GIUSEPPE PACE ASCIAK

Il teatro in lingua italiana nella Malta del Seicento, tra encomio gerosolimitano e finalità pedagogico-morali

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Il teatro delle contaminazioni: incontri, viaggi e intersezioni»
a cura di M.C. Figorilli, V. Merola
Gruppo di Ricerca AdI "Letteratura e Teatro"

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

GIUSEPPE PACE ASCIAK

Il teatro in lingua italiana nella Malta del Seicento, tra encomio gerosolimitano e finalità pedagogico-morali

Il 1565, anno del Grande Assedio di Malta, non è solo una data storicamente importante ma segna uno spartiacque dal punto di vista culturale. Conscio della vulnerabilità strategica dell'isola, l'Ordine gerosolimitano diede inizio con celerità all'edificazione di La Valletta che, con il graduale scemare del rischio di una nuova devastante invasione, cominciava ad acquistare un profilo artistico ben definito, grazie all'assetto non solo militare ma anche cosmopolita dell'Ordine. In questo contesto va inserito l'impulso dato alle arti, di cui l'arte drammatica occupa una posizione di rilievo. In questo senso due opere possono rivelarsi particolarmente interessanti: Cupido disgannatore*, un 'auto sacramental' di Marcello Attardo De Vagnoli, una mosca bianca nel panorama letterario maltese, che esemplifica aspetti cruciali pertinenti all'ambito pedagogico-morale e* L'Ismeria convertita ossia le disgrazie avventurose *di Giacomo Farrugia, scritta con l'intento di esaltare quelle virtù ideali inerenti al codice comportamentale dei cavalieri.*

Per capire la Malta del Seicento occorre tenere presenti due date fondamentali che segnano uno spartiacque dal punto di vista storico-culturale: l'avvento dei Cavalieri di San Giovanni nel 1530 e il Grande Assedio del 1565. La presa di Rodi nel 1522 e l'assedio avvenuto trentacinque anni dopo la cessione dell'isola voluta da Carlo V, dovettero incidere non poco sulla determinazione dei Cavalieri di rendere inespugnabile l'isola.

Consapevole della vulnerabilità riguardante il sistema di difesa dell'isola, dopo l'assedio l'Ordine decise immediatamente di edificare una nuova città, La Valletta, dandole il nome del suo valoroso gran maestro francese Jean Parisot de la Valette. La celere attività di edificazione permise al nuovo gran maestro italiano Pietro del Monte San Savino di insediarsi nella nuova città nel 1571. Il progetto venne affidato all'architetto e ingegnere militare Francesco Laparelli da Cortona che non poté portarlo a compimento a causa della sua morte precoce. L'ingegnere e architetto maltese Girolamo Cassar, che aveva coadiuvato il grande cortonese, prese poi le redini della costruzione della «Città Umilissima», abbellendola nel giro di un paio di decenni della Concattedrale di San Giovanni e degli *auberges*, ossia le residenze dei cavalieri appartenenti alle varie lingue dell'Ordine.

Gli *auberges*, oltre ad essere le residenze dei cavalieri, potevano fungere anche da spazio dove tenere rappresentazioni teatrali, dato che nel Seicento Malta non aveva un teatro vero e proprio. Infatti il primo teatro pubblico venne edificato a La Valletta nel 1731, grazie a un gran maestro portoghese, Antonio Manoel de Vilhena, che gli diede anche il suo nome. Il Teatro Manoel, uno dei teatri europei più antichi che continua a svolgere anche oggi la funzione di teatro nazionale, nacque con lo scopo di offrire al popolo uno spazio di «svago onesto».[1] La preoccupazione del Gran Maestro era di ordine morale e pertanto la sua azione era tesa a salvaguardare il decoro delle residenze. I cavalieri potevano partecipare alle rappresentazioni, interpretando anche i ruoli femminili, ma la creatività dei drammaturghi era fortemente condizionata dal fatto che le opere teatrali, tranne nel periodo di Carnevale, dovevano avere finalità morali o esaltare l'Ordine.

