

Brâncoveanu



Epoca brâncovenească
la orizontul
modernității românești

Editori:

Florentina NIȚU, Șarolta SOLCAN, Radu NEDICI

**Brâncoveanu 300:
epoca brâncovenească
la orizontul modernității românești**

Editori: Florentina Nițu
Șarolta Solcan
Radu Nedici



*editura universității din bucurești**

2016

CUPRINS

Cuvânt din partea editorilor.....	7
Un veac valah între martiri și trădări	11
<i>Acad. Răzvan Theodorescu</i>	
Brâncovenii: familie și patrimoniu	21
Constantin Brâncoveanu, ispravnic al scaunului Bucureștilor	23
<i>Marius Păduraru</i>	
Despre ginerii lui Constantin Brâncoveanu	45
<i>Claudiu Neagoe</i>	
Potlogiul prebrâncovenesc – câteva precizări.....	69
<i>Irina Cîrstina</i>	
Aspecte din viața cotidiană în satele făgărășene ale Brâncovenilor	79
<i>Șarolta Solcan</i>	
Curtea domnească: administrarea puterii și expresii de viață cotidiană	105
Cancelaria domnească	
în timpul lui Constantin Brâncoveanu (1688-1714)	107
<i>Melentina Bâzgan</i>	
Heraldica brâncovenească – mesaj și imagine	125
<i>Ileana Căzan</i>	
Standarde de viață și consumuri de lux la curtea	
lui Constantin Brâncoveanu	133
<i>Florentina Nițu</i>	
Argenteria veneziana achizițată al tempo di Constantin Brâncoveanu	
da Șerban Cantacuzino II Măgureanu (1685–1710).....	157
<i>Anita Paolicchi</i>	
Nunți în epoca brâncovenească într-o sursă istorică neașteptată	175
<i>Dragoș Ungureanu</i>	

Cultură și confesiune.....	205
Posesori și donatori de carte în epoca brâncovenească	207
<i>Arhim. Policarp Chițulescu</i>	
O nouă lectură a raporturilor dintre Constantin Brâncoveanu și Biserica Romei.....	219
<i>Rafael-Dorian C helaru</i>	
Coordonatele unei atitudini: Constantin Brâncoveanu și Biserica românilor din Transilvania	229
<i>Radu Nedici</i>	
Preocupări de istorie universală în Țările Române în secolul al XVIII-lea	251
<i>Andrei Timotin</i>	
 Posteritatea voievodului: tradiție și memorie.....	 261
Moștenirea brâncovenească.....	263
<i>Augustin Ioan</i>	
Prima comemorare publică a domnitorului Constantin Brâncoveanu (1914)	273
<i>Mihaela Grancea</i>	
Imaginea domnitorului Constantin Brâncoveanu în Transilvania între tradiție și istorie	285
<i>Valeria Soroștineanu</i>	
Discurs istoric și reprezentare mentalitară. Imaginea domnitorului Constantin Brâncoveanu în literatura pentru copii.....	305
<i>Simona Preda</i>	
 Lista autorilor.....	 315

ARGENTERIA VENEZIANA ACQUISTATA AL TEMPO DI CONSTANTIN BRÂNCOVEANU DA ȘERBAN CANTACUZINO II MĂGUREANU (1685–1710)*

ANITA PAOLICCHI

I contatti fra la Repubblica Veneta e il Principato Valacco, costruiti da Constantin e rafforzati da Șerban Cantacuzino, resistono anche dopo la scomparsa di quest'ultimo nel 1688, grazie all'avvento di Constantin Brâncoveanu¹. Nei primi anni del regno di Brâncoveanu, Șerban Cantacuzino II Măgureanu, figlio del gran *spatharios* Drăghici e quindi nipote di Constantin Cantacuzino nonché cugino germano del principe, debutta in politica con il

* Ringrazio Carmen Tănăsioiu (Muzeul Național de Artă al României, Bucarest) per la gentilezza con cui ha messo a mia disposizione il materiale iconografico e la sua esperienza. Un ringraziamento inoltre al professor Cristian Luca (Universitatea Dunărea de Jos, Galați) per la disponibilità con la quale mi ha fornito informazioni e materiale di studio, e a Vincenzo Muggittu e a Domenico Cufalo per avermi aiutato con loro conoscenza del greco bizantino. Ringrazio infine la professoressa Antonella Capitanio (Università di Pisa), relatrice della mia tesi di laurea, per avermi seguito anche nell'elaborazione di questo studio.

¹ Le relazioni delle famiglie Brâncoveanu e Cantacuzino con l'Italia sono state circostanziate descritte nel corso del XX secolo da eminenti studiosi, fra cui in particolare, in ambito italiano, lo storico Mario Ruffini e il filologo Ramiro Ortiz. Mario Ruffini, *L'influenza italiana in Valacchia nell'epoca di Constantin-Vodă Brâncoveanu (1688–1714)*, Stabilimento Grafico Combi, Milano 1933. Ramiro Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Rumania*, București 1916 (edizione italiana 1943). I rapporti fra la Penisola italiana e i Principati romeni sono stati più vastamente indagati nel corso dell'ultimo decennio, si ricordano in particolare: *L'Italia e l'Europa Centro-Orientale attraverso i secoli. Miscellanea di studi di storia politico-diplomatica, economica e dei rapporti culturali*, a cura di Cr. Luca, G. Masi e A. Piccardi, Editura Istos, Brăila–Venezia 2004; *L'Europa Centro-Orientale e la Penisola italiana: quattro secoli di rapporti e influssi tra Stati e civiltà (1300–1700)*, a cura di Cr. Luca e G. Masi, Brăila–Venezia 2007; Cristian Luca, *Dacoromano-Italica. Studi e ricerche sui rapporti italo-romeni nei secoli XVI–XVIII*, Accademia Romana, Centro di Studi Transilvani, Cluj-Napoca 2008; *La storia di un riconoscimento: i rapporti tra l'Europa Centro-Orientale e la Penisola italiana dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, a cura di Cr. Luca e G. Masi, Brăila–Udine 2012.

fratello Pârvu². Dopo la morte del fratello nel 1692, Șerban Cantacuzino II Măgureanu diviene uno dei personaggi più vicini al principe, distinguendosi inoltre come raffinato conoscitore d'arte e fondatore di chiese³.

