

ARTURO ANZELMO

UN TRONO BAROCCO PER LA “MIRACVLOSA IMAGE”

Don Santo Gigante e la vara del SS. Crocifisso
della Chiesa di S. Giovanni Battista in Ciminna



Dove non indicato nelle didascalie, le foto sono dell'Autore.

Altri crediti iconografici:

Immagine di copertina

Facciata chiesa di S. Giovanni B. p. 7

Interno chiesa di S. Giovanni B. p. 7

Ritratto di don Santo Gigante, p. 8

La Miracolosa Imagine del SS. Crocifisso. p. 25

Giovanni Pollaci

Antonello Passaro (Facitur)

Gaetano Barone

Nicola Anzelmo

Francesco Passantino

INTRODUZIONE

Tra gli odorosi fumi dell'incenso, gli inni del clero nella maestosità del gregoriano, i toni alti dell'organo, il frastuono della folla, le invocazioni esclamate a gran voce dai portatori (*Patri di li grazij siti e grazij avit'a fari....!*) che soffocano il mormorio lieve dei rosari, mentre la banda dà fiato agli ottoni, lo scampanio festoso, i potenti *botti* e i *lampi* della *sparatina* arrivano in ogni casa, alle otto e mezza di sera della prima domenica di maggio, dall'arco maestoso del monumentale portale barocco «[...] la vara (del Crocifisso) [...] si mostra alla folla dei fedeli. È il momento più atteso della festa, come di ogni festa, la *sciutta*, la greca *fanusia*, il mostrarsi [...] ai devoti per abbracciare ed essere abbracciato in un impeto di carnalità tutta siciliana.»¹.

«Il (Crocifisso della festa) non sta nelle glorie delle nuvole, non è assenza austera e contemplativa ma presenza viva, materica, concreta. [...]. Questa forma tradizionale di devozione configura un rapporto privilegiato di tipo privato tra il protettore e il protetto, tra il miracolante e il miracolato, e può produrre fenomeni parossistici di appropriazione della figura e delle (sue) prerogative [...], tali da scatenare ancora oggi faziosità campanilistiche e accese passioni [...] ciò che ancora oggi colpisce chi osserva per la prima volta la festa [...] è quel rapporto tenero e violento, intimo e possessivo che la popolazione stabilisce con il simulacro [...] c'è qualcosa di carnale e di sensuale nel forte abbraccio dei devoti [...]»².

«La vara, su cui [...] è collocato [...], rende più maestoso e visibile a tutti il simulacro.»³. Tra la calca dei devoti sembra levitare nel suo incedere; quella quarantina d'uomini e più che ne reggono il peso quasi inesistenti se non fosse che si fan sentire per le alte invocazioni; ed è appunto quella parte del fercolo che il Graziano, come

1 **LUIGI LOMBARDO**, "Le vare dei santi" *Valdinoto. Rivista della Società Calatina di Storia patria e Cultura*, Silvio Di Pasquale editore, Caltagirone, 2007. Qui l'A.fa riferimento alla festa di S. Paolo a Palazzolo Acreide.

2 **TONINO CUSUMANO** "Agrigento e San Calogero tra grecità e carnalità" **IGNAZIO E. BUTTITA** - **ROSARIO PERRICONE** (a c. di) *La forza dei simboli. Studi sulla religiosità popolare*. Folkstudio, Palermo 2000.

3 **LUIGI LOMBARDO**, "Le vare...", cit.

vedremo, definisce la «bara propriamente detta» che sovrasta la folla splendendo d'oro e di luci: «oro, perché questo richiama il colore della spiga matura e del frumento appena *paliatu* dal contadino subito dopo la mietitura»⁴. Oro prerogativa della regalità divina.

Il documento di allocazione della vara, nel porre un punto di domanda sulle motivazioni che ne determinarono l'esecuzione stimolando considerazioni sul sentimento che destava quel Crocifisso ritornato dopo quasi trent'anni a manifestare la sua potenza in quella Ciminna ancora scossa dai violenti postumi della carestia e delle sommosse del '47 che, come Napoli e Palermo, aveva trovato il suo eroe popolare -Vincenzo D'Ansaldo *il Mazzarino*-⁵, invoglia a meglio conoscere committenti, progettista, esecutori e, soprattutto, sollecita una lettura critica sulla scorta di quanto è possibile, dopo aggiunte e restauri, "ricostruire" dell'originario manufatto ma, appaiono utili alcune premesse.

Conosciamo dalla *Historia della Miracvlosa Imagine del SS. Crocifisso di Ciminna*⁶, le origini della venerazione di questo piccolo Crocifisso e, soprattutto, per gli eventi che a seguito della determinazione di onorare quell'*Imagine* con solenne processione, a partire dal 5 maggio di quel 1651, ne consolidarono il culto si che per i Ciminnesi diviene '*UPatr 'i grazij*'; ed è pertanto agli scritti dello stesso Gigante⁷ che rimandiamo, ma è doverosa breve sintesi dell'iniziale vicenda narrata nella *Historia*...

4 Come sopra

5 ARTURO ANZELMO, *Patri di li grazii siti. Tra storia e leggenda, tradizione e culto della "Miracvlosa Imagine del SS.mo Crocifisso di Ciminna"*. Comune di Ciminna, Ciminna 2009.

6 Archivio della Chiesa di S. Giovanni B., in custodia presso l'Archivio della Matrice. **DON SANTO GIGANTE**, *Historia della Miracvlosa Imagine del SS.mo Crocifisso di Ciminna*. Ms. cartaceo mm. 155 × 215 cc.11 non numerate. La prima pubblicazione a stampa si deve a **FILIPPO MELI** (a c. di), *Don Santo Gigante, Historia della Miracvlosa Imagine del SS.mo Crocifisso di Ciminna*, con valutazione critica delle opere d'arte di Ciminna. Palermo, Scuola tipografica Boccone del Povero, 1950. A parte ristampe parziali, **ARTURO ANZELMO** (a c. di), *Don Santo Gigante, Historia della Miracvlosa Imagine del SS.mo Crocifisso di Ciminna*. Comitato festeggiamenti SS.mo Crocifisso, Ciminna, 2013.

7 Oltre alla *Historia*..., **FILIPPO MELI**, *Un singolare miniaturista d'occasione, don Santo Gigante*. Palermo Scuola tipografica Boccone del Povero, 1950, dove, in appendice al saggio critico sui libri corali del Gigante, l'Autore pubblica il *Repertorio di cose più notabili successe in diversi tempi*, una sorta di diario/annuario dove don Santo annotò avvenimenti pubblici e vicende private dal 1599 al 1673 anno della sua morte.

