia regalato dal fu Ill.mo Gran Maestro Don Gregorio Carafa e sopra di esso quadro vi è un quadretto di S. Francesco di Paola con tre voti d'argento […] 7 Altare. Un quadro di S. Antonio di Padova opera del …Cav Mattia. Sotto detto quadro vi è una niccia ove si conserva la statua di detto Santo col Bambino*.

Si osserva che per ogni altare l'estensore del documento non tralascia di elencare dettagliatamente il corredo di ex voto: goliere, crocette, cuori d'argento, anelli d'oro con pietre, *gigli d'argento con sui rami* e, per i manufatti di maggiore rilievo, non omette di specificarne anche il generoso donatore. La stessa cosa per ciò che riguarda la suppellettile ad uso liturgico conservata in sacrestia. Qui tra l'*Argenteria* l'Inventario cita ancora una volta i quattro candelieri coll'immagine di S. Antonio donati dal Carafa e, sempre del Gran Maestro, le tre cartegloria con le armi del donatore. Tra gli *Apparati* menziona *un Pontificale fatto dal fu* […] *Carlo Carafa cioè cappa* […] *due tonacelle stola e manipoli e bandiera di processione – tovaglia di legio ed un'altra pianeta damaschina con piccola franza d'oro* e, alla voce *Palii di Altari*, *Uno d'imbroccado bianco coll'Armi dell'Em.mo Carafa*.

Ugualmente dettagliato il documento del 1746 che, forse meno curato formalmente per le numerose cancellature e chiose laterali, elenca la dotazione dei seguenti altari con la particolarità che, dopo l'altare maggiore, l'enumerazione di quelli laterali segue un percorso che si svolge dapprima lungo la navata di sinistra dove sono : 2. Altare della Concezione 4. Altare della Porziuncola e 6. Altare dei SS. Cosma e Damiano; quindi ritorna dall'ingresso verso l'altare maggiore lungo la navata destra dove sono: 7. Altare di San Luca 5. Altare di S. Gregorio 3. Altare di sant' Antonio di Padova. Per ogni pala d'altare

Fig. 17. Mattia Preti, San Gregorio Taumaturgo, la Vergine con il Bambino, Sant'Anna e il ritratto del Gran maestro Gregorio Carafa, Chiesa di San Francesco d'Assisi, La Valletta, Malta.

è specificata, ancora una volta l'iconografia e, per il "quadro di S. Gregorio Taumaturgo opera del suddetto Cav. Mattia" si asserisce per la prima volta che fu "regalato" dal fu Ecc.mo Gran Maestro fra' Don Gregorio Caraffa.

Affermazione importante per ciò che riguarda la committenza delle opere di San Francesco poichè, come osservava già J. Spike, seppure "la completezza del ciclo pittorico sembrerebbe essere stato programmato" tuttavia non vi sono certezze circa il personale coinvolgimento del Carafa, eccezion fatta, ovviamente per il dipinto raffigurante *La Madonna con il Bambino, Sant'Anna, san Gregorio Taumaturgo e un ritratto del Gran Maestro Gregorio Carafa*.

2.1 La Madonna con il Bambino, Sant'Anna, san Gregorio Taumaturgo e un ritratto del Gran Maestro Gregorio Carafa

Come già ricordato, dunque, il dipinto (Fig. 17, 18) veniva collocato sull'altare della cappella dedicata al santo il 17 novembre 1681 ed in quella occasione veniva recitato un panegirico del Gran Maestro Carafa, benefattore dei Francescani in Malta[41], letto dal Conventuale P. Alessandro Fontana[42].

La tradizione agiografica relativa al santo Taumaturgo e, in particolare, la devozione a lui manifestata dalla casa dei Principi di Roccella, è oggetto di quanto narrato da fra' Raimondo Romano dell'Ordine dei Predicatori nel 1684 nel "*Compendiosoristretto della vita, Virtù, e Miracoli del san Gregorio Taumaturgo Vescovo e Confessore"*[43]. Qui il religioso ragguaglia circa *"*la miracolosa venuta del suo Sacro Corpo dalle parti d'Armenia in una Città della Magna Grecia, nomata Stilitti da quei Greci, ch'allora l'abitavano, e poi fu detta dagl'Italiani Colonna. Da questa Città fu dopo molti anni trasferito il Corpo del Santo da medesimi Cittadini di Colonna nella Terra di Stalatti, luogo similmente di Calabria Superiore, dove fin'ad oggi riposa in una Chiesa di detta Terra dedicata al suo Santissimo Nome: nella quale con somma veneratione s'adora, non solo da' Cittadini di Stalatti ma da molti altri della stessa Provincia, e fuori d'essa." Dopo aver descritto lo straordinario arrivo dalla lontana Armenia del corpo del santo vescovo di Neocesarea e i numerosi miracoli compiuti dalle sue sante reliquie, Fra' Raimondo si sofferma sulla devozione al santo da parte di illustri famiglie che hanno ricevuto grazie e benefici "tanto spirituali, quanto temporali […] in particolare l'Eccellentissima Casa del Signor Principe della Roccella, antichissima nella divozione di questo gran Santo Taumaturgo, la quale

Fig. 18. Mattia Preti, San Gregorio Taumaturgo, la Vergine con il Bambino, Sant'Anna e il ritratto del Gran maestro Gregorio Carafa, Chiesa di San Francesco d'Assisi, La Valletta, Malta. Particolare del ritratto.

41. B. Fiorini, *Le Relazioni tra l'Ordine…*, *op.cit*., 1953, n.2, pp. 68 - 74.
42. A. Fontana, *Discorsi sacri. Panegirici…*, *op.cit*., 1689.
43. R. Romano, *Compendioso ristretto della vita, Virtù, e Miracoli del san Gregorio Taumaturgo Vescovo e Confessore*, Napoli 1728.

Fig. 19. Ignoto XVII sec., Ritratto del Gran Maestro Gregorio Carafa, Palazzo Magistrale, La Valletta, Malta.
Fig. 20. Ignoto XVII sec., Ritratto di del Gran Maestro Gregorio Carafa, Mdina, Malta.
Fig. 21. Ignoto XVII sec. Ritratto Donna Cosmana Navarra, Mdina, Malta.

per corrispondere con atti di gratitudine alle molte, e segnalate grazie, che hà ricevuto, ha fatto più, e più volte a questa Chiesa, dove si conserva il suo sacro Corpo, donativi di molto preggio. E tralasciando per brevità tutti gli altri, dirò solo quest'ultimo fatto, sopra trè anni, ò poco più, d'una Parata di Damasco bianco, tutta compita, per celebrarsi solennemente la Messa, guernita di treni d'oro, valutata non meno di duecento scudi.*"*

La devozione dell'antica ed illustre Casa dei Carafa al santo di Neocesarea, suo omonimo, sembrerebbe, dunque, "confortare", la scelta iconografica del neo eletto Gran Maestro nella commissione della pala d'altare raffigurante il santo eponimo nell'atto di intercedere presso la Vergine con il Bambino e Sant'Anna per il suo protetto; all'interno della pala, quadro nel quadro, l'effigie del Gran Maestro è campita in una piccola e modesta tela priva di cornice, posta obliquamente rispetto al piano dello scannello su cui è inginocchiato il Santo.

Gregorio Carafa veste l'abito nero con la croce bianca dell'Ordine, il volto dagli alti zigomi, ma dalle flosce guance appare appesantito dagli anni, ma lo sguardo è vivace e penetrante e si rivolge in modo esclusivo al riguardante per catturarne l'attenzione: nessun sentimento di terrestre *vanitas*, traluce da quello sguardo, quanto, piuttosto, sembra potervisi leggere un invito a considerare la caducità del potere e a porre ogni umana fortuna ai piedi della misericordia divina. La presenza del piccolo ritratto all'interno della pala non nasce dall'esigenza di renderne chiara la committenza poiché, in tal caso, sarebbe bastato semplicemente lo stemma gentilizio, come nella pala del San Nicola del Gran Maestro Cotoner, commissionata al Preti per la chiesa di Sarria a ringraziamento della fine della pestilenza. Il ritratto campito sulla modesta tela vibra, invece, di umanità e fa tralucere la vera essenza dell'effigiato come nessuno dei tanti dipinti che pur ne documentano alla posterità le fattezze: così quello del Palazzo Magistrale dove il Gran Maestro è raffigurato seduto sull'importante scanno e ogni cosa ne testimonia il significato meramente "documentale" e la funzione memoriale (Fig. 19); così anche il mezzo busto conservato a Mdina (Fig. 20), che condivide - forse non a caso nell'odierna esposizione - lo stesso spazio del ritratto di Donna Cosmana Navarra[44]; (Fig. 21) e così, infine, il ritrovato mezzo busto della chiesa francescana di Valletta.

44. Cfr. J. Azzopardi, *Mattia Preti e Gregorio Carafa…*, *op.cit*., 1999, pp. 30 – 39. Riferisce l'autore che il Gran Maestro Carafa concesse nel giorno stesso della sua elezione alla nobildonna Cosmana Navarra l'autorizzazione, lungamente attesa e negata dai suoi predecessori: la possibilità di procedere all'ampliamento della chiesa di San Paolo a Rabat con la concessione di parte del giardino, utile alla realizzazione del transetto di destra. La costruzione del transetto fu occasione per la ristrutturazione della chiesa di San Publio per la quale il Gran Maestro commissionò al Preti la pala con *la Vergine con il Bambino e i SS. Giovanni Battista e Publio*, terminata nell'agosto del 1681 (cfr. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo…*, *op.cit*, 1999, p. 166).

Da sinistra: Fig. 22. Mattia Preti, La Vergine con il Bambino ed i SS. Giovanni Battista e Publio, Chiesa di San Publio, Rabat, Malta. Particolare di san Publio.
Fig. 23. Mattia Preti, S. Gregorio Taumaturgo, Coll. privata., Malta.
Fig 24. Mattia Preti, San Firmino, Cappella della Lingua d'Aragona, Co-Cattedrale di San Giovanni, La Valletta, Malta.
Fig 25. Mattia Preti, San Nicola di Bari, Capodimonte, Napoli.

Nel dipinto in esame la cui impaginazione ripropone il tema della *sacra conversazione*, le figure appaiono disposte lungo due diagonali parallele ed i fasci di luce, che ne rilevano dal fondo le fisionomie e il cangiantismo dei drappeggi, simboleggiano l'irrompere del divino nelle cose degli uomini, "la luce concessa ai giusti […] che è il segno della salvezza"[45]; si avverte la corresponsione degli sguardi tra il San Gregorio ed il gruppo celeste, mentre l'attenzione del Gran Maestro e quella dell'angioletto, intento a sostenerne il ritratto ed i simboli araldici, si proiettano fuori dal dipinto verso lo spettatore.

Le tangenze fisionomiche tra il Santo Taumaturgo ed il San Publio, primo vescovo di Malta, raffigurato nella tela della chiesa di San Publio a Rabat raffigurante la *Vergine con il Bambino ed i SS. Giovanni Battista e Publio* (Fig. 22), commissionata anch'essa dal Carafa e terminata nell'agosto del 1681[46], appaiono di tutta evidenza e sembrano sottendere una specifica richiesta del committente, attesa soprattutto l'evidente lontananza dei tratti fisionomici di questo San Gregorio da quello di collezione privata pubblicato da Spike[47] e K. Sciberras[48] (Fig. 23). Un altro interessante rinvio potrebbe farsi al *San Firmino* della Cappella d'Aragona, una delle opere tra le più ammirate e considerate del periodo maltese, collocabile intorno agli anni '70[49] (Fig. 24), e ancora alla fisionomia nel *San Nicola di Bari*, oggi a Capodimonte, ma proveniente dalla chiesa di San Domenico Soriano, la chiesa dei calabresi a Napoli (Fig. 25).

Fig. 26. Mattia Preti, Sacra Famiglia con i SS. Anna, Paolo, Benedetto, Scolastica e l'Arcangelo Gabriele, Chiesa di Santa Scolastica, Birgu (Vittoriosa), Malta.
Fig. 27. Mattia Preti, Sacra Famiglia con i SS. Gioacchino, Antonio da Padova e Bonaventura, Ubicazione ignota (già Semenzato). Particolare.

Più rara, invece, la presenza della Sant' Anna insieme alla Vergine e al Bambino entro contesti da sacra conversazione: si vedano la tela di Birgu raffigurante *Sacra famiglia con i SS. Anna, Paolo, Benedetto, Scolastica e l'Arcangelo Gabriele* (Fig. 26), ricondotta dubitativamente da alcuni studiosi ai primi anni '80[50], e quella con i *SS. Gioacchino, Antonio da Padova e Bonaventura*, di ubicazione ignota (Fig. 27) [51].

45. *Il taglio della luce. Il chiaroscuro nella pittura di Mattia e Gregorio Preti*, catalogo della mostra (Viterbo, Palazzo degli Alessandri,17 dicembre 2004 - 30 gennaio 2005) a cura di J. Spike, Grafitalia, Reggio Emilia 2004.
46. Cfr. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo…*, *op.cit*, 1999, pp. 242-243, con riferimenti archivistici e bibliografia precedente; cfr., inoltre Sciberras, *Mattia Preti. The triumphant…*, *op.cit.*, 2012, p. 348; cfr., inoltre, V. Sgarbi, *Mattia Preti*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, p. 334.
47. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo…*, *op.cit*, 1999, pp. 179-180.
48. Cfr. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo…*, *op.cit*, 1999, pp. 179-180 con bibliografia precedente; K. Sciberras, *Mattia Preti. The triumphant…*, *op.cit.*, 2012, pp. 346-347.
49. Cfr. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo…*, *op.cit*, 1999, p. 329-30; K. Sciberras, *Mattia Preti. The triumphant…, op.cit.*, 2012,, p. 159-60. A proposito della fisionomia del santo, l'autore osserva "Preti uses his typical facial typology to establish the aged character of the saint, a typology which can be seen in a number of other paintings of the Neapolitan period".
50. Cfr. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo…*, *op.cit*, 1999, p. 205-6.
51. Cfr. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo…*, *op.cit*, 1999, p. 405.

2.2 Visione di San Francesco

Si legge nell'Inventario del 1733 "Un quadro di S. Francesco fatto per mano del Sig. Cav. Mattia nell'Altare maggiore" e, ugualmente in quello del 1737, "*Primo. Sull'Altare Maggiore. Un quadro del Nostro Patriarca S. Francesco. Opera del Cav. Mattia Preti"* ed in quello successivo del 1746 "*Nell'altare maggiore un quadro del Nostro Patriarca S. Francesco Opera del Cavalier Mattia Un scannello di legno indorato*". (Fig. 28)

Il De Dominici aggiunge: "Sopra il quadro dell'Altare maggiore ammirasi un bel quadrone di trentasei palmi, in cui dal Padre Eterno viene sostenuto il corpo morto del Suo Figliolo, e al di sopra è lo Spirito Santo. All'intorno molti Angioli tengono tutti gli strumenti dell'acerbissima Passione del Redentore"[52].

Attesa l'accuratezza degli Inventari nel descrivere apparati, arredi ed oggetti di devozione che adornavano le cappelle, suddetta affermazione pone, e da sempre ha posto, non pochi interrogativi alla storiografia artistica.

Il dipinto di notevoli proporzioni, ricordato dal De Dominici, non risultava, comunque, più esistente nel 1864[53], tanto da lasciar supporre che, a seguito di una riduzione delle sue dimensioni, avvenuta probabilmente in occasione di un intervento di ammodernamento o restauro dell'edificio, lo stesso, modificato nelle dimensioni, potesse identificarsi con quello di medesimo soggetto posto sul quadro del san Luca sull'altare omonimo. Ipotesi che ci sentiamo di rigettare tanto a seguito del recente restauro del piccolo dipinto raffigurante il *Padre Eterno con il Cristo morto*, che non ha evidenziato alcuna modificazione del formato dell'opera, quanto in ragione del fatto che già l'inventario del 1733 registrava sopra il quadro del S. Luca "un altro quadretto con l'effigie di Cristo morto". Più tardi il Ferres[54] nel 1886 ricordava un dipinto raffigurante il Padre Eterno nell' "abside della facciata" ed un altro dello stesso soggetto "sovraposto" al san Luca.

Fig. 28. Mattia Preti, Visione di San Francesco, Chiesa di San Francesco d'Assisi, La Valletta, Malta.

La *Visione di San Francesco*[55]ripropone uno degli episodi più cari alla devozione francescana, quello relativo alla stigmatizzazione del santo ritiratosi in preghiera nella Verna. Secondo il racconto di Tommaso da Celano in la *Vita Prima* (1228-9), Francesco, ritiratosi in preghiera e penitenza, vide un uomo « con sei ali a guisa di serafino, con le mani distese e i piedi uniti, confitto alla croce; due ali si alzavano sul capo, due si distendevano per volare, le due ultime coprivano tutto il corpo." Tommaso non dice che

52. B. De Dominici, *Vite de' pittori…*, *op. cit.*, [ed. 1742 – 45] vol. III, p. 365.
53. Cfr. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo…*, *op.cit*, 1999, p. 311 / Bibliografia *Notizie della Vita del Cavaliere Fra' Mattia Preti scritte da Bernardo De' Dominici e pubblicate fra le Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*. Ristampate a cura della Società Maltese delle Arti, con note redatte da un anonimo, p. 102. "Il quadrone dei 36 palmi non esiste più. Forse il Padre Eterno che vedesi sul quadro di S. Luca venne tagliato da quella gran tela"; K. Sciberras, *Mattia Preti. The triumphant…, op.cit.*, 2012, p. 467 e segg. Riporta integralmente il ms. NLM, Libr. 1123 databile tra il 1760 e il 1770.
54. A. Ferres, *Descrizione storica delle Chiese di Malta e Gozo*, 1866 (ed. Malta, 1985), p. 226.
55. K. Sciberras, *Mattia Preti. The triumphant…, op.cit.*, 2012, pp. 366-367. Sciberras suppone il dipinto eseguito entro il 17 novembre del 1681, data che però, come ricordato all'inizio del presente contributo, non coincide con l'inaugurazione dell'edificio, ma viene indicata dalle fonti come data dell'inaugurazione della cappella dedicata a San Gregorio dove appunto il 17 novembre, *dies natalis* del santo, veniva collocato il dipinto con il ritratto del Gran Maestro.

l'uomo-serafino inchiodato alla croce fosse il Cristo. Diversa la visione come descritta da San Bonaventura nella *Legenda maior* (1260-63): quando, con volo rapidissimo, il Serafino con sei ali infuocate e risplendenti si avvicina al luogo dov'era in preghiera l'uomo di Dio, tra le ali appare l'immagine d'un uomo crocifisso, con le mani e i piedi stesi in forma di croce e inchiodati. Allo scomparire della visione nella carne del santo rimangono impressi i segni della Passione[56].

La traduzione iconografica dell'episodio trova nel dipinto maltese una potente interpretazione, propria di quel fare moderno e drammatico, "corposo e tonante, veristico e apocalittico", del Maestro calabrese nel cui racconto storia e legenda, sacro e profano, travalicano i ristretti limiti temporali di ogni esperienza umana, per assurgere ad un significato universale.

La scena è ambientata entro il montuoso ed aspro paesaggio della Verna: esili arbusti, come quinte laterali a sinistra e, su uno sperone di roccia, un teschio ed un libro dalle pagine aperte, metafore di quello spirito missionario che si alimenta di preghiera e meditazione ed è base della *Regola* francescana. Il santo di Assisi in ginocchio, i segni delle stimmate bene in vista, le braccia aperte e lo sguardo confisso in quello del Cristo; un fascio di luce unisce cielo e terra, il divino e l'umano: tanto scarna, esile e consunta dal digiuno e dalla penitenza è la figura del santo, tanto folgorante, per potenza ed evidenza plastica è quella del Cristo; vengono in mente, quanto ad impaginazione e composizione di figure e paesaggi, le rappresentazioni dello stesso soggetto del Guercino degli anni '30 e '40[57], ma, laddove nelle opere del Maestro di Cento la visione del serafino-crocifisso appare discreta e lontana e tutta l'attenzione del riguardante è captata dall'ascetica figura del santo, diversamente nell'opera maltese il potente e quasi "schiacciante" apparire del Crocifisso sembra far vacillare al suolo la smagrita figura di Francesco; la sua folgorante presenza non è più visione "privata", ma presenza concreta, monumentale e trasfigurante la vita, non solo dell'Assisiate, ma di quanti si lasciano "attraversare" dalla sconvolgente esperienza della Croce. Tra i disegni del Guercino, resi noti da Turner e Plazzotta[58], risulta interessante, ai fini della nostra indagine, il disegno (Fig. 29) databile a dopo il 1640, raffigurante un *S. Francesco stigmatizzato*, oggi a Londra, che gli autori suggeriscono di mettere in relazione con quello un tempo a Castelnuovo di Garfagnana, ed ora a Magonza. L'impaginazione della scena così come la figura inginocchiata ed estatica del santo, sembrano conferire al disegno del maestro di Cento il "ruolo" di un curioso "precedente" per il dipinto pretiano di Valletta, laddove invece la potente immagine del Crocifisso rinvia a quella della Crocifissione, dipinta dal Preti per l'Oratorio della chiesa conventuale di San Giovanni proprio negli stessi anni '80.

Fig. 29. Guercino, San Francesco stigmatizzato, disegno databile 1640 (da N. TURNER, C. PLAZZOTTA, I disegni, n. 96).

56. Cfr. per approfondimenti C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia tra parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Einaudi, Torino 1993. La notizia della presenza delle stimmate sul corpo di san Francesco era stata divulgata da frate Elia al momento dell'esposizione del corpo del santo. Le fonti sono discordi sui tempi e i modi della loro comparsa.
57. Cfr. D. M. Stone, *Guercino. Catalogo completo*, Ed. Cantini, Firenze, 1991; sono note le diverse redazioni del soggetto eseguite dal Guercino per la Chiesa delle Sacre Stimmate di Ferrara (1632), per i Cappuccini di Piacenza (1633),per la chiesa di S. Maria di Carignano a Genova (1949), per i cappuccini di Castelnuovo di Garfagnana (1642) e per la chiesa dell'Osservanza di Cesena (1646).
58. N. Turner - C. Plazzotta, *I disegni del Guercino*, De Luca editore, Roma 1991, disegno n. 96, p. 126.

