

PAFTAUA, TIPURI DE DECORAȚII ȘI SIMBOLURI. ACCESORII DIN PATRIMONIUL MUZEULUI MUNICIPIULUI BUCUREȘTI

Dr. Maria-Camelia Ene

Abstract: When we refer to the ornaments and accessories of the past, we must bear in mind that they undergo a separate development, from the simplest jewellery, to the most complex adornments, made from precious metals, or other materials, that have always been present in human beings' lives, during all time periods and from all forms of society.

In the field of decorative arts, clothing accessories represent a special branch, very complex from the perspective of their practical and aesthetic function, but also from their social standpoint.

Beyond the complex symbolism, expressed through colour, shape, material, ornaments, clothing and accessories expose the contact between different groups of people, between different ethnicities.

All these premises will be expressed in the present study focused on the buckle, a veritably spectacular accessory.

There are works in the field of specialized literature that treat the buckle as an accessory exclusively part of the traditional Balkan garb.

The present work will treat the way the buckle ought to be considered in a different manner. It will point out its artistic characteristics and the evolution of techniques used in the making of these accessories (through hammering, au repoussé, engraving, polishing, marking, moulding, etc.), also taking into account the different shapes, types of decorations, and their significations over time. Additionally the current work aims to demonstrate how the buckle is also a characteristic ornament for the styles typical of the 18th and 19th centuries, its inclusion in boyar garb, as opposed to the works of authors who consider the buckle a strictly popular accessory. The Macedo-Rumanian silversmiths of the Balkan Peninsula and the craftsmen who created such accessories in the Bucharest of the time will be mentioned.

As forms and ornaments, the 57 buckles found in the Textiles and clothing accessories come from areas south of the Danube, from Macedo-Rumanian, Greek, Cypriot, Turkish and Bulgarian territories, each retaining their own technical and stylistic peculiarities.

Buckles were clothing accessories found in both ceremonial and day-to-day outfits, favoured at the Royal Court, but also in various cities and settlements in Wallachia, in the period spanning from the second half of the 18th century and the first decades of the 19th century.

Key words: Decorative Art, the Balkan garb, the Macedo-Rumanian silversmiths, symbology, processing techniques

Când facem referiri la podoabele și accesoriile veșmintelor de epocă, trebuie să ținem seamă de faptul că acestea cunosc o dezvoltare aparte, de la cele mai simple împodobiri la podoabele complexe, din metale prețioase, sau nu, care însoțesc, fără doar și poate, viața omului, din toate timpurile și din toate societățile.

În artele decorative podoabele vestimentare reprezintă un domeniu special, de mare complexitate, din punct de vedere al funcției practice, al funcției estetice, dar și al raporturilor sociale. Dincolo de simbolistica complexă, exprimată prin culoare, formă, material, ornament, costumul și podoabele dezvăluie contactele între grupuri umane diferite, între etnii.

În studiul privind un accesoriu atât de spectaculos cum este paftaua, se vor regăsi exprimate toate aceste premise. În literatura de specialitate sunt volume care tratează paftaua ca pe un accesoriu ce face parte exclusiv din portul popular balcanic.

Lucrarea va trata diferit felul în care trebuie reconsiderat acest accesoriu. Se va pune accent pe latura artistică și pe evoluția tehnicilor (ciocănire, au repoussé, gravare, cizelare, filigranare, turnare, etc.), urmărind și formele, tipurile de decorație, simbolistica de-a lungul timpului. În același timp se va demonstra apartenența podoabei la stilurile artistice ale secolelor XVIII și XIX, apartenența la costumul boieresc, spre deosebire de autorii care o consideră doar un accesoriu popular. Vor fi menționați meșterii aromâni argintari, din Peninsula Balcanică și cei care au creat asemenea podoabe în Bucureștii acelor vremuri.

Ca formă și ornament, cele 57 de paftale din colecția ***Textile și accesorii vestimentare*** se înscriu în seria celor din aria sud-dunăreană, aromâne, grecești, cipriote, turcești, bulgărești, având particularități tehnice și stilistice diferite. Paftalele sunt accesorii ale veșmintelor de ceremonie și cotidiane, preferate la Curtea Domnească, dar și în ambianța târgurilor și orașelor din Țara Românească, în perioada delimitată de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și primele decenii ale veacului al XIX-lea.