Tra il gennaio e l'agosto del 1623, a Santa Croce del Canale⁸, «*colpito d'una scopettata in tempo di notte, fuori di sua casa*» viene ucciso Bartolo Caiazza, *herario* della Corte Spirituale, «*forse per causa, ch'egli dato n'havea contraria dell'honesto*». La mattina seguente raccolti clero e *fratellanze* si avvia il corteo funebre ma, avviene qualcosa d'insolito. Nell'attesa, il giovane della Confraternita di San Giovanni Battista, poggiò al muro la croce astile su cui era affissa l'immagine del Crocifisso, *insegna* del sodalizio ma, con stupore suo e d'altri, non gli fu possibile staccarlo da quella parete

«*[...]se prima il defonto non fu arrivato alla Chiesa dove si seppelliva [...]. Da questo giorno in poi questa Santa Imagine se ne stette sempre in detta Chiesa, e parse bene alli Fratelli che non fosse portata più nell'Obiti Funerali[...]*»⁹.

Nel tempo a questo simulacro furono attribuite inspiegabili guarigioni talché, dopo alquanti anni, si volle renderGli onore con una processione di ringraziamento, cosa che avvenne il 14 maggio del 1651, occasione nella quale altri stupefacenti accadimenti motivarono la necessità che l'evento fosse fino ad oggi ininterrottamente celebrato. E fu in vista della seconda processione che si sentì l'esigenza di realizzare il sontuoso fercolo, così come il crescere della devozione, in seguito, indusse all'abbattimento dell'antica chiesa ed alla riedificazione d'ampio e magnifico tempio a gloria del SS.mo Crocifisso sotto il cui titolo la cita il Di Miceli¹ nella nota biografica premessa a *La Nuova Prattica di Prospettiva...*, di don Paolo Amato, affermato architetto nella capitale del viceregno, cui fu affidato l'incarico progettuale, titolo al quale alludeva l'epigrafe sul portale maggiore: «*PRÆCURSOR AD CHRISTUM: TU AD ME VENIS? MATH. C.3. v.14. HOSPITE TE PUERO SALTAVI: HAC ÆDE PEREMPTUM EXCIPIO: HEU STUPIDUS REDDOR AGONE SILEX. A. A. R. S. 1709*».

8 È così detto quel rione all'imbocco dell'attuale Cortile Conceria per l'esistenza di una «*Croce [...] affissa sopra un'altare di maramma per divotione e tutela della terra*» (DON SANTO GIGANTE, *Historia della Miracvlosa Imagine...*, cit. c.7) ancor esistente fino ad una cinquantina d'anni addietro.

9 DON SANTO GIGANTE, *Historia della Miracvlosa Imagine...*, cit. c.2

Lo strumento di allocazione¹⁰, attituito in Ciminna il 25 febbraio 1652 presso il banco di notar Filippo La Vignera, lascia percepire come quanto verificatosi l'anno prima, e quanto verosimilmente accaduto nel frattempo, dovette suscitare notevole flusso di fedeli e pellegrini verso la Chiesa di San Giovanni Battista. In prossimità della seconda solenne processione, la cui celebrazione don Santo Gigante, sicuramente patrocina presso la Curia Arcivescovile anche sulla scorta di quella semplice ma commovente *Historia...*, non solo si voleva che la *Miracvlosa Imagine* fosse apparecchiata su consono e sontuoso fercolo ma, essendo presumibile il moltiplicato concorso di forestieri, Ciminna -*Palermu lu nicu*- non poteva certo sfigurare nel confronto con i centri vicini.

Per la realizzazione del progetto vengono responsabilizzati don Santo Gigante in qualità di progettista, Francesco Reina (o Rijna, il vecchio), Giuseppe Lo Restivo e Vincenzo Brugnone quali esecutori. Salvo a pensare che l'atto venisse a formalizzare un incarico in corso di espletamento, la decisione dovette maturare molto velocemente in quell'inverno e ciò sarebbe avvalorato dal ricorso a ben tre diversi operatori, ognuno dei quali verosimilmente impegnato secondo vicendevoli riconosciute competenze, e dagli stretti tempi di consegna fissati per il veniente 30 aprile quindi, a ridosso della festa che si sarebbe celebrata il 3 maggio, ricorrendo allora per quella data memoria del ritrovamento della "Vera Croce".

10 GIUSEPPE CUSMANO, *La vara del SS.mo Crocifisso. Fede, culto e tradizione*, Ciminna 2015, pp.57-58.



Facciata ed interno della chiesa di San Giovanni Battista.



La *Miracolosa Image del SS. Crocifisso*, sulla croce del 1650

IL SS. CROCIFISSO DI CIMINNA

Il simulacro viene spesso individuato come *'u Crucifissu di San Giovanni* ma, a testimoniare come quella devozione non fosse più limitata a qualche pia persona del vicinato, come rileva il manoscritto gigantiano narrando le vicende antecedenti a quel maggio 1651, e si fosse estesa all'intera comunità è lo stesso don Santo quando definisce questa figura come la *Miracvlosa Imagine del SS.mo Crocifisso di Ciminna*, non della chiesa o della Confraternita di San Giovanni Battista. Sintomatico del quanto Essa sia fin d'allora ritenuta patrimonio, immagine identitaria della comunità, ciò che accadde la sera della prima processione quando il corteo raggiunse la Matrice.

«Ecco che entrato qui tutto il popolo d'una Terra intiera, si che mai si vidde la Chiesa maggiore così ripiena; s'odono li strepiti, e le grida di molte persone, vessate da maligni spiriti, che tremando, e distorcendosi in mille guise, con le voci terribili rappresentavano un spettacolo compassionevole di spavento. All'ora il R.do Arciprete mosso a compassione di quelle povere creature, cominciò a far l'ufficio d'esorcista. Ma che presaghi, cred'io, li spiriti maligni de suoi maggiori tormenti, non potendo tollerare la potenza delle Divine parole, e la presenza dell'Onnipotente Dio, per levarsi impaccio mossero l'animi d'alcuni, a sospettare di quella dimora che si facea nella Maggiore. E chi sa, disse uno, se li Preti ni daranno più lo S.to Crocifisso? Può essere, disse l'altro, che se lo vogliono tenere. E che ci faremo poi? disse lo terzo. E così di mano in mano, passando queste simili parole, entrano l'animi nei sospetti e dai sospetti si proruppero ad un'istante da tutti, quelle parole: Fora, fora. Andiamo ch'è tardo, andiamo! E fu tale quel grido comune che fu di bisogno incontenente partirsi dalla Matrice, con la Santa Imagine, per portarla subito alla Chiesa»¹.

Il documento di allocazione dà anche margine per asserire come il corale sentimento devoto avesse travalicato i confini della contrada, delle categorie, delle consorterie sociali e dei sodalizi professionali. Quanto avesse contato la cooperazione tra il Gigante e il conventuale P. Salvatore La Vignera che, come vedremo, figura tra i rappresentanti della *mastranza* che s'intesta la commissione della vara, ma è anche testimone di una non comune manifestazione di

¹ DON SANTO GIGANTE, *Historia della Miracvlosa Imagine...*, cit. c.9

quella santa immagine, non ci è dato conoscere, è solo presumibile. Quanto questo sentimento si fosse radicato è documentato dal concorso popolare alla riedificazione della chiesa che poi diede vita a quella che diviene vera e propria leggendaria epopea².

