

# Il pane di segale

Diciannove esercizi di Storia dell'Arte  
presentati ad Adriano Peroni

Guardamagna Editori



# Il pane di segale

Diciannove esercizi di Storia dell'Arte  
presentati ad Adriano Peroni

## *Il pane di segale*

*Diciannove esercizi di Storia dell'Arte presentati ad Adriano Peroni*

Copyright © 2016 Autori dei testi e delle fotografie

Copyright © 2016 Edizioni Guardamagna

Tutti i diritti riservati

Prima edizione: dicembre 2016

ISBN: 978-88-98832-45-3

Coordinamento redazionale: Rita Romanelli, Chiara Piccinini, Saverio Lomartire, Fulvio Cervini, Alessio Monciatti, Guido Tigler.

Cura editoriale: Saverio Lomartire

È vietata la riproduzione, anche parziale, di immagini, testi o contenuti senza autorizzazione scritta dell'editore o degli aventi diritto.

Le immagini dei singoli saggi sono state fornite dai rispettivi Autori dei testi, che hanno provveduto a renderle disponibili libere da diritti d'autore.

La pubblicazione del presente volume è stata in parte finanziata con fondi della Ricerca locale del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Piemonte Orientale.

Edizioni  Guardamagna

via O. Maretti, 29

27057 Varzi (PV)

[www.edizioniguardamagna.it](http://www.edizioniguardamagna.it)

# Indice

<i>A mo' di premessa</i>	p. VII
Riccardo BELCARI <i>Sulle 'balze'. Archeologia delle architetture e litotecnica dell'edilizia medievale volterrana</i>	I
Marco BURRINI <i>Note sulla chiesa di Santa Maria Sopr'Arno e sui frammenti conservati al Museo del Bargello</i>	19
Roberto CASSANELLI <i>«In fronte regiae quae dicitur ad Calchi». Un protiro scomparso e una precisazione per Ravenna romanica</i>	35
Fulvio CERVINI <i>I vestiti nuovi di Teodolinda e Liutprando</i>	47
Fabrizio CRIVELLO <i>Appunti su un Evangelionario tardocarolingio a Firenze</i>	57
Francesca DELL'ACQUA <i>Trame mariane. Le cintole di Maria nella Toscana medievale – prodromi</i>	67
Luca GIUBBOLINI <i>Le petit chevalier lombard</i>	85
Saverio LOMARTIRE <i>Sotto, sopra e intorno ai tetti del battistero di Breme</i>	95
Giovanni MARTELLUCCI <i>«Fotografi lì, ma come crede meglio ...»</i>	119

Eleonora MAZZOCCHI « <i>Pervenit itaque in paternam suam domum trastiberinam</i> ». <i>Una proposta iconografica per gli affreschi della Chiesa di San Benedetto in Piscinula</i>	p. 143
Alessio MONCIATTI <i>Ars at in auctore. Novità sullo Zodiaco del pavimento del battistero di San Giovanni di Firenze</i>	155
Chiara PICCININI <i>Pigne romaniche? Breve riflessione a partire dall'abbazia della Sauve-Majeure</i>	171
Stefano RICCIONI <i>Iafarino, ma non Tirolo. Note sulle sottoscrizioni di due croci toscane del secolo XII</i>	181
Rita ROMANELLI <i>Baracche, catapecchie e capannucce. La distruzione del protiro medievale della chiesa di San Vitale di Ravenna</i>	197
Rita SCARTONI <i>Divagazioni autobiografiche su arte, fotografia e nuove tecnologie</i>	217
Elisa TAGLIAFERRI <i>L'Archivio di Santa Maria in via Lata e i pittori romani dell'XI e del XII secolo</i>	233
Guido TIGLER <i>La rinascita dei capitelli adrianei a Firenze</i>	241
Donata VICINI <i>Bassorilievo di santo vescovo in San Michele a Pavia</i>	261
Giorgio VOLTINI <i>Per una formella scolpita con angeli reggiclipeo e dextera Dei, dalla chiesa di San Pietro al Po in Cremona</i>	281