Un'opera teatrale che può essere utilizzata per esemplificare aspetti cruciali pertinenti all'ambito pedagogico-morale è il *Cupido disgannatore,* un *auto sacramental* del letterato e sacerdote maltese Marcello Attardo De Vagnoli. La peculiarità di quest'opera, scritta per essere rappresentata a Vienna, risalta nel panorama letterario maltese relativamente al genere adottato, una scelta comprensibile solo alla luce delle vicende biografiche dell'autore.

Ancora giovane, De Vagnoli decise di allontanarsi dalla sua terra in cerca di fortuna a Tunisi e l'esperienza si rivelò particolarmente dura in quanto fu costretto a trascorrere otto anni in balia di

[1] Cfr., tra gli altri, G. SPITERI MIGGIANI, *Historical Background,* in *Teatru Manoel. The National Theatre of Malta. 'Ad Honestam Populi Oblectationem',* a cura di J. Mizzi e D. Zammit Lupi, Malta, Midsea Books, 2016, 18-19.

un *bey*.[2] Un nuovo capitolo della sua vita ebbe poi inizio quando riuscì a raggirare la sfortuna e, liberatosi da Tunisi, la sorte per ripicca, invece di farlo approdare nella sua terra, fece sì che fosse «in Germania ributtato».[3] L'esperienza si rivelò particolarmente trasformativa poiché la sua vita si incanalò verso un percorso religioso che lo portò prima ad essere ordinato diacono e dopo sacerdote dal vescovo di Seckau (termine storico Secovia), in Stiria, culminando nella celebrazione della prima messa nella chiesa di Santa Teresa a Graz. Questi episodi salienti della sua vita e le emozioni ad essi legate, risalenti agli anni 1635-1636, si possono desumere dal suo canzoniere, fortemente caratterizzato dal bisogno della condivisione delle sue esperienze esistenziali.[4]

Il periodo austriaco dell'autore riveste un'importanza culturale interessante, dato che il suo *auto sacramental* è una mosca bianca nella produzione letteraria maltese. Nel manoscritto, di pugno dell'autore,[5] si legge che l'opera si doveva rappresentare nella cappella dell'Imperatrice. Tenendo presente che nel suo canzoniere, l'autore dedicò due sonetti encomiastici all'imperatore Ferdinando II e alla sua seconda moglie Eleonora Gonzaga,[6] è logico desumere che si tratta della cappella di Loreto nella chiesa degli agostiniani a Vienna, fatta costruire dall'imperatrice. Non va scordato poi che Eleonora Gonzaga era fortemente legata al culto del Santo Sepolcro:

> Tributi son del mar e della terra
> piccioli a' merti tuoi, gran Leonora,
> con che l'affetto tuo devoto onora
> la tomba di Giesù, che ivi s'inserra.[7]

La singolarità di quest'opera risiede nel fatto che ci si trova di fronte a un testo teatrale in lingua italiana, di un autore maltese la cui formazione letteraria italiana è fortemente radicata nell'animo, come si può evincere da un'analisi del suo canzoniere, un testo trapiantato poi in un genere prettamente spagnolo e pensato per essere rappresentato a Vienna nella cappella di un'imperatrice italiana.

L'intensità espressiva del verbo 'inserrarsi' può servire come efficace chiave interpretativa di questo testo teatrale, in quanto l'affetto umano si riversa sul corpo rinserrato, stabilendo un legame inscindibile con il sacramento dell'eucarestia e la transustanziazione, tema centrale di questo genere di opere. Il nesso tra il sonetto dedicato a Eleonora Gonzaga e l'*auto sacramental* emerge poi esplicitamente dalla didascalia dell'autore attinente alla scenografia, imperniata sul «santissimo Sepolcro che si farà la settimana santa nella cappella dell'augustissima maestà dell'Imperatrice».[8] Il cuore umano e il repositorio sono i luoghi in cui si rinserra l'affetto umano nei confronti del divino, un concetto basilare tradotto in termini teatrali attraverso una rupe con una grotta, con funzione di tabernacolo, in cui un pellicano si lacera il petto per nutrire i figli. Sotto l'altare, De Vagnoli voleva che si collocasse il cadavere di Cristo adagiato sulla sindone.