LA COMMITTENZA

L'immagine del Crocifisso era l'*insegna* della Confraternita di San Giovanni Battista ma la realizzazione della vara è patrocinata dalla *mastrantie [...] terre ciminne*, rappresentata dal conventuale Padre Salvatore la Vignera e da un folto numero di *mastri*.

Il La Vignera, congiunto del notaio rogante, credibilmente è il padre spirituale del sodalizio; subentrato nella direzione delle fabbriche al confratello Padre Vincenzo Li Vaccari³, nel 1668 darà compimento alla ricostruzione della chiesa ed all'ampliamento del convento di San Francesco d'Assisi; è lo stesso personaggio che don Santo nella *Historia...*, (c.11) cita come uno dei testimoni del prodigioso manifestarsi ad occhi aperti della venerata immagine.

Nell'elenco dei ventidue sodali presenti alla stipula del contratto, figurano soggetti noti alla storiografia ciminnese per essere impegnati in importanti cantieri. Mastro Leonardo Lo Cascio ed i figli Onofrio e Francesco si erano appaltati i lavori di ricostruzione dell'Abbazia benedettina⁴ a Ciminna e quelli di costruzione del *magnum tenimentum domorum* di donna Beatrice Del Carretto a Ventimiglia di Sicilia (*u Casteddu*)⁵. Francesco, in particolare, è

2 VITO GRAZIANO, *Canti e leggende usi e costumi di Ciminna*. Treves, Palermo 1934, pp. 107-110 che trae dalla dispersa *Relazione della venerabile Imagine del SS.mo Crocifisso che si venera nella Chiesa di S. Giovanni Battista di Ciminna*, stilata nel sec. XVIII ed attribuita al cappellano Rev. D. Filippo Cascio.

3 FILIPPO CAGLIOLA, *Almae Siciliensis Provinciae Ordinis Minorvm Conventualium...*, Venetiis, ex typographia Petri Turini, 1644, p.104

4 ARTURO ANZELMO, *L'Abbazia Benedettina di Santa Maria di Montecristo in Ciminna. Annotazioni sulla ricostruzione seicentesca*. Ciminna 2000

5 IDEM, "Per una storia delle donne nella Sicilia spagnola. Beatrice Del Carretto, contessa di Racalmuto, principessa di Ventimiglia." in ANTONINO GIUSEPPE MARCHESE (a c. di) *L'isola ricercata, inchieste sui centri minori della Sicilia secoli XVI-XVIII*, Provincia

un abile *intagliator lapidum* avendo eseguito la vera del pozzo-cisterna ed altri intagli nel monastero ciminnesse nonché la bella fontana di Ventimiglia (via Garibaldi -via La Masa) su disegno del Viterbo architetto della cerchia dello Smeriglio⁶. I nomi degli altri *mastri*, ricorrono nei contratti d'appalto di molti cantieri; qualcuno era impegnato nelle fabbriche dei Conventuali⁷ altri, presteranno la loro opera nella ricostruzione amatiana della chiesa di San Giovanni Battista⁸. Si tratta di *faber murari, pirriatores, lapidum incisores, calcarari*, perciò associati alla *Mastranza dei Muratori*. Questo sodalizio, che venerava quali Patroni i Santi Coronati, nel Cinquecento aveva sede nella chiesa minoritica ed ancora vi era ospitato poi -non è documentata l'epoca-, ritroviamo i *mastri* a San Francesco di Paola indi, nella ricostruita San Giovanni, chiese dove sopravvivono altari dedicati ai Santi Martiri della Pannonia⁹. Plausibile che il documento si riferisca alla *Mastranza dei Muratori di Ciminna*¹⁰ che s'intesta la commissione e sostiene economicamente l'impegno.

Regionale di Palermo, Ercta (53), Palermo 2008

6 Sui due architetti, **LUIGI SARULLO**, *Dizionario degli Artisti Siciliani*, vol. I, Architettura, a cura di MARIA CLARA RUGGIERI TRICOLI, Novecento, Palermo 1993, sub voces

7 **ARTURO ANZELMO**, *La Chiesa e il Convento di San Francesco d'Assisi alla Scarpa in Ciminna*. P.M. Vincenzo Li Vaccari la ricostruzione e l'ampliamento. Ciminna, 1997

8 **IDEM**, *Paolo Amato, la Raccomandata e la Chiesa di San Giovanni Battista in Ciminna*, Ciminna 2000.

9 Dell'altare in San Francesco non abbiamo più memoria. Oltre ad una mediocre tela tardo settecentesca in S. Giovanni B., resta l'interessante quadro nella chiesa dei Minimi che abbiamo attribuito al *Pittore della Maddalena*, vd. **ARTURO ANZELMO** "Percorsi d'arte" in MAURIZIO ROTOLO - **ARTURO ANZELMO** (a c. di) *Ciminna, Palermu lu nicu, identità culturali di un paese della provincia palermitana*, Provincia Regionale di Palermo, 2014.

10 **VITO GRAZIANO**, *Canti e leggende...*, cit. p.106, pur non riferendo dell'anno di costituzione fa cenno ad una «Congregazione della Mastranza, fondata nella chiesa di S. Giovanni Battista» il cui distintivo consiste «in un piccolo Crocifisso di ottone, legato ad un nastro rosso e assicurato al collo». E' probabile che l'eventualità della chiusura della chiesa dei Minimi nel 1792 avesse indotto il trasferimento.



Ritratto di don Santo Gigante (1601-1673). Sacrestia della Chiesa di San Giovanni Battista in Ciminna, già alla Matrice.

IL PROGETTISTA

Don Santo Gigante non è presente all'atto (tra i testimoni figura uno degli amici più intimi, il coetaneo e vicino di casa don Geronimo Bonanno), egli era il vicario foraneo e, per sua stessa ammissione, non fu presente nemmeno alla prima processione ordinata e gestita dal «*Rev.do Vicario Sostituto: D.re Don Domenico barone, stante [...]che, per suoi negozi urgenti, si trovò allora in Palermo*»¹¹. Se per tale ufficio, anche per il prestigio che ne derivava, verso di lui covavano invidia alcuni confratelli ed era osteggiato a causa delle innovazioni nell'esercizio del ministero ecclesiale e dell'osservante gestione del suo ufficio (nel 1655 si dimetterà dalla carica per dissidi con l'invadente arciprete Pisano poi, con il tradizionalista don Antonino Trucco¹²; vacherà per oltre un decennio e nonostante la sua riluttanza sarà riletto il giorno dopo la scomparsa dell'amico don Francesco d'Urso che gli era succeduto), per la vastità degli interessi culturali e soprattutto per le prove date, a Ciminna, credo non avesse rivali.