Gli oggetti presi in analisi in questo studio – tre patene, due tabernacoli, un calice e una lampada – sono tutte opere d'argento prodotte presso botteghe veneziane nel periodo 1685–1710, con una netta predominanza nell'ultimo biennio, e appartengono alle collezioni del Museo Nazionale di Arte Romena di Bucarest⁴. Il periodo considerato anticipa di poco il momento dell'ascesa di Constantin Brâncoveanu e si conclude con l'anno della morte di Șerban Cantacuzino II Măgureanu.

Le collezioni ospitano anche un bellissimo incensiere decorato con elementi gotici a traforo prodotto a Venezia, come testimoniato dal marchio con il simbolo della città, ripetuto tre volte. Purtroppo però la datazione approssimativa (seconda metà del XVII secolo) e la mancanza di ogni iscrizione che permetta di associarlo a uno dei monasteri sotto la tutela principesca o che ne identifichi il donatore non permettono di inserirlo funzionalmente nel numero degli oggetti in analisi⁵.

Il sistema dei marchi nella Repubblica Veneta

A garanzia della bontà dell'oro e dell'argento usato dalle manifatture della Repubblica Veneta, la Zecca apponeva il proprio marchio, raffigurante il Leone di San Marco⁶. A partire dall'età gotica il Leone Marciano, precedentemente raffigurato in un riquadro rettangolare, viene rappresentato frontale in un cerchio, con aureola e

² Per dettagli sulla biografia si veda: Nicolae Stoicescu, voce *Cantacuzino Șerban (II) (Măgureanu)*, in N. Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova, sec. XIV–XVII*, Editura Enciclopedică Română, Bucarest 1971, p. 144. Per una sintesi dettagliata del *cursus honorum* di Șerban Cantacuzino II Măgureanu si veda anche: Cristian Luca, *Note sulle forme di assimilazione del capitalismo preindustriale nel Sud-Est europeo: depositi bancari di provenienza valacca nella Zecca di Venezia*, in Cr. Luca, *Dacoromano-Italica*, pp. 179–192, in particolare p. 181.

³ Corina Popa, *Un ctitor al epocii brâncovenești: Șerban Cantacuzino II Măgureanu*, in *Artă, Istorie, Cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, a cura di C. Firea e C. Opreanu, Neremia Napocae, Cluj-Napoca 2003, pp. 247–255, in particolare p. 247.

⁴ Muzeul Național de Artă al României, già Muzeul de Artă al Republicii Populare Române, divenuto poi Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România.

⁵ Corina Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în Țările Române (sec. XIV–XIX)*, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, București 1968, cat. 235, fig. 165.

⁶ La Zecca era una delle istituzioni principali dello Stato veneto, e grazie alle sue attività era alla base del funzionamento e della crescita dell'economia veneziana. La prima funzione era il conio dello zecchino, una delle valute più stabili del mercato europeo – grazie alla presenza dello Stato come garante –, per questo molto apprezzata anche in Europa Orientale in generale, e in Valacchia in particolare. Inoltre, questa attività altamente redditizia incrementava le entrate statali. La seconda funzione era quella di Cassa di deposito, o banca, per i cittadini e le istituzioni veneziane e straniere. Cr. Luca, *Note sulle forme di assimilazione del capitalismo preindustriale*, p. 179.

ali palmate a corona, somigliando ad un granchio stilizzato, e per questo chiamato "in moleca"⁷.

Gli oggetti presi in analisi, oltre a questo punzone, presentano uno o due marchi, che gli storici dell'arte romeni del '900 hanno interpretato come sigla dell'autore o degli autori, interpretazione che poi è rimasta punto di riferimento delle pubblicazioni successive. In realtà tale interpretazione non tiene conto delle modalità di punzonatura stabilita per legge nello Stato Veneto e ha portato ad attribuire nomi convenzionali impropri agli autori degli argenti veneziani.

Già nel Medioevo la Repubblica Veneta aveva cominciato infatti ad esercitare un rigido controllo sulle botteghe di orafi e argentieri, al fine di evitare frodi e mantenere un alto livello qualitativo della produzione di manufatti d'oro e d'argento a Venezia e in Terraferma. Fra il 1516 e il 1598 una serie di decreti aveva codificato la normativa per l'esercizio del mestiere di orafo e argentiere: ogni artigiano veneziano doveva registrarsi alla Zecca, depositando il proprio marchio, che doveva poi obbligatoriamente apporre su ogni sua opera⁸. Tuttavia la dispersione dei registri che contenevano tali dati ha reso difficile, e talvolta impossibile, l'associazione di un nome a un marchio, diversamente da quanto è successo in altri centri italiani di produzione orafa⁹.

Nel periodo che ci interessa la normativa prevedeva che gli argenti recassero, alla fine della procedura di controllo, cinque marchi: il segno dell'argentiere, il marchio della bottega, i bolli di due saggiatori, e il bollo di San Marco¹⁰. Solitamente però questa normativa veniva disattesa, e gran parte degli

⁷ Dal XVI secolo i tratti cominciano progressivamente ad ammorbidirsi, e si semplifica progressivamente la resa del dettaglio delle ali piumate. Talvolta nel XVII secolo è attestato un bollo con il leone con una sola ala sul lato destro e la zampa poggiata su un Vangelo. Piero Pazzi, *Il bollo di San Marco o garanzia di Stato*, in P. Pazzi, *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneziana*, Tipografia del Monastero di San Lazzaro degli Armeni, Venezia 1990, pp. 28–29.

⁸ Felice Gambarin, *Bolli e punzoni sugli argenti a Venezia e in Terraferma nel '600 e '700. Testimonianze archivistiche*, in *Ori e Tesori d'Europa. Atti del Convegno di studio, Castello di Udine 3–5 dicembre 1991*, a cura di G. Bergamini e P. Goi, Arti Grafiche Friulane, Udine 1992, pp. 299–308, in particolare p. 299.

⁹ Le prime indagini sugli argenti marcati veneziani si devono in particolare a Giuseppe Mariacher che è tornato ripetutamente sull'argomento sin dal 1938, e più specificamente con *L'oreficeria sacra veneziana dal XVII al XIX secolo*, in *Il tesoro e il museo*, a cura di H. R. Hahnloser, Sansoni, Firenze 1971, pp. 201–231, in particolare p. 202. Uno studio precoce è anche quello di Luisa Crusvar, *Gli argenti ecclesiali a Trieste: settore ancora inesplorato*, in *Tesori delle comunità religiose di Trieste*, a cura di L. Ruaro Roseri, catalogo della mostra, Museo del Castello di San Giusto, luglio–settembre 1978; Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, Udine 1978, pp. 15–17, in particolare p. 16.