Această podoabă face parte din piesele care împodobesc, dar și susțin costumul în zona mijlocului, împodobită, de regulă, cu cordoane sau centuri lucrate din diverse materiale și decorate în diferite moduri. În acest scop au fost folosite găitane, paiete, ciucuri, perle, corali, pietre prețioase, etc. Bijuteriile balcanice, preponderent din metal, din care face parte și paftaua, folosite mai ales în portul tradițional femeiesc din sudul țării, (după ce au asimilat motive stilistice de la popoarele balcanice de pe teritoriul Imperiului Otoman), dar care se regăsesc în toate zonele etnografice din sudul țării, au trezit destul de puțin interesul specialiștilor. Două studii de referință pot menționa în acest caz, și anume, *Paftaua, podoabă definitorie a portului balcanic*, de Ioana-Gabriela Duicu și *Podoabe din trecut, Colecția de paftale a Muzeului Național de Artă al României* de Carmen Tănăsioiu.

Paftalele, colanele, brăiele sau cordoanele cu pafta au fost purtate și în epocile

anterioare și sunt concepute și confecționate în ateliere apusene. Exemplul cel mai elocvent este cel al paftalei de secol XIV, confecționată din aur și descoperită în mormântul voievodal de la Curtea de Argeș. *„Aceasta, prin caracteristicile estetice dezvăluie fastul, eleganța și rafinamentul curții românești în acea epocă, precum și deplina ei încadrare în sfera civilizației europene medievale”* (Tanașoca, 2012, 7-8).

Piese ajunse la noi, în colecția ***Textile și accesorii vestimentare a Muzeului Municipiului București***, fac parte din aria culturală a Peninsulei Balcanice – aflată sub dominație otomană – au forme și decorații specifice și au cunoscut o răspândire mult mai largă.

La începutul secolului al XVIII-lea, Imperiul Otoman va înlocui domniile pământene cu domnitori numiți din rândul aristocrației grecești, din cartierul constantinopolitan Fanar, menținând, pe această cale, autoritatea în zonele de dominație. Pe lângă regimul politic, domniile fanariote favorizează o influență sporită a culturii grecești.

Blamată de istorici mai ales pentru împilarea adusă claselor de jos, epoca domniilor fanariote a intrat în conștiința națională, pentru o perioadă de mai bine de un secol – începând chiar de la contemporani, de la cei care erau tineri în anii de la cumpăna dintre secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, adică aceia care au format generația pașoptistă și până la cei din timpul dictaturii proletare și al dominației materialismului științific ca metodă de studiere a istoriei, de la mijlocul secolului XX care au exacerbât sentimentul de ură și dispreț pentru tot ce provenise din Fanar – drept o epocă neagră din trecutul țării. Aceasta fără a fi luate în considerare și beneficiile cultural-artistice pe care le-au adus foștii dragomani greci ai Sublimei Porți deveniți vremelnici *bey* (principi) cu trei tuiuri în Țările Române – ridicarea de biserici sau repararea celor preexistente, edificarea de spitale, aducerea de dascăli și organizarea învățământului superior, încurajarea scrierilor cronicărești și a traducerilor din limbi străine (cu precădere franceză), tipărirea de cărți de beletristică în limba română, inaugurarea spectacolelor de teatru românesc, într-un cuvânt ridicarea intelectuală a principatelor.