Giovanissimo è insegnante ginnasiale, si dedica al ricamo di paramenti sacri e verosimilmente alla musica, poi alla miniatura -lasciandoci due splendidi libri Corali-, alla pittura, alla redazione di memorie, compendi storici e biografie ed ancora, alla progettazione di cicli decorativi, ad apparati effimeri ed alla drammaturgia.

Quanto dietro le quinte, quanto scopertamente, nella cultura artistica locale l'entourage del nostro sacerdote avesse influito, è abbastanza noto. Ricordiamo come nel '39 quando Gaspare Guercio viene chiamato a decorare la Cappella dell'Immacolata in San Francesco all'atto, quali testi, sono presenti don Santo Gigante, il medico don Vincenzo suo fratello, il sacerdote don Giuseppe Campanella

¹¹ DON SANTO GIGANTE, *Historia della Miracvlosa Imagine...*, cit. c.6

¹² Scrive don Santo: «A 27 di Decembre 1651 il Dottor Don Antonio Trucco di Termine prese possessione dell'Arcipretato di Ciminna, renuntiatoci dall'Arciprete Dottor Don francesco pisano [...]. Questo novo Arciprete imbevuto del passato, Altiero di natura mi diede molte occasioni d'esercitare la pacienza.» ed in seguito «A (...) di (...) <1654> [...] Tornò detto di Pisano alla Cura di quest'Anime, con proposito di quietarsi e starsi in pace, ma non fù così». FILIPPO MELI, *Un singolare miniaturista...*, cit. A proposito delle messe legate all'immagine del SS. Crocifisso, tra il Pisano appena ritornato ed il Clero si ingaggerà lunga lite.

suo cugino figlio di notar Cataldo, il farmacista Vincenzo Mazzielli suo cognato. Già il Meli ne evidenziava il ruolo nell'avvio alla carriera artistica dei fratelli Vincenzo e Paolo Amato, cui può essere aggiunto il nome dell'altro nipote, Giovan Battista Mansella, architetto ed incisore (credibilmente anche pittore se identificabile con il *Pittore ciminense della Maddalena*¹³), collaboratore di don Paolo¹⁴.

Nel 1644 don Santo progetta la decorazione a stucco della Cappella della Madonna dell'Itria in San Francesco d'Assisi¹⁵ e nel '66 ricorrendo «*L'Annuale funerale della felice memoria dell'eccellentissimo Padrone* (il duca don Domenico Graffeo † 1665), *nella Matrice*» eriggonο un «*Mausoleo Grandioso insino al tetto freggiato di Statue, Imprese, et emblemi*» da lui e dal fratello don Francesco «*ottimamente disposti*»¹⁶. Che, a fronte della profonda cultura e del talento artistico, potesse misurarsi nella progettazione di un fercolo non sorprende più di tanto, come non meraviglia pensare lui o il fratello quali autori di quella «*fastosa Cassa Inargentata con suoi Christalli etc. et anco l'Arco per starvi di sopra, per esporsi al popolo*»¹⁷ le reliquie dei santi martiri Vito (patronο principale di Ciminna), Crescenza e Modesto, in occasione della traslazione avvenuta il 4 settembre del 1672.

Dal contratto d'obbligo si cava come l'opera dovesse esser eseguita conformemente al disegno approntato da don Santo, cui era pure demandato sovrintendere ai lavori apportandovi eventuali modifiche ma, non pare estraneo, come già opinava il Meli, pensarlo come colui che stimolò quella nascente manifestazione del culto popolare con una visione mirata alla continua catechesi, a creare legami

13 ARTURO ANZELMO, "Percorsi d'arte" in MAURIZIO ROTOLO - ARTURO ANZELMO (a c. di) *Ciminna, Palermu lu nicu...*, cit.

14 Si allude all'antiporta e parte dei rami che illustrano l'opera di PIETRO MAGGIO, *Le guerre festiue nelle reali nozze de' serenissimi, e cattolici re di Spagna Carlo secondo, e Maria Luisa di Borbone ...*, In Palermo, per Giuseppe la Barbera, e Tomaso Rummulo, & Orlando. s.d. (1680).

15 GIUSEPPE CUSMANO, *La vara del SS.mo Crocifisso...*, cit. p.11.

16 FILIPPO MELI, *Un singolare miniaturista...*, cit.

17 Come sopra

di solidarietà municipalistica: in una Ciminna dilaniata dalle faide e dalle fazioni, quegli eventi che generavano momenti di profonda, corale spiritualità egli deve, anche per suo ufficio, sapere indirizzare attraverso quelle opportune manifestazioni esterne che in più luoghi dei suoi scritti dichiara di aver promosso. È facile pensare come egli stesso avesse caldeggiato da tempo l'idea della processione; che, a fronte dei "successi" di quella prima pubblica manifestazione, occasione di straordinari avvenimenti che non potevano non aver incubato generale aspettativa, abbia ancora una volta sostenuto l'idea di dar continuità a ciò che era nato come transitorio evento. Ed è su quell'onda e con tale finalità, crediamo, che don Santo si accinge a redigere la sua *Historia...*, nel cui proemio scrive:

«Ond'io conoscendomi grandemente obligato, si per l'officio che tengo indegnamente, come per altro, per non essere ingrato alli beneficij ricevuti, e per dar materia agli altri di lodare la Divina Onnipotenza, ho raccolto brevemente quanto è passato [...]»¹⁸

a voler attestare il portato non più localistico di quegli accadimenti, la necessità di rendere la processione evento istituzionalizzato, liturgia urbana; naturale pensare che in quell'inverno del '51 se non precedentemente, avesse posto mano ad elaborare le prime idee della vara, ad invogliare altri a dar compimento a quel suo progetto.

GLI ESECUTORI

Sui maestri chiamati a dar forma all'opera poche notizie. È certo che se fin dal primo Cinquecento con Pietro Barberi che dispone di un bagaglio culturale di tutto rispetto e la cui attività familiare è ancor fiorente agli inizi del Seicento o, con Girolamo di Nuccio, sono contemporaneamente attive più botteghe (è sul finire di quel secolo che i Brugnone si stanziano a Ciminna), non è fuor di luogo ipotizzare il nostro centro, riferimento territoriale della produzione lignea. I committenti, nel momento in cui con le solite garanzie si conferma

¹⁸ DON SANTO GIGANTE, *Historia della Miracvlosa Imagine...*, cit. c.1



Ciminna, Matrice. Paolo Amato (attr.) *Cimenna di Sant'Antonio Abate*



Corleone. Francesco Reina sen. e F. Reina iun. su disegno di Paolo Amato *Vara del Crocifisso degli Angeli* 1686. Immagine da G. Lanzafame, *Barocco in processione...*, cit.

l'impegno, si riservano il diritto, in caso d'inadempienza dei *mastri*, di poter fare eseguire l'opera in loro danno a Ciminna o a Palermo, segno che altri in paese erano in grado di simili realizzazioni.