¹⁰ Gambarin, *Bolli e punzoni*, p. 300. Piero Pazzi, *L'argenteria veneziana*, in *L'oro di Venezia. Oreficerie, argenti e gioielli di Venezia e delle città venete*, a cura di P. Pazzi, catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale Marciana, 29 giugno–6 ottobre 1996, Venezia 1996, pp. 23–52, in particolare p. 30. Piero Pazzi, *Tipi diversi di bolli che si riscontrano negli argenti e nelle oreficerie veneziane*, in P. Pazzi, *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneziana*, p. 27.

argenti veneziani reca solamente due bolli: quello della città e quello del saggiaiore; solo raramente compare il bollo dell'artigiano o della bottega, talvolta manca persino il marchio di Stato¹¹. La procedura di controllo della qualità consisteva nel *sazo* (assaggio), se l'oggetto eccedeva il peso di due onces, o nella *tocca*, se il peso era inferiore. Il primo metodo, il *sazo*, consisteva nell'asportazione di una piccola quantità di metallo mediante un'incisione a zig-zag, e – dopo aver posto il campione sui carboni ardenti – nell'osservazione del processo di fusione, per determinare eventuali differenze di comportamento dovute alla lega, rispetto ad un campione di riferimento (ovvero una piccola quantità di argento di cui si conosceva il titolo, cioè la quantità di metallo prezioso). Il secondo metodo consisteva nel raschiare l'oggetto da analizzare su un'apposita pietra, detta "pietra di paragone". La velocità con cui una goccia d'acido poteva cancellare la traccia indicava la bontà della lega: se l'impronta non si cancellava significava che si trattava di un oggetto contenente una quantità sufficiente di argento per gli standard stabili dalla Zecca.¹²

Mentre i registri con i nomi e i marchi degli orafi sono andati in maggior parte dispersi, alcune notizie storiche relative alla Zecca hanno permesso di identificare molti dei saggiaiori in carica nel XVII e XVIII secolo, e quindi anche i marchi rispettivi, che solitamente si distinguono da quelli degli argentieri per essere composti da due iniziali divise da un simbolo figurato¹³.

Quattro degli oggetti presi in analisi, e precisamente un tabernacolo e tre patene, presentano una coppia di marchi che ha indotto gli storici dell'arte ad attribuirne la paternità ad un orafo ignoto convenzionalmente chiamato ST.AOP. Corina Nicolescu, la prima a redigere un catalogo sistematico delle opere dell'allora Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, ha letto questa coppia di marchi come S.T.A.O.P, ritenendole le iniziali di un unico argentiere di Venezia. Questa ipotesi di lettura è stata reiterata con varianti da chi si è successivamente occupato della collezione di argenteria e oreficeria del Muzeul Național de Artă al României¹⁴. Negli ultimi vent'anni gli studi di Piero Pazzi sull'argenteria veneziana hanno precisato che il marchio "AOP" sia in realtà da leggere come un marchio con le iniziali AP inframezzate da un frutto. Questo

¹¹ P. Pazzi, *L'argenteria veneziana*, p. 29; P. Pazzi, *Tipi diversi di bolli*, p. 27

¹² Piero Pazzi, *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneta*, I: Venezia e Dogado, Pietas Julia Pola, 1992, p. 40.

¹³ P. Pazzi, *L'argenteria veneziana*, p. 31. Piero Pazzi, *I bolli di controllo*, in P. Pazzi, *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneziana*, p. 30.

¹⁴ C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, p. 372. Victor Simion, schede di catalogo, in *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu. Arta secolului al XVII-lea*, București 1992. Già nell'opera *Inscripțiile Medievale ale României*, questo marchio, inspiegabilmente letto come STA.OP, venne considerato il bollo della bottega nel caso del tabernacolo e il bollo dell'autore per le tre patene. Al. Elian, C. Bălan, H. Chircă, O. Diaconescu, *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București*, vol I, București 1965, nr. 754, 859–861.

marchio, inoltre, non identifica l'autore bensì il saggiaore Antonio Poma (1678–1718), attestato in tale ufficio dalla fine del XVII secolo all'inizio del XVIII secolo, ricoprendo il ruolo di *sazador ordinario* dal 1706 all'anno della morte¹⁵. Non di rado in effetti i simboli scelti per intercalare le lettere erano allusivi del nome dell'orafo, o della bottega, in questo caso è quindi corretto interpretare il simbolo come una mela (anticamente in italiano *pomo*), riferita al cognome Poma. La coppia di lettere ST sarebbe invece il marchio di un orafo ancora non identificato, il cui periodo di attività, sulla base della datazione riportata nelle iscrizioni dedicatorie, si collocherebbe fra il 1698 (anno di realizzazione del tabernacolo per il monastero Comana) e il 1710 (anno di realizzazione dell'ultima patena presa in analisi in questo studio). Questa datazione coincide con il periodo di attività determinato da Piero Pazzi, che ha inoltre riscontrato spesso questo marchio su opere contrassegnate dal punzone del *sazador* Antonio Poma¹⁶.

Il secondo marchio in ordine di frequenza presenta una Z e una C inframezzate da una torre. Questo marchio è stato letto in passato come ZAC¹⁷, divenendo poi questa sigla il nome convenzionale dell'autore di un tabernacolo per il monastero Cotroceni nel 1701 e di una lampada nel 1708, oltre che di un piatto liturgico (*diskos*) nel 1740, conservato anch'esso al Muzeul Național de Artă al României, qui non preso in esame in quanto esula dal periodo storico di riferimento. Lo stesso marchio ricorre sull'appiccagnolo di una lampada, marchiata invece sul corpo dal rinomato orafo di Brașov Petrus Hiemesch: è verosimile che questo elemento sia parte di un perduto oggetto importato da Venezia, e qui reimpiegato¹⁸.