## *Iafarino, ma non Tirolo.*

### Note sulle sottoscrizioni di due croci toscane del secolo XII

Nel curare la mostra *Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilde di Canossa*, tenutasi a Modena tra il 16 dicembre 2006 e il 1 aprile 2007<sup>1</sup>, Adriano Peroni riportava all'attenzione del pubblico e degli studiosi il tema delle croci astili nelle zone a ridosso dell'Appennino. In particolare, partendo dal pioneristico lavoro di Geza de Francovich che aveva ricondotto in area germanica un gruppo di croci stilisticamente affini<sup>2</sup>, precisato successivamente nell'ambito del vasto censimento di Peter Bloch che identificava una «seconda serie italiana» di crocifissi<sup>3</sup>, Peroni citava il caso particolare della *Croce* di Princeton (fig. 1) che si ritiene una diramazione della stessa serie, «firmata da un *Tirolus Iafarinus*, che si vorrebbe bellunese-friulano», assegnandola a un «raggio produttivo toscano» e auspicando «più approfondite verifiche» per l'ipotesi onomastica del firmatario *Iafarinus*, ritenendo la croce opera «non di una bottega monastica ma invece laica»<sup>4</sup>. A quest'opera, Peroni associava in particolare la *Croce* del Museo Civico di Siena (fig. 2), datata al 1129 dall'iscrizione sul puntale, osservando l'anomalia del

---

1 *Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilde di Canossa*, catalogo della mostra (Modena 2006-2007), a cura di A. Peroni, F. Piccinini, Modena 2006.

2 Si tratta di opere che sono state a lungo associate al nome di Ruggero di Helmarshausen, monaco benedettino e orafo attivo in Vestfalia nel primo quarto del XII secolo, cfr. Geza DE FRANCOVICH, *Crocifissi metallici del XII secolo in Italia*, in "Rivista d'Arte", 17 (1935), pp. 1-31 (8). Opinione definitivamente tramontata grazie a Danielle Gaborit-Chopin che ha precisato come tali croci debbano rientrare nell'ambito di una produzione italiana, sebbene ispirata da modelli germanici, cfr. Danielle GABORIT-CHOPIN, *Les arts précieux*, in *Le monde roman. Le temps des croisades*, éd. par F. Avril, X. Barral i Altet, D. Gaborit-Chopin, Paris 1982, pp. 226-308 (273); si veda anche Dietrich KÖTZSCHE, *Zwei gleiche Grubenschmelzkreuze*, in "Aachener Kunstblätter", 54-55 (1986-1987), pp. 47-68 (57-60).

3 Peter BLOCH, *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlin 1992, pp. 155-160.

4 Adriano PERONI, *Laltare portatile di san Geminiano patrono di Modena e le croci astili al di qua e al di là dell'Appennino. Temi e problemi storiografici dell'ars sacra*, in *Romanica*, cit. (nota 1), pp. 21-41 (39).

testo che contiene una preghiera per l'autore, anche se questo non viene nominato. Soprattutto, Peroni, facendo riemergere dall'oblio la monografia di Luigi de Angelis<sup>5</sup>, conservatore della biblioteca della città, osservava che la *Croce* del Museo Civico di Siena, si trovava già nel 1814 nella chiesa senese di San Vigilio, dipendenza della Badia della Berardenga (Siena), dove, nel 1729, fu vista da Uberto Benvoglianti che la menziona nel commento al *Chronicon* senese di Andrea Dei<sup>6</sup>, e fu trattata anche da Guglielmo Della Valle, che fece un disegno dell'iscrizione<sup>7</sup> (fig. 3). Pertanto, trattandosi di un'opera la cui provenienza è documentata fin dall'antico in territorio senese, essa può indicare, insieme alla *Croce* di Princeton e alle altre che si dimostrano affini a queste due, distribuite in territorio fiorentino, senese e aretino, «un flusso tematico il cui baricentro sembra attestarsi nell'area toscana»<sup>8</sup> e costituire, così, un importante indizio in favore dell'origine in un'«officina toscana, del territorio senese»<sup>9</sup>.

Le intuizioni di Peroni ci hanno guidato nel lavoro svolto proprio su *Iafarinus*, quando, nell'ambito del progetto *Opere Firmate dell'arte italiana. Medioevo*<sup>10</sup>, abbiamo affrontato il censimento dei maestri orafi senesi<sup>11</sup>, accogliendo, sebbene ancora con formula dubbia, anche le croci del Museo Civico di Siena e di Princeton. Le due opere, infatti, sono accomunate da considerevoli analogie stilistiche e iconografiche. Entrambe a croce latina, in bronzo dorato, esse recano le superfici riccamente lavorate a incisione e punzonate. Sul bordo esterno di entrambe corre un

<sup>5</sup> Luigi DE ANGELIS, *Osservazioni critiche... sopra una croce di rame intagliata a bulino nel 1129*, Siena 1814.

<sup>6</sup> Andrea DEI, Angelo TURA, *Chronicon Senense*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, ed. L. A. Muratori, 28 voll., Mediolani 1723-1751, XV, 1729, col. 22 nota 18.