I Reina -padre e figlio-, Giacomo e Vincenzo Brugnone o Sebastiano Cannizzaro che nella seconda metà del Seicento danno vita a diverse progettazioni amatiane e manselliane e dove l'esecuzione di figure non è secondaria a quella di elementi architettonico-decorativi com'è il caso della monumentale macchina processionale di Sant'Antonio Abate che anticipa la vara del Crocifisso degli Angeli di Corleone, della varetta del SS. Nome di Gesù, delle perdute vare del Crocifisso di Baucina e di San Giovanni in Ciminna o verosimilmente dell'altra pur distrutta della Pentecoste della quale sopravvivono le tredici statuette, sono le maestranze più qualificate del circondario. I risultati ottenuti, presuppongono percorsi culturali e tecnico-professionali che trovavano riferimento nelle botteghe cittadine; capacità che nel primo Seicento spingono i Brugnone (prima Francesco e poi Giacomo il vecchio) nelle Madonie, permettono al ciminnese *Vincenzio Chiachio alias Ansaldo, mastro d'axia di noce*, di trasferirsi a Palermo dove lo conosciamo per l'esecuzione di un monumentale pezzo d'arredo con partiti architettonici, decorazioni floreali, un'Annunziata a basso rilievo e le quattro Sante palermitane a tutto tondo; dunque più che un *mastro d'axia* uno *sculptor lignaminum*, un vero artista.

LA VARA

Il primo a scriverne fornendo elementi utili con riferimento all'antico manufatto ed alle modifiche con le quali ci è pervenuto, è il dottor Vito Graziano che ci comunica come

«La bara è di forma quadrangolare, il cui lato è lungo m. 1,65 ed è alta m. 1,82 oltre la croce. Essa è formata dallo zoccolo, dalla bara propriamente detta e dalla croce della sacra immagine. Lo zoccolo fu eseguito nel 1902 dal maestro falegname Antonino Alesi ed è adornato da vari putti, da quattro angioletti in atto di suonare strumenti da fiato, da emblemi della passione e da altri segni della umana redenzione. La bara poggia sopra lo zoccolo e nella parte

superiore porta nel centro un piedistallo, su cui è piantata la croce, e agli angoli quattro statuette di legno indorato, alte m. 0,90 circa e rappresentanti la Madonna, S. Giovanni, Santa Maria Maddalena e Maria Cleofe, che, secondo il vangelo di S. Giovanni, erano vicini alla croce, ove morì il Redentore. Agli angoli della bara e al di sotto delle statuette sopra descritte esistono quattro piccoli angeli recanti rispettivamente nelle mani una lancia, una piccola colonna, un chiodo e una scaletta, e ai lati quattro scudi aventi nel centro un piccolo ovale, su cui un' tempo era dipinto un mistero doloroso, e attorno ad esso dei piccoli angeli e festoni»¹⁹.

Dal raffronto tra il documento, l'antica foto e lo stato dell'opera, al di là di riconoscibili integrazioni/asportazioni frutto d'interventi manutentivi, il contesto non appare notevolmente mutato: «*quattro statue [...] delle tre Marie et san Giovanni evangelista, 4 puttinj con soi misterij posti sopra li 4 mensuli, et otto altri puttini sopra li 4 quattro scuti [...]*»²⁰; ciò che nella versione otto-novecentesca non si rilevano sono le «*4 cornucopij per 4 lanterni*» le quali non potevano che stare sull'ultimo pianale, sostituite prima con lampade ad acetilene ed in seguito elettriche.

Progettazione meditata quella della vara del Crocifisso ciminnita. Se il repertorio decorativo resta legato alla Maniera (e le *tabelle* degli stucchi livolsiani o gli elaborati e delicati intagli dei dossali degli scranni del coro ligneo della Matrice offrivano eccellente repertorio), coerenza compositiva ed iconografica ancor leggibili nell'attuale sistemazione dello *scabellino* (quella porzione del manufatto che il Graziano cit. individua come la «*bara propriamente detta*»), attestano come don Santo, abbia nel tempo coltivato la passione per le arti profittando di frequenti rapporti con la città dove era conosciuto non solo negli ambienti della prelatura o religiosi come si cava dai suoi scritti.

Dal '36 il fratello don Francesco era a Palermo dove, anche per il suo dimorare presso l'abate don Giovanni Antonio Geloso componente del Capitolo metropolitano e più volte vicario episcopale, era inserito in contesti culturali di notevolissimo livello ed è qua-

¹⁹ VITO GRAZIANO, *Canti e leggende ...*, cit. p.75.

²⁰ L'attuale cromia dei pezzi è verosimilmente dovuta ai restauri del primo Novecento



La vara, dopo i restauri del 1902 e l'aggiunta dello zoccolo. Croce del 1782.
"Santino" Comitato festeggiamenti SS. Crocifisso Ciminna

si certamente attraverso l'aristocratica frequenza di quel don Luigi Ventimiglia (che conosce *il Monrealese*, gli orafi Giancola Viviano, Domenico Ferruccio e Francesco Giangreco ed è vicino agli ambienti gesuitici²¹), presso il quale pure soggiorna, che avrà avuto modo di accostarsi alla cerchia del Novelli come attestano i suoi dipinti.

La profonda cultura cristologica, innervata sui dettami della Controriforma tridentina che aveva posto particolare attenzione alla produzione delle sacre immagini puntualizzando soprattutto come «attraverso la storia dei misteri della [...] redenzione, espressa con le pitture e con altre immagini, il popolo viene istruito e confermato nel ricordare gli articoli di fede e nella loro assidua meditazione»²² e nell'esplosione del Barocco troverà concretizzazione, lo porta a focalizzare l'attenzione sul "Sacrificio della Croce" più che su quell'*Imagine*²³.

La vara non può essere il trono su cui paganamente innalzare un tutelare palladio; quella miracolosa figura non poteva diventare un feticcio oggetto di superstiziosa suggestione. Quel piccolo Crocifisso che nell'oscurità delle notti d'un tempo era appena un'ombra sull'argenteo sfavillio della croce issata su quel gran trono affiancato dai simboli della Passione, quasi allude alla bizantina etimasia ma don Santo, vuol rappresentare il Cristo vivente e presente che, novello Agnello sacrificale, attraverso il suo immolarsi compie ogni giorno il più grande dei miracoli, la Redenzione.