Gli studi di Piero Pazzi hanno riconosciuto il marchio ZC come bollo di controllo del saggiaore Zuanne (Giovanni) Cottini (1662–1736), in carica dal 1682 come *sazador de respecto*, e dal 1714 come *sazador ordinario*¹⁹. Sul tabernacolo questo marchio è accompagnato da un altro con le iniziali AC separate da una

¹⁵ P. Pazzi, *L'argenteria veneziana*, p. 31. P. Pazzi, *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneziana*, n. 28. P. Pazzi, *I punzoni*, I: *Venezia e Dogado*, p. 67. Piero Pazzi, *Dizionario biografico degli orefici, argentieri, gioiellieri, diamantari, [...] operanti nello Stato Veneto, [...] dal Medio Evo alla fine della Repubblica Aristocratica di Venezia*, Treviso 1998, p. 122. Prima degli studi di Piero Pazzi, Luisa Crusvar e altri avevano inoltre ritenuto questo marchio il punzone della bottega, come anche i marchi ZC e AC: L. Crusvar, *Gli argenti ecclesiali a Trieste*, p. 17.

¹⁶ P. Pazzi, *I punzoni*, I: *Venezia e Dogado*, p. 136.

¹⁷ Corina Nicolescu legge questo marchio come ZAC nella schede di catalogo dedicato alla lampada, e ZC nella scheda del *diskos*, mentre Victor Simion legge ZC il marchio apposto sul tabernacolo. C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, p. 374, cat. 141, cat. 287; V. Simion, *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu*, cat. 109.

¹⁸ C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, cat. 290.

¹⁹ P. Pazzi, *I punzoni*, I: *Venezia e Dogado*, p. 145; P. Pazzi, *Dizionario biografico degli orefici*, p. 658.

torre²⁰: AC è secondo Piero Pazzi il marchio di Anzolo (Angelo) Castelli (1662–1710)²¹. Questi ha svolto l'incarico di saggiatore *ordinario* della Zecca dal 1682, ma è anche attestato come orefice. Resta quindi il dubbio se Anzolo Castelli possa essere considerato l'autore di questo tabernacolo, o se invece l'autore sia un orafo che non ha impresso il proprio marchio, ed è quindi destinato a rimanere sconosciuto. Il marchio AC compare anche sul calice del 1685, insieme alla coppia di lettere BL²². Quest'ultima sigla è attestata come marchio di un argentiere il cui nome è tuttavia ancora sconosciuto²³.

Questi punzoni sono frequenti su numerose opere conservate non solo a Venezia, ma in tutto il comprensorio di giurisdizione veneziana²⁴.

La committenza

In primo luogo, l'analisi di questo piccolo *corpus* ci permette di identificare in Șerban Cantacuzino II Măgureanu il principale committente di argenteria presso *atelier* lagunari: quattro dei sette oggetti presi in analisi sono infatti stati commissionati con certezza da lui, fra il 1698 e l'anno della morte.

L'iscrizione dedicatoria in romeno con caratteri cirillici sul tabernacolo del 1698–1699, realizzato del maestro ST per il monastero Comana, indica che è stato commissionato da Șerban Cantacuzino *mare paharnic* in memoria dei genitori Drăghici (Drăghiciu) e Pavona (Păuna) e delle mogli Maria e Andreiana (Andriiana)²⁵.

Parimenti le iscrizioni dedicatorie in lingua romena con caratteri cirillici sulle tre patene indicano Șerban Cantacuzino *mare vornic* e la moglie Andreiana come donatori. Su ognuna delle patene ricorre due volte lo stemma della famiglia Cantacuzino, con le iniziali SdCc (Șerban *dvornic* Cantacuzino). Le iscrizioni indicano anche chiaramente la destinazione di ognuna delle patene e una data:

²⁰ Questo marchio è stato letto da Simion come AAC: V. Simion, *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu*, cat. 109.

²¹ P. Pazzi, *I punzoni*, I: *Venezia e Dogado*, pp. 60–61; P. Pazzi, *Dizionario biografico degli orefici*, p. 142.

²² Sia Nicolescu che Simion nella relative schede di catalogo segnalano solamente il marchio BL disposto sul bordo e sul fondo della coppa insieme allo stemma della città. C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, cat. 109, fig. 74; V. Simion, *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu*, cat. 81.

²³ F. Gambarin, *Bolli e punzoni*, pp. 304–305; P. Pazzi, *I punzoni*, I: *Venezia e Dogado*, p. 75.

²⁴ L. Crusvar, *Gli argenti ecclesiali a Trieste*, p. 17, cat. 47–49.

²⁵ In prime nozze Șerban aveva sposato la figlia del boiaro Ghinea Rustea-Văleanu e di Ilinca Rudeanu, Maria, da cui ebbe una figlia deceduta in tenera età. In seconde nozze aveva poi sposato Andreiana Fălcoianu, da cui non ebbe figli. N. Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători*, p. 144; Cr. Luca, *Note sulle forme di assimilazione del capitalismo preindustriale*, p. 181. Per la scheda del tabernacolo vedi: C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, cat. 203, fig. 130.

due vengono donate il 20 dicembre 1709 ai monasteri Radu Vodă e Santi Apostoli (mănăstiri Arhimandritul) di Bucarest, mentre la terza viene donata il 20 febbraio 1710 al monastero Surpatele (Vâlcea)²⁶.

Uno solo degli oggetti, il tabernacolo del 1701 per il monastero Cotroceni, menziona il nome di un committente diverso, l'igumeno Mitrofan. Il nome compare nell'iscrizione in greco sinora non pubblicata, che recita: «+ Διὰ συνδρομῆς ἐμοῦ Μ(ητ)ροφάνους κ(αὶ) Ἱγουμενοῦ τῆς σεβασμίας μονῆς τῆς κοιμήσεως τῆς Κυρίας ἡμῶν Θ(εοτό)κου τῆς Κοτροτζανήτης ἧς ἐγένετο παρὸν ἀρτοφόριον κ(αὶ) ἀφηρεώθη εἰς αὐτὸν τὸν περικαλῆ .αζα. » [Per ordine di me, Mitrofan, abate del venerabile monastero della Dormizione di Nostra Signora Madre di Dio di Cotroceni della quale fu il presente artoforio (tabernacolo) e fu consacrato al Bellissimo²⁷ stesso. 17<0>1].