<sup>7</sup> Guglielmo DELLA VALLE, *Lettere sanesi... sopra le belle arti*, 3 voll., Roma-Venezia 1782-1786, I, 1782, pp. 208-210.

<sup>8</sup> PERONI, *L'altare portatile*, cit. (nota 4), p. 41.

<sup>9</sup> ID., scheda 7. *Croce astile di Siena (1129)*, in *Romanica*, cit. (nota 1), pp. 140-144 (140).

<sup>10</sup> Il progetto iniziato nella Scuola Normale Superiore di Pisa, nell'ambito dei corsi e delle ricerche avviate alla Scuola da Enrico Castelnuovo e da Paola Barocchi, è stato diretto da Maria Monica Donato, che qui ricordo con affetto. Per la storia e la metodologia del progetto, cfr. Maria Monica DONATO, *Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni e linee del progetto. Prima presentazione*, in *L'artista nel Medioevo. Forme del lavoro, tracce, tradizioni*, Atti del Convegno internazionale di studi (Modena 1999), a cura di M. M. Donato, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. IV, Quaderni, 16, Pisa 2003 [2008], pp. 365-400; EAD., *Forma e significati della 'firma' d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, a cura di M. M. Donato, *Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica* <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009. Nell'ambito del progetto il sottoscritto ha curato l'edizione e il commento dell'apparato epigrafico; il lavoro svolto, soprattutto per le opere qui considerate, è stato largamente condiviso con Maria Monica Donato, Michele Tomasi, Giulia Ammannati e Martina Pantarotto.

<sup>11</sup> Maria Monica DONATO, Stefano RICCIONI, Michele TOMASI, *Opere firmate dell'arte italiana/Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi*, Pisa 2013. In particolare per quanto riguarda le schede relative a *Iafarinus*, cfr. Michele TOMASI, Martina PANTAROTTO, Stefano RICCIONI, scheda 33.S.1, in *ibi*, pp. 353-360; ID., scheda 33.S.2, in *ibi*, pp. 361-369.

motivo decorativo nastriforme o a greca, rispettivamente sul *recto* e sul *verso*, mentre gli sfondi sono fittamente lavorati con un punzone.

La *Croce* di Siena reca, sul *recto*, il *Crocifisso* fuso in bronzo e dorato, mancante nella *Croce* di Princeton (fig. 1), dove si vede la decorazione della lamina rimasta scoperta, lavorata con un motivo di fiori ottagonali stilizzati su un fondo fittamente punzonato. Entrambe le croci presentano, alle estremità, decorazioni a incisione con, in alto, un angelo turiferario e, in basso, *Adamo* accosciato e nudo, mentre, a destra e a sinistra del *Cristo*, raffigurato a mezzo busto, si trovano *Maria* e *San Giovanni Evangelista* dolenti.

Sul *verso*, all'incrocio dei bracci, le due opere mostrano il *Cristo apocalittico* entro una mandorla, in atto di benedire (figg. 4-5). Nei bracci sono inseriti i simboli degli Evangelisti, a figura intera.

Le figurazioni, benché incise con tratto rapido e semplificato, si caratterizzano per un'animazione intensa ed espressiva. Soprattutto, le due croci contengono un ricco e interessante apparato epigrafico che abbiamo esaminato in modo approfondito per cercare di trarre ulteriori informazioni sulla loro ipotizzata affinità e sull'autore.

Nel *verso* della *Croce* di Siena, sul puntale posto all'estremità inferiore, è inciso il testo: *Vos q(ui) / me vide/ti(s) ro/gate / D(eu)m p(ro) e/o q(ui) me / fecit* (fig. 6).

Le lettere sono eseguite a incisione e il solco è riempito di colore scuro. Lo spazio di scrittura non è segnato, ma lavorato a punzone sul fondo con piccoli cerchi disposti irregolarmente negli spazi anepigrafi<sup>12</sup>. La scrittura è una maiuscola romana, di modulo rettangolare, tratto sottile e tratteggio uniforme<sup>13</sup>. Le lettere sono eseguite in modo incerto, ma con *empattements* pronunciati; nonostante l'insicurezza dell'incisione e dell'allineamento orizzontale e verticale delle lettere, esse sono tutte maiuscole di modello capitale, ad eccezione della *Q* minuscola, con corpo che poggia sul rigo<sup>14</sup>. Il testo è redatto in prima persona, secondo lo schema delle "opere parlanti", e si rivolge a "coloro che vedono" l'opera, configurandosi così come una sorta di "sottoscrizione anonima" per l'omissione del nome dell'artista che si deve interpretare come manifestazione di devota umiltà. Allo stesso modo, probabilmente, la stessa collocazione dell'iscrizione, sul puntale, ossia in una parte della croce

12 L'iscrizione è allineata su sette righe orizzontali non segnati, secondo un andamento rettilineo leggermente irregolare. La spaziatura tra le lettere è ampia e irregolare, senza separazione tra le parole; un punto medio come segno d'interpunzione sembra avere valore sintattico: lo si trova dopo *videtis*, dopo *Deum* e dopo *eo*. Si segnala l'assenza del *signum crucis*.