Incentrando il costrutto figurale sulla rappresentazione dei *Misteri Dolorosi* dà vita ad un complesso narrativo che ci accompagna a meditare sulla *Passione*, ad una *Biblia pauperum*. Il Crocifisso «di legno alla misura di tre palmi e mezzo»²⁴, per le sue proporzioni gli offre il destro per ideare un vero e proprio gruppo scultoreo. Alla *Miracvlosa* figura sulla croce, piantata sul *monte* sopra lo *scabellino*, asse e vertice della *piramide* iconografica e strutturale, accosta quelle delle tre Marie

21 *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Flaccovio, Palermo 1990, p. 518,

22 Concilio di Trento, sessione XXV

23 Il rischio che la venerazione popolare degenerasse infatti, era stato per tempo avvertito
DON SANTO GIGANTE, *Historia della miracvlosa imagine...*, cit. c.10

24 Come sopra, c.1v.

e del prediletto Giovanni d'identiche dimensioni (la *Crocifissione*, scena emblematica del Sacrificio), gli altri *Misteri*, dipinti²⁵ sui pavesi che ne ornavano le facce affiancate da pingui volute doppie a girari spezzati sulle quali, contrappunto e commento, putti alati recanti simboli della Passione ricordano quelli dei capilettera miniati dei suoi Corali e sembrano anticipare don Paolo Amato che ne riproporrà la gioiosa presenza nei sovrarchi e nei piloni delle nicchie del SS. Salvatore, nelle vane, nei portali, nei fastigi di edicole e cappelle.

Sulla faccia anteriore i due putti a cavalcioni dei girari delle volute recano una colonna ed una scaletta, allusioni alla *Flagellazione* ed alla *Deposizione*. Sull'opposta, secondo la descrizione che ne dà il Graziano²⁶ «una lancia» e «un chiodo» ma, per quanto è possibile osservare dall'antica foto che illustra il testo in cui si pubblica il documento di allocazione, i chiodi, che rimandano alla *Crocifissione*, erano recati, in numero di tre, da uno dei minuscoli putti che affiancavano il pavese anteriore dello *scabellino* (quali *strumenti* tenessero gli altri, non è difficile supporre se riguardiamo l'imagerie dei tramischi della più tarda Cappella del Crocifisso nel SS. Salvatore di don Paolo Amato), per cui appare plausibile che i due elementi -ramo d'issopo con spugna imbevuta d'aceto e lancia- in atto presenti, rispecchino quelli originari. Sono esplicita citazione di quel *Sitio* (Giov. 19. 28) sul quale da secoli si esercita l'esegetica dei quaresimalisti, al colpo di Longino del quale dà successiva testimonianza l'Evangelista (Giov. 19. 32, 34). In questi dettagli, la scelta compositiva ed iconologica non casuale, ulteriore prova della raffinata capacità del nostro progettista nel coniugare valori estetici e contenutistici, soggetti e lessico della comunicazione.

Dall'antica foto cui accennavamo si traggono altre informazioni. Lo *scabello*, che l'uso aveva consunto più che il resto, non appare consona alla restante opulenza ornamentale, è ipotizzabile sia stato sostituito. Nei coevi esempi, accoglie rilievi figurati; posto che quattro dei *Misteri* erano dipinti sui pavesi dello *scabellino*, don Santo avrà trovato soggetti, temi e modalità tecnico-rappresentative consoni al progetto che aveva immaginato: richiami veterotestamentari alla Passione o le

25 VITO GRAZIANO, *Canti e leggende...*, cit. p.75. L'atto di allocazione non contempla la presenza di un pittore, probabile che questi inserti fossero opera di don Santo o del fratello.

26 IDEM, *ibidem*, p.75

molte prefigurazioni del potere salvifico della Croce, potrebbero aver ispirato un percorso che, in un sospeso crescendo, legasse Vecchio e Nuovo Testamento fino all'imminente compimento della Promessa.

Lo strumento di allocazione, offre opportunità d'altra notazione relativa alla croce lignea che accoglie la piccola scultura nella nicchia dell'altar maggiore e che, prima che fosse sostituita, costituiva complemento della vara. Nell'atto non si accenna alla sua esecuzione quanto al configurare nel fercolo idoneo alloggio affinché potesse saldamente esser assicurata durante la processione. E di fatti la croce era già stata realizzata. Don Santo narra come

«Nel mese poi d'ottobre dell'anno prossimo passato 1650 (Zaccaria Santino uno dei primi devoti), sentiva grandissimo impulso nell'interno, a rinnovarci la Croce antica, con apprensione che da quella stasse per cadere la Santa Imagine, et era tanta l'ansietà, che n'haveva, che mai si poté quietare, che prima non la facesse. Fatta che fu la Croce di meglio forma, volendo in quella conficcare la santa Imagine del Crocifisso, ecco che questo, in toccarlo ci cadè nel petto, tanto stava in pericolo di distaccarsi. Onde atterrito, con magior reverenza lo commodò nella Croce nuova, e ripostala nel medesimo Altare, seguitò la sua divotione, e quella pure de' convicini, e da questi s'andò parimente dilatando negli altri.»²⁷.

Per coerenza decorativa affine al fercolo, non poté che esser disegnata da don Santo il quale, nel suo colto stile, ripropone una delle più note simbologie trinitarie, il trilobo di gotica memoria tre volte ripetuto. Questa (rispetto alla croce argentea del 1782), vistosamente più ridotta nella dimensione del *patibulum* del quale le mani del Cristo quasi toccano gli estremi, risulta più proporzionata alla vara e soprattutto alla figura tentando di correggerne l'ampia apertura delle distese braccia. Anche le parole del nostro vicario vi alludono quando, rispetto all'*antica*, con una punta di non velata modestia, la descrive come *di meglio forma*.

La croce cui accenniamo, eseguita sei mesi avanti al maggio 1651 dovette essere usata per la prima festa, per le sue caratteristiche²⁸ non

27 DON SANTO GIGANTE, *Historia della Miracvlosa Imagine...*, cit. c.2v

28 Normalmente le figure dei Crocifissi vengono poste in nicchie a fondo piano, e la croce fissata con chiodi a martello che sorreggono e trattengono il *patibulum*, questa presenta

può non esser stata concepita quale croce processionale, da collocare appunto su una vara, e ciò lascia ipotizzare come alla processione ed al fercolo, almeno don Santo, pensasse da tempo avendo *monitorato* l'evolversi di quella devozione e stimato come dare visibilità ad un simile evento potesse divenire mezzo di catechesi e collante sociale ma, la prudenza lo porta a procedere per piccoli passi, prima organizza quell'occasionale manifestazione del '51 poi, verificati gli esiti, certo che nulla poteva ostare, mette in atto il suo progetto²⁹.

Essa diventerà l'emblema distintivo del nostro miracoloso Crocifisso. Nel grande pavese inserito nel timpano spezzato del portale maggiore della ricostruita chiesa di San Giovanni Battista dedicata al SS. Crocifisso, quasi arme del "Padrone di casa", don Paolo Amato infatti, ne riprodurrà il disegno.