La lampada pensile del 1708 riporta semplicemente un nome, Istratie Florescul²⁸, che possiamo quindi ipotizzare esserne il committente. Questo ci permette di ipotizzarne anche la destinazione, non documentariamente attestata. Ancuța, la figlia del *postelnic* Istratie Florescu, cugino di Constantin Brâncoveanu, si sposò con Antonie o Antonache, figlio di Pantaleon Caliarh (Caliarhos), protomedico dello stesso Brâncoveanu, portando in dote il terreno su cui sorgeva anche la chiesa di Santa Sofia, attestata nel XVIII secolo come possedimento della famiglia Caliarh-Florescu²⁹. La lampada potrebbe essere stata quindi commissionata da Istratie come dono per la chiesa Santa Sofia Floreasca di Bucarest. Si tratta di una lampada di forma piriforme, in argento sbalzato e traforato, con decoro vegetale; le dimensioni (28 cm) e la forma non si discostano da quelle delle lampade prodotte in Valacchia e Transilvania nello stesso periodo³⁰.

L'iscrizione in greco sull'oggetto più antico preso in analisi, invece, non nomina alcun donatore³¹. Si tratta di un calice del 1685, caratterizzato da teste cherubiche che sorreggono festoni su base e nodo, mentre il sottocoppa è costituito da un semplice cespo d'acanto³². La provenienza dal tesoro del monastero di Hurezi, la cui costruzione comincia solo nel 1690, evidenzia

²⁶ C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, cat. 171–173; *Inscripțiile medievale ale României*, nr. 859–861.

²⁷ L'epiteto περικαλλ<λ>ῆ sembra riferirsi al monastero.

²⁸ *Inscripțiile medievale ale României*, nr. 700.

²⁹ Per la genealogia della famiglia Florescu vedi: Nicolae Stoicescu, voce (*Florescu*) *Stoian*, in N. Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători*, p. 181.

³⁰ C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, cat. 287. Per altri esempi di lampade valacche e transilvane vedi: C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, cat. 265–294.

³¹ L'iscrizione in greco recita: «Prendete il corpo di Cristo, gustate la fonte immortale» (traduzione a cura di chi scrive).

³² C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, cat. 109, fig. 74.

l'originaria realizzazione per un altro luogo di culto, verosimilmente sempre sotto la tutela principesca. Il calice sarebbe poi giunto a Hurezi per donazione o da parte del principe stesso o del fratello maggiore di Șerban Măgureanu, Pârvu, che fino alla morte sovrintende alla costruzione per incarico del cugino.

Le patene e i tabernacoli: alcune osservazioni

Un'analisi comparativa può ovviamente essere riservata solamente a quelle due categorie di oggetti di cui abbiamo più di un esemplare, ovvero i tabernacoli e le patene³³.

Le tre patene realizzate dal maestro ST nel biennio 1709–1710 sono molto simili fra loro per forma, dimensione e decoro³⁴. Al centro del fondo è rappresentato un fiore di peonia circondato da un decoro radiale a rilievo che porta a una banda liscia, mentre sul bordo ci sono quattro medaglioni, fra i quali si sviluppa un decoro a festone con grandi fiori di acanto, peonia e girasole. Il decoro floreale di tipo barocco non appare inusuale nel panorama della committenza valacca, essendo lo stesso che si ritrova anche nei decori su patene realizzate nello stesso periodo dagli orafi transilvani, nelle cui opere si sommano però – come è noto – influssi gotici, rinascimentali e barocchi. In questi esemplari veneziani si tratta invece non di caratteri “imitativi”, ma di un decorativismo autenticamente barocco. Questo ricco stile decorativo di ispirazione botanica ha la sua origine nell'arte orafa olandese, dove viene chiamato barocco floreale, e dall'area olandese si diffuse nel corso del Seicento, per affermarsi con grande successo nel resto dell'Europa³⁵.

Le tre patene si differenziano, oltre che per la destinazione, per il soggetto delle scene rappresentate nei medaglioni. La patena donata al monastero Radu Vodă presenta in due medaglioni l'aquila bicefala con le iniziali del donatore, il terzo medaglione rappresenta un'aquila che tiene un agnello nel becco³⁶. L'ultima scena rappresenta un uccello che nutre il suo pulcino, ma era stata erroneamente

³³ Uno studio interamente dedicato ai tabernacoli di età brancovana, intitolato “Examples of miniaturized architecture: the chivots at the time of Constantin Brâncoveanu” è stato da me presentato al congresso “Microarchitecture et figures du bâti: l'échelle à l'épreuve de la matière”, tenutosi all'Institut National d'Histoire de l'Art a Parigi (8–10 dicembre 2014), un articolo con lo stesso titolo è in preparazione. Un primo stadio della ricerca era già stato presentato nel corso del congresso “Consemnări despre trecut. Imagine și societate de-a lungul timpului”, tenutosi a Cluj-Napoca in data 4–5 aprile 2014.

³⁴ Tutte le patene hanno un diametro di circa 27 cm, e un peso che oscilla fra i 320 e i 360 gr. C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, cat. 171–173; *Inscripțiile medievale ale României*, nr. 859–861.

³⁵ Cfr. *Grafica per Orafi. Modelli del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra a cura di A. Omodeo, Istituto universitario olandese di storia dell'arte, Firenze, 18 aprile–18 maggio 1975, Bologna 1975.

³⁶ C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, cat. 171, fig. 106.

interpretata come il simbolo cristiano del pellicano e la sua carità: la morfologia dell'uccello, che pare più simile ad un cigno, e il fatto che non si becchi il petto escludono questa possibilità.

La seconda patena (vedi *Figura 1*), donata al monastero Santi Apostoli di Bucarest, e conservata poi nel Monastero Radu Vodă, presenta in due medaglioni l'aquila bicefala con le iniziali del donatore, mentre negli altri due sono raffigurati un suonatore di flauto che osserva due cervi che lottano e un cacciatore di anatre³⁷. La terza patena presenta in due medaglioni l'aquila bicefala con le iniziali del donatore, e negli altri medaglioni due scene di caccia, con lepri inseguite da cani³⁸. La differenza esecutiva fra i serti in cui si inquadrano le aquile bicefale, simbolo della famiglia Cantacuzino, e quelli che ospitano le figurazioni degli uccelli e dei cacciatori potrebbe far pensare ad un intervento successivo su oggetti acquistati a Venezia.