13 Ricorre due volte il nesso *ME* (*me*). Abbreviazioni per troncamento e contrazione: *P* con tratto inclinato che taglia l'asta, per *pro*; *Q* con tratto che taglia l'asta sia nella forma maiuscola che nella minuscola, per *qui*; *-s* reso con comma alto; titolo piano in *D(eu)m*.

14 Si segnalano: *E* squadrata; *F* con il tratto superiore inclinato verso l'alto; *M* in sei tratti, con trattino orizzontale al punto di unione dei tratti convergenti; *Q* con coda orizzontale nella variante maiuscola; *R* con tratto obliquo che resta alto sul rigo; *U* nella forma di *V* angolare.



destinata a non essere veduta<sup>15</sup>, la rende assimilabile per strategia espositiva alla tipologia delle “firme nascoste”<sup>16</sup>. La formula invita l’osservatore a pregare per l’autore dell’opera e, come vedremo, è simile a quella impiegata nella *Croce* di Princeton.

Altre due epigrafi, la didascalia di Adamo, *Ada(m)*, posta sul *recto* all’estremità inferiore della croce, accanto alla figura del Progenitore, e la datazione sul *verso*, anch’essa nella sezione inferiore del braccio verticale, sono incise con la stessa tecnica impiegata per la memoria dell’artista e mostrano caratteristiche grafiche simili<sup>17</sup>.

La datazione reca il testo: *MC/XX* | *VIII / m(en)se apr(i)l(is)*. Essa è contenuta entro uno spazio grafico quadrato, delimitato su tre lati (laterali e inferiore) dalla cornice, entro la quale corre una greca, che cinge ai bordi tutto il *verso* della croce; sul lato superiore, una sottile demarcazione liscia lo divide dalla figurazione soprastante. Il fondo è lavorato a punzone con cerchietti, come il resto delle superfici della croce. L’iscrizione si dispone attorno ad un motivo ornamentale a croce di sant’Andrea<sup>18</sup>. La scrittura rientra in una tipologia mista di elementi capitali, onciali e minuscoli, eseguita con un modulo tendente al quadrato, tratto sottile e tratteggio uniforme, priva di nessi e legature<sup>19</sup>. Le lettere sono eseguite in modo incerto<sup>20</sup>.

La sottoscrizione incisa sulla *Croce* di Princeton mostra analoghe soluzioni. Il testo recita: *Vos q(ui) aspizitis / D(eu)m rogate p(ro) M(us?)/tirolo et Iafari/no q(ui) me fecit* (fig. 7).

L’iscrizione si trova sul *verso* della croce, all’estremità inferiore. Le lettere sono eseguite a incisione e il solco è riempito di colore scuro. Lo spazio di scrittura è rettangolare e delimitato su tre lati (laterali e inferiore) dalla cornice, all’interno della quale corre una greca che cinge ai bordi tutto il *verso* della croce, mentre il lato

15 Il puntale serviva per l’inserimento della croce in un’asta, in modo da consentire il suo trasporto in processione o la sua esposizione al pubblico.

16 Maria Monica DONATO, *Nomi nascosti: qualche caso toscano per una ricerca difficile*, in *Le opere e i nomi: prospettive sulla ‘firma’ medievale*, a cura di M. M. Donato, Pisa 2000, pp. 51-58.

17 La didascalia di Adamo si trova su un’area grafica non segnata; la scrittura è una maiuscola romanica, con nesso *AD* e segno abbreviativo con titolo a tegola.

18 Il testo è disposto su tre righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare.

19 Abbreviazioni per contrazione con titolo piano e con tratto orizzontale sulla *L*. Il punto medio, unico segno d’interpunzione, precede e segue i numerali distinguendo anche il migliaio dalle centinaia, ed è apposto anche in posizione finale.