Se la gerarchia delle tematiche figurative appare fondamentale per una lettura iconologica ciò che, per quanto qui ci interessa, stimola ad approfondire la ricerca è il costruito tipologico ed architettonico. Negli arroccati centri medievali, con le loro stradine sconnesse e accidentate, la tipologia di vara o fercolo, escludeva che tali macchine avessero un'alto zoccolo che durante le soste del corteo permettesse di deporle a terra³⁰ senza sminuirne anche se temporaneamente la monumentalità. La *menza vara*, era la norma³¹. Una pedana provvista di appositi fori che permettevano l'alloggio dei *castagnoli* (travetti di castagno che servivano al trasporto a spalla) costituiva lo *scabello*. Lo *scabellino*, più ridotto e ad esso sovrapposto, generalmente non molto sviluppato in altezza, sorreggeva l'immagine e dava modo di

lo *stipes* piuttosto lungo inferiormente, atto appunto ad essere incastrato in un foro.

29 Introdurre una nuova manifestazione avrebbe suscitato gelosie nelle altre Confraternite opposizioni nel Clero. La festività del SS. Crocifisso fece venir meno l'importanza di altre, come quella di Sant'Antonio Abate per la quale non bastò il ricorso ad un nuovo magnifico fercolo.

30 Per quelli di più grave peso s'usava far uso di cavalletti, per i più leggeri delle c.d. *furceddi*, corti bastoni provvisti di forcelle metalliche su cui si poggiavano i *castagnoli*.

31 Diversamente a Palermo ad es. come si nota dalla rappresentazione dei fercoli nel dipinto della collezione Alba di Siviglia, riprodotto in M. FAGIOLO, "Introduzione alla festa barocca, il Laboratorio delle arti e la Città effimera", in *Le capitali della festa, Italia Settentrionale*, a cura di M. FAGIOLO, Roma 2007.

sistemare sul primo luminarie o addobbi. Non erano infrequenti altri pianali che conferivano alla vara l'aspetto d'una *piramide* a gradoni o che, sul primo o secondo, s'impostasse un baldacchino a colonne o piedritti a candelabra, terminante con un cupolino non sempre chiuso, spesso sovrastato dall'immagine del Risorto o della Vergine³².

Non abbiamo a Ciminna memoria materiale di precedenti vare su più livelli del tipo a *piramide*, certo è che tra le superstiti produzioni siciliane di questo periodo, l'idea di costituire quel secondo ordine in forme veramente monumentali appare del tutto innovativa, ed il riunire in un sol manufatto architettura, scultura a tutto tondo, rilievi e pittura è mezzo che inverte quella volontà che è l'anima del Barocco, stupire, coinvolgere e, nell'arte sacra, quasi fissare la memoria eidetica del Paradiso che i santi, i grandi mistici, hanno visto nelle loro estasi e che la letteratura agiografica tentava di far immaginare: la pittura (più che le *arti consorelle*) nelle immense superfici delle volte e delle cupole troverà impareggiabili mezzi espressivi³³.

Lo *scabellino* si raccorda al sottostante piano attraverso quelle quattro superbe volute (*mensole*), con i quattro pavesi (*scuti*) sulle facce, ad esse legati da magnifici, opulenti festoni di foglie e frutti della terra (abbondanza delle grazie e dei miracoli ricevuti per mezzo di quella santa *Imagine*), in sorprendente continuità architettonica e decorativa con la piattaforma superiore sulla quale, ai vertici, stanno come pinnacoli i quattro Dolenti ed al centro il *monte* che, finalizzato all'incastro della croce, allude al Golgota, sul quale essa trionfa nello splendore d'intagli, fregi e lucenti dorature.

32 Così era la cinquecentesca vara di Santa Barbara della quale resiste la statua il tipo veniva a volte definito cilio. La parte architettonica composta da quattro colonnine corinzie con il terzo inferiore celato da decori sul tipo delle colonne livolsiane della tribuna della Matrice, sorreggeva una cupoletta o volta a sezione sferica su archi ed era completata da due angioletti posti su piedritti e recanti l'uno la torre e l'altro un serto di fiori. Fu trafugata sul finire degli anni Settanta del Novecento. La più tarda vara di Sant'Antonio Abate, atteso il considerevole peso, è provvista di tre *castagnoli*.

33 FABRIZIO AGNELLO, "Strumenti per lo studio della pittura d'illusione in Sicilia: il trattato di Paolo Amato e un metodo per l'analisi grafica tridimensionale di una quadratura", in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a c. di FAUZIA FARNETI e DEANNA LENZI, Alinea, Firenze 2006.

CONSUNTIVI

Un recentissimo excursus sulla produzione siciliana di macchine processionali³⁴, offre incidentalmente il destro per ulteriori riflessioni. Estrapolandoli da *I trionfi del S. Arcivescovo Mamiliano...*, del teatino Matranga³⁵, l'Autore riproduce tre disegni di fercoli tra i quali quello di San Francesco di Paola. Appare evidente l'affinità compositiva tra quest'ultima e la vara ciminnita: dall'alto volume del secondo livello (lo *scabellino*) decorato da gran pavese a *scartocci* affiancato da doppie volute a girari opposti, al terzo, con figure allegoriche (nel disegno: *Penitenza* e *Verità*?) accostate al fiorito plinto che sorregge il Taumaturgo dei Minimi a concludere la *piramide*.

Se non va scartata l'ipotesi che della *Miracvlosa Image* e della sua splendida vara, giustificate dall'esigenza di promuoverne il culto, circolassero stampe devozionali³⁶, è da evidenziare come don Santo per i continui e qualificati rapporti ha contezza degli esiti del dibattito estetico cittadino; che le sue produzioni potessero esser conosciute negli ambienti della capitale, attraverso quella fitta rete di contatti che non solo unidirezionalmente sono documentati.

Se molte altre, ugualmente colte ed importanti, a questa data sono le frequentazioni palermitane specialmente in Curia, don Santo, a motivo del suo ufficio facilmente avrà potuto avere frequentazioni con il teologo don Girolamo Matranga suo coetaneo, qualificatore e consultore del Sant'Uffizio, letterato, docente di morale e filosofia, autore di testi spirituali e teologici, accademico dei Riaccesi³⁷. A fronte di quanto il Gigante si fosse

34 GIOVANNI LANZAFAME, *Barocco in processione. Vare e fercoli in Sicilia*, Leonforte 2015, pp.58-59 Testo che pur facendo cenno della nostra vara del Crocifisso, non annovera quel magnifico esempio del *cilio di Sant'Antonio Abate* e la *varetta del SS.mo Nome di Gesù*.

35 GIROLAMO MATRANGA, *I trionfi del S. Arcivescovo Mamiliano, palermitano, nel ritorno alla patria*, Biblioteca Comunale di Palermo, Ms. ai segni 3 E27, che descrive le festività celebrate in Palermo nel 1658 in occasione del ricevimento delle reliquie del santo vescovo portate da don Pedro Martinez y Rubio nel 1657, cui le aveva donate Papa Alessandro VII, nominandolo alla cattedra metropolitana siciliana. Le immagini in GIOVANNI LANZAFAME, *Barocco in processione...*, cit. pp.33-34.

36 Testimonianza indiretta ne sono le varette e le copie del Crocifisso nero con la rossa fascia che ne cinge i fianchi, ancora circolanti presso le famiglie ciminnesi.