I due tabernacoli, realizzati dal maestro ST nel 1698–99 per il monastero di Comana (vedi *Figura 2*) e da un argentiere ancora ignoto nel 1701 per il monastero Cotroceni, sono simili dal punto di vista tanto strutturale quanto decorativo³⁹. Entrambi sono di forma cilindrica, con una cupola a forma di bulbo sormontata da una croce. Il corpo di entrambi è decorato con nicchie con arco trilobato e ribassato, separate fra loro da una doppia colonna con capitello con grandi foglie d'acanto. In ogni nicchia è rappresentato un teologo o un padre della chiesa ortodossa, a figura intera, sovrastato da una testa di cherubino. Le iscrizioni che affiancano le figure sul tabernacolo per il monastero di Cotroceni permettono di identificarle come i SS. Pietro e Paolo, S. Gregorio Nazianzeno, S. Giovanni Crisostomo, SS. Sergio e Bacco, S. Atanasio. Le iscrizioni che affiancano le figure sul tabernacolo per il monastero di Comana permettono di identificarle come santi e teologi, fra cui i SS. Cirillo e Metodio, S. Atanasio. Data l'identità di queste figure, si deve presupporre che il committente abbia indicato con esattezza l'iconografia desiderata: sarebbe altrimenti difficile immaginare che un orafo veneziano abbia scelto autonomamente di rappresentare santi venerati particolarmente dalla chiesa ortodossa come Cirillo e Metodio, o addirittura martiri siriani come Sergio e Bacco, venerati in Valacchia a partire dal XVI secolo, quando il principe Neagoe Basarab ne donò le reliquie al monastero di Curtea de Argeș.

³⁷ C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, cat. 172.

³⁸ C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, cat. 173, fig. 107.

³⁹ C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă*, cat. 203, fig. 130; V. Simion, *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu*, cat. 109.

Le teste di cherubino, applicate ai piedi dei tabernacoli, richiamano quelle che decorano le nicchie. Teste cherubiche a sbalzo ornano inoltre la sommità della cupola del tabernacolo del monastero di Comana. Complessivamente quest'ultimo tabernacolo si caratterizza per maggiore dinamismo del decoro vegetale sulla cupola, che presenta inoltre un numero di nervature quasi doppio rispetto all'altro tabernacolo, dove le modanature sono invece quasi piatte.

Il bordo che separa il corpo dalla cupola è un ulteriore elemento di caratterizzazione: nel tabernacolo del monastero di Cotroceni si tratta di un trionfo di fiori e frutta, dove si riconoscono dei grappoli d'uva, mentre il tabernacolo del monastero Comana presenta una lineare corona d'alloro.

In ragione delle forti somiglianze fra i due tabernacoli è possibile supporre un rapporto di filiazione del primo nel secondo oppure, come proposto da Victor Simion, un rapporto di derivazione da un prototipo comune, oggi ignoto⁴⁰.

I due tabernacoli si differenziano rispetto agli altri commissionati e realizzati in questo periodo per la corte valacca: i tabernacoli brancovani riproducono solitamente un edificio, spesso la chiesa a cui sono destinati, riflettendone anche l'insieme iconografico nel decoro⁴¹. La forma cilindrica, ma comunque architettonica, di questi due esemplari, potrebbe suggerire come modello ideale la forma di un battistero: l'iconografia richiama infatti l'iconografia con i dodici apostoli a figura intera, separati da colonnette del decoro musivo bizantino per i battisteri di area ravennate, adottata poi dall'iconografia cattolica. Un'altra possibile fonte di ispirazione per l'inusuale forma di questi due tabernacoli potrebbe essere l'Anastasis di Gerusalemme. Molti sono in effetti in Italia e in Europa gli edifici che si ispirano alla modello gerosolimitano, per dedizione al culto del Santo Sepolcro o per forma, o per entrambi gli aspetti⁴². Alcuni hanno affermato che l'area veneziana spicca per carenza di esempi architettonici direttamente riconducibili al prototipo⁴³. Bisogna però ammettere che, come è stato discusso da Krautheimer e molti altri dopo di lui, il concetto di "copia" nel contesto medievale è caratterizzato da "approssimazioni": l'edificio originale non è mai copiato nel senso moderno del termine, rispettandone quantomeno le proporzioni⁴⁴. Più che *mimesis* il processo di copia in età medievale

⁴⁰ V. Simion, *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu*, cat. 109.

⁴¹ Sorin Dumitrescu, *Chivotele ecumenice ale lui Petru Rareș și modelul lor ceresc: o investigare artistică a bisericilor-chivot din nordul Moldovei*, a cura di M. Dumitrescu, Editura Anastasia, București 2003.

⁴² Carlo Tosco, *Architetture del Santo Sepolcro nell'Europa medievale*, in *Le Rotonde del Santo Sepolcro: un itinerario europeo*, a cura di P. Pierotti, C. Tosco e C. Zannella, Edipuglia, Bari 2005, pp. 13-54.

⁴³ Antonio Diano, *Le riproduzioni del Santo Sepolcro e le Venezie medievali. Paradigmi di un'assenza*, in *Le Rotonde del Santo Sepolcro: un itinerario europeo*, a cura di P. Pierotti, C. Tosco e C. Zannella, Edipuglia, Bari 2005, pp. 101-110.

⁴⁴ R. Krautheimer, *Introduction to an «Iconography of Medieval Architecture» (1942)*, in R. Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York-London 1969, pp. 115-150, trad.

può essere definito “selective copy”: fra originale e copia è quindi lecito aspettarsi un certo coefficiente di variazione⁴⁵. La teoria di Krautheimer può validamente essere applicata anche ai due tabernacoli veneti. La produzione di suppellettili sacre per le chiese ortodosse presenta infatti innumerevoli elementi di continuità con la produzione di età medievale: l’argenteria liturgica post-bizantina, pur nella sua sontuosità, resta fedele agli schemi, alle forme e ai caratteri bizantini, cedendo solo nel XIX secolo ad eventuali caratteri nazionali in modo più evidente⁴⁶.

È inoltre possibile ipotizzare che la forma sia mutuata da un oggetto con diversa funzione, ma le due iscrizioni dedicatorie indicano chiaramente l’originario utilizzo di questi come tabernacoli.