---

[2] M. ATTARDO DE VAGNOLI, *Poesie sacre profane eroiche,* a cura di J. Pace Asciak, prefazione di F. Lanza, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1994, 71, 80, 84, 86.
[3] Ivi, 80.
[4] Ivi, 73-77.
[5] Bibljoteka Nazzjonali ta' Malta (Biblioteca Nazionale di Malta), Libr. Ms. 667.
[6] ATTARDO DE VAGNOLI, *Poesie sacre profane eroiche*…, 95-96.
[7] Ivi, 96.
[8] *Un 'auto sacramental' maltese: "Cupido disgannatore" di Marcello Attardo De Vagnoli,* a cura di G. Pace Asciak, Perugia, Guerra Edizioni, 2007, 56-57. In quest'articolo le citazioni sono tratte da quest'edizione [=C] e i rimandi all'opera sono incorporati nel testo.

La scelta del pellicano indica una strategia comunicativa e persuasiva, tanto semplice quanto calcolata, in quanto attiva immediatamente nella mente degli spettatori cristiani, al di là della loro estrazione sociale o livello culturale, una fitta rete intertestuale verbale e visiva. La complessità teologica del tema viene pertanto veicolata ricorrendo alla leggenda e a un radicato immaginario collettivo.[9]

La memoria dell'«insensata cura de' mortali», della loro ingratitudine e durezza di cuore, svolge un ruolo di primaria importanza in quest'opera, siccome le riflessioni dei personaggi allegorici prendono forma e vita attingendo al vissuto dell'individuo e assumendo al contempo una valenza universale. Attraverso il racconto memoriale delle vicende autobiografiche dell'autore, così come emergono frammentariamente dal suo canzoniere, si arguisce che l'autore plasmò i suoi personaggi sul solido fondamento della riflessione, in chiave cristiana, sulla sua vita travagliata. È illuminante, a questo riguardo, il modo in cui Agostino concepisce i meccanismi della memoria.

Nelle *Confessioni*, in modo particolare nelle sue ponderazioni sulla natura della memoria, Agostino si avvale di una serie di metafore per metterne in rilievo la centralità nella vita umana. Si parte dall'idea degli «ampi ricettacoli della memoria» dove vengono custodite le immagini delle cose e «il frutto del nostro pensiero». Dai «ripostigli più segreti» l'individuo può trarre ciò che desidera, con una progressiva messa a fuoco affinché i ricordi si possano snebbiare. Negli «ampi recessi» della memoria vengono conservate anche tutte le sensazioni e le impressioni. «La virtù della memoria» viene incisivamente riassunta così:

> Tutto ciò si svolge nel mio interno, nella sala immensa della mia memoria. E vi sono, pronti al mio cenno, il cielo, la terra, il mare e tutte le sensazioni che mi hanno dato, ad eccezione di quelle che ho dimenticato. E là anche mi faccio incontro a me stesso, ricordo me stesso, quello che ho fatto e quando e dove, quali emozioni abbia avuto nel farlo.[10]

L'*auto sacramental* di De Vagnoli si impernia sul concetto dell'intemperanza che conduce alla soggiogazione dello spirito e della ragione da parte del corpo e dei sensi. L'*incipit* ricalca i modi e i toni della predicazione, in quanto il "portavoce" del coro degli angeli conduce una specie di requisitoria contro la malvagità, la perversità e il cuore di pietra dell'essere umano, la cui vita scorre «oprando a suo piacer ogn'atto immondo» (C 60). L'ambiente scenico con gli angeli che entrano nell'antro per adorare il cadavere di Cristo e il loro preambolo succinto, teso a suscitare un forte senso di pietà e pentimento negli spettatori, prepara l'entrata in scena di Cupido a cui si assegna la funzione insolita di «disgannatore».