20 Si segnalano le seguenti lettere notevoli: *A* capitale di modulo maggiore; *E* minuscola; *L* con tratto verticale che sfiora oltre il rigo superiore; *M* onciale; *R* con tratto obliquo impostato sull’occhietto, che curva lievemente in basso, restando alto sul rigo inferiore. Tutte le iscrizioni sono integre, nonostante *E* alla fine del rigo 2 della sottoscrizione appaia parzialmente incompleta. La consunzione del supporto interessa i tratti orizzontali della lettera, che pertanto potrebbe essere confusa con *I* (ma si vedano anche la riproduzione di Della Valle e il disegno in De Angelis).

superiore è chiuso dalla decorazione a piccoli cerchi della base del monticello che appartiene all'immagine sovrastante. Il fondo non è lavorato<sup>21</sup>.

La scrittura rientra in una tipologia mista di elementi capitali, onciali e minuscoli, identica alla precedente anche nel modulo, nel tratto e nel tratteggio, oltre che nel sistema tachigrafico<sup>22</sup>. Si distingue la congiunzione *et* espressa con la legatura *ē*, diffusa in ambito librario ancora nel secolo XII e ampiamente attestata anche in ambito epigrafico a quest'altezza cronologica<sup>23</sup>. Le lettere sono eseguite in modo incerto e con trattini complementari semplici<sup>24</sup>.

In particolare, il testo presenta alcune incertezze sintattiche e problemi interpretativi di carattere onomastico. William Campbell accogliendo la provenienza bellunese della croce, così come indicava il mercante d'arte che la vendette al Museo di Princeton, supponeva che «Iav(f)arinus» fosse un aggettivo derivato dal nome di Giavera, un borgo situato tra Belluno e Treviso, attraverso la possibile versione latina del nome «Iava(e)rum(a)», tuttavia lo studioso non ha prodotto attestazioni per nessuna delle due forme, né è stato possibile reperirle nelle nostre ricerche. Campbell, inoltre, indicava nella sostituzione della 'c' con la 'z' in *aspizitis* una caratteristica definita «Venetian». Infine, lo studioso, non leggendo il segno *ē* (*et*) a metà del rigo 3 (tra i due nomi), concludeva che l'autore dell'opera fosse un *Tirolus* di Giavera<sup>25</sup>. Questa interpretazione è stata poi ripresa dagli studi successivi e anche da Albert Dietl nel suo censimento delle opere firmate italiane<sup>26</sup>.

Diversamente da quanto espresso da Campbell, la sicura presenza della congiunzione *et* prima di *Iafarinus* individua i nomi di due personaggi, entrambi all'ablativo e retti da *pro*. Ma l'antroponimo che precede la congiunzione non è *Tirolus*, come è stato sempre interpretato finora. L'abbreviazione indicata con comma dopo *M*, alla fine del rigo 2, non può corrispondere infatti al pronome personale

21 L'iscrizione è allineata su quattro righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo leggermente irregolare. La spaziatura tra le lettere è irregolare, senza separazione tra le parole.

22 Due nessi: *TE* e *ME* (*rogate; me*). Abbreviazioni per troncamento e contrazione: *P* con tratto inclinato che taglia l'asta, per *pro*; *Q* con tratto che taglia l'asta sia nella forma maiuscola sia nella minuscola, per *qui*; titolo piano sovrapposto alla lettera *M* in *D(eu)m*; comma dopo *M*.

23 Manca il *signum crucis*. L'interpunzione consiste in un solo punto lievemente rialzato a fine testo.

24 Si segnalano le seguenti lettere notevoli: *A* in due forme, capitale e onciale; ugualmente *E*, onciale e squadrata in nesso; *F* con lieve inclinazione verso l'alto del tratto superiore; *G* con sezione superiore che piega verso l'alto; *I* di modulo ridotto sottoscritta alla *T*; *L* con tratto verticale che supera in altezza le altre lettere; *M* in sei tratti, con trattino orizzontale al punto di unione dei tratti convergenti; *Q* in forma maiuscola e minuscola; *R* con tratto obliquo alto sul rigo; *S* finale speculare in fine rigo; *U* onciale.

25 William Alexander CAMPBELL, *A romanesque processional cross*, in "The Art Bulletin", 12 (1930), pp. 90-97 (97).

26 Albert DIETL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Berlin-München 2009, III, scheda *A541*, pp. 1336-1339.

*me*. A ben vedere, lo spazio per scrivere il nesso *ME*, che ricorre più sotto al rigo 4, non mancava e, ancora, il comma posto in alto indica generalmente *-us* o *-s* finale, come si vede sul *verso* della croce nel nome *Nazaren(us)*. Infine, mentre il secondo *me* si riferisce alla croce stessa, “parlante” in prima persona, il presunto primo *me* si riferirebbe alla persona denominata *Tirolus*, creando una evidente incongruenza sintattica.