„Prin opulența, cromatica și monumentalitatea veșmintelor, spectacolul străzii și al salonului elitelor moldo-valahe din veacul fanariot erau uimitoare și recompensante din punct de vedere estetic pentru călătorul străin, intelectual curios, fin observator și prețuitor de frumos. Gustul desăvârșit al veșmintelor, acordul cromatic fără cusur, finețea texturilor, bogăția și măiestria execuției bijuteriilor, silueta impunătoare dată de aceste straie erau în măsură să impresioneze și să entuziasmeze pe cei mai exigenți critici ai schimbătoarelor mode occidentale, oameni obișnuiți cu luxul de la curțile regale și imperiale ale Europei, ca acelea de la Versailles din timpul Vehiului Regim, apoi de la Tuileries în vremea Primului Imperiu, ale celor de la Schönbrunn, Windsor Castle, Kew sau Potsdam, unde dantelele, galoanele de fir metalic, mătăsurile grele,

nasturii și cataramele din metale prețioase, perucile pudrate și pălăriile cu pene stabileau un standard greu de egalat. Bizanțul se prăbușise de aproape 300 de ani dar acești principii, creștini ortodocși, se considerau moștenitorii basileilor și, după puterile, averea și gradul de educație al fiecărei familii, continuau tradițiile fastului aulic deprins la curtea Paleologilor și Comnenilor. Așa că bogăția fără măsură și luxul exorbitant, epatant, scandalos chiar, erau în mâna lor instrumente prin care se puteau impune în fața curților domnitoare din țările învecinate și a oaspeților străini cu sânge albastru” (Ionescu, 2016, 5).

Boierii se purtau după moda de la Țarigrad, cu bărbi lungi și căciuli din blană scumpă (*calpace*). Își tundeau părul, lăsând doar un smoc pe frunte. Hainele erau lungi, ample, cu falduri și bogat decorate cu pietre prețioase, perle și fir de aur, iar bijuteriile, paftalele de aur sau argint, nasturii cu pietre prețioase completau aceste costume ostentative.

Podoaba este, în același timp, una dintre cele mai vechi forme ale expresiei vizuale și estetice ale omului și reprezintă în sine un limbaj social, pentru că prin bogăție și rafinament transmite date despre purtător.

Modelul constantinopolitan se impune atât la București, cât și la Iași, până în deceniile șapte și opt ale veacului al XVIII-lea. Elemente din arhitectura rezidențială, decorația interioarelor, servirea mesei și felurile de mâncare, „*moravurile, cultura și ceremonialul de curte capătă vizibil amprenta Țarigradului*” (Alexianu, 1987, 60). Portul constantinopolitan și modul de viață în secolul al XVIII-lea sunt impuse curții și organelor administrative atât în Țara Românească, cât și în Moldova, aceasta fiind urmarea instituirii domniilor fanariote. S-au clădit case în stil turcesc, pentru un trai liniștit, cu covoare, canapele, cuverturi și perne moi, ca și pentru desfătarea sub umbră sau chioșcuri (casa Melic din București și Hagi Prodan din Ploiești).

„*În stilul tradițional au fost ridicate edificii domnești somptuoase, ca Mănăstirea Văcărești, și biserici mici, provinciale, ctitorii boierești sau negustorești. Adaptarea la viața citadină a stilului popular de construcție s-a făcut original, prin închiderea cu geamuri a pridvorului, rezultând așa-zisele galerii de sticlă (Casa Melic din București). În zonele rurale s-au ridicat case boierești interpretând, în continuare, arhitectura brâncovenească*” (Nanu, 2007, 177).

Protipendada cultiva idealul de frumusețe otoman, cu haine ample suprapuse, salvari, potrivite inactivității și odihnei pe perne și divanuri (acele canapele fără spătar). Vechile conțeșuri (haină boierească de ceremonie, foarte elegantă, de origine orientală, cu mâneca scurtă și largă ce lăsa să se vadă mâneca largă a anteriorului) și anterie, rochiile și caftanele vor cunoaște o ornamentare barocă de tip turcesc, motivele *hatayi* (categorie de motive florale, stilizate, în maniera chineză, caracteristice Turkestanului Oriental (în limba turcă *hitay*) și cele zoomorfe vor stăluici din abundență pe veșmintele domnițelor și boierilor români. Însuși Anton Maria del Chiaro Fiorentino, secretarul

personal al domnitorului Brâncoveanu, povestind despre portul de tip oriental de la curte evidențiază „cum cei mai mulți dintre dâșii fură dăruți cu postavuri scumpe și îndrumați să-și schimbe portul, pentru a nu primejdui situația beifului, suspectat și așa de turci ca având prea multă aplecare față de puterile creștine” (Alexianu, 1987, II, 62).