2.3 La Vergine dona il cingolo francescano a San Francesco con i SS. Chiara e Bonaventura da Bagnoreggio

Il dipinto (Fig. 30), sito sul secondo altare lungo la navata sinistra, è censito nell'*Inventario del Venerabile convento di San Francesco della Valletta fatto nel governo del Rvo Superiore Giuseppe Laroccia guardiano nell'anno 1733* dove viene ricordato come "Quadro della Madonna degli Angioli fatto per mano del Cavalier Mattia e sopra detta cappella un quadretto si Santa Elisabetta"; nel successivo inventario del 1737 l'estensore, oltre a confermare quanto affermato in quello precedente, si sofferma nel fornire descrizioni più particolareggiate circa gli arredi pertinenti l'altare e, oltre al quadretto di Santa Elisabetta, ricorda anche "una cassetta dorata adornata di fini cristalli" entro la quale si conservano numerosi e preziosi ex voto "dati da diverse persone". E' solo nell' Inventario del 1746 che il dipinto, pur sempre citato come quadro della *Madonna degli Angioli*, si dice sito nell' altare della Porziuncola. Il De Dominici[59], alle stesse date, scrive "In un altro quadro di Altare è dipinta la B. Vergine, che distribuisce a' Frati, ed altre persone, il Cordone di S. Francesco, e viene nominata la Madonna della Porziuncola".

Fig. 30. Mattia Preti, La Vergine dona il cingolo francescano a San Francesco con i SS. Chiara e Bonaventura da Bagnoregio, Chiesa di San Francesco d'Assisi, La Valletta, Malta.

Più recentemente il dipinto è ricordato da J. Spike[60] con la corretta iconografia e con il titolo *La Vergine dona il cingolo a San Francesco* e da K. Sciberras[61]*La Vergine dona il cingolo francescano ai SS. Francesco, Chiara e Bonaventura da Bagnoreggio*.

Risulta quanto meno curioso che i ricordati inventari menzionino l'opera come *Madonna degli Angioli*, un' iconografia che, come noto, trova in ambiente controriformato la sua definizione[62]; solo nel 1746

59. B. De Dominici, *Vite de' pittori…*, *op. cit.*, [ed. 1742 – 45] vol. III, p. 364.
60. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo…*, *op.cit*, 1999, pag. 310 e segg., con bibliografia precedente e riferimenti archivistici.
61. K. Sciberras, *Mattia Preti. The triumphant…*, *op.cit.*, 2012, p. 368.
62. Si veda a tal proposito T. Pugliatti, *La pittura del Cinquecento in Sicilia*, Electa, Napoli 1993, pp. 309 - 312 ; M. P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1993, M. T. Sorrenti, *La Madonna degli Angeli tra Sicilia e Calabria*, in M. Galletti (a cura di), *Iconografia di Chiara in Calabria*, Catalogo della mostra (Cosenza, Chiostro di S. Francesco d'Assisi, 7 luglio – 4 ottobre 1994), Gaetani L., Castrovillari 1994, pp. 215 -217. L'iconografia della Madonna degli Angeli trova una sua formalizzazione con l'arrivo in Sicilia di due opere di Scipione Pulzone da Gaeta rispettivamente per la chiesa dei Cappuccini di Milazzo (1584) e per quella dei francescani di Mistretta (1588), entrambe raffiguranti la *Madonna in gloria con angeli e i SS. Francesco d'Assisi e Chiara.* L'iconografia incontrò l'approvazione delle gerarchie ecclesiastiche ed ebbe larga diffusione presso tutte le chiese dell'Ordine.

Fig. 31. Mattia Preti, San Francesco d'Assisi in ginocchio davanti alla Madonna e al Bambino (già Stilo, Collegiata di Santa Maria d'Ognissanti).

l'altare, ove trovasi collocata la pala in questione, viene definito *della Porziuncola*, ma la rappresentazione dell'episodio relativo alla concessione della celebre indulgenza per intercessione del poverello d'Assisi, desunto dalle biografie francescane[63], che ampiamente ragguagliano in merito, non trova corrispondenza nell'iconografia raffigurata a Valletta. Il tema iconografico noto con il titolo di *Porziuncola* è documentato, nel vasto corpus delle opere pretiane, da una perduta tela, ricordata in Stilo ancora nel primo XIX secolo "In casa dei Signori Bono […]. S. Francesco in ginocchio a mani giunte adora N. Signore e la sua Divina Madre, i quali circondati da angioletti si dimostrano benignamente al Santo, e N. S. stende placidamente la mano per benedirlo.[…]" [64]ed ancora nel 1921 dal Frangipane nella chiesa matrice della stessa cittadina[65] *(Fig. 31)*. La tela in questione è da identificarsi con quel "quadro della Madonna delli Angioli et Santo Francesco" il cui pagamento è reso noto da Spike[66] e la cui iconografia, come descritta dalle menzionate fonti, illustra l'episodio relativo all'indulgenza plenaria ottenuta per intercessione del santo d'Assisi.

Osserva Pasquale Magro[67] che tale formulazione iconografica, la cui prima e più celebre interpretazione è nella tavola assisiate di Prete Ilario da Viterbo e viene fedelmente riproposta per devozione in quasi tutti i luoghi francescani, conosce solo a Malta, nelle chiese di Rabat[68] e Valletta una formulazione differente, ispirata, forse, all'allegoria escatologica che attribuisce al cordone francescano il significato di tramite della grazia concessa al santo d'Assisi.

63. P. Magro, *Il fenomeno della Porziuncola in versione iconografica*, in *San Francesco e la Porziuncola. Dalla chiesa piccola e povera alla basilica di Santa Maria degli Angeli*, Atti del Convegno (Assisi, Santa Maria degli Angeli 2-3 marzo 2007) a cura di P. Messa, Assisi 2008, pp. 269-300. Lo studioso scrive: "la storia iconografica della celebre indulgenza ad essa connessa ha inizio dalla pala di Prete Ilario da Viterbo […] occorre aspettare gli interventi letterari di Michele Barducci da Spello e di Fra' Francesco di Bartolo, del 1334, per trovare la formulazione scritta di quella riguardante la fondazione dell'indulgenza del Perdono di Assisi". Al contributo di Pasquale Magro si rinvia anche per l'ampia bibliografia sull'argomento.
64. Sulla perduta tela di Stilo si sofferma D. Pisani, *Di alcune committenze a Mattia Preti: notizie sulle opere che la Calabria ha perduto*, in *Mattia Preti e l'Ordine di San Giovanni…*, *op.cit*., 1999, pp. 46-55.
65. A. Frangipane, *L'arte a Stilo: gli ultimi cimeli. Due tele ignorate di Mattia Preti*, La Sicilia, Messina 1921, pp. 11-12.
66. J. Spike, *Mattia Preti. I documenti*, Centro Di, Firenze, 1998, p. 113.
67. P. Magro, *Il fenomeno della Porziuncola…*, *op.cit.*, 2008, pp. 294-295.. cfr. fig. 30. Rabat, Chiesa di san Francesco
68. In particolare per la Chiesa francescana di Rabat si veda: A. Bonnici, *Mary Immaculate in the churches of the franciscans minor conventual in the XVII and XVIII centuries*, in *Marian Devotions In The Islands of St Paul (1600-1800)*, a cura di Vincent Borg, The Historical Society, Malta 1983, pp. 267-282. Lo studioso scrive che nella chiesa francescana di Rabat "right next to the altar of Mary Immaculate, there was situated the altar dedicated to Saint Mary Queen of the Angels, known as the Portiuncola altar". Il dipinto sostituiva uno precedente dedicato a *Nostra Signora delle Grazie* non più ricordato in un Inventario del dicembre 1687 "In the mean time, it was entered in the inventory that there existed an altar dedicated to St Mary Qeen of the Angels" . A proposito del dipinto di S. Maria degli Angeli "concerning this panting, it's documented as follows "It is a picture painted on canavas by Enrico Ernaud. It depicts Our Lady and Our Father St Francis […] The painting dates back to 1919". A Gozo il dipinto raffigurante la Madonna degli Angeli, afferma il Bonnici citando le Visite Pastorali del XVIII secolo, "had nothing that it is worth mentioning […] we find that the picture represented St Francis of Assisi kneeling down while he receveing the cord from Our Lady".

Non è fuor di luogo ipotizzare che l'interessante variante introdotta in entrambe le tele maltesi, possa essere connessa alla presenza dell'Ordine nell'isola e, in particolare, alla missione affidata ai cavalieri, ai doveri spirituali e alle responsabilità morali ispiratrici della loro opera; i committenti maltesi abbiano cioè, in qualche modo, riconosciuto nella professione dei voti di obbedienza, povertà e castità della Regola francescana una singolare rispondenza con quelli pronunciati per l'ammissione all'Ordine monastico di san Giovanni e tale analogia abbiano voluto simbolicamente adombrare nel Cordone, veicolo di grazia e strumento di salvezza e di misericordia divina. Significativa la presenza di san Bonaventura da Bagnoregio, teologo, mistico e superiore generale dell'Ordine dei Frati Minori, "seraficus doctus" , oltre che biografo di san Francesco, e francescano egli stesso; il santo indica la scena come volesse invitare lo spettatore a considerare quanto accade approfondendo il valore simbolico sotteso alla rivisitata iconografia, concepita all'interno di un repertorio simbolico assertivo dei valori francescani.

Ora, se è vero che la formulazione di un'immagine, equivale ad un atto di comunicazione e, in qualche modo, enuncia delle verità, è altrettanto evidente che tali verità trovano conferma soprattutto nella riconosciuta autorevolezza del "testimone"; tale, sembra, potersi intendere la presenza del San Bonaventura che eloquentemente addita allo spettatore la scena raffigurata, il cui centro iconografico e simbolico è proprio il Cordone con i suoi emblematici "nodi".

Ugualmente interessante e forse poco evidenziata fino ad ora, la presenza di Santa Chiara[69]il cui attributo iconografico, l'ostensorio, rinvia al noto miracolo compiuto dalla santa in occasione di uno dei ripetuti assalti saraceni, nello specifico quello del 1240 che vide oggetto dell'assalto proprio il monastero di S. Damiano ad Assisi.

Se, dunque, appare superfluo ricordare il ruolo di "sentinella della cristianità" svolto dall'Ordine di San Giovanni nel Mediterraneo e la "missione" dell'Ordine come avamposto e roccaforte della Chiesa Cattolica nella lotta contro gli infedeli, anche la presenza della santa assisiate nell'economia del dipinto riveste un significato tutt'altro che trascurabile, anzi, concorre, unitamente al cordone veicolo di grazia, a tracciare le coordinate simboliche della rivisitata iconografia del dipinto.

2.4 Miracolo di Sant'Antonio di Padova

Il dipinto *(Fig. 32),* ricordato dal De Dominici "[…] e nell'altare di S. Antonio di Padova […] vi è egregiamente dipinto il noto miracolo della resurrezione dell'ucciso, per salvare la vita del padre innocente, e condannato alle forche", è descritto nell'Inventario del 1733 "Un quadro di Sant'Antonio di Padova fatto per mano del sopradetto Cavalier Mattia. Sotto detto qua-

Fig. 32. Mattia Preti, Miracolo di Sant'Antonio di Padova, Chiesa di San Francesco d'Assisi, La Valletta, Malta.

69. Cfr. G. Leone, *L'iconografia di Santa Chiara d'Assisi. Appunti per una ricerca in Calabria*, in M. Galletti, *Iconografia di Chiara…*, *op.cit*., 1994, pp.18 - 68. Lo studioso, nell'ambito della vasta disamina di opere contenti l'immagine della santa assisiate e dei contesti devozionali a ciò riferibili, osserva come "alcune volte santa Chiara compare in scene del così detto "Cordone di S. Francesco", in cui il santo intercede per la liberazione delle anime dal Purgatorio." A tal proposito riveste interesse, ai fini della nostra ricerca, il dipinto conservato nella chiesa di S. Barbara a Taverna raffigurante *Allegoria dell'Ordine francescano o Cordone di S. Francesco*, datato 1625, riproducente l'incisione (1586) di Agostino Carracci celebrativa dell'indulgenza concessa da papa Sisto V a chi indossasse il cordone francescano. Significativa è nell'opera la presenza di Santa Chiara che, occorre però precisare, già agli inizi del XVII secolo compare in un intrigante dipinto messinese della chiesa di San Francesco in Sant'Angelo di Brolo raffigurante la Vergine con il Bambino nell'atto di donare il Cordone ad alcuni santi dell'Ordine.

dro evvi una nicchia dentro la quale vi è una statua di detto S. Antonio col suo Bambino […]". La medesima descrizione ed attribuzione sono contenute nell'Inventario del 1737 e nel successivo del 1746; questo, per altro, ricorda oltre alla statua del Santo anche la ricca dotazione di gioie e reliquari a corredo dell'altare.

La storiografia artistica non è concorde circa l'autografia pretiana, così il Cauchi[70] nel 1970 lo omette, unitamente al dipinto con la *Stigmatizzazione di san Francesco*, dal catalogo delle opere pretiane conservate nella chiesa dei Minimi.

Recentemente Sciberras[71] nel sottolineare, come già Spike[72], il cattivo stato di conservazione dell'opera soprattutto in conseguenza di malaccorti restauri, osserva come sia difficile valutare in che misura sia da assegnare alla bottega una partecipazione alla redazione della stessa.

La scena del miracolo operato dal santo che resuscita il giovane ucciso affinchè possa testimoniare l'innocenza del padre di Antonio, ingiustamente accusato dell'omicidio del giovane, è ambientata in un luogo chiuso il cui spazio è scandito da quinte architettoniche che conferiscono profondità all'ambiente e lasciano intravedere, al di là di arcate a tutto sesto, l'aprirsi del paesaggio.

Lo stupore davanti all'evento si registra nell'impianto narrativo e nella mimica degli astanti, disposti a semicerchio intorno ai personaggi principali, sant'Antonio e l'ucciso: chi si porta al naso un fazzoletto che lo ripari dal fetore emanante dal corpo del morto che, sciolto dalle bende, tende la tremante mano sinistra verso la destra del santo come ad incontrarla; chi si sporge incuriosito, chi aiuta il giovane appena tratto dal suo sepolcro, accennato in basso, a sistemarsi sullo sgabello. La mano sinistra del santo si leva verso l'alto a sottolineare che tutto si compie secondo la volontà e la misericordia di Dio. La luce crepuscolare che rischiara la scena è propria degli ultimi anni della produzione del maestro, così come il prevalere di cromie terrose.

Il miracoloso richiamo in vita del giovane rimanda all'evento altrettanto prodigioso narrato nel Vangelo di Giovanni (Gv 11, 1-44) riguardo alla resurrezione di Lazzaro, un soggetto iconografico ripetutamente affrontato dal Preti[73]nell'arco della sua lunga carriera e così anche negli anni maltesi con la redazione del dipinto, oggi alla Galleria Nazionale di palazzo Spinola a Genova, che può facilmente avvicinarsi alla tela della chiesa francescana di Valletta quanto all'interpretazione ed impaginazione della scena, nonché riguardo alla gestualità e mimica dei personaggi.

2.5 Sant'Antonio in gloria

Il grande dipinto ottagonale raffigurante *La Gloria di Sant'Antonio* (Fig. 34)**,** oggi conservato presso il National Museum of Fine Arts di Valletta, non è ricordato tra le opere dipinte dal Cavalier Mattia per la chiesa conventuale di San Francesco né dal De Dominici, né dagli Inventari sopra esaminati e pur sempre puntuali. Nessuna menzione vien fatta dal Ferres nel 1866 che, nel descrivere l'edificio e le opere d'arte in esso contenute, afferma che la chiesa ad una sola navata conta sette altari, è adorna "di vaghe pitture", abbellita nel soffitto ed arabescata nel 1862. Nel soffitto, inoltre, precisa esservi dipinta la *Concezione di Maria e san Francesco,* e ai lati dell'altare maggiore "due mezze figure" dei santi Pietro e Paolo [74].

70. J.A. Cauchi, *Mattia Preti*, in *The Order of St. John in Malta*, Catalogo della mostra, Malta 1980, pp. 74-92; in particolare p. 82.
71. K. Sciberras, *Mattia Preti. The triumphant*..., *op.cit.*, 2012, p. 367. Lo studioso ritiene che l'opera riproponga nell'impaginazione il dipinto di medesimo soggetto realizzato nel 1633 dal Sacchi per la chiesa romana di S. Maria della Concezione e suppone che la disposizione speculare dei personaggi all'interno delle due opere sia da ricondurre al fatto che il Preti si sia avvalso, probabilmente, di una stampa del dipinto del Sacchi, forse, su esplicita richiesta dei committenti.
72. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo…*, *op.cit*, 1999, p. 312.
73. J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo…*, *op.cit*, 1999, cfr. scheda 45 pp. 145-146; scheda 48 p. 146; scheda 186 pp. 255-256.
74. A. Ferres, *Descrizione storica delle Chiese*, *op.cit*., 1866 [1985], p. 226.

Nel 1984 Espinosa Rodriguez, a seguito di una ricognizione condotta sulla scorta di documenti d'archivio e finalizzata a precisare la provenienza dei numerosi dipinti all'epoca esposti presso il National Museum of Fine Art di Valletta, ci informa che il dipinto raffigurante la *Gloria di sant'Antonio* di Mattia Preti fu trasferito dalla chiesa francescana di Valletta alle raccolte del museo negli anni 1927-8[75]. Il Mariani[76] nel 1929 dice essere la tela "quasi ottagonale" proveniente "da una volta decorata a cassettoni o semplici incorniciature" e, riconoscendovi un'autografia pretiana, mostra di datarla ad un periodo immediatamente precedente ad un breve ritorno del Cavaliere in Italia, ovvero al tempo in cui andava lavorando "per i celestini di S. Pietro".

Conclusioni

I documenti archivistici settecenteschi, fin qui esaminati, oltre a fornire un contributo rilevante per ciò che riguarda la dibattuta autografia pretiana di alcune pale d'altare della chiesa conventuale di S. Francesco, consentono di conoscere l'evoluzione strutturale – decorativa dell'edificio successivamente al 1644, data di una prima dettagliata descrizione fornitaci da fra' Filippo Cagliola (1603 – 1653)[77]. L'illustre prelato scrive "In Ecclesia est pulcherrima D. Patris Francisci tabula, Pisis a Frate Ferdinando Roselmino, pisano Equite Hierosollimitano evecta, inter quatuor lapideas elaboratas clausa columnas. Sacellum perornatum Immaculatae Conceptionis Confratrum. Sacellum S. Antonii Patavini, cuius statuam, et ornamenta auro contexta, munificentia illustrissimi praefati Episcopi decoravit. Sacellum SS. Cosmae et Damiani, Barbitonsorum Universitatis, in quo Martyrum dictorum icon eximia inspicitur, opus Philippi Paladini […].Sacellum B. Catherinae de Bonomia, Ordinis Clarissarum […][78]

E' evidente, dunque, come l'ampliamento, ricordato dal Fiorini ed avvenuto ad iniziativa del Carafa nell'anno 1681, avesse comportato la creazione di nuove cappelle: quella di S. Gregorio Taumaturgo, inaugurata il 17 novembre di quell'anno, quella denominata della *Porziuncola* e, infine, la ridedicazione a San Luca dell'altare già intitolato alla Beata Caterina da Bologna, allorchè nel 1671 vi veniva allocata la Confraternita dei Pittori[79].

Le trasformazioni architettoniche accompagnarono, come si evince dai documenti, anche un "ammodernamento" decorativo che, se pure non coinvolse i due altari dell'Immacolata Concezione e dei SS. Cosma e Damiano dove permasero i dipinti ricordati dal Cagliola, comportò invece la sostituzione sull'altare maggiore della *tabula* donata da fra' Ferdinando Roselmino con l'immagine dipinta dal Preti .

Sugli altari della nuova chiesa *ingrandita ed abbellita dalla pietà e munificenza del Gran Maestro Carafa* trovarono, dunque, collocazione le tele più sopra esaminate "ormai annerite, ridipinte e difficili da valutare", come già rilevava Spike, nonostante i documentati restauri ottocenteschi del Micaleff; a tale situazione si sottrae oggi il *S. Luca*, recentemente oggetto di un sapiente intervento conservativo che, come talvolta accade, ha consentito di "rileggere" questo importante testo figurativo alla luce delle vicende connesse alla collocazione dell'opera sull'altare, un tempo dedicato alla Beata Caterina da Bologna[80].

Al progetto iconografico – decorativo inaugurato dalle trasformazioni del Carafa mancano oggi alcuni "tasselli" figurativi, quale il "bel quadrone di trentasei palmi in cui dal Padre Eterno viene sostenuto il corpo morto del suo Figliolo", nonché i mezzi busti dei SS. Pietro e Paolo; se questi ultimi risultano oggi

75. A. E. Rodriguez, *The provenance of the paintings on permanent display at the National Museum of Fine Arts*, in «Proceeding of history week», a cura di M. Buhagiar, (1983), pp. 97-124.
76. V. Mariani, *Mattia Preti a Malta*, Biblioteca d'Arte Editrice, Roma 1929, p. 64, fig. 35
77. F. Cagliola, *Almae siciliensis provinciae Minorum Conv. S.Francisci manifestationes novissimae*, Venetia 1644 (Ris. Palermo 1984, a cura di F. Rotolo). Fra' Filippo Caligola (1603 – 1653) teologo e storico dell'Ordine dei francescani conventuali ricoprì importanti cariche.
78. Ivi, p. 121.
79. Per le vicende connesse alle trasformazioni dell'altare di S. Caterina da Bologna si veda S. Guido – G. Mantella, *Mattia Preti e il S. Luca dipinge la Vergine con il Bambino per la chiesa di San Francesco a La Valletta*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014; per quanto riguarda la Confraternita cfr. G. Bonello, *The first Guild of Artists in Malta, 1671, "Li Virtuosi dell' Academia"*, in «Treasures of Malta» vol. XI, n. 3, 2005, pp. 29-35.
80. Cfr. S. Guido - G. Mantella, *Mattia Preti e il S. Luca…*, *op.cit*., 2014, pp. 27 e segg.

irrintracciabili, forse anche a causa di probabili dispersioni connesse alle ristrutturazioni architettoniche novecentesche, diversamente accade per il dipinto raffigurante la *Gloria di Sant'Antonio*, verosimilmente un tempo collocato nel soffitto, e trasferito negli anni '20 presso il National Museum of Fine Arts, dove tuttora è conservato[81]. Di quest'opera tacciono gli Inventari da noi esaminati. Il Ferres, come sopra riferito, menziona nel soffitto una *Concezione di Maria e S. Francesco*, anch'essa oggi irrintracciabile.