Il primo, e unico intervento di Cupido, si pone come obiettivo quello di smantellare ontologicamente la sua stessa esistenza, partorita dalla fantasia di gente «sciocca» e «cieca», attraverso un linguaggio mirato e uno stile perentorio, in modo da far diventare il personaggio il contraltare di sé stesso, il Cupido disingannatore:

> Quel, che in me esser credete, e da me venghi,
> in voi si concepisce, nasce, e voi
> tormenta in quella guisa che sentite,
> a spinta di quel senso, che tiranno
> di voi medesmi fate, e di vostr'alme. (C 63)

[9] G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli. Simboli, emblemi, attributi, allegorie, immagini degli Dei, ecc.*, rist. an. (ed. Milano, Hoepli, 1922), Milano, Hoepli, 1995, vol. II, 764-765.
[10] SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, Milano, Rizzoli, 1980, 269.

La polemica di De Vagnoli contro gli «dei falsi e bugiardi» del mondo precristiano si nutre del pensiero agostiniano. Rivolgendosi ai romani e alla loro «nobile tempra», Agostino li invita a rinnegarli per potersi incamminare verso la libertà autentica, in quanto gli dèi del passato anteriore alla venuta di Cristo vengono considerati come «spiriti malvagi» che provano tormento all'idea della gioia eterna destinata agli esseri umani.[11]

La finalità persuasiva del discorso si muove su un duplice binario, intellettuale ed emozionale, nel pieno rispetto di un'esposizione piana, agevolmente comprensibile da chi assiste alla rappresentazione, al di là del livello culturale. L'autore mira a produrre un mutamento d'animo negli spettatori attraverso una riflessione sul modo in cui gli esseri umani si lasciano abbindolare dal falso dio plasmato da loro stessi, nel tentativo di esorcizzare la paura causata dalla fugacità della vita. La dimensione emozionale poi è fondamentale, in quanto per spronare l'individuo ad agire affinché possa avviarsi verso un cambio di rotta, occorre prima ottenerne l'adesione sul piano volitivo. A tal fine, Cupido disingannatore esce di scena e cede il posto alle sette età dell'uomo.

Decrepità, Vecchiaia, Virilità, Gioventù, Adolescenza, Puerizia e Infanzia, sono i personaggi allegorici che, nella struttura di quest'*auto sacramental*, svolgono il ruolo di esemplificare le idee espresse da Cupido disingannatore in modo tale che gli spettatori possano facilmente rapportare il racconto dei personaggi alle loro esperienze concrete. In questo genere di opere, l'allegoria è una pietra angolare poiché l'intento è quello di tradurre in un linguaggio comprensibile concetti teologici astratti, fondendoli con il vissuto delle persone.[12]

Nelle *Confessioni* viene discusso un concetto chiave, ovvero che l'eternità è fuori del tempo e dunque, per converso, l'esistenza umana dev'essere necessariamente scandita dallo scorrere del tempo. Nel dialogo intimo con Dio, Agostino afferma che sarebbe illogico pensare che ci potessero essere stati tempi da lui non creati. Questa contrapposizione conduce necessariamente ad un'altra, anch'essa di fondamentale importanza, ossia quella tra stabilità e instabilità, in cui si dibatte l'esistenza umana:

> Chi riuscirà a trattenerlo quel cuore, a fissarlo un poco in stabilità, sicché un poco si accenda del fulgore della stabilità eterna, e, mettendo questa a confronto con i tempi sempre instabili, veda che nessun confronto si può fare […]. Chi riuscirà a fissarlo, il cuore dell'uomo, in modo che capisca come l'eternità non avente passato né futuro, ma sempre stabile, determini il passato e il futuro?[13]