Parimenti, l’ipotesi che l’abbreviazione debba essere sciolta in *magistris* è difficile da accogliere. Durante la prima metà del secolo XII, l’occorrenza epigrafica del titolo di *magister* nelle arti orafe è poco frequente e per nulla scontata<sup>27</sup>, e una sua abbreviazione limitata alla presenza della sola lettera *M* seguita da segno tachigrafico non è facile da ipotizzare. Inoltre, lo scioglimento in *magistris* imporrebbe di riconoscere in *Tirolus* e *Iafarinus* i nomi di due artefici, ipotesi difficile da sostenere, non tanto per la presenza della terza persona singolare *fecit* riferita a due nomi, quanto per il già ricordato significato corrente del comma (*-us*, *-s* finale).

Si ritiene pertanto più plausibile lo scioglimento dell’abbreviazione con *-us*, leggendo l’antroponimo che precede la congiunzione come *Mustirolus*<sup>28</sup>. Benché il comma con tale significato ricorra di norma in fine di parola, non all’interno, è possibile che la posizione in fine di rigo possa averne favorito l’impiego, così come la mancanza di spazio interlineare potrebbe averne suggerito una collocazione più bassa del consueto. La croce, dunque, invita l’osservatore/lettore a pregare per un *Mustirolus*, molto probabilmente il committente, e per *Iafarinus*, l’artefice. Appare plausibile giustificare la presenza del nome di un solo artista sulla croce, come avviene nella *Croce* conservata a Siena, dove il verbo *aspizitis* è sostituito da *videtis* e l’artefice, sebbene non venga nominato, è indicato quale beneficiario delle preghiere.

La ricerca su questi due nomi, certamente non comuni, non è ancora chiusa: qui ci limitiamo a fornire qualche indicazione.

Il termine *iafarinus* significa ‘zafferano’ o ‘dorato’<sup>29</sup> e ha un’origine araba, da *za‘farān*<sup>30</sup> e, prima ancora, persiana. Lo si trova associato al conio in oro, detto «*iafarinus bonus*» o «*optimus*»,<sup>31</sup> come attestato in un documento del 1032, della diocesi

<sup>27</sup> Si veda la tabella I che riporta le occorrenze e le varianti di *magister*, cfr. *Ibi*, I, pp. 296-303 (tav. XIX) e 304-305 (tav. XX).

<sup>28</sup> L’osservazione si deve a Martina Pantarotto, cfr. TOMASI, PANTAROTTO, RICCIONI, scheda 33.S.2, cit. (nota II), p. 364.

<sup>29</sup> Charles DU FRESNE DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm. par L. Favre, 10 voll., Niort 1883-1887, IV, 1885, col. 277b.

<sup>30</sup> *Dizionario enciclopedico italiano*, Roma, 1955-, 12, s.v. *Zafferano*, pp. 967-968.

<sup>31</sup> DU FRESNE DU CANGE, *Glossarium*, cit. (nota 29), IV, 1885, col. 277b.

di Narbona<sup>32</sup>, e verso la metà del secolo XI in un documento di Béziers<sup>33</sup>. *Iafarinus* o *iafaris*, inoltre, era il modo in cui l'Europa cristiana chiamava la moneta del califato di Cordova, da Jafar, ministro del califfo al-Hakim II (961-976), il cui nome era scritto sulle monete. La circolazione di questi conii di "oro buono", grazie agli scambi commerciali tra la Francia e la Spagna musulmana, si estese anche nel resto dell'Occidente, ma, ad oggi, non è possibile definire l'area con esattezza<sup>34</sup>. Trattando della monetazione, tuttavia, Jarret preferisce spiegare il termine *Iafarinus* con il legame etimologico tra l'oro (quindi il metallo, non la moneta) e il colore dello zafferano<sup>35</sup>.

Sulla nostra croce, tuttavia, *Iafarinus* designa evidentemente una persona, l'artista. Per quanto ci riguarda, considerando la difficoltà di legare il nome dell'artefice ad una monetazione circolante un secolo prima della sua attività, si potrebbe ipotizzare che la firma indichi in realtà il soprannome dell'orafo, dovuto probabilmente ai suoi commerci in oro e con l'oro (del tutto plausibili per un orefice)<sup>36</sup>.