Quanto poi alla committenza sicuramente riconducibile al Gran Maestro, c'è da rilevare come dai documenti consultati essa appaia certa solo per il dipinto che ne contiene il ritratto, mentre per gli altri la mancanza di ogni riferimento lascia supporre che furono i frati stessi o altri devoti cavalieri dell'Ordine a commissionare al Preti i dipinti i cui soggetti sembra "siano stati selezionati per comporre un ciclo francescano". La mancanza di notizie certe circa il coinvolgimento diretto del Carafa nella scelta delle iconografie per le altre pale d'altare sicuramente pretiane, introduce qualche dubbio circa la possibilità di considerare la chiesa dei Francescani di Valletta come una "sorta di cappella personale del Gran Maestro" dove desiderio di autocelebrazione e devozione felicemente si coniugano nell'ambito di una più ampia "politica delle immagini" promossa dall'Ordine e palesatasi nella realizzazione di importanti cicli architettonico – decorativi, quali la chiesa di Sarrja e, ancor prima, la cappella d'Aragona in S. Giovanni[82].

Occorre, infatti, rilevare quanto già evidenziato dal Fiorini che, mentre ricorda gli antichi vincoli di riconoscenza che legarono i Cavalieri in fuga da Rodi ai Frati Minori Conventuali, segnala "le innumerevoli attestazioni di riguardo" operate dai Gran Maestri, una volta stabilitisi in Malta, a favore della Casa francescana: da La Vallette a Wignacourt, da Raffaele Cotoner al Carafa, dal Perellos al De Vilhena, da Pinto a De Rohan.

Ne forniscono conferma, ancora una volta, gli *Inventari* del Convento contenenti dettagliati elenchi delle suppellettili sacre, quali *lampieri* d'argento, candelieri e Croce d'altare, *sfere* grandi e piccole, bacili e boccali, calici con patene, incensieri e reliquari donati da Cavalieri e Gran Maestri per loro devozione. Tra i numerosi donativi vogliamo qui solo ricordare quellii relativi alla famiglia Carafa [..] *quattro (candelieri) coll'immagine di sant'Antonio nel pedicino vi è l'inscrizione dell'armi dell'Em.mo Carafa […] Tre pezzi di carte di Gloria d'argento con l'arme dell'Em.mo Maestro di Roccella*(1733 e 1737)e, inoltre, *un Pontificale fatto dal fu Arcivescovo Carlo Carafa cioè cappa …due tonacelle stola e manipoli e bandiera di processione tovaglia di legio ed un'altra pianeta damaschina con piccola franza d'oro* e, tra i *Palii di Altari*, […]*Uno d'imbroccado bianco coll'Armi dell'Em.mo Carafa[…].*

Dei tanti benefattori si ammirano nel piccolo museo del convento tra manufatti pittorici, scultorei ed argentei, sopravvissuti alle ben note vicende di spoliazione di epoca napoleonica e alle ben note pratiche di fusione delle argenterie usurate, i dipinti ad olio che ritraggono le sembianze dei tanti benefattori e, tra questi, quello del Gran Maestro Gregorio Carafa, di cui si è parlato precedentemente.

La devozione e la benevolenza per i francescani di Valletta si evince dal Testamento del Gran Maestro nel quale lascia "[…] *ai PP. Minori Conventuali di questa Città Valletta scudi cinquanta di rame ogni anno in perpetuo cioè 20 per la festa di sant'Antonio di Padoa e scudi 30 per le messe, la festa ed altre occorrenze della cappella di San Gregorio Taumaturgo* [..]."

Interessanti anche altri due lasciti "*vogliamo che si sodisfaccino due voti, che ricordiamo di haver fatti l'uno d'una lampiera d'argento di 500 scudi di rame alla Madonna di Trapani, e l'altro di 500 scudi al Convento di San Francesco di Paola della Roccella.*[83]"

81. Cfr. *supra* nota n. 74.
82. A. Aymonino –A. Cosma, *Gran Maestri committenti…*, *op.cit.*, 2011, p. 227.
83. Cfr. M. Sirago, *Gregorio Carafa…*, *op.cit*., 2000, doc. 23.

Il primo dei due *lampieri* venne di fatto realizzato ed è ricordato nell' *Inventario dei Beni Mobili del Convento dell'Annunziata* del 1737; in quell'anno in Sacrestia viene censito *Un lampiere grande d'argento gisillato con tre personaggi che tengono le catinelle nelmezzo delle maglie vi sono tre chiappette per ogni catinella di sotto vi è un anello di peso rotula nove e mezzo lasciato dall'Eminentissimo Signor Don Gregorio Caraffa Gran Maestro di Malta*[84]; Del secondo non abbiamo alcuna testimonianza, né possiamo essere certi della sua realizzazione, attesa la mancanza di riscontri archivistici, ma anche la sopravvivenza di manufatti di tale tipologia nel censimento dei beni delle chiese di Roccella[85].

La munificenza che ha contraddistinto l'operato del Gran Maestro nel corso del suo lungo mandato è stata, come noto, ampiamente ricostruita da recenti pubblicazioni molto ben documentate[86] e nei saggi di questo stesso volume è, altresì, oggetto di approfondimento .

Noi vogliamo solo ricordare, tra le committenze a lui ascritte, sicuramente insigni per qualità e decoro, oltre che per devozione e fede, alcuni manufatti che, purtroppo, risultano oggi dispersi a causa delle ben note vicende storiche che interessarono l'isola, soprattutto tra '700 e '800.

Nella *Nota e descrizione delle Sagre Reliquie che nella Sagrestia di questa Nostra Maggior Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista con venerazione si custodiscono e nei giorni dé loro rispettive Festività solennemente si espongono* si legge "Il Gran Maestro Fra' Don Gregorio Carafa, che nelle opere di Pietà e nel Sacro culto di quei Santi principalmente, che si venerano in questa Maggior Chiesa Conventuale si era sempre segnalato, volle segnalarsi anche in questa della Reliquia Insigne di Santa Toscana Vedova e Religiosa dell'Ordine Nostro[87] nella Città di Verona che procurò dalli Signori Provveditori di detta Città, à quali spettava di prestare l'assenso, ancorchè il Sacro Corpo della Santa riposi nella Chiesa della Commenda Nostra di Verona […] Il Commendatore di essa Commenda di quel tempo Fra' Bernardino della Caja pur esso vi contribuì […] è l'incaminò per via di Roma all'Ambasciatore della Religione Commendatore Sacchetti e questi à Malta". Qui giunto Il Gran Maestro provvedeva nell'anno 1685 a far realizzare un braccio reliquiario argenteo per conservare la reliquia consistente in un osso del braccio della santa disponendo, inoltre, " per ultimo le cose necessarie per la Festa della Traslazione dalla Cappella Magistrale di Palazzo alla Maggior Chiesa Conventuale […] Fu istituito il giorno festivo Annuale della Traslazione per li 19 di Luglio"[88]Sul reliquiario vennero imposte le armi del Carafa[89].

84. M. C. Di Natale - V. Abbate, *Il tesoro nascosto. Gioie e Argenti per la Madonna di Trapani*, Catalogo della mostra (Trapani, Museo Pepoli 2 dicembre 1995 - 3 marzo 1996), Novecento, Palermo 1995, p. 271. Si precisa, inoltre, che il *lampiere* venne rubato nel 1726 e, restituito *fracassato,* venne accomodato. I doni offerti alla Madonna di Trapani testimoniano la devozione a Lei attribuita, devozione particolarmente viva tra i Cavalieri e, nello specifico, come osserva M. Vitella, "arricchire la cappella della Madonna di Trapani di lampade pensili è stata nei secoli una pratica devozionale riservata ad una committenza aulica […] che faceva incidere l'arma gentilizia del casato sull'opera o ne rendeva esplicita l'offerta per mezzo di significative iscrizioni"(cfr. scheda II, 25 a, p. 225). Tra i manufatti di maggior rilievo del Tesoro è il *modelletto* in argento che raffigura la città di Trapani, dono di D. Marcello Sieri Pepoli e Carafa recante la data 1693. Salvatore Accardi nel tracciare la genealogia di questa antica e nobile famiglia che numerosi cavalieri ebbe nelle più alte cariche dell'Ordine Gerosolimitano, riferisce della stima del Gran Maestro Gregorio Carafa e trascrive a tal proposito una sua lettera datata 15 luglio 1689 indirizzata al Cavaliere fra' Maria Sieri Pepoli. Cfr. S. Accardi, I Sieri Pepoli. I Parte in www.trapaniinvittissima.it
85. G. De Marco, *Il Patrimonio artistico delle chiese. Scultura pittura argenti*, in S. Valtieri (a cura di) *Chiese di Roccella Jonica nello sviluppo urbano della città*, Gangemi, Roma, 2006, pp. 175-194.
86. Cfr. S. Guido – G. Mantella, *Storie di restauri…*, *op.cit.*, 2008, pp. 277-299 ; K. Sciberras, *Roman Baroque…*, *op.cit*., pp. 111-117; entrambi con bibliografia precedente.
87. Santa Toscana, nativa di Zevio nei pressi di Verona, convolò a nozze nel 1310 con Alberto Canoculi del quale rimase vedova dopo non molti anni. Nel 1318 distribuiti i suoi beni ai poveri entrò nell'Ordine di San Giovanni e nell'ospedale dell'Ordine in Verona si prodigò nell'assistenza agli infermi. Morì a Verona il 14 luglio 1343.
88. AOM, Arch. 1953, , L. III, Cap. I, *Functionis Solemnibus, Traslatio Sagre Reliquiae ac Istitutio Officii Sanctae Toscanae Viduae Ordinis Nostri*, f.90r.
89. AOM, Arch. 1953, L. IV, Cap. II, *Nota e descrizione delle Sagre Reliquie che nella Sagrestia di questa Nostra Maggior Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista con venerazione si custodiscono e nei giorni de' loro rispettive Festività solennemente si espongono*, f. 98r.

Ancor prima nel 1676 il Carafa Priore della Roccella, non ancora eletto alla dignità magistrale, aveva provveduto a far realizzare un busto argenteo di Santa Rosalia "quale si custodisce in una nicchia di marmo dell'altare di San Carlo"[90] e ancora alcuni *argenti per servizio* dell'Altare Maggiore di S. Giovanni, ricordati dal documento in esame, "una cornice d'argento per li palliotti delli Pontificali" e, per l'altare dell'Oratorio, "un tosello parte d'argento e parte di rame dorato" oltre "alla custodia grande parte d'argento parte di rame dorato, adornata di fogliami, puttini ed Angioli dentro la quale si conserva la Sagra Mano destra di San Giovanni Battista […]"[91]

Questa breve digressione sulle opere di pietà volute dal Carafa ad ornamento e decoro delle celebrazioni liturgiche e di devozione verso i santi, pur oggi disperse, ne testimoniano quell'*ossequiosissimo rispetto* sempre professato verso la Sacra Religione e l'autorità pontificia e, con essa, verso l'Ordine francescano cui si rivolse in ogni tempo la riconoscenza dei Cavalieri e dei Gran Maestri. Il corredo pittorico, di ex voto ed arredi della chiesa francescana di Valletta, come abbiamo visto, lo testimoniano con evidenza.

Prescindendo, dunque, da un personale coinvolgimento del Carafa, ad eccezione ovviamente del dipinto dell'altare di S. Gregorio, per quanto concerne la scelta dei soggetti illustrati nelle pale commissionate al Preti e la cui autografia, pur con l'evidente intervento della bottega in alcune parti, è attestata dagli estensori degli Inventari del Convento, possiamo certamente intravedere la volontà della committenza di "veicolare" attraverso quelle immagini, insieme alla glorificazione dell'Ordine francescano, l'idea che come Francesco rappresenta l'*alter Christus*, così l'*ossequentissima Santa Religione cresciuta sotto le Apostoliche beneditioni* riveste un ruolo centrale nella vita della Chiesa e della cristianità.

Non conosciamo i motivi che indussero la committenza a sostituire la *pulcherrima D. Patris Francisci tabula, Pisis a Frate Ferdinando Roselmino, pisano Equite Hierosollimitano evecta* sita sull'altare maggiore con una nuova immagine del Santo Patriarca, motivi probabilmente connessi allo stato di conservazione della tavola; né sappiamo quale fosse esattamente il soggetto iconografico raffigurato; certo, però, induce a qualche riflessione la scelta del soggetto da parte dei committenti e cioè la *Visione* del santo; un tema che certamente vantava una lunghissima tradizione iconografica, ma che, nel pur vasto *corpus* pretiano, per quanto ad oggi è dato conoscere, si incontra solo proprio nella chiesa francescana di Valletta.

Anche per l'altare della Porziuncola colpisce la "declinazione" iconografica nuova che, com'è stato già evidenziato da P. Magro e condiviso ed argomentato nel presente contributo (cfr. 2.3), costituisce una specificità "maltese", certo non priva di sottesi significati simbolici.

Il programma iconografico sembrerebbe, dunque, discendere da un assunto dimostrativo che trova nell'*imitatio Christi*, fondamento della vita cristiana, il suo fulcro concettuale; l' *imitatio Christi* ha ispirato la vita del santo patriarca d'Assisi e nel privilegio delle stimmate ha trovato la testimonianza più sconvolgente della grazia concessa da Dio all'uomo che si pone alla sequela del Suo Figlio; l'*imitatio Christi* costituisce il modello di vita cui il buon cristiano aspira e al quale indirizza la propria condotta riassunta nei voti simboleggiati dai nodi del Cordone di Francesco, veicolo di grazia e di salvezza, voti di obbedienza, povertà e castità; questi, mentre guidano l'operare dei francescani, al pari ispirano la missione dei Cavalieri, come testimonia la *Gloria dell'Ordine* negli affreschi di S. Giovanni. Infine, attraverso la grazia si compie la salvezza degli uomini da morte certa; quella morte che pesava ingiustamente sul capo del padre di Antonio, accusato di un delitto non commesso, e che, grazie al figlio che riporta in vita l'ucciso, trova giustizia davanti agli uomini, ma, ciò che è sicuramente più importante, davanti a Dio.

90. Ivi, f. 100r.
91. AOM, Arch. 1953, L. VI, *Dell'Insigne Oratorio di questa Maggior Chiesa Conventuale*, f. 82.

Nel complesso Paolino di Rabat, Malta: opere commissionate a Mattia Preti in seguito ad una concessione di Gregorio Carafa

John Azzopardi

Fuori le mura dell'antica città romana *Melite,* e dentro il suo fossato, una delle caverne esistenti nella cruda roccia era oggetto da tempo immemorabile di una grande venerazione e devozione non solo da parte della popolazione locale, ma anche da parte dei forestieri giunti sull'isola. Conosciuta popolarmente come la *Grotta di San Paolo,* è documentata già nel 1366 dal vescovo Ylario (1356-1370) come *ecclesia sancti pauli de crypta* [1] e nel 1436, nel Rollo compilato dal vescovo mons. Senatore de Mello, come *la cappella di San Paulu di fora* (cioè locata fuori le mura della città romana). A partire dal 14 maggio del 1539 il suo rettore, in precedenza denominato *cappellano maggiore*[2], ebbe il titolo di *arciprete* per volontà del vescovo Tomaso Bosio.

L'origine di tanta devozione deriva dal fatto che l'apostolo Paolo, naufragato a Malta nell'anno 60 dopo Cristo e rimasto sull'isola per tre mesi[3], aveva scelto questa grotta - situata fuori le mura ma contigua alla città romana - come base della sua evangelizzazione, costituendo qui la prima comunità cristiana maltese. Si crede anche che l'apostolo pernottasse in essa, sempre sorvegliato da un soldato romano poiché Paolo, *civis romanus*, arrestato dai Giudei in Gerusalemme, aveva rivendicato il proprio diritto ad essere giudicato dall'imperatore e quindi ad essere condotto a Roma.

Questa grotta sotterranea era la sede parrocchiale dell'intera popolazione cristiana tanto di Rabat fuori le mura, quanto di Mdina dentro le mura, sebbene all'interno della città fortificata di quest'ultima ci fosse la Chiesa Cattedrale di Malta che già dal 1299, come noto dai documenti, era dedicata a San Paolo [4]. Successivamente, fuori le mura nel Rabato, sopra la Grotta, per ragioni pratiche, venne costruita un'altra chiesa a livello stradale, congiunta con la grotta *ut unum corpus* e denominata chiesa di San Paolo.

All'epoca di don Leonardo de Agatiis (1570 – 1601)[5], la sede parrocchiale venne trasferita dalla grotta sotterranea alla chiesa più grande costruita sopra di essa, ma sempre congiunta con l'ambiente ipogeo. Il trasferimento si lega al fatto che la chiesa posta a livello stradale era più comoda e funzionale per il culto, in considerazione del numero crescente dei fedeli e delle difficoltà di anziani e malati nel raggiungere la grotta sotterranea, ristretta ed umida.

In seguito, nel 1586, lo stesso arciprete don Leonardo de Agatiis riuscì ad annettere la parrocchia con le sue rendite al Capitolo della Cattedrale creando una nuova dignità per chi ne fosse divenuto titolare, cioè quella dell'arciprete. Ciononostante la sede parrocchiale per la popolazione intera di Rabat ed Mdina rimase la chiesa parrocchiale di San Paolo a Rabat fino all'anno 1902[6].

Grotta, chiesa parrocchiale sovrastante e cimitero attiguo, arricchito con numerose cappelle di sepoltura, formavano un complesso paolino ampiamente frequentato con pia devozione. Purtroppo, oltre alle indispensabili suppellettili sacre necessarie per il culto, fino alla fine Cinquecento nessuna opera d'arte adornava questo complesso, ad eccezione del quadro titolare della chiesa superiore, costituito da una

1. G. WETTINGER, A Land grant by Bishop Ylario to Bochius de Bochio at St Paul's Grotto, 1366, in G. AZZOPARDI (a cura di), St Paul's Grotto, Church and Museum at Rabat, Malta 1990, p.65.
2. Il primo cappellano maggiore documentato si chiamava Don Cataldo Cusburella e reggeva la parrocchia dal 1418. La parrocchia aveva allora 2120 abitanti, dei quali 950 residenti dentro le mura a Mdina e 1170 fuori le mura a Rabat. Dopo la venuta dell'Ordine Gerosolimitano nel 1530 la popolazione diminuì, tanto che intorno al 1575 la popolazione di Mdina e Rabat ammontava solamente ad 800 persone .
3. Atti degli Apostoli cap. 27 e 28
4. H. BRESC, Malta dopo il Vespro Siciliano, in «Melita Historica», VI (1974), 3, pp. 313-321.
5. V. Borg, The Maltese Diocese during the sixteenth century, in «Melita Sacra», vol.2, 2009, pp.121-128.
6. Ogni nuovo arciprete, infatti, fino al 1902 prendeva due possessi: uno a Mdina, dove diveniva Canonico dignitario della Chiesa Cattedrale, ed uno a Rabat, come arciprete di Rabat e Mdina insieme.

tavola lignea con la figura centrale di san Paolo attorniato da episodi della sua vita, incluso il naufragio a Malta. La tavola, commissionata nel 1588 dall'arciprete Leonardo de Agatiis, emulava in qualche modo il polittico titolare dedicato a San Paolo collocato nella Cattedrale di Mdina, sebbene non fosse ad esso equiparabile per qualità e valore. La Cattedrale del resto, già nel corso del Cinquecento, era stata arricchita con molte opere d'arte, pitture, sculture, argenti e paramenti sacri, poiché era amministrata da canonici provenienti in gran parte da famiglie nobili e benestanti. Il complesso paolino di Rabat invece - oltre ad essere più vulnerabile e soggetto alle frequenti incursioni dei turchi essendo locato fuori le mura - poteva contare solo sulla generosità della popolazione di Rabat che era piuttosto povera e fra coloro che la frequentavano mancavano facoltosi benefattori.

Per il complesso paolino di Rabat, la situazione cambiò considerevolmente nel Seicento: nella prima metà del secolo con interventi che interessarono la Grotta sotterranea di San Paolo, nel corso della seconda metà del secolo per la Chiesa sovrastante. Nel 1599 era giunto a Malta uno spagnolo di nome Juan Benegas de Cordoba che, venuto a visitare la Grotta di San Paolo e vedendola così povera[7], decise di dedicarsi a questo luogo di culto promuovendolo come centro di devozione e pellegrinaggi tanto fra i maltesi quanto fra gli stranieri, sul modello dei santuari internazionali di Roma, Loreto e di Santiago di Compostela.

Juan Benegas apparteneva ad una famiglia di Cordova, di nobile origine, un tempo moresca poi convertitasi alla religione cristiana; oltre a mostrare l'entusiasmo dei neo convertiti, nello svolgere la sua missione egli si rivelò anche abile organizzatore e accorto stratega. Il suo zelo attirò subito l'attenzione del pio Gran Maestro Aloph de Wignacourt (1601 – 1622), che finì per condividere le idee dello spagnolo sulla Grotta di San Paolo, sia con l'intento di accrescere la devozione dei fedeli, ma anche per sottili motivazioni politiche, sperando che l'Ordine potesse radicarsi negli ambienti aristocratici ed ecclesiali dell'antica capitale presso la quale, fino ad allora, non aveva nessuna base. Col supporto dei Cavalieri gerosolimitani e dell'*Universitas* locale, Benegas recatosi a Roma ottenne da papa Paolo V la sua protezione e l'assegnazione della cura esclusiva della Grotta di San Paolo, separandola dalla chiesa parrocchiale sovrastante. Il nobile spagnolo ebbe anche l'autorizzazione pontificia a cedere la cura e la giurisdizione della Grotta all'Ordine, come di fatto fece nell'anno 1617. In tale occasione, il Gran Maestro, preso pieno possesso del luogo, fondò una Collegiata e fece costruire un palazzo barocco contiguo all'area sacra, che serviva da residenza per i cappellani dell'Ordine che officiavano nella Grotta di San Paolo[8]. Questa nuova Fondazione Wignacourt venne dotata di cospicue proprietà, in grado di fornire le rendite necessarie per la manutenzione e l'abbellimento della chiesa e per la vita dei cappellani residenti nel Collegio.