Le confessioni delle sette età prendono vita attraverso la rievocazione delle esperienze e delle sensazioni ad esse legate, di cui si sono depositate le immagini nelle «celle straordinarie» della memoria e che sono suscettibili di essere evocate «straordinariamente» attraverso il ricordo.[14] De Vagnoli, con tecnica omiletica iterativa, illustra le varie fasi della vita degli esseri umani «che la ragion sommettono al talento». Il cuore umano si trova in balia di tremende forze contrastanti, da cui deriva un senso di lacerante instabilità: sballottato da una parte dalla forza della carne, dall'altra dagli ammaestramenti della ragione. In conformità con il disegno pedagogico dell'opera, l'aspro conflitto si risolve con l'ammissione da parte dei personaggi delle proprie colpe e poi con

[11] SANT'AGOSTINO, *La città di Dio*, Roma, Città Nuova Editrice, 2016, Adobe Digital Editions, II, 29.
[12] Cfr., tra gli altri, A.A. PARKER, *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the 'Autos Sacramentales'*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1968.
[13] SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*…, 318.
[14] Ivi, 271.

l'espressione del pentimento, rimandando esplicitamente al nesso tra il sacramento della riconciliazione e quello dell'eucarestia:

> Et io, che di ragion dotato sono,
> barbara servitude, e sì crudele,
> cambiando i miei diletti in aspre pene,
> cibato sempre d'assenzio, e di fiele,
> soffrir non devo più queste catene,
> ma chieder al Signor vero perdono. (C 73)

Sul versante gerosolimitano, in una pagina di rilevante importanza del romanzo *L'Ismeria o sia l'allegrezze della Francia ne i stupori dell'Egitto* del commendator fra Carlo Michallef [variante di Micallef],[15] viene espressa da Claudio, uno dei tre fratelli e cavalieri dell'Ordine, un'idea fondante del pensiero cavalleresco gerosolimitano, ovvero che la fede possiede un potere superiore alla saggezza umana. I protagonisti dell'opera sono tre piccardi che, assieme a Ismeria, figlia del Soldano d'Egitto, diventano indissolubilmente legati da una visione religiosa che li accomuna. La congiunzione esplicativa del titolo mira ad anticipare ed esaltare la conversione di Ismeria, a mano a mano affascinata dal coraggio e dalla saldezza di carattere e di intenti dei tre cavalieri.

Chiusi in prigione, il fratello maggiore Claudio rincuora Floriano e Lucido con una riflessione di natura teologica, veicolata dall'autore tramite un linguaggio adatto agli ipotetici destinatari del suo romanzo:

> Il Cielo […] come scarso ci fù di capacità per quelle scienze, ch'han per oggetto Iddio, così nell'arrendarci co' tesori della verità prodigo ci si mostrò de' suoi favori; chi l'intendimento ci vietò, la credenza, non ci contese di que' profondi misteri, che sono gl'elementi di nostra fede. […] E s'hà per uso invecchiato, co' più deboli stromenti far campeggiar il preggio del suo potere; confonderà (confidiamo) à voci di nostre indotte lingue i maggiori saggi dell'Egitto.[16]

I letterati maltesi del tempo si sentivano legati agli ideali politici e morali dell'Ordine, traducendone in termini divulgativi la sua tradizione valoriale. Nel caso di Micallef, egli ricoperse varie cariche all'interno dell'Ordine[17] e veniva chiamato per antonomasia il teologo canonista.[18] Lo studio dell'intersezione tra il mondo valoriale etico-politico gerosolimitano e la letteratura, può rivelarsi come un utile strumento interpretativo della produzione letteraria di quell'epoca.[19] Il romanzo di Micallef riuscì a suscitare un vivo interesse, a tal punto che venne pubblicato anche a Venezia e a Viterbo.