Quanto al nome del possibile committente, *Mustirolus*, possiamo ad oggi segnalare che nel XII secolo, in Toscana, si sono trovate attestazioni documentarie della versione femminile dell'antroponimo, *Musteruola*<sup>37</sup>, o *Mustirola*<sup>38</sup>; «santa Musteruola» è, almeno nel XIV secolo, santa Mustiola, patrona di Chiusi, particolarmente venerata in area senese<sup>39</sup>. *Musterolum*, o in volgare *Mosteruolo*, è attestato nel

32 Acte n. 1897, in *Chartes originales antérieures à 1121 conservées en France*, éd. C. Guiraud, J.-B. Renault, B.-M. Tock, Nancy; éds électronique: Orléans 2010 <<http://www.cn-telma.fr/originaux/charte1897/>>.

33 Frederic L. CHEYETTE, *Ermengard of Narbonne and the World of the Troubadours*, Ithaca 2004, p. 54.

34 *Ibi*, p. 54; Josep Maria SALRACH, *El Procés de feudalització, segles III–XII*, Barcelona 1987, p. 273.

35 Jonathan JARRET, *Currency Change in Pre-Millennial Catalonia: Coinage, Counts and Economics*, in "Numismatic Chronicle", 169 (2009), pp. 217-243 (232, nota 56).

36 Nel Medioevo, l'antroponimo *Zapharinus* si incontra nell'Italia centro-settentrionale, nel codice diplomatico di San Colombano di Bobbio (Piacenza), oppure, nel secolo XII, si trova come nome di famiglia in almeno una decina di documenti, cfr. *Codice diplomatico del monastero di San Colombano* 1918, I, p. 423; II, pp. 207, 241 sg.; Torino, Archivio di Stato, Materie ecclesiastiche, *Serie Bobbio - San Colombano*, mazzo 9 fasc. 11: carta d'investitura di Benzona e Andreas Zafarino del 1192 <[http://www.archividelmediterraneo.org/portal/faces/public/guest/home/km/kmUdDGeni?portal:componentId=kmUdDGeni&portal:type=render&portal:isSecure=false&sidfnz=D&snazid=122&sisid=120&csDocId=37938&sselected=ud\\_dtgeni](http://www.archividelmediterraneo.org/portal/faces/public/guest/home/km/kmUdDGeni?portal:componentId=kmUdDGeni&portal:type=render&portal:isSecure=false&sidfnz=D&snazid=122&sisid=120&csDocId=37938&sselected=ud_dtgeni)>. *Giaffarinus* è attestato nel 1228 come secondo nome di un personaggio pisano, *Rainerius Giaffarinus* (Enrica SALVATORI, *La popolazione pisana nel duecento*, Pisa 1994, p. 184, nn. 1 e 64), cfr. TOMASI, PANTAROTTO, RICCIONI, scheda 33.S.2., cit. (nota 11), pp. 364-365.

37 Firenze, Archivio di Stato, Diplomatico, *Pergamene*, Firenze, Santa Felicità, 1136 Agosto 25 <<http://www.archiviodistato.firenze.it/pergasfi/?op=fetch&type=pergamena&id=518800>>.

38 *Le carte del monastero di Santa Maria di Montepiano* 1942, p. 146 [documento del 1144].

39 Giovanni VILLANI, *Nuova cronica*, a cura di G. Porta, 3 voll., Parma 2007, I, p. 611 [VIII, 136].

basso Medioevo (XII-XIV secolo) come toponimo, per le città francesi di Montreuil o Monterau. Esiste, però, anche Mistirol (da Monasterolo), località in Val Brembana, vicino Bergamo dove permane tuttora un ponte detto “dei senesi”<sup>40</sup>.

Stando alle nostre ricerche, ancora suscettibili di ulteriori approfondimenti, i due nomi sono quindi compatibili con un’origine toscana dei personaggi, sebbene non in modo univoco, soprattutto per quanto riguarda *Iafarinus*, la cui possibile origine settentrionale resta avvalorata dall’uso della forma *aspizitis*. L’eventuale conferma di un significativo radicamento toscano del nome *Mustirolus* costituirebbe un notevole elemento a supporto dell’origine toscana della croce, indipendentemente dalla provenienza dell’artista.

Sul *recto* della croce, sulla tabella è incisa l’iscrizione *Ih(esu)s Nazare/n(us) Rex Iudeor(um)*; sullo stesso lato, all’estremità dei due bracci, sono incise le didascalie delle figure rappresentate, così come sull’estremità inferiore: la Vergine (con un’iscrizione di cui si legge a sinistra *MR* con *titulus* a tegola e a destra una lettera tonda interpretabile come  $\Theta$  seguita da *V*, sempre con *titulus* a tegola: il tutto può essere sciolto come *Mater* o *Μήτηρ Θεοῦ*), san Giovanni, *Ioh(anne)s*, e Adamo, *Ada(m)*. La scrittura è ancora una maiuscola romanica, che impiega un alfabeto misto di forme capitali, onciali e minuscole<sup>41</sup>.