Fig. 1

Le nuove costruzioni barocche contrastavano con la struttura più semplice dell'antica chiesa parrocchiale di San Paolo: così, per uniformare le strutture e creare una composizione architettonica ideale, nella seconda metà del secolo, una nobile benefattrice maltese, Cosmana Navarra (c.1600 -1687), **(Fig. 1)** decise di ingrandire a proprie spese l'edificio parrocchiale riedificandolo in moderne forme barocche in linea con lo stile del palazzo dell'Ordine. Con sapiente buon senso, la nobildonna si rivolse agli stessi architetti, pittori, e scultori che lavoravano per i Cavalieri, creando così un complesso perfettamente omogeneo.

7. "pene neglecta ac deserta"
8. Disegnato dall'architetto dell'Ordine Francesco Buonamici, questo palazzo fu probabilmente la prima costruzione barocca fuori della nuova capitale maltese, La Valletta.

La costruzione della nuova chiesa cominciata nel 1653 venne conclusa solo trent'anni dopo, nel 1683, a causa delle difficoltà incontrate nell'ottenere la concessione dei terreni circostanti, di proprietà dell'Ordine, che erano necessari per l'ampliamento dell'edificio e che il Gran Maestro Nicolas Cotoner non voleva cedere; si dovette attendere l'elezione del Gran Maestro calabrese Gregorio Carafa, per acquisire l'area e completare l'edificio. Nel giorno stesso della sua nomina, il 2 maggio 1680, infatti, Cosmana Navarra chiese ed ottenne dal nuovo Gran Maestro il beneplacito per l'assegnazione del giardino posteriore alla Grotta. A tale proposito, una cronaca conservata negli archivi della Cattedrale di Mdina registra quanto segue: *La matrona Cosmana Navarra supplica a Sua Eminenza il sito per fabricare la cappella di S. Stephano nella Parrocchia di San Paolo, e gli fu accordata con molte condizioni ed infinite spese fatte nella Grotta di San Paolo*[9].

Questa concessione fu soggetta ad un contratto scritto, redatto dal Commissario delle Opere dell'Ordine. L'architetto principale dell'Ordine presentò un rapporto obbligando la nobildonna Navarra ad elargire un certo numero di benefici a favore della chiesa contigua dedicata a San Publio e soggetta alla giurisdizione dell'Ordine. Il Gran Maestro Carafa ratificò l'accordo il 13 maggio del 1680[10].

Terminata la costruzione del muro che delimitava il nuovo limite della proprietà e che rendeva possibile dare l'avvio alla fase finale della costruzione della chiesa parrocchiale **(Fig. 2)**, Cosmana Navarra celebrò l'avvenimento con la seguente iscrizione, esprimendo al gran Maestro la propria gratitudine:

Fig. 2

SER. PRINCIPI. GREGORIO. CARAFAE. M.M. / AREAM.DIV.EXPETITAM. / AD. LAXIOREM. TEMPLI. FORMAM. IN. SUPREMUM. THOLUM / EXCITANDAM. VLTRO. LARGIENTI / DIE.QUA.SOLIUM. CONSCENDIT / COSMANA. NAVARRA. FUNDATRIX / ET. FEDERICVS. FALSONVS. NEPOS / INTER. PUBLICA. VOTA / DIVO. PAVLLO. PATRONO / PRO. LONGEVO. FAVSTOQUE. IMPERIO. NUNCUPATA / OBSEQVENTES. GRATI. ANIMI. PIGNVS / D. D. / ANNO. DOMINI. MDCLXXXI

L'agognata concessione non solo accontentò la nobile benefattrice, che si sobbarcò tutte le spese necessarie ed aderì a tutte le condizioni imposte dal commissario delle Opere dell'Ordine, ma portò al coinvolgimento nel progetto decorativo il Cavaliere Calabrese Mattia Preti. L'artista, ormai stabilmente trasferito a Malta da oltre quindici anni, era considerato il pittore più importante attivo nell'isola; aveva allora sessantasette anni e oltre al grandioso ciclo dipinto dedicato al Battista per la Chiesa-Conventuale San Giovanni a La Valletta, eseguito sotto i magisteri dei due fratelli Cotoner, Raphael e Nicolas, aveva eseguito molteplici opere non solo per i confratelli gerosolimitani, ma anche per la nobiltà locale, senza tralasciare commissioni al di fuori dell'isola. Il suo lavoro - per il quale si avvaleva anche di una bottega e che lo aveva portato a raggiungere un primato incontrastato

9. ACM *Miscellanea* 497
10. In appendice è presente la trascrizione integrale della relazione del Commissario delle Opere, conservata nell'archivio della Grotta di San Paolo.

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

a Malta - proseguì con ragguardevoli successi anche durante il decennio della reggenza di Carafa (1680-1690): tra le opere che lo resero celebre ricordiamo alcuni capolavori destinati alla sua città natale, Taverna[11], ma anche a Napoli [12]e a Palermo[13]; sul suolo maltese, pale d'altare e quadri titolari per varie chiese, fra le quali la Cattedrale di Mdina con il ciclo paolino commissionato all'artista dal Canonico Antonino Testaferrata, chiese di ordini religiosi[14], e chiese parrocchiali[15], oltre il ciclo della Passione per l'Oratorio nella Chiesa-Conventuale dei Cavalieri.

Tuttavia, nella prima fase di realizzazione dell'edificio di Rabat, il dichiarato contrasto tra la nobile Cosmana e il Gran Maestro Nicolas Cotoner aveva finito per influenzare anche le scelte della benefattrice per la realizzazione delle immagini dipinte destinate alla chiesa, con il conseguente mancato coinvolgimento del Cavaliere calabrese nonostante la sua fama unanimemente riconosciuta. La Navarra, infatti, per il quadro titolare della nuova parrocchiale aveva preferito rivolgersi al pittore locale Stefano Erardi, che dipinse ivi il suo enorme capolavoro, il *Naufragio di San Paolo a Malta* **(Fig. 3)**; e anche per il quadro del transetto di destra Cosmana incaricò un pittore maltese poco noto Michelangelo Marullo, tornato sull'isola da Roma insieme allo scultore Melchiorre Gafà.[16].

Negli anni seguenti, con l'elezione del nuovo Gran Maestro e la ratifica dell'accordo sul terreno conteso ceduto dai Cavalieri dell'Ordine alla nobile Cosmana, fra' Mattia Preti divenne il protagonista della fase conclusiva della sistemazione del complesso paolino. In tale contesto, infatti, al pittore calabrese spettarono tre nuove commissioni: una bellissima pala d'altare per la chiesa dell'Ordine, contigua a San Paolo, con la *Madonna ed il Bambino, san Giovanni Battista e san Publio* **(Fig. 4)**; e due tele raffiguranti entrambe il *Martirio di santo Stefano* **(Fig. 5)** , una nel nuovo transetto della chiesa parrocchiale di San Paolo a Rabat e una simile nella chiesa del Carmine a Mazzarino possedimento dello stesso Carafa in Sicilia.

La prima opera ad essere eseguita da Mattia Preti fu quella per la chiesa di San Publio: una bellissima tela interamente autografa eseguita nel 1681, che valse al pittore da parte dei cappellani dell'Ordine un pagamento di non meno di 300 scudi. Nella parte superiore della pala è raffigurata la Vergine con la croce a otto

11. Dieci dipinti per le chiese di Santa Barbara e di San Domenico inclusa in essa la cappella private del pittore con il suo autoritratto come donatore.
12. Tela di San Simone Stock e del Beato Franco per la Chiesa di San Domenico Maggiore.
13. Affreschi per l'Oratorio di Sant'Ignazio all'Olivella
14. Agostiniani di Valletta (San Nicola), Agostiniani di Rabat (San Agostino e San Giovanni Facundo) , Francescani Conventuali a Valletta (San Gregorio) e suore benedittine di Mdina (La Madonna ed il Bambino con san Pietro, San Benedetto e santa Scolastica)
15. Zurrieq (Madonna del Rosario e San Rocco), Siggiewi (San Nicola), Qrendi (San Matteo) e Vittoriosa (Il martirio di San Lorenzo).
16. Una tradizione o leggenda locale dice che Mattia Preti si fosse infastidito per non aver ottenuto alcun incarico per la nuova imponente chiesa di Rabat. Per cui, quando successivamente venne chiamato a dipingere il quadro di Santo Stefano, posizionò uno degli uccisori con le spalle rivolte al quadro che si trovava di fronte e che era stato dipinto da un pittore maltese.

punte dell'Ordine e il Bambino che afferra e stringe con la mano destra il simbolo dei Cavalieri gerosolimitani (un *unicum* nel *corpus* delle opera pretiane). Maria è abbigliata con una veste di un colore bruno rossastro ed un manto azzurro ricadente sulle ginocchia. Nella parte inferiore del quadro sono raffigurati san Giovanni Battista, vestito del vello di pecora e con un drappo rosso sulla spalla, che indica la beata Vergine e san Publio, primo vescovo di Malta, con cappa e mitria, che guarda verso l'alto. Questa affascinante tela è stata più volte riprodotta in pubblicazioni, cartoline ed emissioni postali.

Riguardo all'altare maggiore della chiesa di San Publio, tuttavia, le condizioni imposte dal Gran Maestro alla matrona Navarra prevedevano la realizzazione di una cornice in pietra scolpita, destinata a valorizzare, collocandola ben in vista, la statua di san Publio che già fungeva da immagine titolare. Come mai venne invece eseguito un quadro su tela, che fu pagato dai cappellani membri dell'Ordine e non dalla nobildonna? La decisione di mutare quanto inizialmente stabilito richiese certamente il consenso del Gran Maestro e fu presa su iniziativa dei frati stessi, guidati dal rettore della Grotta, il Gran Priore fra' Pierre Viany. Quest'ultimo, nel periodo in cui era rettore della chiesa rurale di San Giovanni Elemosiniere a Cospicua, aveva già preso una simile iniziativa, trasferendo la statua che era sull'altare dell'edificio di campagna nella Chiesa-Conventuale di San Giovanni e commissionando al pittore Mattia Preti un dipinto del Santo per sostituirla. Lo stesso fece a Rabat in San Publio, forse per emulazione dell'imponente tela titolare dell'attigua chiesa parrocchiale realizzata, come già accennato, da Stefano Erardi.

Riconciliatasi con l'Ordine, Cosmana Navarra non ebbe più alcuna remora a commissionare il quadro titolare del braccio destro del transetto della Collegiata di Rabat a Mattia Preti. Non sappiamo di preciso la data della realizzazione del quadro; è noto tuttavia che nell' anno 1684 la costruzione non era ancora terminata, tanto che in un atto notarile di quell'anno la nobile benefattrice disponeva, incaricandone il suo erede universale, che il dipinto fosse realizzato dal Cavaliere calabrese - o, in caso di sua morte, dal miglior pittore vivente -, premurandosi di scegliere anche il soggetto da raffigurare: una rappresentazione delle *Anime del Purgatorio*.

Quando però il transetto venne completato, Mattia Preti non dipinse una tela con l'effigie delle *Anime del Purgatorio*, ma raffigurò invece il *Martirio di santo Stefano protomartire*. Chi fu responsabile del cambiamento? Certamente non il pittore. Forse la stessa Cosmana prima della sua morte che avvenne il 30 gennaio 1687? Forse l'arciprete? Forse si giunse alla scelta del nuovo soggetto su suggerimento del Gran Maestro Carafa? Le notizie tramandateci non consentono di rispondere in modo univoco e certo a tali quesiti, tuttavia l'ultima ipotesi potrebbe trovare riscontro nelle vicende legate ad una commenda Carafa in Sicilia. Nel 1682 il principe Carlo Maria Carafa, nipote del Gran maestro, e la consorte donna Teresa d'Avalos, curatori della commenda di Mazzarino, visitarono Malta. La chiesa di questa commenda, intitolata alla Beata Vergine del Carmine aveva una cappella dedicata a San Stefano, il cui quadro appare molto simile a quello dipinto che Mattia Preti dipinse per il nuovo transetto della collegiata di San Paolo a Rabat[17]. Tuttavia, poiché nel 1684 il nuovo braccio dell'edificio non era ancora finito, è difficile immaginare che i principi Carafa possano aver visto l'opera di Preti in occasione di questo loro soggiorno. Non sappiamo la data precisa della tela di Mazzarino, se prima o dopo quella di Rabat; possiamo però supporre che Mattia Preti avesse già ideato il bozzetto del quadro colossale di Rabat nel 1682, oppure che, su suggerimento del Gran Maestro Carafa che aveva concesso il sito (o anche solo per compiacerlo), si decidesse di dipingere a Rabat lo stesso quadro che ornava la cappella nella chiesa della commenda di famiglia in Sicilia. Ulteriori ricerche ed analisi sulle opere in oggetto potrebbero gettare nuova luce sulla paternità e i tempi di esecuzione delle due tele. Sfortunatamente il quadro di Mazzarino venne rubato nell'ottobre del 1981 e non ne rimane che una riproduzione in bianco e nero[18].

17. È testimoniato dal conte Ciantar che durante il suo soggiorno sull'isola maltese la principessa Teresa avendo incontrato l'assistente di Mattia Preti, suor Maria de Dominicis, la condusse in Italia dove quest'ultima ricevette l'ammaestramento di Maratta e Bernini, e stabilendosi poi a Roma.
18. Riprodotta in J. SPIKE, Mattia Preti, Catalogo Ragionato dei Dipinti,1999, p. 367.

Per completare il discorso riguardante gli interventi del Cavaliere calabrese nell'ambito del sito paolino di Rabat, va ricordato infine che nella stessa chiesa parrocchiale di San Paolo, la confraternita di San Michele Arcangelo commissionò al vecchio Mattia Preti nel 1690 una tela dedicata al loro patrono **(Fig. 6)** completata da una cimasa con l'immagine del *Padre Eterno* che replica quella esistente nella chiesa di Santa Barbara a Taverna.

Fig. 6

Inoltre nello stesso complesso paolino, e precisamente al Museo Wignacourt, in una sala dedicata a Mattia Preti si trovano tre quadri originali - riprodotti più volte durante l'anno centenario della nascita di Mattia Preti -; si tratta di una tela con un *San Pietro benedicente*[19], una con *San Pietro* penitente, ed un piccolo ma bellissimo pannello con la *Madonna Addolorata.* Queste tre opere fanno parte del legato testamentario del notaio Francesco Catania (1872-1960), che volle lasciarle alla parrocchia di Rabat. Al presente si trovano nella stessa sala altre due tele, un *San Publio* ed un quadro del *Battesimo di Cristo.*

Nello stesso complesso del museo, oltre a diversi quadri di ispirazione pretiana, si trovano parecchie copie antiche di opera del Preti: una *Tentazione di Cristo*, replica di quella della Galleria Spada di Roma; una *Sacra Famiglia,* copia antica del quadro originariamente destinato a Palazzo Spinola ed ora conservato in una chiesa a Sliema; un *San Tomaso incredulo*, che replica il quadro del Museo Nazionale di Valletta; un'*Ultima Cena*, copia di quella di Porto Salvo a Valletta; ed infine una *Cena di Emmaus*, il cui originale sembra perduto.

19. Questo quadro è un pendant con il quadro di San Cipriano alla Curia Arcivescovile della Floriana

APPENDICE

Relazione del Commissario delle opere dell'Ordine con la quale si impongono numerosi obblighi in accoglimento della richiesta di Cosmana Navarra relativa il giardino dell'Ordine necessario per completare la costruzione della chiesa parrocchiale[20]

Eminentissimo Signore

Per adempire la Commissione datami da Sua Eminenza mi son trasferito nella chiesa di San Publio e Grotta di San Paolo situata nel Rabbato presso la Città Notabile, dove ho attentamente considerato coll'intervento del Ven.do Prior della Chiesa qualmente per dar campo di perfettionarsi la nuova fabbrica della chiesa Parrochiale di S. Paolo in contigua, mancante del braccio sinistro della Croce, dovranno eseguirsi l'infrascritti capitoli per opera et a spesa dell'oratrice, cioe'

Trasferirsi le Sacre Reliquie essistenti nella Chiesa di San Publio nella facciata del muro di detta chiesa, dove si ritrova presentemente collocato il quadro rappresentante l'imagine dell'Immacolata Concezione, e costruirci una cornice all'intorno di pietra, o di legname indorata a proportione dell'opra

Collocare il quadro suddetto dirimpetto al Reliquario con adornamento consimile

Trasferirsi il Tabernacolo dell'Altar maggiore al pari de due pilastri prossimi a dett'altare

Alzare la statua di S. Publio in modo che apparisca il più che si può dal corpo della Chiesa ed adattarvi l'opera necessaria di scarpellino, o di scultore

Costruere un bel finestrone nel muro dirimpetto al Crocifisso con l'adornamenti necessari, grada di ferro, porta di legname et invetriata

Trasportare le sedie del coro nel luogo destinato a tal effetto, cioe' al disotto del Crocifisso, o nuova finestra al di centro

Aprire una porta al di sotto della statua di S..Publio che corrisponda in un andito da farsi in larghezza di palmi 5 almeno nella grossezza della nuova muraglia con spiragli che l'illuminino da potersi commodamente trasferire nella nuova sacrestia

Costruire la sacrestia coperta a lamia in sufficiente grandezza con altre due camere contigue le quali dovranno servire d'oratori e guardarobba, con sue porte, e finestre, guernite di legname, grade di ferro, invetriate et ogni altra cosa confacente all'opera

Potra' inoltre l'oratrice bonificare il sito che sara' occupato per la costruzione del braccio sinistro della chiesa parrochiale di S. Paolo e contribuire a tutte le altre spese che si faranno in modo che la collegiale di S. Publio non ne riceva aggravio o interesse, e procurare che prima di ogni altra cosa si riduca la detta chiesa di S. Publio, con la sagrestia e camere contigue nel stato che si e' descritto, con prevalersi del vecchio materiale per que' che potran servire e far transportar via i superflui; e perche' resti il tutto convenientemente adempito pare convenga che l'Eminenza vostra deputi qualche perito che sopraintenda all'affare e possa riferirgli tutto cio' che si andera' effettuando.

Che e' quanto devo humilmente riferire a Vostra Eminenza.

Il commissario delle opere

20. Archivio della Grotta di San Paolo, Documenti A, pp. 498-489.

Mattia Preti: On Presence and Absence
The context for a new reading of Preti's portrait of Gregorio Carafa

Sandro Debono

Introduction

Mattia Preti's vast ouvre is inhabited by humanity engaged in sacred and profane narratives. Presence concerns the story depicted, acted out by a choice of appropriate characters, and narrative dictates the types and modes of the characters portrayed. Most of Preti's models, the ones he referred to when painting his narratives are, and probably will remain, anonymous. Most can be recognised by comparing facial traits and physiognomies. Preti's model for St John the Baptist in his *Baptism of Christ* (National Museum of Fine Arts, 1667) takes on the role of an executioner in the *Martyrdom of St Catherine* (Church of St Catherine of Italy, 1658). The model for his *Seneca* (Private Collection, Malta, mid-1680s) also features as one of the executioners in the *Martyrdom of St Andrew* (Luqa Parish Church, 1687) and his model of an old man who Preti adopts for his *St Publius* (Church of St Publius, Rabat, 1680s) becomes *St Nicholas* (Siggiewi parish church, early 1680s), *St Andrew* (Zurrieq Parish Church, 1668) and *St John the Almoner* (National Museum of Fine Arts, Valletta, 1680). This set repertoire of figures and facial types inhabiting Preti's canvases is the fruit of the artist's ecxceptional memory for which his copious repertoire of drawings serves the purpose of an *aide memoire*[1]. Understanding to what extent these are idealised creations of the mind albeit guided by a real presence would be elusive given that we have no knowledge of his models other than their presence as actors in his paintings. These models remain to all intents and purposes fictitious, anonymous and relatively realistic.

This paper examines self-portraits and portraits by Mattia Preti, particularly his portrait of Gregorio Carafa, as visuals of identity. It explores the dialectic between resemblance and presence, the artist's use of attributes to define identities and spatial relationships defining the artist's presence. Attributes define the artist's identity much like they define the identity of saints and heroes. Resemblance, too, based on relative comparisons concerning imagery and text, can identify presence. Both, and the way presence is grounded within the landscape of the picture plane can provide insight into purpose, roles and personalities. The core arguments discussed in this essay were presented in the seminar *Mattia Preti e Gregorio Caraffa: due Cavalieri Gerosolomitani tra Italia e Malta* (June 2013) in a paper entitled *Mattia Preti: On Biographies and Brushwork*, which have since then been developed and re-proposed as a context for reading Preti's only known portrait of Gregorio Carafa.

Presence within Depicted Narratives

Preti's presence is remarkably missing from his paintings, unlike other artists of his time who chose to depict themselves as direct participants in their painted narratives. One such artist was Michelangelo Merisi da Caravaggio whose presence in the *Martyrdom of St Matthew* (Contarelli Chapel, San Luigi dei Francesi, Rome, 1600) and the *Betrayal of Christ* (National Gallery of Ireland, 1602) connects the artist with his interpretation of the subject and, by doing so, becomes yet another model in his choice of cast. Such conventions also concern the presence of absence. Caravaggio's portrait in the guise of the severed head of Goliath held by David (Galleria Borghese, Rome, 1610) is preceeded by earlier versions of *Judith with the Head of Holophernes* painted by Cristofano Allori (Galleria Palatina, Florence,

1. S. DEBONO, La calligrafia del disegno pretiano. Riflessioni, confronti e piste inedite, in «Nuova Corvina. Rivista di Italianistica», XXV (2014), pp. 89-101.