Dal punto di vista iconografico i due tabernacoli si differenziano solamente perché quello donato al monastero Cotroceni presenta nella nicchia a sinistra della porta una *Dormitio Virginis* o *koimesis*, che richiama la dedicazione del monastero, sottolineata anche nell’iscrizione che corre sotto le figure⁴⁷. Interessante notare la rappresentazione del soggetto della *koimesis* secondo l’iconografia bizantina, verosimilmente richiesta dalla committenza. Questa iconografia, ancora oggi prevalente nei paesi ortodossi, era già in disuso nell’area veneta nel periodo preso in analisi: da tempo infatti la rappresentazione del glorioso momento dell’Assunzione aveva prevalso su quello della Dormizione della Vergine. La presenza di questa scena è equilibrata dalla compressione di due figure (i santi martiri Sergio e Bacco) in un’unica nicchia a destra della porta.

La datazione del tabernacolo del monastero di Cotroceni è stata oggetto di discussione: alcuni hanno ritenuto che dati al 1680, essendo stato quindi

italiana di G. Scattono, *Introduzione a un’iconografia dell’architettura sacra medievale*, in R. Krautheimer, *Architettura sacra paleocristiana e medievale, e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Edizioni Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 98–150. Beat Brenk, *Originalità e innovazione nell’arte medievale*, in *Arti e Storia nel Medioevo. I, Tempi Spazi Istituzioni*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Giulio Einaudi edizioni, Torino 2002, pp. 3–69.

⁴⁵ Cit. C. Tosco, *Architetture del Santo Sepolcro*, p. 14. Il riferimento è sempre a: R. Krautheimer, *Introduction*, trad. it., p. 107. B. Brenk, *Originalità e innovazione nell’arte medievale*, p. 10.

⁴⁶ Antonella Capitanio, *I paramenti sacri della Chiesa Greco-Ortodossa della SS. Trinità di Livorno*, Giardini editore, Pisa 1978, p. 5; Luisa Crusvar, *I tesori delle comunità ortodosse di Trieste*, in *Ori e Tesori d’Europa. Mille anni dioreficeria nel Friuli Venezia-Giulia*, a cura di G. Bergamini, pp. 264–269, in particolare pp. 265–266.

⁴⁷ Per un approfondimento sull’iconografia della *koimesis* vedi: Jannic Durand, schede di catalogo, in *Byzance, L’art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra, Musée du Louvre, 3 novembre 1992–1 febbraio 1993, Ed. de la Réunion des musées nationaux, Paris 1992, cat. 166. Esempi di questa iconografia in opere d’arte realizzate con altre tecniche: Nano Charitidakis, *Icons*, in *Byzantium 330–1453*, a cura di R. Cormack e M. Vassilaki, catalogo della mostra, Royal Academy of Arts, London, 25 ottobre 2008–22 marzo 2009, London 2008; Nano Charitidakis, schede di catalogo, in *Byzantium 330–1453*, cat. 227, 243.

commissionato al tempo del principe Șerban Cantacuzino (1678–1688), mentre probabilmente, come suggerito da Simion, potrebbe datare al 1701⁴⁸. Si può formulare questa ipotesi per due motivi: le ultime tre lettere dell'iscrizione, *.αζα.*, potrebbero indicare un'anomala forma di datazione secondo il calendario occidentale, con omissione dello 0, ma scritto con le lettere greche secondo il modo orientale, inoltre la collocazione di queste tre lettere-cifre alla fine del testo donatorio, isolate da due punti medi, è compatibile con la collocazione di una data, conformemente all'uso dell'epoca. Infine questa datazione è compatibile con quella dei due marchi dei saggiatori in Zecca Anzolo Castelli e Zuanne Cottini, attestati rispettivamente dal 1682 e nella prima metà del XVIII secolo.

I mercanti

È naturale concludere questo breve studio con alcune note sulle vie di acquisto di questo tipo di beni preziosi.

Il principe Constantin Brâncoveanu aveva precedentemente affidato alla Zecca di Venezia buona parte dei suoi cospicui averi per proteggerli dalla Porta di Costantinopoli⁴⁹. Alcuni nobili avevano seguito il suo esempio, fra questi lo stesso Șerban Cantacuzino Măgureanu, che si avvaleva del servizio di deposito finanziario grazie ad intermediari di sua fiducia⁵⁰.

Alle procedure di commissione e acquisto di argenteria e oreficeria sacra nei Principati Romeni non sembrano essere stati dedicati finora studi specifici, tuttavia è lecito ritenere che gli intermediari di Șerban Cantacuzino II Măgureanu, che si occupavano anche di amministrare i suoi depositi presso la Zecca della Serenissima, possano essere stati responsabili dell'acquisto di questi beni preziosi. Il mercante Apostolo Mano (Manos Apostolos) ricoprì ufficiosamente, durante il regno di Constantin Brâncoveanu, il ruolo di rappresentante diplomatico del principe, procurandosi per conto di questi e della sua corte oggetti preziosi. Oltre a lui, altri mercanti di fiducia e intermediari di Șerban Cantacuzino II Măgureanu furono probabilmente il mercante greco Nicolò Caragiani (Nikolaos Karaiannis), il mercante ebreo Giacobbe Coen, un certo Giovanni Giacomo Pomer, probabilmente istriano, che si occupavano degli acquisti a Venezia per conto del principe

⁴⁸ V. Simion, *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu*, cat. 109.

⁴⁹ Cr. Luca, *Note sulle forme di assimilazione del capitalismo preindustriale*, pp. 179–192.

⁵⁰ Cristian Luca, *Țările Române și Veneția în secolul al XVII-lea. Din relațiile politico-diplomatiche, comerciale și culturale ale Țării Românești și ale Moldovei cu Serenissima*, Bucarest 2007, pp. 297–313; Cr. Luca, *Note sulle forme di assimilazione del capitalismo preindustriale*, pp. 181–183. Lidia Cotovanu, *Chi «finanziò» gli studi a Padova del siniscalco Costantino Cantacuzeno (1667–1669)?*, in *La storia di un riconoscimento*, pp. 291–328, in part. p. 326.

Constantin Brâncoveanu, così come evidenziato da recenti studi, fra cui si ricordano quelli di Cristian Luca⁵¹.

Conclusione

Le evidenze emerse nel corso di questo studio permettono di fare luce su alcuni aspetti relativi all'arte orafa di area veneziana, sinora non indagati dalla letteratura storico-artistica in Romania.