Din îmbrăcămintea cu care intraseră în țară ei nu mai păstrează decât cravata de dantelă, peruca, bastonul de India și tricornul, un tricorn pe care bucureștenii îl mai văzuseră cândva împodobind și capul încoronat al voievodului Șerban Cantacuzino.

Dacă domnitorii străini ai Țărilor Române și cei din preajma lor purtau veșminte aduse din Imperiul Otoman, iar arnăuții veneau cu veșminte confecționate în ateliere albaneze și macedonene, numărul costumelor străine era restrâns față de majoritatea populației, credincioasă vechiului port și care i-a asigurat permanența.

Anton Maria del Chiaro - Florentinul, secretarul domnitorului Constantin Brâncoveanu ne redă plastic în cuvinte potrivite portul boieresc de secol XVIII. De la el avem informația conform căreia: „îmbrăcămintea valahilor e aceeași ca și a turcilor, exceptând căciula în formă poloneză, avînd în jurul ei o bandă din blană de astrahan ce se importa din Rusia, din care cele mai scumpe sunt purtate de boieri. Boierii de starea întâi (velii) poartă în loc de astrahan, samur” (Alexianu, 1987, II, 60).

Principală schimbare înregistrată la începutul epocii voievozilor fanarioți este interzicerea oficială a oricăror înrâuriri străine, a oricărei reminiscențe europene în portul și traiul de datină al Răsăritului. Aceste interdicții reflectă criza politico-administrativă în care intrase Poarta Otomană și a cărei adâncire avea să fie remarcată o sută de ani mai târziu. Memorialistul William Macmichael în a sa „*Journey from Moscow to Constantinople in the years 1817, 1818*” nota: „Sub ochiul suspicios al Turciei, articolul de îmbrăcămintă nu este deloc un subiect de mică importanță, iar folosirea costumului Europei civilizate ar fi considerată o inovație la fel de primejdioasă ca și adoptarea celor mai luminate vederi de politică modernă” (Ionescu, 2001, 11-12).

În acest context, paftalele prezintă un interes deosebit, atât artistic, cât și din punctul de vedere al istoriei mentalităților, confirmat și de menționarea lor în multe documente ale vremii. Iată de pildă, cronicarul Ion Neculce (1672-1745), mare boier și dregător al Moldovei, care dăruia „ficei noastre Ileana” la nunta ei din februarie 1734, pe lângă acreturi și moșii întinse, și o seamă de veșminte de preț și podoabe, printre care „2 paftale (s.n.) de argint de brâu cu tasma de fir” (Alexianu, 1987, II, 65).

Printre obiectele ce urmau a fi dăruite miresei, foile de zestre includ și paftale, fapt ce demonstrează existența lor constantă, dar și valoarea lor, dată de materialul din care erau confecționate (aur, argint aurit), de calitatea execuției și a decorației, care le transforma în podoabe de preț.

În izvodul de zestre al Ilenei, fiica vornicului moldovean Ștefan Ruset, citat

la 1745, figurează „*I pereche de paftali argint*” (Alexianu, 1987, II, 84) alături de o mulțime de piese vestimentare și podoabe.

În ultimul sfert al secolului al XVIII-lea, garderoba boierilor devine din ce în ce mai luxoasă atât din punct de vedere al materialelor din care erau confecționate veșmintele, cât și a accesoriilor și bijuteriilor purtate, printre acestea fiind și paftalele. Alexandru Alexianu descrie cât se poate de sugestiv portul bogat ornamentat al femeilor: „*Rochiile se disting acum prin portul paftalelor rotunde și mari, din argint sau din aur stropite cu diamante, prin care se închid centurile sau colanurile ce le înconjoară mijlocul*” (Tănăsioiu, 2015, 13).

Colanul, care a făcut modă în ultimele două decenii ale secolului, era o centură scumpă, aurită, împodobită cu paftale prețioase, uneori o capodoperă de orfevrărie lucrată à jour și purtată de femei, nu chiar la mijloc, ci mai jos de brâu. Potrivit imaginilor din epocă, paftalele erau purtate cu vârfurile în sus. Tradiția populară din unele zone dovedește și obiceiul purtării paftalelor cu vârfurile în jos, de către femeile măritate.