P. 1 Gioacchino Loretta, Sermon of St John the Baptist, Parish Museum, Parish Church of St John the Baptist, Xewkija, Gozo (Malta).
P. 2 Mattia Preti, Sermon of St John the Baptist with Self-Portrait, Church of St Dominic, Taverna (Cz).
P. 3 Giovanni Domenico Cerrini, Sermon of St john the Baptist, Ascoli Piceno

c.1620) and the famous self-portrait of Michelangelo Buonarroti (1475-1564) in the flayed skin of St Bartholomew (Last Judgement, Sistine Chapel, Rome, 1535-1541).

Preti's presence is found in two paintings within which the artist includes personal opinions and coded commentaries. Rather than opting to be an active participant as in the case of Caravaggio, Preti's presence is a personal statement in its own right to be also understood as a painted biographical note. Preti is physically present in the *Sermon of St John the Baptist with Self-Portrait* (San Domenico, Taverna, c. 1672), standing at the foot of a towering figure of a preaching St John the Baptist whose presence extends into the temporal space of the viewer. The artist stands complacent to the Baptist's sermon delivered with passion discernible in his focused gaze and tensed facial features. The artist's presence is detached and there is a symbolic distance between the saint's temporal space and that of the artist. Indeed, spiritual and the temporal values remain separate. Preti's source for his Taverna painting may be a *Sermon of St John the Baptist* (San Angelo Magno, Ascoli Piceno, 1656) painted by Gian Domenico Cerrini (1609-1689), known as il Cavaglier Perugino. Preti may have had direct knowledge of this painting given that his bottega seemingly refers to Cerrini's version, at least, in the case of one other painting. The *Sermon of St John the Baptist* (Xewkija parish church, Gozo, 1670s), painted by Preti's follower Gioacchino Loretta, is similar to Cerrini's and includes details common to both. The intended detachment between spiritual and temporal presence may have influenced the way the artist would have defined his composition **(Plates 1, 2,3).**

The second presence concerns the subtle use of heraldry to denote presence. Hans Belting's recent studies on the antrophology of images considers modern portraiture, the painted veristic likeness, as a consequential development of late medieval heraldic systems whereby coat-of-arms denoted presence[2]. Portraiture often featured coat-of-arms as an attribute proper to identify the sitter, and Belting argues that once the mimetic image no longer held fast to its attribute, and the coat-of-arms was no longer recognised for its identity-defining purpose, it lost its function as a potent stand-in for an absence. Hans Belting's argument on the symbiosis of coat-of-arms and portrait dwelt on the function of heraldry in defining presence. Coat-of-arms do feature in Preti's repertoire as potent symbols of patronage concerning prominent personalities such as the Canon of the Cathedral Chapter Antonio Testaferrata (Pauline cycle of paintings, Cathedral of Sts Peter and Paul, Mdina, 1681-1688; the *Martyrdom of St Lawrence*,

2. H. BELTING, An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body, Princeton University Press, Princeton & Oxford 2011.

St Lawrence Collegiate Parish Church, Vittoriosa, 1689); Bishop Gerolamo Molina (*Virgin and Child with Saints Scolastica, Benedict and Peter*, Monastery Church of St Peter, Mdina, 1682); and members of the Order of St John including the Knight of Malta Francisco de Cordoba (*St George and the Dragon*, Collegiate Parish Church of St George, Victoria, Gozo, 1676) and the Prior of the then Conventual Church of St John Pierre Viany (*Saints Cosmas and Damian*, St John's Co-Cathedral, Valletta, 1698). Coat-of-arms featured in these paintings are usually painted onto the composition and, save for very few exceptions, are rarely included as features within the painting's composition. Preti's personal coat-of-arms, as featured in *St Luke painting the Virgin* (Franciscan Conventuals, Valletta), is an exception. Recent scholarship has recognised this addition as a clear sign of a gift [3]. This seems highly likely, given that Preti's chosen theme and interpretation can be compared to a code of ethics delivered by St Luke, the patron saint of artists, to the local community of artists [4]. What has perhaps, as yet, gone unnoticed is the heraldic interpretation of the artist's coat-of arms and how this has been deliberately woven into the painting's composition. The eight-pointed cross, which features as a backing to the family coat-of-arms on his tombstone at St John's Co-Cathedral and in the Preti family chapel at San Domenico (Taverna) is absent and in consequence, there is no heraldic reference to his knighthood albeit clearly stated in the acronym below. What gets stated by the artist through his coat-of-arms is his nobility, in theory lost, and which also stands as a subtle convention denoting the artist's presence in much the same way as his physical presence in the *Sermon of St John the Baptist* (San Domenico, Taverna) [5] **(Plates 4,5,6).**

Presence, Recognition and Attributes

Preti's physical presence and identity also concerns attributes. Brush and palette have been the most common iconographic signs for artist's self-portraits, along with a gold chain hanging around the neck,

P. 4 Preti Coat-Of-Arms, Family Chapel, Church of St Dominic, Taverna (Cz).
P. 5 Marble Ledgerstone with Preti Coat-of-Arms, St John's Co-Cathedral, Valletta (Malta).
P. 6 Mattia Preti, St Luke Painting the Virgin, Church of the Franciscan Conventuals, Valletta (Malta). Detail of Preti coat-of-arms.

3. S. GUIDO - MANTELLA, Mattia Preti e il San Luca che dipinge la Vergine con il Bambino per la chiesa di San Francesco d'Assisi a La Valletta, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014.
4. S. DEBONO - VALENTINO, Mattia Preti. Beyond the Self-Portrait, Midsea Books, Valletta 2013. The first comprehensive discussion on this painting is included in the essay: S. DEBONO, Brushwork of Identity. The Politico-Religious in Mattia Preti, pp. 54-75.
5. S. PERKINSON, Rethinking the Origins of Portraiture, in «Gesta», (2007) Vol. 46, No. 2, (Contemporary Approaches to the Medieval Face), pp. 135-157.

P. 7 Mattia Preti, Allegory of the Order of St John with Grandmasters Raphael and Nicholas Cottoner, Internal facade, St John's Co-Cathedral, Valletta (Malta).

and the sword generally associated with knighthood. The status of Guido Reni (1575-1642) and Guercino (1591-1666) as painters (Private Collections) are recognised thanks to the brushes and palette which they hold. Titian (Gemaldegalerie Berlin, c. 1560) sports a golden chain, and Velazquez depicts himself as a knight of the Order of Calatrava (Las Meninas, Museo del Prado, Madrid, 1656). Beyond the traditional brush and palette, Preti's key attributes are the sword and tabard of the Order of St John; a red vest sporting a white cross. The double-edged sword, an outdated weapon by that time, may also suggest claims to his ancient noble lineage but the deliberate choice of the tabard is his dress code, common to all his self-portraits, which stands for a carefully chosen image that underpins nobility through knighthood within the ranks of the Order of St John[6].

The tabard stood for the military vocation of a knight of the Order of St John and features extensively in images preceding Preti's times, including battle scenes or encounters painted by Matteo Perez d'Aleccio (1547-1616) and Lionello Spada (1576-1622) at the then Grandmaster's Palace, Valletta. Preti takes up the tabard for other works and keeps true to the origional meaning of this military apparel, recognising it as signifying heroic deeds usually attributed to catholic martyr-saints. His *Allegory of the Order of St John with Grandmaster Raphael and Nicholas Cottoner* (Internal Facade of St John's co-cathedral, Valletta, 1667) features a row of deceased military casualties wearing the red tabard of the Order of St John with angels hovering above to recognise them as martyrs (**Plate7**). His later *Allegory of the Order of St John* (Sarria Church, Floriana, c. 1679) shows St John the Baptist robing "La Religione", the allegorical figure representing the Order of St John, as he incites her to active crusading activity **(Plate 8)**. The tabard is also chosen for some of the Order's saints and heroes painted by Preti in the main vault of St John's Co-Catheral and in the Oratory of the Beheading of St John the Baptist.

Preti's deliberate choice of apparell for his self-portraits underpins a shared collective identity within the brotherhood of the Order of St John, perhaps even at the expense of his artistic personality. The search for greater individuality which Jacob Burkhardt recognises as one of the key elements of Renaissance portraiture has been deliberately toned down and, by consequence cause Preti's self-portraits to stand out as atypical in comparison to other artists' self-representations as courtiers[7]. In the case of his *Self-Portrait*

P. 8 Mattia Preti, St John the Baptist giving Audience to the Allegory of the Order of St John, Sarria Church, Floriana (Malta).

6. R. CASSAR, Edged Weapons in the Art of Mattia Preti, in S. DEBONO - BONOALENTINO, Mattia Preti. Faith and Humanity, Exhibition Catalogue (Taverna, Museo Civico, 24/02/2013- 21/04/2013; Malta, The Palace, Valletta, 3/05/2013- 7/07/2013), Midsea Books, Valletta 2013, pp.109-115.
7. J. Clifton, A portrait of the Artist (1525-1825). Prints from the Collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation, Museum of Fine Arts, Houston (Texas) 2005.

painted for the collection of the Grand Duke of Tuscany (Uffizi, Florence, 1695), Preti may have known about the type and style of self-portraits in this collection **(Plate 9).** His choice of dress must have stood out as atypical in comparison to those by Luca Giordano or Ciro Ferri which, by comparison, present the artists as noblemen. Indeed, the tabard makes Preti's self-portrait stand out from amongst the images of his peers. He can also be singled out by viewers of his Taverna altarpainting, where his deliberate choice of trappings is the artist's very personal way of getting back at those who had withdrawn his family's noble status in 1605[8]. Preti transforms dress into an attribute and a sign of distinctiveness to underpin presence.

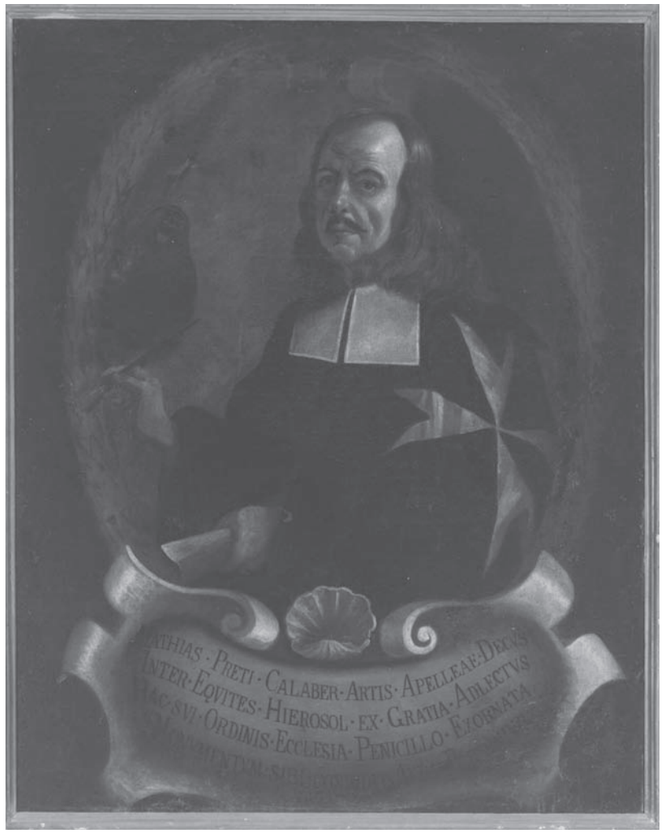
Presence, True Likeness and the Ideal

Beyond his chosen attributes which, much like the case of imagery of the saints, identify the artist as a *miles-pictor*, Preti is also recognisable on grounds of physiognomy. His physiognomy as depicted corresponds with his various self-portraits; and scholars have also attempted to define his age on the basis of likeness, particularly in the case of his Taverna self-portrait[9]. A detailed description of Preti's physiognomy has come down to us through his biographer Bernardo de Dominici (1683-1759)[10].

P. 8 Mattia Preti, Self-portrait, The Uffizi, Florence.

Presence is the sole subject of Preti's *Uffizi Self-Portrait:* a presence of a fragile human, weak in health but spiritually strong and committed to his rank as knight-painter. He proudly holds his sword, correctly depicted as a weapon in use during his times [11]. De' Dominici's text and Preti's *Self-Portrait* tally and particular features have also been proposed as circumstancial evidence of the artist's malady in old age, brought about by the accidental cut of a polyp by his barber [12]. The signs of his malady can be identified inspite of the significant colour losses in this painting.
The Uffizi self-portrait thus becomes a true likeness of the *miles-pictor* but rather than becoming a relic to be copied as a true image, Preti's *vera effigies* is almost instantly idealised by followers and copyists. An etching inspired by this portrait (Giovanni Domenico Campiglia; Carlo Gregori) is perhaps the most faithful version although stylised, which, given its print format, was probably in wide circulation[13]. A possible earlier version at St John's Co-Cathedral, reputed to have once belonged to the collection of the

8. G. VALENTINO, Configurations of a Social Comeback. The Taverna Diaspora and the Self-Portrait, in S. DEBONO - G. VALENTINO, Mattia Preti. Beyond…, op.cit., 2013, pp. 30-52.
9. Ibid.
10. B. DE DOMINICI, Notizie della vita del Cavaliere fra' Mattia Preti, scritte da Bernardo De Dominici e pubblicate fra le Vite dei Pittori, Scultori e Architetti Napoletani, Malta 1864.
11. R. CASSAR, Edged Weapons…, op.cit., 2013, p. 113.
12. G. VALENTINO, Configurations of a…, op.cit., 2013, pp. 44-46.
13. S. DEBONO - BONOALENTINO, Mattia Preti. Faith and …, op.cit., 2013, Catalogue No. 43, pp. 271-273.



P. 10 Anonymous late seventeenth-century artist, Portrait of Mattia Preti, St John's Co-Cathedral, Valletta (Malta).

Grand Prior of the Order of St John, is another idealised version of the Uffizi *vera effigies* type **(Plate 10).** This painting, which served as Mattia Preti's Malta portrait, was reproduced in 19th and early 20th century publications including Paolo Cuschieri's book of lithographs *Sacra Serie di Santi ed Eroi dell'inclito e Crociato Ordine di San Giovanni* and Valerio Mariani's *Mattia Preti a Malta*[14]. The only known exception seems to be a recently identified copy (Convent of the Augustinian Fathers, Rabat) which is, in all probability, copied directly from the Uffizi sel-portrait.

There exists another image of Mattia Preti which concerns his ideals as a *miles-pictor*. Preti's *St John the Baptist Wearing the Red Tabard of the Order of St John* (National Museum of Fine Arts, 1670s) is identified by the lamb which the youth holds in his hand and the inscription *Ecce Agnus Dei* written on a cartouche falling from his cross staff **(Plate 11).** The tabard is likewise an attribute through which Preti's presence, fused with that of his patron saint, becomes tangible. This is a dual image; a superimposition of the temporal and spiritual presence depicted in the *Sermon of St John the Baptist with Self-Portrait* (Church of San Domenico, Taverna, c. 1672). In addition to the tabard, recognition of presence is vested in the saint's physiognomy which is comparable to the artist's own hair-style, square-shaped chin, lozenge shaped face and high bushy eyebrows. This comparison was made evident in the exhibition *Mattia Preti: Faith and Humanity* (Grandmaster's Palace, Valletta – 3 May to 7 July 2013). This fusion of identities denoting a dual presence has its fair share of precedents including *Self-Portrait as a Female Martyr* (Private collection, c. 1615) by Artemisia Gentileschi (1593-1656) and *Giorgione as David with the Head of Goliath* painted by Giorgione (1477-1510) as mentioned by Giorgio Vasari in his *Vitae* and known through prints such as the one by Wenzel Hollar (1607-1677).

14. S. DEBONO, A Maltese Hagiography for Mattia Preti?, in S. DEBONO - BONOALENTINO, Mattia Preti. Faith and…, op.cit., 2013, pp. 120-122.

Preti's Portrait of Grandmaster Gregorio Carafa

P. 11 Mattia Preti, St John the Baptist Wearing the Red Tabard of the Order of St John, National Museum of Fine Arts – MUŻA (Heritage Malta), Valletta (Malta)..

Presence and absence is firmly grounded within Mattia Preti's body of works with the conventions he deliberately adopts providing the tools for the proper reading of some of his most complex paintings. This is not only the case of his self-portraits but also concerns his *St Gregory Thaumaturgus Interceding with the Virgin and Child with Saint Anne on behalf of Grandmaster Gregorio Carafa* (Franciscan Conventuals of Valletta, 1681) which includes the artist's only known portrait of Grandmaster Gregorio Carafa **(Plate 11).** This painting can be read through the dialectic of presence and absence which also explains the revised title assigned to this painting in this paper. The painting is a personal reference to Grandmaster Gregorio Carafa, painted within the remit of extensive renovation works undertaken by the Franciscan Conventuals between 1680 and 1681. Carafa's escutheons, prominently inserted on the main facade and at various points within the church interior, celebrate his patronage of the project. This was by consequence Carafa's church and his altarpainting would have stood out as a personal reference to him.

Scholars have suggested that Carafa's portrait only concerns patronage as usually recognised by including the patron's coat-of-arms and which, as in this case, is replaced by an image of the patron in prayer[15]. There is, however, a deeper reading behind Carafa's portrait than a mere presence standing for patronage. The image is caught between absence and presence in much the same way as Caravaggio's self-depiction in the severed head of Goliath (*David and Goliath*, Galleria Borghese, Rome, 1610). Preti is nonetheless more subtle and succeeds in striking the right balance between a real and a life-like presence in Carafa's portrait. The painting does not feature the presence of Grandmaster Carafa but shows his image presented by an angel to his patron Saint Gregory Thaumaturgus, a third century christian bishop whose remains were venerated in Calabria. Carafa looks out of the picture plane towards the onlooker standing outside the picture space. Physical presence is defined through the true image depicted

15. S. GUIDO - MANTELLA, Mattia Preti e il San Luca…, op.cit., 2014, p. 55. "Una variante rispetto a tale pratica è rappresentata dalla possibilità di dichiarare l'identità del donatore – seguendo un'antichissima tradizione particolarmente diffusa nel Medioevo e nel Rinascimento – con l'inserimento nella rappresentazione della figura del committente che compariva, solitamente orante, nel primo piano della scena".

in the small size canvas rather than the presence of the Grandmaster proper such as Preti had done by painting himself as a true presence in his *Sermon of St John the Baptist with self-portrait* (Church of San Domenico, Taverna, 1672). The portrait is a true image of Grandmaster Carafa, a *vera effigies* similar to Preti's Uffizi's *Self-Portrait*. The trappings of office, including the black conventual habit with the white eight-pointed cross, rightly befitting a Grandmaster, are also included. - What is, however, presented to the patron saint is far from an idealised portrait of a prince. Carafa's *vera effigies* is a true and unidealised image of the man, woven within the narrative of the painting of which it is the subject. It remains, nonetheless, an image, despite its life-like quality, akin to the models which feature in Preti's narratives. They too have a presence of physiognomy recognisable by comparison. In the case of Carafa, we can be certain about his identity thanks to the attributes surrounding him. The models in Preti's narratives are by comparison fictitious, anonymous, and relatively realistic.

These details suggest that Carafa's portrait may be recognised as a 17th century version of a Greek *eidolon*; a spirit image of a living or dead person to be deliberately mistaken as a real presence[16]. Beyond physiognomy and presence, Preti's portrait of Carafa recalls Belting's arguments on the interdependability of attribute and portrait and winning heraldry with portraiture to sustain presence. What Preti may be hinting at by painting an *eidolon* is the soul of Grandmaster Carafa which is given a presence thanks to a *vera effigies* of Carafa clearly identified by his heraldic symbols held forth by a putto. In doing so, Preti would have evoked a long-standing convention which had not survived the Renaissance and which also had roots in classical literature, particularly Homer and Euripides.

P. 12 Mattia Preti, St Gregory Thaumaturgus Interceding with The Virgin and Child with Saint Anne on behalf of Grandmaster Gregorio Carafa (1681), oil on canvas, St Francis Church, Valletta, Malta.

The subject of Preti's painting would thus stand for a much more complex reading. Rather than a mere addition to the concoction of saints, Carafa's portrait is really and truly the subject of this painting. It represents the Grandmaster's patron saint, St Gregory Thaumaturgus, interceding on his behalf with the Virgin Mary and the Christ Child together with Saints Anne **(Plate 12)**. Rather than a portrait proper, Carafa's image interacts within a narrative and the subtlelty of the Grandmaster's presence of absence ensures that the spiritual and the temporal merge.

16. M. BARASCH, The Departing Soul. The Long Life of a Medieval Creation, in Artibus et Historiae, (2005) Vol. 26, No. 52, pp. 13-28.

Arte, onore e cavalleria: Mattia Preti e i suoi committenti ospedalieri a Malta[1]

Theresa Vella

Introduzione

La pittura di Mattia Preti è stata oggetto di estese ricerche e la sua opera è presente in numerose pubblicazioni di storia dell'arte; tuttavia il ruolo di Preti artista in seno alla comunità dei nobili dell'Ordine di S. Giovanni è stato poco studiato. Questo aspetto specifico della sua vita è stato considerato unicamente in relazione alla rete di committenti di Malta che attendeva ansiosamente di servirsi del suo talento.

Questo articolo illustrerà brevemente come il duplice ruolo di Preti artista e cavaliere apparissero contraddittori in una comunità che escludeva coloro che lavoravano per vivere e come ciò abbia creato tensioni al principio del suo lungo soggiorno a Malta. Sono recentemente sorti dubbi sui compensi ricevuti da Preti per l'esecuzione del suo *magnum opus* sulla volta della chiesa conventuale di S. Giovanni, facendo ipotizzare conseguentemente che egli fosse stato sottopagato dall'Ordine per il suo lavoro[2]. Si tratta tuttavia di un fraintendimento dovuto alla mancata comprensione dello status dei cavalieri-artisti a Malta e vi si accennerà nel corso di questo saggio. Si esaminerà inoltre il modo in cui Mattia Preti affrontò la transizione dell'economia di mercato dal contesto romano a quello degli Ospedalieri nella nuova patria d'adozione. Infine si proporrà una interpretazione del modo in cui Preti abbia affrontato e risolto ogni questione riguardo al suo status di cavaliere nei termini che gli erano propri: cioè come il *San Luca* dipinto per la chiesa di S. Francesco e la sua controparte, la *SS. Trinità*, rappresentino l'apice della sua efficace reinvenzione come cavaliere-artista che riafferma la sua condizione di privilegio sugli altri colleghi artisti.