Sul *verso*, le didascalie degli Evangelisti sono incise con la stessa tecnica della sottoscrizione; quella di Giovanni, *Ioh(anne)s*, si trova sul libro sorretto dall’aquila, quella di Matteo, *Math(eu)s*, sul monticello alla base della croce, mentre le altre due, *L(u)c(as)* e *M(a)rc(us)*, sono inserite sul fondo punzonato con motivo a cerchietti. Le caratteristiche paleografiche sono simili a quelle illustrate per la sottoscrizione dell’artista<sup>42</sup>.

Per concludere, l’ipotesi suggerita da Adriano Peroni pare confermata dall’esame epigrafico delle iscrizioni incise sulle croci. L’uso dello spazio grafico, l’impaginazione delle scritture, la comune collocazione della firma all’estremità inferiore del *verso* e gli elementi grafici, in particolare: il tipo di scrittura utilizzata, il ricorso al nesso *ME*, l’esecuzione delle lettere *A*, *F*, *L*, *M* maiuscola e onciale, *R*, *T*, gli analoghi segni abbreviativi e il modo di tracciarli, nonché la formula di appello al pubblico concorrono con i dati tipologici e di stile a confermare l’ipotesi che la *Croce* di Princeton e quella di Siena siano opera di uno stesso artefice, ossia *Iafarinus*, provenienti (o commissionate) da una stessa area geografica che si attesta in modo sempre più convincente in Toscana.

<sup>40</sup> Arrigo ARRIGONI, *Il mistero del Mistirol*, in “Quaderni Brembani”, 9 (2011), pp. 40-44.

<sup>41</sup> Si segnalano *H* minuscola e *S* finale dritta nel *nomen sacrum* e nell’abbreviazione di *Iohannes*, il segno a comma al termine di *Nazaren(us)* per *-us*; *U* nella forma di *V* angolare e l’abbreviazione per *-or(um)* (*Iudeor(um)*).

<sup>42</sup> Si segnalano le lettere notevoli: *A* e *M* onciali.



1. Iafarinus, croce astile (*recto*). Princeton, University Museum of Art.

[Tutte le illustrazioni sono tratte da: Maria Monica DONATO, Stefano RICCONI, Michele TOMASI, *Opere firmate dell'arte italiana/Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi*, Pisa 2013.]



2. Iafarinus, croce astile (*recto*). Siena, Museo Civico.

L'altro Monumento è un Crocefisso di Rame, e non di Bronzo, come parve al Ch. Benvoglienti (b). E' alto colla Croce due palmi circa, e largo 1, e  $\frac{1}{2}$ . Egli così ne scrive nelle note alla Cronica Senese: " Io ho nelle mie mani un Crocefisso di bronzo indorato, che era in uso di questa Chiesa ( di S. Vigilio ), fatto nel 1129, " ; e siegue riportando le parole che sono incise ai piedi della Croce, le quali hanno la forma che quì si accenna.

M.C.XX.VIII.M̄se. APRIL. QU. ME VIDETIS  
ROGATE. DM. P. EO. q. ME FECIT.

La

(a) Si vuole che Castelvechio, e il luogo vicino fosse l'antica Siena, a cui essendosi aggiunte nuove contrade, che formano più d' un seno, presefi a dire *Senæ*, quasiche fossero più d' una Città unite insieme; difatti nelle carte più antiche si legge *Sena* in singolare, e poi *Sena vetus*, e finalmente *Senæ* in plurale.

Il Castello, o per dir meglio ciò che avanza di esso, e in cui si dice fosse messo in prigione S. Ansano, mi pare l'edifizio più antico di questa Città. Di Castel-vecchio il Benvoglienti scrisse: *Hæc est Sena vetus*; e l'Olstenio nelle note all' Italia del Cluverio dice: "*Senæ nunc vulgo plurali Senarum nomine efferuntur. Id Celsus Cittadinus cepisse scribit circa annum Christi 1170. cum suburbia Sancti Augustini, & Camullia pomerio includerentur*,".

(b) *Rer. Ital. Tom. 15. not. ad Cron. Senen.*





4. Iafarinus, croce astile (*verso*). Princeton, University Museum of Art.



5. Iafarino, croce astile (*verso*). Siena, Museo Civico.



6. Iafarinus, croce astile (*verso*), particolare della sottoscrizione dell'artista e della datazione. Siena, Museo Civico.



7. Iafarinus, croce astile (*verso*), particolare della sottoscrizione dell'artista. Princeton, University Museum of Art.