Către sfârșitul secolului al XVIII-lea, criza politică și instituțională a regimului fanariot, deci a Imperiului Otoman, precum și timida dezvoltare a Țărilor Române, antrenează procesul lor de emancipare.

Odată cu epoca de tranziție a societății românești de la modelul greco-oriental către modernitatea occidentală, formele și motivele decorative de tradiție postbizantină și orientală au fost abandonate în favoarea repertoriului baroc sau Biedermeier, iar schimbarea a fost asumată în special de elita intelectuală, care se ghidează după modelele occidentale, mai ales pariziene, iar mai târziu și germane.

Schimbarea devine vizibilă, la început, la nivelul vieții cotidiene, cu precădere în moda feminină.

Bărbații vor renunța greu la veșmintele orientale (percepute ca însemne ale tatutului social), în favoarea fracului și a pantalonilor *nemțești*.

Chiar și în moda feminină, trecerea se face treptat. „*Intrând în secolul al XIX-lea, femeile sunt atrase de moda Empire. Coccoanele adoptase în timpul ocupației (rusești, n.n.) de la 1806-1812 aproape toate costumul european, numai cele în vârstă și alte puține excepțiuni mai rămăsesse credincioase anteriorului, șalvarilor, cațaveicii și giubelei din trecut. De la 1806 încooace aceste piese vechi de îmbrăcăminte încep a dispărea cu totul din foile de zestre cari nu mai vorbesc decât de haine de modă*” (Rosetti, 1996, 63). „*Femeile au fost cele dintâi care au optat pentru moda apuseană, iar primul articol asimilat a fost rochia „empire”, antichizantă, amintind de chitonul grecesc prin pliurile ei moi. Este drept că acest stil de rochie nu era foarte îndepărtat de modelul constantinopolitan, purtat până atunci, care lăsa vizibile formele naturale, fără a modifica anatomia, așa cum se va întâmpla mai târziu, prin corsete și balene rigide plasate în corsaj*” (Ionescu, 2001, 92-93).

Același autor este însă de părere că: „*Gustul era încă în derivă și opțiunea pentru moda pariziană nu se făcuse pe deplin nici chiar în a patra decadă a veacului ...*” (Ionescu, 2001, 100).

Rochiile croite după moda apuseană sunt purtate cu accesorii specifice portului constantinopolitan, precum șaluri, turbane, brâie cu paftale, ilice din catifea fină brodate cu fir, bijuterii. Coexistența pieselor de factură occidentală și orientală este o particularitate a ariei culturale din care fac parte și Țările Române. Între deceniile al doilea și al patrulea ale secolului al XIX-lea, purtarea paftalelor a devenit desuetă, moda feminină adoptând în totalitate croiurile și cromatica occidentală.

Mai târziu, (fig. 1) Marișca Bibescu, frumoasa soție a domnitorului Gheorghe Bibescu (1843-1848), „... *renumită pentru toaletele sale și pentru naturalețea cu care purta orice*” a fost portretizată de Carol Popp de Szathmári ca „*o țărancă bogată, în haine de sărbătoare, purtând un costum popular cu ie, mahramă de borangic, fotă cusută cu fir; brâu cu paftale mari și salbă de galbeni împărătești la gât*” (Ionescu, 2001, 106).

În perioada premergătoare Unirii Principatelor, elita feminină va îmbrăca costumul popular accesoriizat cu paftale, deși acestea nu sunt obișnuite în portul țărănesc cotidian, nici în Țara Românească, nici în Moldova.

Există două picturi ce stau mărturie pentru cele afirmate, și anume: „*Buchetiera română*”, pictată de Mihail Lapaty în anul 1857 (fig. 2), reprezentând o țărancă în port popular, încinsă cu brâu și paftale și „*Unirea Principatelor*”, pictura lui Theodor Aman, tot din anul 1857 (fig. 3), în care Valahia și Moldova sunt întruchipate de două țărânci îmbrăcate în costume populare, încinse cu brâie cu paftale pe care sunt înscrise numele celor două țări surori (Tănăsioiu, 2015, 16).