Lo status di un cavaliere-artista nell'Ordine di San Giovanni

All'ammissione dei giovani nobili come cavalieri Ospitalieri, l'Ordine di San Giovanni ne escludeva rigorosamente coloro che lavoravano per vivere o i cui genitori lavorassero, con l'unica eccezione degli artisti. Questa eccezione fu ammessa naturalmente a beneficio dell'Ordine perché la presenza di cavalieri artisti a Malta nel XVII e XVIII secolo aumentò notevolmente la disponibilità di opere d'arte sull'isola, in un periodo in cui l'Ordine stava sviluppando un tenore di vita meno rigoroso di quello monastico in uso a Rodi.

La condizione dell'artista nella società europea in epoca moderna cominciava a distaccarsi da quella inferiore di artigiano come lavoratore manuale, già definito dal sistema della gilda o delle corporazioni[3], per avvicinarsi al ruolo di artista individuo, personalità colta ed erudita, beneficiato dal patronato di un duca, un principe, un papa o un imperatore[4]. Fin dalla metà del XV secolo, quando Jan van Eyck fu insignito del ruolo di artista di corte dal Duca di Borgogna, gli artisti avevano aspirato a ricevere rico-

1. L'autore ringrazia Valeria Pica e Giampaolo Pes per la traduzione dall'inglese all'italiano.
2. N. GRIMA, Mattia Preti was short-changed when he painted the entire St Johns Vault, in «The Malta Independent on Sunday», 7 Aprile 2013, citazione di una conferenza di Keith Sciberras, St John's Co-Cathedral (http://www.independent.com.mt/articles/2013-04-07/news/mattia-preti-was-short-changed-when-he-painted-the-entire-st-johns-vault-1342373888/).
3. La prima corporazione di artisti a Malta fu fondata nel 1671, i nomi dei cavalieri artisti quali Mattia Preti e Pedro Nunez de Villavicencio sono assenti dall'elenco dei suoi membri; cfr. G. BONELLO, The First Guild of Artists in Malta, 1671, in Histories of Malta. Closures and Disclosures. Vol.VII, a cura di Giovanni Bonello , Malta 2006, pp.157-159.
4. Gli scritti di Giorgio Vasari (1511-1574) e Karel van Mander (1548-1606), entrambi artisti, furono fondamentali nel dare ampio ampio rilievo ruolo di pittori e scultori considerati al pari di architetti e ingegneri. Cfr. G.VASARI, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1807-1811; K. VAN MANDER, Het Shilder-boeck, Haarlem 1604.

noscimenti del loro talento in forma di onori e titoli ufficiali, per promuovere non soltanto il proprio rango ma anche i propri compensi. A partire dalla metà del XVI secolo il cavalierato offrì agli artisti una opportunità di autopromozione, sebbene vi potesse ricorrere solo chi fosse stato in grado di provare origini nobili. Il titolo di *Cavaliere* denotava un rango elevato per l'artista come pure un riconoscimento formale della sua abilità artistica[5]. La grande considerazione in cui era tenuto l'Ordine di San Giovanni indusse molti artisti a tentarne l'affiliazione, dato che il titolo di *Cavaliere* o *Chevalier* avrebbe ampliato notevolmente le loro prospettive nell'ambito di patronati e di commissioni prestigiose. Come parte della comunità dell'Ordine di San Giovanni, un' artista poteva anche contare sulla rete degli Ospedalieri per far conoscere il proprio nome.

Un breve esame di questo aspetto del rapporto tra l'Ordine e gli artisti consente di osservare un meccanismo inusuale nella storia del patronato artistico e del collezionismo, che era specifico delle comunità religiose e che scaturiva dalla necessità di realizzare costosi programmi decorativi nelle proprie chiese. Nell'ambito della competizione con committenti ricchi e potenti per accaparrarsi gli artisti più affermati, gli ordini religiosi di Roma come la Società di Gesù erano in una posizione svantaggiata per l'ingaggio dei migliori artisti prescelti, o anche permettersi i loro servigi[6]. L'Ordine di San Giovanni era in una posizione simile, svantaggiato ancor più dalla distanza rispetto ai centri artistici e frenato dalle sue limitazioni finanziarie. Così come i Gesuiti a Roma, che approfittarono della presenza nei loro ranghi di figure come Jacques Courtois, il *Borgognone*, nella Casa Professa e di Giovanni Battista Gaulli nella Chiesa del Gesù, l'Ordine di San Giovanni si rivolse ai propri artisti-cavalieri per i principali programmi decorativi nella chiesa conventuale e altre commissioni ufficiali, incoraggiando l'ingresso di altri artisti con vantaggio reciproco. La presenza a Malta di artisti-cavalieri competenti e capaci facilitò la scelta dei collezionisti d'arte Ospedalieri di praticare il meccanismo di scambio e dono tra cavalieri e artisti all'interno del loro circolo, incrementando conseguentemente le proprie collezioni. Cavalieri-artisti particolarmente dotati come Mattia Preti potevano anche eseguire dipinti su temi particolarmente vicini agli interessi degli Ospedalieri, come è evidente dalle numerose opere di Preti a tema stoico nelle collezioni degli Ospedalieri[7].

Altri notevoli pittori dell'Ordine di San Giovanni riuscirono a gestire entrambi i ruoli di artista e Cavaliere Ospedaliere, ma scarsa è la documentazione che mostri come ciò fosse possibile a fronte di altri cavalieri che custodivano gelosamente lo status di nobiltà che distingueva l'Ordine di S. Giovanni e i suoi membri. In una società la cui gerarchia era così strettamente circoscritta come quella dell'Ordine di San Giovanni, l'identità individuale era inestricabilmente legata alla figura pubblica. Cavalieri artisti che aspiravano a scalare i ranghi dell'Ordine avrebbero incontrato impedimenti che potevano essere superati solo con pieni titoli di nobiltà[8]. Michelangelo Merisi da Caravaggio riusci' a farsi nominare cavaliere dal Gran Maestro Alof de Wignacourt, senza produrre le necessarie prove di nobilta, e cio' grazie alla facolta' magistrale di ricevere nell'ordine persone di eccezionali meriti[9]. Quegli artisti che potevano provare il proprio lignaggio nobiliare, come Mattia Preti[10], Lucas Garnier e Pedro Nunez de Villavicencio ascesero al secondo posto nel più alto rango di Cavalieri di Grazia, partendo dal rango

5. L'archetipo è stato Giuseppe Cesari (1568-1640), artista di modeste condizioni che conquistò il favore di Papa Clemente VIII da cui fu nominato Cavaliere di Cristo, motivo per cui è meglio conosciuto come Cavaliere d'Arpino.
6. F. HASKELL, Patrons and Painters, Art and Society in Baroque Italy, Yale University Press, New Haven & London 1980, pp. 62-93.
7. J. T. SPIKE, La Thomyris de Mattia Preti: une tragédie de la vengeance dans le goût de Sénèque, in «La Revue du Louvre et des musées de France», LIV (2004), 5, pp. 57-62.
8. K. SCIBERRAS, Roman Baroque Sculpture, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2004, pp. 36-37.
9. Caravaggio arrivò a Malta per iniziare il suo noviziato nel luglio del 1608, e diventò cavaliere un anno dopo. Passati alcuni mesi, fu espulso dall'Ordine Ospedaliero per essere partito da Malta senza il permesso del Gran Maestro. J. AZZOPARDI, Caravaggio's admission into the Order: Papal dispensation for the crime of murder, in Caravaggio in Malta, a cura di P. FARRUGIA RANDON, Mid-Med Bank Limited, Malta, 1989, pp.45-47.
10. AOM 2132, Deliberazioni della Lingua d'Italia, ff. 242r-242v: prove di nobiltà di fra' Mattia Preti, citato in J. T. SPIKE, Mattia Preti. I documenti / The Collected Documents, Centro Di, Firenze 1998, p.162.

di Cavaliere di Obbedienza Magistrale[11]. Inoltre ogni cavaliere doveva vivere secondo i propri mezzi come parte della comunità degli Ospitalieri secondo i modi consoni ai nobili. Pare che Antoine Favray ebbe qualche difficoltà nel produrre le necessarie prove di nobiltà e fu accettato nel cavalierato nel grado inferiore di *fra serviente* (scudiero)[12]. Fra Nunez de Villavicencio presto rientrò a Siviglia, riprendendo la sua carriera artistica nel circolo di Murillo. Ovviamente le situazioni affrontate dagli artisti cavalieri a Malta presentavano una serie di difficoltà che non esistevano in altre società e in altri paesi.

Dal sistema di mercato al sistema di dono e scambio

Quando si trovava ancora in Italia, Mattia Preti poté trarre il massimo vantaggio dalla sua affiliazione agli Ospedalieri. Essendo stato accolto nell'ordine di San Giovanni come Cavaliere di Obbedienza Magistrale nel 1642[13], Preti utilizzava con disinvoltura il titolo di Cavaliere mentre negoziava e concludeva commissioni di opere per collezionisti laici e committenti religiosi. Lavorò anche come mercante d'arte, comprando e ricevendo pagamenti di opere per conto dei suoi clienti[14]. Preti esercitò la sua attività di artista in modo molto efficace nel composito mercato dell'arte a Napoli e Roma, che alla metà del XVII secolo era già evoluta nei parametri dell'offerta e della domanda che caratterizzavano le società europee della modernità. Tuttavia a Malta i rapporti di Mattia Preti con l'Ordine di San Giovanni si svilupparono in un contesto completamente diverso, come si può leggere tra le righe dei molti documenti d'archivio che indicano come l'artista fu incaricato della decorazione della volta nella Chiesa Conventuale (**Fig. 1**). L'intera commissione fu espressa nei termini di un servizio e donazione[15], ricambiato con l'esame e l'accettazione dei progetti come dono. I cavalieri Ospedalieri erano sensibili ai molteplici livelli di significato del dono, in particolare al modo in cui l'apparente disinteresse velava l'intrinseca implicazione di obbligo e reciprocità. I documenti perciò mostrano che lo scambio di dono tra Mattia Preti e il Consiglio dell'Ordine fu negoziato in chiari termini gerarchici attraverso la manierata retorica della graziosità e non sull'equivalenza dei termini di lavoro e retribuzione.

Fig. 1 Mattia Preti, La vita di Giovanni Battista, olio su pietra, Volta, Co-Cattedrale di San Giovanni, La Valletta, Malta.

La pratica del dono degli Ospitalieri fornisce un insolito ambito per l'applicazione del classico di Marcel Mauss, *Essai sur le don*[16], che definiva la plurima significazione del donare come un meccanismo

11. A un anno dalla nomina di Cavaliere di Grazia, a Preti furono concessi gli stessi privilegi previsti per un Cavaliere di Giustizia; National Library of Malta (NLM): AOM 122, Liber Conciliorum 1662-66, f.12.
12. Favray fu investito dell'onorofìcenza per la sua 'devozione verso l'ospedale dell'Ordine … facendogli meritare eccezionali favori e grazie'; NLM: AOM 555, Liber Bullarum 1751, ff. 257v-258v: citato dal breve apostolico di Papa Benedetto XIV in favore dell'ammissione di Favray all'Ordine di San Giovanni, riportato in S. DEGIORGIO E E. FIORENTINO, Antoine Favray (1706-1798) A French Artist in Rome, Malta and Constantinople, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2004, pp. 46-48, 92.
13. ASV, Segreteria dei Brevi, vol. 916 ff.644-644v, trascritto in J. T. SPIKE, Mattia Preti…, op.cit., 1998, p. 63.
14. "Pagamento per cinque dipinti venduti al Duca di Maddaloni" (ASBN, Banco della Pietà, Giornale copia polizze di cassa, matr. 457, 30 Maggio 1656, citato in J. T. SPIKE, Mattia Preti…, op.cit., 1998, p. 91).
15. J. T. SPIKE, Mattia Preti…, op.cit., 1998, p.142.
16. M. MAUSS, The gift: the form and reason for exchange in archaic societies, (trad. di W.D. HALL), Routledge, London 1990 (ed. francese: Essai sur le don, Presses Universitaires de France, Parigi 1950, già pubblicato in «Année sociologique», seconde série, 1923-1924).

Fig. 2 Mattia Preti, La Santissima Trinità (cimasa) e San Luca evangelista (pala d'altare), olio su tela, chiesa di San Francesco d'Assisi, La Valletta, Malta.

spirituale di definizione dello status, così come il meccanismo materiale dello scambio sociale di ricchezza. Per i Cavalieri Ospedalieri, l'offerta del dono consentiva una articolata espressione di identità sociale, dando forma alle aspettative di reciprocità. E' in questo ambito che Mattia Preti eseguì il suo *magnum opus* sulla volta della Chiesa conventuale, nei termini dello scambio di dono: la sua *captatio benevolentiae* verso Malta quando venne elevato al rango di Cavalieri di Grazia, la sua offerta di dipingere la volta della chiesa (*mosso da zelo di servire questa Sacra Religione, s'offeriva depingere...*)[17], la commissione convocata per verificare approfonditamente l'offerta e la sua successiva accettazione da parte del Gran Maestro *(... in ordine alla volontaria offerta di detto Cavalier Prete di depingere ...)*[18], l'espressione di '*gratitudine*'[19], con la presentazione di una croce d'oro e una catena a metà lavoro e le numerose pensioni a vari intervalli ed infine, al completamento della volta, il dono ('*Regalo*')[20], del valore di mille scudi: un gioiello o in qualsiasi altra forma gradita all'artista. L'Ordine usò in modo consistente il variegato linguaggio del dono, sebbene Preti si lamentò privatamente del mancato pagamento. È troppo riduttivo immaginare che Mattia Preti fosse inconsapevole che le regole del mercato italiano al quale era abituato erano incompatibili con i valori che sostenevano i sistemi propri dell'Ordine per l'acquisizione di opere d'arte? Al contrario, era forse inconsapevole che le sue aspettative di commissioni e pagamento secondo le regole di mercato avrebbero offuscato la sua condizione di nobile e Cavaliere di Grazia?

Mattia Presti confessò la sua costernazione per il mancato pagamento in molte lettere private dirette a Ruffo, il suo mecenate a Messina. Le sue lamentele erano incentrate sul fatto che non aveva ricevuto denaro – *senza aver avuto un grano in quattro anni di fatica* – seppur sommerso di complimenti per la sua arte[21]. A dispetto del difficoltoso inizio del suo soggiorno a Malta, Fra Mattia Preti ebbe presto molti mecenati facoltosi desiderosi di acquisire una sua opera, come si può desumere dal numero di dipinti del Maestro menzionati nei numerosi inventari di cui erano composti i *Dispropriamenti* dell'Ordine di San Giovanni[22]. In breve tempo Preti riuscì ad adattarsi al sistema con cui gli Ospedalieri acquisivano le sue opere, mentre consolidava il suo rango di Cavaliere Ospedaliere tra i suoi pari. L'artista-cavaliere eseguì numerosi dipinti – sia opere da cavalletto per collezioni private sia pale d'altare per chiese – in tutta l'isola di Malta tanto che in pubblico la sua identità artistica fu riassunta nel nome de *il cavaliere calabrese.*

17. AOM 260, Liber Conciliorum Status 1657-64 , f.106v, citato in J. T. SPIKE, Mattia Preti…, op.cit., 1998, p.142.
18. AOM 260, ff.108v-109r, J. T. SPIKE, Mattia Preti…, op.cit., 1998, p.146.
19. AOM 260, ff.159v-160r, citato in J. T. SPIKE, Mattia Preti…, op.cit., 1998, p.167.
20. AOM 261, Liber Conciliorum Status 1664-71, f.61, citato in J. T. SPIKE, Mattia Preti…, op.cit., 1998, p.176
21. Lettera a Don Antonio Ruffo, 4 Aprile 1663, Archivio Ruffo, Sicilia, citato in J. T. SPIKE, Mattia Preti…, op.cit., 1998, pp. 160, 173.
22. T. VELLA, The Paintings of the Order of St John in Malta. Hospitaller Art Collections and Patronage from the late fifteenth century to the eighteenth century, tesi di dottorato, University of Bristol, 2012.

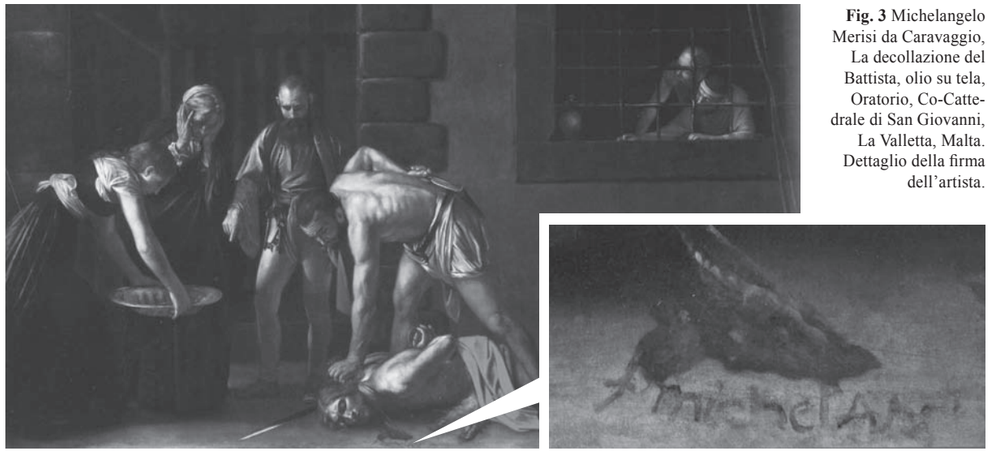


Fig. 3 Michelangelo Merisi da Caravaggio, La decollazione del Battista, olio su tela, Oratorio, Co-Cattedrale di San Giovanni, La Valletta, Malta. Dettaglio della firma dell'artista.

L'affermazione del doppio ruolo di Preti

Nonostante ciò, nell'arco di pochi anni Fra Mattia Preti scelse di elevare il profilo della sua identità di artista, affermandone il pari valore con la sua identità di cavaliere. L'opportunità si presentò con la fondazione della Confraternita degli Artisti a Malta nel 1671 e Preti eseguì la pala d'altare per la loro cappella, il *San Luca che dipinge la Madonna con il Bambino* e la cimasa con la *Santa Trinità* (**Fig. 2**). La pala e la cimasa hanno un significato eccezionale nell'opera pittorica di Mattia Preti poiché consentono di decodificare il sistema di autopromozione dell'artista, un sistema che pone un sigillo sul rango cavalleresco di Preti esaltandolo tra i suoi pari. Grazie all'osservazione fatta inizialmente da Giovanni Bonello che identificò lo stemma dell'artista sul dipinto[23], la pala d'altare con il *San Luca* può essere studiata come uno dei rari casi di un dipinto maltese del XVII secolo firmato dall'artista. Un altro caso famoso viene alla memoria, e sicuramente noto a Mattia Preti: la firma di Caravaggio nella *Decollazione del Battista* (**Fig. 3**). In entrambi i casi, la firma rappresenta una parte intrinseca della composizione, con il nome inscritto indelebilmente nella narrazione pittorica[24]. La firma di Preti, *F.M.P.P. 1671* [*Fra Mattia Preti Pinxit* o *Pittore*] è parte integrante della composizione, sebbene sia molto meno drammatica della firma scritta nel sangue del Battista di Caravaggio. Le iniziali discrete ma evidenti di Preti sono iscritte in un cartiglio a *trompe-l'oeil* posto discretamente al lato dello scrittoio dell'Evangelista (**Fig. 4**). Altro dettaglio interessante è che il cartiglio mostra lo stemma dell'artista. Il dispositivo araldico indica due

Fig. 4 Mattia Preti, San Luca evangelista (pala d'altare), olio su tela, chiesa di San Francesco d'Assisi, La Valletta, Malta. Particolare dello stemma e della sigla dell'artista.

23. G. BONELLO, The First Guild…, op.cit., 2006.
24. D. STONE, Signature Killer. Caravaggio and the Poetics of Blood, in «Art Bulletin», XCIV (2012) December, 4, pp. 572 -593.

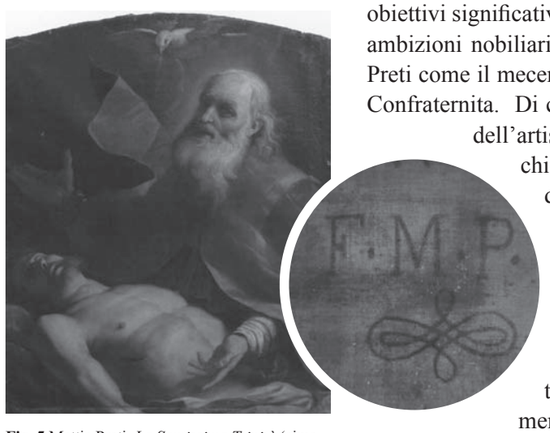


Fig. 5 Mattia Preti, *La Santissima Trinità* (cimasa) olio su tela, chiesa di San Francesco d'Assisi, La Valletta, Malta. Particolare del retro della tela con la sigla dell'artista.

obiettivi significativi: in primo luogo un esplicito riferimento alle ambizioni nobiliari di Preti, in secondo luogo identifica Mattia Preti come il mecenate che ha donato il dipinto per l'altare della Confraternita. Di conseguenza mentre la firma afferma il nome dell'artista come esecutore dell'opera, lo stemma dichiara per Preti la condizione di nobile e donatore del dipinto, unendo conseguentemente i ruoli di artista e nobile su uno stesso piano.

Fra Mattia Preti andò ben oltre, impiegando le poetiche dell'Arte per guadagnare un completo successo. Egli sfruttò le implicazioni allegoriche del ritratto di S. Luca, patrono degli artisti, sottolineando conseguentemente ai cavalieri suoi pari che nella sua posizione di artista poteva rivendicare un legame spirituale con l'Evangelista. Forse ancor più temerariamente Preti collegava l'Evangelista-artista con Dio Creatore nella cimasa, ritraendolo in una posa identica a S. Luca. Le composizioni non sono casualmente parallele, dato che l'artista ha firmato con le lettere 'F.M.P.' anche la cimasa sul retro della tela, in corrispondenza della Trinità (**Fig. 5**). A differenza della firma visibile sulla pala, l'iscrizione sulla cimasa testimonia tacitamente del ruolo di Preti nella sua esecuzione, quasi una preghiera sussurrata solo a Dio.