Che il mito della conversione della figlia del sultano d'Egitto fosse un duttile ed efficace strumento divulgativo degli ideali cavallereschi, politici e religiosi dell'Ordine, lo dimostra poi ampiamente l'operazione transmediale di Giacomo Farrugia che alla fine del Seicento, probabilmente nel 1697,[20] ne trasse un'opera teatrale, *L'Ismeria convertita ossia le disgrazie avventurose.*

---

[15] L'opera venne stampata a Malta nel 1648 per i tipi di Paolo Bonacota. Secondo lo storico settecentesco Ignazio Saverio Mifsud uscirono successivamente altre due edizioni, a Venezia e poi a Viterbo (I.S. MIFSUD, *Biblioteca maltese*, Malta, nel Palazzo e Stamperia di S.A.S., 1764, *sub* Commendator F. Carlo Micallef maltese, dell'Ordine Gerosolimitano).

[16] C. MICHALLEF, *L'Ismeria o sia l'allegrezze della Francia ne i stupori dell'Egitto*, Malta, Paolo Bonacota, 1648, 71-72.

[17] MIFSUD, *Biblioteca maltese*…, 292.

[18] Ivi, 296.

[19] Cfr. F. LANZA, *La narrativa dei cavalieri gerosolimitani,* in *«La più stupenda e gloriosa macchina». Il romanzo italiano del sec. XVII,* a cura di M. Santoro, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981, 79-118.

[20] G. FARRUGIA, *Ismeria*, a cura di F. Lanza, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1977, 47.

Il sistema stesso dei personaggi suggerisce che si tratta di un'accentuata contrapposizione tra due realtà politiche e religiose diametralmente opposte, due visioni della vita profondamente antitetiche, veicolate da una parte dai piccardi Romualdo, Federico e Ugolino (i nomi sono differenti rispetto a quelli del romanzo di Micallef), cavalieri e fratelli, che l'autore vuole far assurgere a simbolo e icona di una duplice resistenza: fisica in battaglia e morale nella vita quotidiana, nella fattispecie rispetto agli allettamenti della figlia del sultano d'Egitto, Ismeria.

Ai piccardi vengono contrapposti i tre consiglieri del sultano, i Morabiti Mehmet, Brahin e Hanno, creando così due opposte schiere di agguerriti e preparati propagandisti. È interessante notare come il teatro venga usato in maniera simile al pulpito, ricorrendo a tecniche persuasive affini a quelle dell'omiletica. In questo contesto la funzione della rappresentazione teatrale viene concepita analogamente a un esercizio spirituale nel senso ignaziano del termine. Proprio la prima nota degli *Esercizi spirituali* recita così:

> Con il termine di esercizi spirituali s'intendono tutti i modi di esaminare la coscienza, di meditare, contemplare e pregare con le parole o con la mente, ed ogni altra attività spirituale […]. Si chiamano esercizi spirituali tutti quei modi di preparare e disporre l'anima, onde scartare da sé tutte le affezioni disordinate […].[21]

Il carattere del sultano d'Egitto, in linea con la funzione assegnatagli di antisoggetto, viene elaborato e presentato in chiave negativa, a tal punto che invita la figlia Ismeria a sedurre i cavalieri, non potendo in altro modo piegarli al suo volere. In un a parte di Ismeria nella decima scena del primo atto, la protagonista definisce il padre come un «tiranno politico» e in modo stringato esprime il desiderio di aiutare i cavalieri, spinta da un profondo senso di pietà: «Così potessi volare a soccorrerli! Come compatisco i loro mali».[22] Il personaggio di Ismeria comincia già a configurarsi, grazie a un'efficace prolessi attivata dal verbo volare, come un personaggio dinamico che vivrà un'esperienza interiore radicalmente trasformativa.