Ancora senza risposta resta però la questione della committenza, e della scelta delle scene da rappresentare, soprattutto per le patene e per il tabernacolo del monastero Comana. Gli influenti teologi ortodossi che vivevano presso la corte si occupavano di controllare che i canoni iconografici post-bizantini e il tipico impianto decorativo venissero rispettati anche in opere elaborate da artisti con una formazione stilistica occidentale. Spesso ad esempio, specialmente per le legature dei Vangeli, l'artista riceveva un modello bizantino da usare come "fonte di ispirazione".⁵² Ritenendo che non si tratti di semplici acquisti per la corte valacca fatti da intermediari, data la presenza di elementi iconografici orientali (ad esempio la serie di santi e teologi della chiesa orientale sui tabernacoli, o la *koimesis* sul tabernacolo) resta però da chiedersi in quale misura il resto del decoro fosse esplicitamente richiesto dal principe o dagli altri committenti della corte, se disegni specifici venissero mandati per istruire l'orafa, come invece spesso accadeva per altre commissioni della corte.

Prerequisito per trovare la chiave della risposta a questi interrogativi è un'accurata revisione delle letture e delle attribuzioni dei marchi presenti sulle argenterie conservate nei musei e nei tesori dei monasteri romeni; questo lavoro potrebbe fornire non solo nuovi materiali di studio, ma soprattutto potrebbe consentire di meglio definire la portata dei legami commerciali, politici e artistici tra il principato valacco e Venezia.

⁵¹ Cr. Luca, *Țările Române și Veneția*; Cr. Luca, *Note sulle forme di assimilazione del capitalismo preindustriale*, p. 184; Cristian Luca, *Aspetti riguardanti i traffici mercantili e la circolazione del denaro tra Venezia, Costantinopoli e Principati Romeni*, in *L'Europa Centro-Orientale*, pp. 247-284, in particolare p. 260. Ulteriori informazioni sulla rete mercantile a Venezia e il legame con il principato valacco in: L. Cotovanu, *Chi «finanziò» gli studi a Padova*.

⁵² Ștefan Meteș, *Relațiile comerciale ale Țării-Românești cu Ardealul până în veacul al XVIII-lea*, Tipografia lui W. Krafft, Sighișoara 1921, p. 223; Iulius Bielz, *Arta aurarilor din Transilvania*, Editura de Stat pentru literatură și artă, București 1957, p. 13.

**Argintăria venețiană achiziționată de Șerban Cantacuzino al II-lea Măgureanu în vremea lui Constantin Brâncoveanu (1685–1710)
(rezumat)**

Relațiile dintre familia Brâncoveanu-Cantacuzino și Peninsula Italică au fost descrise în secolul al XX-lea de către importanți cercetători: după cum se știe, stolnicul Constantin Cantacuzino a fost licențiat în istorie la Universitatea din Padova. Din punct de vedere financiar, Constantin Brâncoveanu se folosea de serviciile financiare ale băncii Zecca din Veneția, după cum descrie, în ultimele cercetări, Cristian Luca. Legăturile dezvoltate de familia Cantacuzino supraviețuiesc morții lui Șerban, datorită urcării pe tron a lui Constantin Brâncoveanu. În primii ani ai domniei vărului său, Șerban Cantacuzino II debutează în politică, cu fratele Pârâu și, după moartea acestuia în vara anului 1692, devine unul dintre personajele mai apropiate domnului, remarcându-se ca important ctitor și rafinat cunoscător de artă.

Colecțiile Muzeului Național de Artă al României din București păstrează un mic corpus interesant de opere de argintărie realizate în ateliere venețiene, dintre care cea mai mare parte a fost comandată între ultimele două decenii ale secolului al XVII-lea și primul deceniu al secolului al XVIII-lea, ca daruri pentru ctitoriile monastice aflate sub tutela princiară. Obiectele analizate în acest studiu (trei anafornițe, doua chivoturi, un potir și o candelă) au fost produse în ateliere venețiene între 1685–1710, cu precădere în ultimii doi ani ai acestei perioade. Am ales să luăm în considerare perioada 1685–1710 – în detrimentul celei canonice 1688–1714 – din două motive: primele comenzi ale viitorului domn datează dinaintea domniei sale, fiind făcute pe când el îndeplinea funcția de stolnic al unchiului său Șerban Cantacuzino, iar în ultima perioadă a domniei sale (1710–1714) criza cauzată de tensiunile și începutul conflictului ruso-otoman au fost însoțite de o evidentă scădere a numărului comenzilor princiare, atât în țară cât și în străinătate.

În primul rând, această cercetare facilitează o identificare clară a semnelor meșterilor și ale verifcătorilor venețieni, semnele mai frecvente fiind cele ale meșterului ST și ale verifcătorului AP (Antonio Poma).

Analiza acestui corpus permite – în al doilea rând – identificarea lui Șerban Cantacuzino al II-lea Măgureanu ca principal comanditar de obiecte de argintărie în atelierele venețiene: patru din șapte obiecte au fost cu certitudine comandate de către el. Inscripția de danie cu caractere chirilice aflată pe chivotul realizat de către meșterul ST (1698–1699) arată că a fost comandat de către Șerban Cantacuzino mare paharnic pentru pomenirea părinților Drăghici și Păuna, și a

soțiilor Maria și Andriana; astfel, inscripțiile de dănie pe cele trei anafornițe ale aceluiași meșter indică pe Șerban Cantacuzino mare vornic și soția lui Andriana ca și comanditari. Numai unul dintre obiecte arată clar numele unui comanditar diferit: inscripția de pe un alt chivot, realizat în anul 1701, mărturisește ca donator pe egumenul mănăstirii Cotroceni, Mitrofan. Inscripția pe o candelă din anul 1708 este numai un nume, Istratie Florescul, care poate fi, după părerea noastră, comanditarul. Inscripția pe obiectul cel mai vechi din analiza noastră, adică potirul din anul 1685, nu menționează niciun nume. Aflarea sa în tezaurului mănăstirii Hurezi – considerată drept ctitoria cea mai importantă a domnului Constantin Brâncoveanu – a cărei construcție începe numai în anul 1690, ne permite să presupunem proveniența sa din tezaurul unei alte biserici, dar tot sub tutela princiară.



*Figura 1: Patena, 1709, Muzeul Național de Artă al României, Bucurest.
(© Muzeul Național de Artă al României)*



Figura 2: Tabernacolo, 1698–1699, Muzeul Național de Artă al României, Bucurest.
(© Muzeul Național de Artă al României)