Fra Mattia Preti diresse a Malta una bottega di successo mentre beneficiava di pensioni e decime dovutegli come cavaliere ospedaliere. Si trattava tuttavia di una gabbia dorata, aggravata dai ritardi nel pagamento delle pensioni, che lo portò a credere di esser vittima di una tattica adottata dal Gran Maestro per impedirgli di abbandonare l'isola.

Ultimi doni di Preti

Una delle ultime disposizioni di Fra Mattia Preti fu la donazione di un quinto delle sue proprietà con il dispositivo del *Quinto* che egli dettò negli ultimi giorni. Tra gli oggetti di valore erano una quantità di dipinti che l'artista donò selettivamente elencandone i beneficiari secondo il loro rango nell'ordine di S. Giovanni. Al Gran Maestro lasciò la *Madonna del Pilar*, dono adeguato per un Maestro committente che apparteneva alla nazione d'Aragona; per il Gran Priore della chiesa conventuale lasciò due opere: un *Battesimo di S. Giovanni* e un *Nostro Signore al Limbo*; mentre al Priore di Barletta donò una *Madonnina* e al Commendatore Balbiani un *San Giuseppe*. I tre beneficiari vennero anche indicati come esecutori del suo lascito, compito oneroso con obblighi di custodia che Preti compensò in anticipo con l'offerta dei suoi dipinti. Dopo aver indicato gli importanti destinatari delle sue pitture, Preti lasciò una notevole parte dei suoi averi alla famiglia di Gioacchino Loretta, un collaboratore della sua bottega. La scelta della famiglia Loretta a dispetto del resto della bottega o della stessa famiglia di Preti a Taverna porta a credere che i Loretta fossero stati una famiglia adottiva per l'artista a Malta[25]. Le ultime donazioni di Preti si conformano ad un uso ricorrente in numerosi altri lasciti di cavalieri ospitalieri, che univa i valori rinascimentali di liberalità e onore a quello di una prudenza di assoluto segno controriformista. La scelta dei beneficiari fu quindi l'estrema affermazione di rango e posizione espressa dal dono delle proprie opere, ancora una volta fondendo simbolicamente in uno i suoi due ruoli di Artista e Cavaliere di distinzione.

25. D. CUTAJAR, The Followers of Mattia Preti in Malta, in «Report and Accounts», Mid-Med Bank Ltd, Malta, 1988, pp. 36-38. pp. 25-50.

Bibliografia generale

Maria Chiara Cozzi

Abela - Ciantar 1780 = G. F. Abela e G. A. Ciantar, *Malta Illustrata, corretta e accresciuta da G. A. Ciantar*, Malta 1780.

Accascina 1974 = M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia*, Flaccovio ed., Palermo [1974].

Accascina 1976 = M. Accascina, *I Marchi delle Argenterie e oreficerie siciliane*, Bramante, Busto Arsizio 1976.

Accetta 1989 = F. Accetta, *I conventi agostiniani della congregazione degli Zumpani in Calabria Ultra nel 1650*, in «Brutium» LXVIII, (1989), 1, pp. 14-17.

Aldimari 1691 = B. Aldimari, *Memorie Historiche di diversi famiglie nobili così Napoletane, come forastieri, così vive, come spente, con le loro arme; e con un Trattato dell'Arme in generale*, Giacomo Raillard, Napoli 1691.

Aldimari 1691= B. Aldimari, *Historia geneaologica della famiglia Carafa*, Antonio Bulifon, Napoli 1691 (voll. 3).

Allen 2012 = D. F. Allen, *James II in pursuit of a Pirate in Malta* in the «British Library Journal», XVI, 2 (Autumn 1990).

Ameduri 2003 = M. Ameduri, *Concerto di campane delle chiese di Gioiosa Ionica da un documento di Mons. Ildefonso Del Tufo Vescovo di Gerace (1730-1748*), in «Scholae Praetoriatis,» a cura del 32° Distretto Scolastico della Calabria - Gioiosa Ionica, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, pp. 27, 49-60.

Ameduri 2006 = M. Ameduri, *Scheda*, in *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo* Catalogo della mostra (Cosenza 2006-2007) a cura di S. Abita, Paparo Edizioni, Napoli 2006, p. 100.

Ameduri 2013 = M. Ameduri, *Vaccaro a palazzo Amaduri*, in «Italia Arte, Capolavori», a. 9, n. 10 (93) novembre 2013, p. 29.

Aymonino - Cosma 2011 = A. Aymonino – A. Cosma, *Gran Maestri committenti di Mattia Preti: devozione, celebrazione dell'Ordine e glorificazione personale*, in N. Marconi (a cura di), *Valletta. Città, architettura e costruzione sotto il segno della fede e della guerra*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Libreria dello Stato, Roma 2011, pp. 221 – 238.

Azzopardi 1989 = J. Azzopardi, *Caravaggio's admission into the Order: Papal dispensation for the crime of murder*, in *Caravaggio in Malta,* a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited, Malta, 1989, pp.45-47.

Azzopardi 1999 = J. Azzopardi, *Mattia Preti e Gregorio Carafa: due cavalieri calabresi. Le opere di Preti durante il decennio di Carafa. Una disamina della loro committenza*, in *Mattia Preti e l'Ordine di San Giovanni tra la Calabria e Malta*, catalogo della mostra (Rende, Museo Civico, , 26 marzo - 12 giugno 1999), a cura di J. T. Spike, Electa, Napoli 1999, pp. 30-39.

Azzopardi - Stone 1996 = J. Azzopardi - D. M. Stone, *Above Caravaggio: the Massacre of the Knights at Fort St Elmo*, in «Treasures of Malta», III, 1, 1996, pp. 61-66.

Bacchi 1996 = A. Bacchi, *Scultura del Seicento a Roma*, Longanesi Milano 1996.

Barillaro 1972 = E. Barillaro, *Calabria. Guida artistica e archeologica* (Dizionario Corografico), Pellegrini, Cosenza 1972.

Barillaro 1976 = E. Barillaro, *Gioiosa Ionica. Lineamenti di storia municipale*, Frama Sud, Chiaravalle Centrale 1976.

Barillaro 1978 = E. Barillaro, *Cronache d'arte goijosane*, in «Brutium», LVII (1978), pp. 10-14.

Barillaro 1997 = E. Barillaro, *Il venerabile monastero di S. Maria di Valverde, Castelvetere*, in «Calabria Letteraria», XXV (1977), n. 1-3, pp. 67-68.

Basilicata e Calabria = Touring Club Italiano, *Basilicata e Calabria,* Touring Editore, Milano 2005.

Bonello 1956 = V. Bonello, *La chiesa conventuale di San Giovanni*, in «Melita Historica», vol. 2, n. 1 (1956), pp. 48-54.

Bonello 2005 = G. Bonello, *The first Guild of Artists in Malta, 1671, "Li Virtuosi dell'Academia"*, in «Treasures of Malta» vol. XI, n. 3, 2005, pp. 29-35.

Bonello 2006 = G. Bonello, *The First Guild of Artists in Malta, 1671*, in *Histories of Malta. Closures and Disclosures.* Vol.VII, a cura di Giovanni Bonello , Malta 2006, pp.157-159.

Bonnici 1983 = A. Bonnici, *Mary Immaculate in the churches of the franciscans minor conventual in the XVII and XVIII centuries*, in *Marian Devotions In The Islands of St Paul (1600-1800)*, a cura di Vincent Borg, The Historical Society, Malta 1983, pp. 267-282.

Borg 2009 = V. Borg, *The Maltese Diocese during the sixteenth century*, in «Melita Sacra», vol.2, 2009, pp.121-128.

Bresc 1974 = H. Bresc, *Malta dopo il Vespro Siciliano*, in «Melita Historica», VI (1974), 3, pp. 313-321.

Brinckmann 1923-1924 = A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti*, Francoforte sul Meno, 1923-1924 (4 voll.).

Cagliola 1644 (1984) = F. Cagliola, *Almae siciliensis provinciae Minorum Conv. S.Francisci manifestationes novissimae*, Venetia 1644 (Rist. Palermo 1984, a cura di F. Rotolo).

Caglioti - Hyerace 2009 = F. Caglioti - L. Hyerace, *Antonello Gagini e le tombe Carafa di Castelvetere*, in *La Calabria del viceregno spagnolo: storia arte architettura e urbanistica*, a cura di A. Anselmi, Gangemi, Roma 2009, pp. 337-385.

Campagna Cicala 1997 = F. Campagna Cicala, *Le icone del Museo di Messina*, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1997.

Casano 2001 = F. Casano, *Reggio di Calabria e provincia. Storia, tradizioni, arte, museo*, Tiziano Casano Editore, Paceco 2001.

Castellani 2013 = P. Castellani (a cura di), *Tra cielo e abisso: scoperta e restauro del San Michele arcangelo in lotta col demonio di Francesco Cozza,* Catalogo della mostra (Roma 2013), Gangemi, Roma 2013.

Cauchi 1980 = J.A. Cauchi, *Mattia Preti*, in *The Order of St. John in Malta*, Catalogo della mostra, Malta 1980, pp. 74-92.

Cingari 2005 = G. Cingari, *Roccella Ionica: profilo storico nell'età moderna*, Falzea, Reggio Calabria, 2005.

Cutajar 1988 = D. Cutajar, *The Followers of Mattia Preti in Malta*, in «Report and Accounts», Mid-Med Bank Ltd*,* Malta, 1988, pp. 36-38. pp. 25-50.

D'Agostino 1986 = E. D'Agostino, *Il monastero di S. Maria di Valverde in Castelvetere, dipendenza calabrese di S. Caterina di Valverde in Messina (secc. XIII- XIX)*, in *Messina e la Calabria dal basso medioevo all'età contemporanea*, [Atti del I colloquio calabro-siculo (Reggio Calabria-Messina, 21-23 novembre 1986)], pp. 299- 322.

D'Agostino 2008 = E. D'Agostino, *Le chiese della Terra di Bianco in età medievale e moderna*, in *Bianco e il suo patrimonio storico-religioso*, Atti del Convegno (Bianco: 2007), a cura di A. Calabrese - G. Daniele, Pancallo, Locri 2008, pp.11-169.

Dal Pozzo 1703 = Bartolomeo Dal Pozzo, *Historia della Sacra Religione militare di S. Giovanni Gerosolimitano. Parte prima: dall'anno 1571 fin al 1636*, Verona 1703.

Dal Pozzo 1715 = B. Dal Pozzo, *Historia della Sacra Religione militare di S. Giovanni Gerosolimitano. Parte Seconda*, stampa Gerolamo Albrizzi, Venezia 1715.

De Dominici 1742 – 1745 = B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742 – 1745 (3voll) .

De Gennaro 2003-2008 = R. De Gennaro, *Vita del Cavaliere Fra' Mattia Preti detto il Cavaliere* Calabrese, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, [edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro - A. Zezza, Paparo Edizioni, Napoli 2003- 2008], coordinamento II Tomo a cura di A. Zezza, pp. 583 – 725; 677-678.

De Giorgio 2014 = C. De Giorgio, *Mattia Preti. Saints and Heroes for the Knights of Malta*, Midsea Books, Malta 2014.

De Lucca 1980 = D. De Lucca, *French military Engineers in Malta during the 17th and 18th Centuries*, in «Melita Historica» 8(1980)1, pp.23-33.

De Lucca 2012 = D. De Lucca, *Jesuits and Fortifications: The Contribution of the Jesuits to Military Architecture in the Baroque Age*, Brill Academic Publishers, Leiden and Boston 2012.

De Marco 2006 = G. De Marco, *Il Patrimonio artistico delle chiese. Scultura pittura argenti*, in S. Valtieri (a cura di) *Chiese di Roccella Jonica nello sviluppo urbano della città*, Gangemi, Roma, 2006, pp. 175-194.

De Marco 2010 = M. De Marco, *Marmi del Cinquecento "in partibus Calabriae": il primato di Messina*, in *Dal primo Rinascimento all'ultima maniera. Marmi del Cinquecento nella Provincia di Reggio Calabria*, a cura di M. De Marco, Centro Studi Esperide, Pizzo Calabro (Vv) 2010.

De Vertot 1728 = R. De Vertot, *The History of the Knights of Malta*, London 1728.

De Vertot 1780 = R. A. de Vertot, *Histoire des Chevaliers Hospitaliers de S. Jean de Jérusalem*, Amsterdam 1780, (2 voll.).

Debono 2005 = J. Debono, *Art and artisans in St. John's and other churches in the Maltese Islands, ca. 1650-1800 stone carving, marble, bells, clocks, and organs*, Gutemberg Press Gudja, Malta 2005.

Degiorgio - Fiorentino 2004 = S. Degiorgio - E. Fiorentino, *Antoine Favray (1706-1798) A French Artist in Rome, Malta and Constantinople*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2004.

Del Bufalo = A. Del Bufalo, *G.B.Contini e la tradizione del Tardomanierismo in architettura tra Seicento e Settecento,* Kappa edizioni, Roma 1982.

Della Monica 1998 = N. Della Monica, *Le grandi famiglie di Napoli*, Newton & Compton, Roma 1998.

Di Dario Guida 1993 = M. P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1993.

Di Dario Guida 2002 = M. P. Di Dario Guida, *Produzione e importazione degli svolgimenti della pittura e scultura*, in *Calabria*, a cura di R.M. Cagliostro, ("Atlante del Barocco in Italia"), De Luca, Roma 2002.

Di Natale - V. Abbate 1995 = M. C. Di Natale - V. Abbate, *Il tesoro nascosto. Gioie e Argenti per la Madonna di Trapani*, Catalogo della mostra (Trapani, Museo Pepoli 2 dicembre 1995 - 3 marzo 1996), Novecento, Palermo 1995.

Di Natale 1994 = M.C. Di Natale, *L'arca d'argento*, in M.C. Di Natale, *S. Rosaliae Patriae Servatrici*, Cattedrale di Palermo, Palermo 1994.

Dragone 1999 = S. Dragone, *I grandi monumenti religiosi di Calabria*, Abramo, Catanzaro 1999.

Fagiolo Dell'Arco 1998 = M. Fagiolo Dell'Arco, *Pietro da Cortona e i suoi cortoneschi: bilancio di un centenario e qualche novità*, Roma, Bulzoni, 1998.

Fagiolo Dell'Arco 2001 = M. Fagiolo Dell'Arco, *Pietro da Cortona e i cortoneschi: Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Milano, Skira, 2001.

Ferres 1866 (1985) =A. Ferres, *Descrizione storica delle Chiese di Malta e Gozo*, 1866 (ed. Malta, 1985).

Ferris 1881 = A. Ferris, *Memorie dell'inclito Ordine Gerosolimitano esistenti nelle isole di Malta,* Malta 1881.

Filamondo 1694 = R. M. Filamondo, *Il genio bellicoso di Napoli; memorie istoriche d'alcuni capitani celebri napoletani*, Stampa Parrino e Mutii, Napoli 1694 (2 voll.).

Fiore 1691 (1999) = G. Fiore da Cropani, *Della Calabria Illustrata*, 1691, ristampa a cura di U. Nisticò, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999.

Fiorentino 1984 = K. Fiorentino,*Bartolomeo e Pietro Ghetti*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, Catalogo della mostra (Museo di Capodimonte e Museo Pignatelli 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985), Electa, Napoli 1984 (2 voll.), vol. II, pp. 196-200.

Fiorini 1953 = B. Fiorini, *Le Relazioni tra l'Ordine dei Frati Minori Conventuali di Malta e l'Ordine Gerosolimitano*, in «Melita Historica», 1(1953), n.2, pp. 68 - 74.

Fiorini 1957 = B. Fiorini, *Il Convento e la Chiesa di S. Francesco di Valletta (Malta) dei Frati Minori Conventuali*, in «Miscellanea francescana», tomo 57 (1957), fasc. I, pp. 95- 117.

Fontana 1682 = A. Fontana, *Discorsi sacri. Panegirici consacrati all'E.mo e Rev. Mo Sig. Fra' Don Gregorio Carafa Gran Maestro della S. R. G. Principe degnissimo dell' Isola di Malta*, Tommaso Romolo, Palermo 1682.

Frangipane 1921 = A. Frangipane, *L'arte a Stilo: gli ultimi cimeli. Due tele ignorate di Mattia Preti*, La Sicilia, Messina 1921, pp. 11-12.

Frangipane 1933 = A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia: Calabria*, La libreria dello Stato, Roma 1933.

Frugoni 1993 = C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia tra parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Einaudi, Torino 1993.

Fuda 1995 = R. Fuda, *Formazione e immagine di uno stato feudale: le carte topografiche dei feudi di Vincenzo Maria Carafa, VIII. Principe di Roccella*, Corab, Gioiosa Ionica 1995.

Fuda 2002 = R. Fuda, *Materiali e ipotesi per un soggetto storico di Mattia Preti*, estratto da «Antichità viva», XXXVII (1998), n. 2-3, Edam, Firenze 2002, pp. 94-101.

Galea 1972 = M. Galea, *Brief Historical Notes on some smaller churches in Valletta*, Veritas Press, Malta 1972.

Giannatiempo Lopez 1997 = M. Giannatiempo Lopez, *Ciro Ferri*, in A. Lo Bianco (a cura di), *Pietro da Cortona (1597 -1669)*, Electa, Milano 1997, pp. 229 - 318.

Giometti 2010 = C. Giometti, *Domenico Guidi 1625 – 1701. Uno scultore barocco di fama europea*, L'erma di Bretschneider, Roma 2010.

Gorra 2008 = M. C. A. Gorra, *Pan peri Symbolon. Araldica religiosa e laica nell'antica diocesi di Gerace*, con un saggio di M. Morrone, Istituto Araldico Geneaologico Italiano, Visite Araldiche Guidate Gerace e Caulonia (Castelvetere), fascicolo didattico n. 12, 25-26 ottobre 2008, Corab, Gioiosa Ionica 2008.

Grima 2013 = N. Grima, *Mattia Preti was short-changed when he painted the entire St Johns Vault*, in «The Malta Independent on Sunday», 7 Aprile 2013.

Guarino 1997= S. Guarino, *"Con grandissima leggiadria et diletto dei riguardanti": note su Pietro da Cortona e i Sacchetti*, in A. Lo Bianco (a cura di), *Pietro da Cortona (1597 -1669)*, Electa, Milano 1997, pp. 67 - 72.

Guido - G. Mantella 2003 = S. Guido - G. Mantella, *Il restauro del Reliquiario del Braccio di San Giovanni Battista nella Co-Cattedrale di La Valletta*, in «Bollettino ICR», n.6-7, 2003, pp.33-49.

Guido - Mantella 2005 = S. Guido - G. Mantella, *Restauri e riscoperte di scultura del Barocco Romano a Malta, Capolavori per l'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni*, Midsea Books, Malta 2005, pp.122-124.

Guido – Mantella 2008 = S. Guido - G. Mantella, *Storie di restauri nella Chiesa Conventuale di San Giovanni a La Valletta. La cappella di Santa Caterina della Lingua d'Italia e le committenze del Gran Maestro Gregorio Carafa*, Midsea Books, Siena - Malta 2008.

Guido-Mantella 2010 = S. Guido, G. Mantella, *Melchiorre Cafà insigne modellatore: quattro inedite cere della cattedrale di Mdina*, Malta, 2010.

Guido-Mantella 2012 = S. Guido - G. Mantella, *Mattia Preti 1613-2013. The masterpieces in the Churches of Malta*, Malta 2012.

Guido - G. Mantella 2014 = S. Guido – G. Mantella, *Mattia Preti e il S. Luca dipinge la Vergine con il Bambino per la chiesa di San Francesco a La Valletta*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014.

Guido 2003 = D. Guido (a cura di), *Enciclopedia dei Comuni della Calabria con guida storico-artistica*, Finanziaria Editoriale S.r.l., Castrolibero 2003.

Haskell 1980 = F. Haskell, *Patrons and Painters, Art and Society in Baroque Italy*, Yale University Press, New Haven & London 1980, pp. 62-93.

Kruft 1970 = H.W. Kruft, *A Reliquary by Ciro Ferri in Malta,* in «The Burlington Magazine», CXII (1970), pp. 692-695.

Laruffa 2004 = D. Laruffa, *Incontro con la Calabria. Discovering Calabria, guida turistica generale*, Laruffa, Reggio Calabria, 2004.

Lattuada 1997 = R. Lattuada, *La stagione del barocco a Napoli (1683 – 1759)*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683 – 1759*), Catalogo della mostra (Napoli Palazzo Reale 20 dicembre 1997 – 15 marzo 1998), Electa, Napoli 1997, p. 23-53.

Le città della provincia… 1998 = Amministrazione Provinciale di Reggio Calabria (a cura di), *Le città della provincia alla fiera dei comuni*. (Bari 18-22 novembre 1998), Officina Grafica S.r.l., Villa San Giovanni 1998.

Leone 1994 = G. Leone, *L'iconografia di Santa Chiara d'Assisi. Appunti per una ricerca in Calabria*, in M. Galletti (a cura di), *Iconografia di Chiara in Calabria*, Catalogo della mostra (Cosenza, Chiostro di S. Francesco d'Assisi, 7 luglio – 4 ottobre 1994), Gaetani L., Castrovillari 1994, pp.18 - 68.

Leone 1994 = G. Leone, *Sulle iconografie bizantine della Madonna in Calabria, compilate da B. Cappelli*, in «Calabria Nobilissima», XL –XLI (1994), p. 28.

Leone 1998 = G. Leone, *Primi spunti per una ricerca sull'iconografia dei santi calabrogreci. I tre San Fantino*, in *Chiesa e società nel Mezzogiorno: studi in onore di Maria Mariotti*, a cura di P. Borzomati, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998, pp. 1309-1353.