37 Pubblicherà la descrizione degli apparati progettati da Paolo Amato per i funerali di Filippo IV e l'ascesa al trono di Carlo II, con antiporta incisa dall'architetto. GIROLAMO

adoperato nel promuovere il giovane nipote appare lecito domandarsi: e se magari la vara del Paolano fosse uno scoperto tributo da parte del giovanissimo Paolo Amato?

A corollario un cenno merita la *varetta del SS. Nome di Gesù* eseguita per l'omonima Compagnia con sede in San Domenico. Verosimilmente più tarda³⁸, come nella vara del Crocifisso vi si avvertono reminiscenze di Maniera ma per le ridotte dimensioni, i motivi ornamentali qui più elaborati, come sostenuti da un invisibile telaio, con un vago sapore di effimero nella forza della loro fragilità diventano anche elementi strutturali. Intrigante l'idea del monogramma (IHS) che sorreggeva la figurina del Divin Fanciullo, seppure dedotta da esempi pittorici³⁹. Che l'autore del progetto sia il Gigante o l'Amato è quasi superfluo conoscerlo. Se il nostro vicario, è ben chiaro che ripetendo lo schema compositivo, si innova nel repertorio ornamentale; se don Paolo, non può che vedersi l'omaggio al maestro della sua *verde età*, al consapevole estimatore che, riconosciutone precocemente i talenti, ne aveva indirizzato e, con i suoi colti ed autorevoli contatti, sostenuto la carriera.

In attesa di verifica le ipotesi avanzate, circa la palermitana vara effimera di San Francesco di Paola e del piccolo capolavoro ligneo della Compagnia del SS. Nome di Gesù a Ciminna che scopertamente richiamano il manufatto gigantino della chiesa di San Giovanni, inducono a confermare l'intuizione del Meli⁴⁰ e quanto recentemente s'è cercato di documentare circa il ruolo di don Santo almeno nella primissima attività amatiana⁴¹.

Ritornando all'oggetto del nostro interesse, ciò che va sottolineare

MATRANGA, *Le solennità lugubri e liete in nome della fedelissima Sicilia nella felice e primaria città di Palermo...*, Palermo, nella stamperia di Andrea Colicchi, 1666. È documentato dallo stesso Gigante come la sua biblioteca fosse fornita di testi di spiritualità. DON SANTO GIGANTE, *Diario* f.8/c.5

38 Indicativo il 1667 anno in cui fu donata ai confrati la statuetta di Gesù Bambino. VITO GRAZIANO, *Ciminna memorie...*, cit., p.183. La statuetta dopo l'estinzione del sodalizio rimase in casa dell'ultimo rettore della Compagnia. La varetta è conservata presso il Museo Civico, l'immagine che vi è sistemata, proviene dall'Oratorio omonimo in S. Domenico.

39 Nella Matrice la novelliana *Adorazione ed Esaltazione del SS. Nome di Gesù*.

40 FILIPPO MELI, *Un singolare miniaturista...*, IDEM (a c. di), *Don Santo Gigante Historia...*, citt.

41 ARTURO ANZELMO, *Paolo Amato, Siciliano di Ciminna, Architetto del Senato di Palermo*. Presentazione di Maria Clara Ruggieri Tricoli, Ciminna 2015

ato è soprattutto il raggiungimento di un perfetto equilibrio tra dato iconografico e struttura formale; don Santo compone gli elementi della vara del SS. Crocifisso sì che al contempo ognuno d'essi sia contenuto/tema narrativo od allegorico ed oggetto di valore estetico. Se il Meli studiando i due Corali miniati, soprattutto nel primo (*Corale Bonnunzio* - 1628), notava segni di discontinuità linguistica⁴² qui, a distanza di vent'anni e più, il nostro sacerdote non solo dimostra piena padronanza dei ferri del mestiere ma si esprime con coerenza lessicale da consumato professionista.

Don Santo anche in questo settore si qualifica soggetto di profonda cultura e ciò, unito alla restante sua produzione artistica e letteraria, non solo dà ulteriore luce al personaggio quanto ne proietta sul clima culturale che caratterizza la nostra cittadina; lui e gli altri ecclesiastici non incolti curati di campagna occupati a dir messa, assolvere e comminar penitenze, lui e gli altri, colti rappresentanti della facoltosa borghesia delle professioni e dell'imprenditoria agraria e fondiaria od abili artisti-artigiani, con l'interesse e la voglia di autocelebrarsi, di mettere i propri saperi a servizio della collettività in cui vivono, una comunità che, attraverso la copiosa e qualificata committenza⁴³ si rappresenta e caratterizza l'identità culturale di questa cittadina in quel secol d'oro, e per tal motivo, dai forestieri detta *Palermu lu nicu.*; quella cittadina dalla quale l'Amato non resterà mai lontano, dove con l'ottagono della Raccomandata nel '63 inizia e con il tempio di San Giovanni conclude la sua splendida attività d'architetto.

Ed è questo che giustifica quell'orgoglio di appartenenza che i due Gigante manifestano quando sottoscrivendo le proprie opere si qualificano «*ciminnensis*». Quando chi si incaricò di redigere l'epigrafe sottesa al ritratto di don Paolo Amato, antiporta al suo trattato di prospettiva, forse ricordandone l'attaccamento alla sua *Terra* che dovette manifestare nelle amabili conversazioni per le quali è anche apprezzato dai suoi biografi, dettò: «Sac. D. in Teologia D. Paolo Amato Siciliano di Ciminna...»⁴⁴.

42 FILIPPO MELI, *Un singolare miniaturista...*, cit.

43 VINCENZO ABBATE, "Presentazione" a MAURIZIO ROTOLO - ARTURO ANZELMO (a c. di) *Ciminna, Palermu lu nicu...*, cit.

44 PAOLO AMATO, *La Nuova Pratica di Prospettiva...*, cit.



La vara del SS.mo Crocifisso prima dei restauri novecenteschi.
Immagine da G. Cusmano, *La vara...*, cit.



Vara di San Francesco di Paola, con la scritta “Il Motto diceva /Ab Angelis Coronatus”.
Immagine da G. Lanzafame, *Barocco in processione...*, cit.



Vara del SS.mo Crocifisso, i «4 puttinj con soi misterij posti sopra li 4 mensuli».
Immagine da G. Cusmano, *La Vara...*, cit.



Ciminna. Sopra, a sin. Museo Civico "Don Filippo Meli" *Varetta del SS. Nome di Gesù*, già nell'Oratorio omonimo in San Domenico.

Sopra a dx, Matrice. Statuetta in legno argentato a coronamento dell'urna argentea delle reliquie dei Santi Vito, Modesto e Crescenza.

Di fianco, supporto in legno dorato e teche reliquiarie. Probabili pezzi di riuso provenienti dalla fastosa *Cassa Inargentata con suoi Christalli* eseguita nel 1672