La conversione di Ismeria acquistò, con il passar del tempo, una valenza mitica per i gerosolimitani, potenziata dalla suggestione esercitata dalla dimensione del meraviglioso cristiano che informa di sé il miracolo di Liesse. L'entrata in scena del soprannaturale, nel contesto di una situazione che appare irrimediabilmente compromessa, a causa della durezza di cuore del Soldano che si accanisce vieppiù contro la saldezza d'animo dei tre cavalieri, determina la svolta in un rapido susseguirsi di momenti tesi ad accendere l'immaginazione degli spettatori: il desiderio di Ismeria di vedere un'immagine della Madonna, la statuetta portata in prigione miracolosamente dagli angeli, Ismeria che da seduttrice diventa liberatrice, la fuga e finalmente l'arrivo prodigioso durante il sonno in Francia. Ismeria si accomiata esprimendo il desiderio di dedicarsi alla vita monacale e di erigere un tempio «per eternar la memoria di sì gran prodigio»,[23] il tempio che diventerà la futura Basilica di Nostra Signora di Liesse. A Malta, il culto della Madonna di Liesse avrà larga fortuna, anche grazie a una chiesa a La Valletta in suo onore.[24]

Giacomo Farrugia studiò filosofia e teologia a Malta, proseguendo poi i suoi studi a Napoli nel campo della giurisprudenza. Ebbe modo di esercitare l'avvocatura nei tribunali dell'Ordine, dove spiccava la sua preparazione e la sua forza espressiva. Era anche poliglotta, infatti conosceva molto

---

[21] IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, Milano, TEA, 1988, 3.
[22] FARRUGIA, *Ismeria*…, 61.
[23] Ivi, 121.
[24] Cfr., tra gli altri, *Ta' Liesse. Malta's Waterfront Shrine for Mariners,* a cura di G. Bonello, Malta, Miller Distributors Ltd, 2020.

bene l'italiano, il latino, il francese, lo spagnolo e il tedesco. A Napoli poi aveva appreso la lingua del popolo, cogliendone molto bene lo spirito, realistico ma creativo e complesso allo stesso tempo, di chi la parla. L'arte di Farrugia partorì un personaggio, Cemmino, servo dei cavalieri sì, ma con una sfaccettata personalità.

«Le risorse dell'ilare personaggio»[25] illustrano la capacità creativa di Farrugia nel momento in cui assume il duplice ruolo di portavoce degli ideali dell'Ordine e di drammaturgo. L'autore, scrivendo l'opera, seppe formarsi un'idea precisa del suo spettatore modello, non perdendola mai di vista, scongiurando così il rischio del tedio attraverso le battute di Cemmino sapientemente dosate e intercalate nel testo. Tanto che l'autore affida a Cemmino il compito di riportare e concludere il racconto sui binari di un registro popolaresco e di riassumere, con il linguaggio del popolo, la morale delle vicende raccontate. Nell'epilogo, ignari di trovarsi per miracolo nella loro terra natia, i cavalieri lasciano a Cemmino, vestito alla turca, il compito di chiedere la strada a un pastore. Il napoletano, irato dalla risposta del pastore che insiste che si trovano in terra piccarda, dà in escandescenze, ma il suo atteggiamento muta in modo repentinamente spassoso, quando Romualdo scopre che il pastore è il suo castaldo Perino:

> CEMMINO: Frate, sì Perinno mio, scusame ca songo n'aseno, demmo 'nnante vorrimmo essere ammice proprio. Farimmo millanta 'mbriacate, e l'uocchie comm'a seppie, songo 'no puoco stracco, famme scusa co 'sti segniure, e delle ch'azzettano lo buon armo, se le pia, e se no ca nc'arretornano li donare, che simmo schiave.
>
> *A 'sto munno cossì vanno le cose*
> *le disgrazie che chiovano de 'ncoppa*
> *songo all'uomo da bene avventurose.*[26]

Il Seicento, come molti studiosi hanno osservato, rappresenta per Malta un secolo della sua storia millennaria che seppe offrire un ambiente ideale per la crescita culturale del paese, non solo per quanto riguarda l'architettura, la pittura e la storiografia, ma anche per la produzione di opere teatrali e letterarie.

[25] FARRUGIA, *Ismeria*…, 30.
[26] Ivi, 121-122.