Leone 1998 = G. Leone, *S. Nicodemo da Kellerana*, in *Itinerari turistico religiosi in Calabria. Verso il Giubileo del 2000*, a cura di G. Ceraudo, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998, pp. 38-39, scheda n. 4.

Leone 1999 = G. Leone, *Culto e iconografia dei santi Italo greci in area reggina*, in *Sacre Visioni. Il patrimonio figurativo nella provincia di Reggio Calabria (XVI – XVIII secolo),* a cura di R. M. Cagliostro - C. Nostro - M. T. Sorrenti, De Luca, Roma 1999, pp. 60-67.

Leone 2003 = G. Leone, *La cultura artistica dell'antica diocesi di Catanzaro tra Cinquecento e Seicento*, in *Gregorio Preti: da Taverna a Roma 1603-1672. Un pittore riscoperto e l'ambiente artistico nella Presila tra '500 e '700*, a cura di C. Carlino, Liriti, Reggio Calabria 2003.

Leone 2003 = G. Leone, *Traccia per una storia dell'Arte in Calabria*, in *Anteprima della Galleria Nazionale di Cosenza*, Catalogo della mostra (Cosenza 2003), a cura di R. Vodret, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003.

Leone 2004 = G. Leone, *Gregorio Preti, ipotesi per un calabrese a Roma*, in *Gregorio Preti, calabrese (1603-1672): un problema aperto*, Catalogo della mostra (Cosenza 2004),a cura di R. Vodret - G. Leone, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004.

Leone 2007 =G. Leone, *San Michele Arcangelo e Giovanni Battista detto "Gloria del Santo nome*", in *Francesco Cozza (1605-1682), un calabrese a Roma tra Classicismo e Barocco*, Catalogo della mostra (Roma 2007) a cura di C. Strinati - R. Vodret - G. Leone, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 168-169, (scheda II, 26).

Leone 2008 = G. Leone, *Il Barocco*, in *La Calabria dell'arte*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008.

Leone 2009 = G. Leone, *1605-1631: gli anni oscuri. Francesco Cozza dalla Calabria a Roma*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, Atti del Convegno (Valmontone: 2008), a cura di C. Strinati - R. Vodret - G. Leone, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009.

Leone 2009 = G. Leone, *Restauro dell'antico: beni artistici medioevali e moderni tra regime di proprietà e intervento statale*, in «Rivista Storica Calabrese», Reggio Calabria, XXX (2009), 1-2, pp. 77-124.

Leone 2009 = G. Leone, *Scultura in legno in Calabria: l'apporto locale nel Seicento e nel Settecento*, in *Sculture in legno in Calabria: dal Medioevo al Settecento*, Catalogo della mostra (Altomonte: 2008-2009), a cura di P. Leone de Castris, Paparo, Napoli 2009.

Leone 2010 = G. Leone, in *I colori del buio. I caravaggeschi nel Fondo Edifici di Culto*, Catalogo della mostra (Roma 2007-2008), a cura di C. Strinati - R. Vodret - G. Leone, Skira, Milano 2010, pp. 144 -147.

Lupis Crisafi 1887 = D. Lupis Crisafi, *Cronaca di Grotteria dalla sua fondazione fino all'anno 1860*, Tipi Michele Caserta e C, Gerace Marina 1887.

Magro 2008 = P. Magro, *Il fenomeno della Porziuncola in versione iconografica*, in *San Francesco e la Porziuncola. Dalla chiesa piccola e povera alla basilica di Santa Maria degli Angeli*, Atti del Convegno (Assisi, Santa Maria degli Angeli 2-3 marzo 2007) a cura di P. Messa, Assisi 2008, pp. 269-300.

Mallia 1983 = F.X.Mallia, *Ciro Ferri's drawing for the Reliquary of St.John's Museum,* in «The Sunday Times of Malta», 23 gennaio 1983, p.15.

Manesson Mallet 1683 = A. Manesson Mallet, *Description de l'Univers contenant les différentes systèmes du Monde*, Paris 1683, (5 voll.).

Manfredi 2006 = T. Manfredi, *Il Principe e la Chiesa, L'architettura religiosa e le strategie insediative dei Carafa nello stato feudale di Roccella e Castelvetere*, in *Chiese di Roccella Ionica nello sviluppo urbano della città: storia e restauri*, a cura di S. Valtieri, Gangemi, Roma 2006, pp. 39-41.

Marconi 2011 = N. Marconi (a cura di), *Valletta. Città, architettura e costruzione sotto il segno della fede e della guerra*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Libreria dello Stato, Roma 2011.

Mariani 1929 = V. Mariani, *Mattia Preti a Malta*, Biblioteca d'Arte Editrice, Roma 1929.

Martorano - Naymo 2001 = F. Martorano - V. Naymo, *Castelvetere, struttura urbana e società da due documenti del XVI e XVII secolo*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico», Università Mediterranea di Reggio Calabria, A. XI, nn. 21-22, (2001), pp. 79-92.

Martorano 2006 = F. Martorano*, Politiche insediative e trasformazioni urbane nello Stato Carafa di Roccella tra XVI e XVIII secolo*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico» Università Mediterranea di Reggio Calabria, A. XV- XVI 2005/06(2006), N. 29/32, pp. 79-90.

Martorano 2009 = F. Martorano, *Territorio e città nella politica dei Carafa di Roccella e degli Spinelli di Seminara e Ricca tra Cinque e Seicento*, in *La Calabria del viceregno spagnolo: storia arte architettura e urbanistica*, a cura di A. Anselmi, Gangemi, Roma 2009, pp. 227-247.

Mauss 1950 = M. Mauss, *The gift: the form and reason for exchange in archaic societies*, (trad. di W.D. Hall), Routledge, London 1990 (ed. francese: *Essai sur le don*, Presses Universitaires de France, Parigi 1950, già pubblicato in «Année sociologique», seconde série, 1923-1924).

Montagu 1972 = J. Montagu, *Le Baptême du Christ d'Alessandro Al*gardi, «Revue de l'art», 15, (1972), pp. 64-78.

Montagu 1996 = J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze: Metal Sculture of the Roman Baroque*, Princeton University Press, New Haven-London 1996.

Montagu 1989 = J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*, Yale University Press New Haven-London 1989.

Morrone 2005 = M. Morrone, *Roccella di San Vittore: la città il palazzo la chiesa. Archeologia topografia e urbanistica storica di un centro medievale sulla costa Ionica calabrese*, Corab, Gioiosa Ionica 2005.

Nadile 2000 = V. Nadile, *Il culto della Madonna del Rosario nella diocesi di Gerace-Locri*, in *Bartolo Longo e il suo tempo*, (2 voll.) Atti del Convegno storico (Pompei: 24- 28 maggio 1982), Edizioni di Storia della letteratura, Roma 2000, I, pp. 269-292.

Nava Cellini 1956 = A. Nava Cellini, *Contributi a Melchior Caffà*, «Paragone», VII, n. 83, 1956, pp. 17-31.

Naymo 2005 = V. Naymo, *Uno Stato feudale nella Calabria del Cinquecento. La Platea di Giovanni Battista Carafa Marchese di Castelvetere e Conte di Grotteria*, Corab, Gioiosa Ionica 2005.

Naymo 2012 = V. Naymo, *Stati feudali e baronie nella Calabria di età moderna: politiche amministrative, istituzionali e di prestigio*, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale borbonica e postunitaria*, a cura di A. Anselmi, Gangemi, Roma 2012.

Nostro 2000 = C. Nostro (a cura di), *Reggio Calabria e la sua provincia. L'arte, i segni della storia*, Electa, Napoli 2000.

Oman 1995 = C. Oman, *The Treasure of the Conventual Church of St John in Malta*, in *Silver and Banqueting in Malta*, a cura di M.Micallef, Malta 1995, p.161.

Osterhausen 1650 = C. von Osterhausen *Eigentlicher vnd gruendlicher Bericht dessen, was zu einer vollkommenen Erkantnuß vnd Wissenschaft deß Hochloeblichen Ritterlichen Ordens S. Johannis von Jerusalem zu Malta Vonnoethen*, Augsburg 1650.

Oppedisano 1932 = A. Oppedisano, *Cronistoria della Diocesi di Gerace*, Pancallo Editore, Locri 1932.

Ozzola 1926-27 = L. Ozzola, *Il Battesimo di Cristo di Melchiorre Cafà a Malta*, in «Dedalo», VII, 1926-27, vol.I, pp. 131-135.

Pampalone 2008 = A. Pampalone, *Inquietudine e malinconia in Francesco Cozza calabrese*, Campisani Editore, Roma 2008.

Panarello 2009 = M. Panarello, *La pittura del Seicento in Calabria: tra manierismo naturalismo e classicismo*, in *La Calabria del viceregno spagnolo: storia arte architettura e urbanistica*, a cura di A. Anselmi, Gangemi, Roma 2009, pp. 421-471.

Pascoli 1730-36 = L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, (1730-36), Roma 1730-36 (2 voll), Tomo I, p. 171.

Pellicano Castagna 1996 = M. Pellicano Castagna, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari della Calabria*, Editrice C.B.C, Catanzaro.

Pinto 2003-2008 = V. Pinto (a cura di), *La vita del cavalier D. Luca Giordano pittore e de' suoi discepoli. Introduzione e note*, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, [edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro - A. Zezza, Paparo Edizioni, Napoli 2003- 2008], pp. 746 – 784; 834-835, nota 308.

Pisani 1992 = M. Pisani, *I Carafa di Roccella. Storie di principi, cardinali, grandi dimore*, Electa, Napoli 1992.

Pisani 1997 = M. Pisani, *Dal ritratto classico alla nascita ed evoluzione del ritratto ufficiale cinquecentesco. Committenza a Napoli tre Sei e Settecento*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683 – 1759*), Catalogo della mostra (Napoli Palazzo Reale 20 dicembre 1997 – 15 marzo 1998), Electa, Napoli 1997, pp. 55-72.

Pisani 2000 = D. Pisani, *Cenni sulla cultura pittorica dal XVII in Calabria*, in *Il recupero della memoria. Pittori del Seicento in Calabria*, Catalogo della mostra (Reggio Calabria 1999-2000), a cura di F. Sicilia – D. Pisani, Electa, Napoli 2000.

Pittari 1985 = G. Pittari (a cura di), *Dall'Aspromonte alle Serre. Un territorio proiettato nel futuro*, Frama Sud, Chiaravalle Centrale 1985.

Pittari 1989 = G. Pittari, *Mammola: antico paese di Calabria Mammola*, a cura della Scuola Elementare Statale "G. Marconi" di Mammola, Rubbettino, Soveria Mannelli 1989.

Pittari 2003 = G. Pittari, *La Chiesa Matrice di San Giovanni in Gioiosa Ionica ed i suoi tesori*, in «Calabria Letteraria», (2003), nn. 7-8-9, pp. 42-46.

Preiti 2002 = A. Preiti, *Schedatura dei centri urbani: Mammola*, in *Calabria*, a cura di R.M. Cagliostro, ("Atlante del Barocco in Italia"), De Luca, Roma 2002, p. 676.

Prosperi Rodinò 1977 = S. Prosperi Rodinò, *Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri,* Roma, De Luca, 1977.

Prota 2000 = D. Prota, *Ricerche storiche su Caulonia*, 1913, testo corretto e trascritto da Cavallo Domenico, Ed. Cavallo- Napolitano, Gioiosa Ionica 2000.

Pugliatti 1993 = T. Pugliatti, *La pittura del Cinquecento in Sicilia*, Electa, Napoli 1993.

Racco - S. Scali 1986 = F. Racco - S. Scali, *Guida a Roccella Ionica: appunti per un itinerario turistico*, Brenner, Cosenza 1986, pp. 42-45.

Racco 2010 = F. Racco, *Una codificazione feudale del Seicento calabrese. Gli ordini, pandette, e costituzioni del principe Carlo Maria Carafa e il buon governo dello Stato della Roccella*, Corab, Gioiosa Ionica 2010.

Rangoni Machiavelli 1947 = L. Rangoni Machiavelli, *Fra' Gregorio Carafa* in «Rivista illustrata del Sovrano Ordine di Malta», XI (1947), n. 4, pp. 4 -7.

Rodinò - Incorpora 1979 = M. Rodinò - G. Incorpora, *Gioiosa come un racconto*, Frama Sud, Chiaravalle Centrale 1979.

Rodriguez 1983 = A. E. Rodriguez, *The provenance of the paintings on permanent display at the National Museum of Fine Arts*, in «Proceeding of history week», a cura di M. Buhagiar, (1983), pp. 97-124.

Romano 1728 = R. Romano, *Compendioso ristretto della vita, Virtù, e Miracoli del san Gregorio Taumaturgo Vescovo e Confessore*, Napoli 1728.

Ruvolo 1988 = F. Ruvolo, *L'arte ed il confine: rapporti artistici tra Messina e la Calabria meridionale in età moderna, con particolare riguardo all'architettura*, in *Messina e la Calabria: nelle rispettive fonti documentarie dal basso Medioevo all'Età contemporanea*, Atti del I Colloquio calabro siculo (Reggio Calabria – Messina: 21-23 novembre 1986), Società Messinese di Storia Patria, Messina 1988, pp. 109-160.

Salatino 2009 = A. Salatino, *La Tomiri di Gioiosa Ionica (Reggio Calabria). Indagine per un dipinto, la sua storia e per un'errata attribuzione a Mattia Preti,* [Tesi di laurea specialistica in Conservazione dei Beni Culturali (2008-2009), Università della Calabria, Dipartimento di Studi Umanistici, corso di laurea Magistrale in Storia dell'Arte, relatore prof. Giorgio Leone, Arcavacata, Unical, 2009.

Salatino 2013 = A. Salatino, *La regina Tomiri - Scheda n. 76*, in V. Sgarbi, *Mattia Preti*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp.218-219.

Santagata 2003 = G. Santagata, *L'abbazia di S. Nicodemo di Mammola*, in *Calabria Sacra. Compendio storico-artistico della monumentalità chiesastica calabrese*, Franco Pancallo Editore, Locri 2003.

Scamardì 2006 = G. Scamardì, *Immacolata Concezione dei PP. Riformati oggi S. Giuseppe*, in *Chiese di Roccella Ionica nello sviluppo urbano della città: storia e restauri*, a cura di S. Valtieri, Gangemi, Roma 2006, pp. 331-334.

Scarabelli 2004 = G. Scarabelli, *Culto e devozione dei Cavalieri a Malta*, Seregni Industrie Grafiche, [s.l.] 2004.

Schiavone 1988 = L. Schiavone, *Il primo Albergo d'Italia a Valletta e i primi contributi per la sua costruzion*e, in «Melita Historica: Journal of the Malta Historical Society», 10 (1988), n.1, pp. 89 – 108.

Sciberras 1999 = K. Sciberras, *Ciro Ferri's Reliquary for the Oratory of S.Giovanni Decollato in Malta*, in «The Burlington Magazine», CLXI (1999), pp.392-400.

Sciberras 2004 = K. Sciberras, *Roman Baroque Sculpture*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2004.

Sciberras 2007 = K. Sciberras, *Caravaggio, the 'Confraternita della Misericordia' and the original context of the Oratory of the Decollato in Valletta*, in «The Burlington Magazine», (2007) Vol. 149, No. 1256, November pp.759-766.

Sciberras 2009 = K. Sciberras, *Baroque painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2009.

Sciberras 2012 = K. Sciberras, *Mattia Preti. The triumphant manner*, Gutemberg Press, Malta 2012.

Scicluna 1955 = H.P. Scicluna, *The Church of St. John in Valletta,* Tip. M. Danesi, Malta 1955.

Scicluna Sorge 1933 = A. Scicluna Sorge, *Un italiano del Seicento, Gran Maestro dell'Ordine di Malta*, in «Mediterranea», VII (1933), 6, pp. 11-21.

Scuderi 2006 = C. Scuderi, *Il chiostro del convento dei Minori Riformati presso la chiesa di s. Giuseppe, un'ipotesi di valorizzazione*, in *Chiese di Roccella Ionica nello sviluppo urbano della città: storia e restauri*, a cura di S. Valtieri, Gangemi, Roma 2006, pp. 235-240.

Sgarbi 2013 = V. Sgarbi, *Mattia Preti*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.

Sirago 2000 = M. Sirago, *Gregorio Carafa Gran Maestro dell'Ordine di Malta*, in «Melitensia», 6, Centro Studi Melitensi, Taranto 2000.

Solferino 2008 = G. Solferino, *La Locride da Capo Bruzzano a Caulonia,* in *L'estremo lembo d'Italia. La provincia di Reggio Calabria. Storia Arte Natura*, a cura di P. Arbitrio - R. Privitera - G. Solferino, Arbitrio Editori, Scilla 2008.

Sorgiovanni 1996 = F. Sorgiovanni, *Francesco Cozza: l'uomo, il pittore*, Nosside, Ardore Marina 1996.

Sorrenti 1994 = M. T. Sorrenti, *La Madonna degli Angeli tra Sicilia e Calabria*, in M. Galletti (a cura di), *Iconografia di Chiara in Calabria*, Catalogo della mostra (Cosenza, Chiostro di S. Francesco d'Assisi, 7 luglio – 4 ottobre 1994), Gaetani L., Castrovillari 1994, pp. 215 -217.

Spike 1998 = J. Spike, *Mattia Preti. I documenti*, Centro Di, Firenze, 1998.

Spike 1999 = J. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Centro Di, Firenze 1999.

Spike 2004 = J. Spike (a cura di), *Il taglio della luce. Il chiaroscuro nella pittura di Mattia e Gregorio Preti*, catalogo della mostra (Viterbo, Palazzo degli Alessandri,17 dicembre 2004 - 30 gennaio 2005), *Grafitalia*, Reggio Emilia 2004.

Spike 2004 = J. T. Spike, *La Thomyris de Mattia Preti: une tragédie de la vengeance dans le goût de Sénèque*, in «La Revue du Louvre et des musées de France», LIV (2004), 5, pp. 57-62.

Statuti della Sacra Religione 1674 = *Statuti della Sacra Religione con aggiornamenti delle Ordinationi del Capitolo Generale celebrato nell'anno MDCXXI*, Borgo Nuovo 1674.

Stone 1997 = D. Stone, *The Context of Caravaggio's 'Beheading of Saint John' in Malta*, in «Burlington Magazine», (1997) vol. 139, No. 1128 March, pp.161-170.

Stone 2012 = D. Stone, *Signature Killer. Caravaggio and the Poetics of Blood*, in «Art Bulletin», XCIV (2012) December, 4, pp. 572 -593.

Stone 1991 = D. M. Stone, *Guercino. Catalogo completo*, Ed. Cantini, Firenze, 1991.

Thake 2011 = C. Thake, *Renaissance and mannerist architecture in Valletta, the City of the Order*, in N. Marconi (a cura di), *Valletta. Città, architettura e costruzione sotto il segno della fede e della guerra*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Libreria dello Stato, Roma 2011, pp. 137 – 156.

Tripodi 1990 = A. Tripodi, *Relazioni tra la Sicilia nord-orientale e la Calabria,* in «Archivio storico Messinese» III serie - XLVI, Vol. 55 (1990), Società Messinese di Storia Patria, Messina, pp. 105-116.

Turner - Plazzotta 1991 = N. Turner - C. Plazzotta, *I disegni del Guercino*, De Luca editore, Roma 1991.

Uccellini 2006 = E. Uccellini, *S. Giuseppe già Immacolata Concezione*, in *Chiese di Roccella Ionica nello sviluppo urbano della città: storia e restauri*, a cura di S. Valtieri, Gangemi, Roma 2006, pp. 266-268.

Valente 1976 = G. Valente, *La fondazione del Priorato della Roccella del Sovrano Ordine di Malta*, in A. Placanica (a cura di), *Civiltà di Calabria. Studi in memoria di Filippo De Nobili*, Effe Emme, Chiaravalle Centrale 1976, pp. 533-540.

Valente 1996 = G. Valente, *Il Priorato di Roccella,* in *Il Sovrano Militare Ordine di Malta e la Calabria*, Laruffa, Reggio Calabria 1996.

Valente 1996 = G. Valente, *Il Sovrano Militare Ordine di Malta e la Calabria*, Laruffa, Reggio Calabria 1996.

Van Mander 1604 = K. Van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604.

Vasari 1550-1568 (1807-1811) = G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori,* Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1807-1811.

Vella 2012 = T. Vella, *The Paintings of the Order of St John in Malta. Hospitaller Art Collections and Patronage from the late fifteenth century to the eighteenth century*, Tesi di dottorato, University of Bristol, 2012.

Villari 1995 = R. Villari (ed.), *Baroque Personae*, University of Chicago Press, Chicago and London 1995.

Viton de Saint Allais 1839 = N. Viton de Saint Allais, *L'Ordre de Malte, ses grands maîtres et ses chevaliers*, Delaunay, Paris 1839.

Wettinger 1990 = G. Wettinger, *A Land grant by Bishop Ylario to Bochius de Bochio at St Paul's Grotto, 1366*, in G. Azzopardi (a cura di), *St Paul's Grotto, Church and Museum at Rabat*, Malta 1990.

Wittkower 1928-29 = R. Wittkower, *Eine Bronzegruppe des Melchiorre Cafà*, in «*Zeitschrift für bildende Kunst* », LXII, 1928-29, pp. 227-231.

Zirpolo 2005 = L. H. Zirpolo, *Ave Papa ave Papabile. The Sacchetti family, their art patronage and political aspiration*, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto 2005.

Abbreviazioni (per fonti archivistiche e manoscritti)

ACM = Archivum Cathedralis Melitae
ACSP = Archives of the Crypt of St. Paul, Rabat, Malta
AOM = Archivum Ordinis Melitae
ASCR = Archivio Privato Carafa di Roccella
ASN = Archivio di Stato di Napoli
ASR = Archivio di Stato di Roma
ASV = Archivio Segreto Vaticano
BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana
BSNSP = Biblioteca Società di Storia Patria di Napoli
MNL = Malta National Library
NAV = Notarial Archives Valletta
SMOM = Sovereign Military Order of Malta, Roma

Finito di stampare nel mese di giugno 2015,
presso la Tipografia Mele
Serra San Bruno (VV)