În jurul anului 1870, principesa Elisabeta, (fig. 4) viitoarea soție a regelui Carol I urma să introducă portul popular românesc la curte. Un frumos portret comandat în anul 1872 pictorului american George Peter Alexander Healy ne-o înfățișează în mărime naturală purtând un costum popular de Argeș, accesoriizat cu paftale. Acest exemplu a fost urmat de doamnele din elita românească a vremii, până în pragul Primului Război Mondial. Succesoarea ei, Regina Maria, avea să perpetueze această modă, cu eleganță și rafinament, și în perioada interbelică (Vida, Olariu, 2014, 42).

Meșterii paftalelor cu un rol important în crearea și dezvoltarea meșteșugului, renumiți pentru producția aristică sunt argintarii aromâni. De-a lungul istoriei, arta meșterilor bijutieri aromâni este subliniată ca principală sursă de obținere a podoabelor. „*Devenind bogat, acest popor (aromân, n.n.) – scrie Berard – a căpătat o mare iscusință și renume de argintari; în bazarurile de la Meșova și Larisa, ei cizelau pentru Albania podoabele de argint ce strălucesc la cingătoarea sau pe capul femeilor, patul puștilor și al pistoalelor, plăselelor de la pumnale, cartușierelor, cadrelor și aureolelor de la icoanele aurite*” (Duicu, 2012, 17).

Paftalele fac parte din costumul popular cotidian și ceremonial (de nuntă, de sărbătoare) al tuturor popoarelor din Balcani. Grecii consideră că paftalele sunt cele mai numeroase podoabe ale costumului lor și, totodată, cele mai uzitate, întrucât sunt accesorii, parte integrantă a costumului popular (Delivorrias, 1980, 20). Aceste podoabe au o mare varietate ornamentală, dimensiuni diferite și pot fi atribuite stilistic și tehnic atelierelor balcanice, în general aromâne, grecești, bulgărești, turcești, cipriote, și chiar românești, fiecare zonă având particularitățile sale.

În perioada la care facem referire, aromânii – populație latinofonă de păstori și **cărvănar**, reprezentanți ai vechii romanități balcanice – sunt localizați pe teritoriul Greciei și Albaniei, în unele regiuni ale Serbiei și Bulgariei (Delivorrias, 1980, 19). Tache Papahagi a stabilit ramurile aromânilor astfel: **pindenii** (în munții Pind, pe versantele Râului Alb, în Tesalia, spre Olimp, Veria și Tracia); **grămoșteni** (regiunea Grămoștei, la granița de azi dintre Grecia și Albania, în Bitolia, Serbia și sudul Bulgariei); **fărșeroți** (în sudul Albaniei, regiunea Edesei); **muzăcheari** (în centrul, vestul și nord-estul Albaniei); **moscopoleni** (regiunea Moscopolei).

Nu miți **vlahi**, de către turci, **saracacini**, de către albanezi, **cuțovlahi**, de către greci, sau **țințari**, de către sârbi, aromânii trăiesc și lucrează alături de toți aceștia. „*Prelucrarea metalelor nobile – aurul și argintul – a fost o industrie națională a aromânilor în care ei rivalizează repede cu venețienii, punând stăpânire, cu industria lor, asupra întregii Peninsule (Balcanice, n.n.)*” (Hâciu, 1936, 519).

Deși mărturiile despre meșteșugul argintăriei sunt rare pentru această epocă, aflăm dintr-o scurtă notiță câteva date interesante, și anume că argintarii aromâni aduceau la nord de Dunăre, nu numai obiecte manufacturate, ci și meșteri buni, profesioniști, care se alăturau și chiar conduceau bresle de argintari localnici. „*În București întâlnim pe un aromân din Bitolia, Ștefan Gheorghe Cuimgiu argintarul, așezat în 1789 în Hanul Zlătari, pe locul Bisericii Zlătari din partea străzii Lipscani, unde lucra obiecte fine din filigran ... Acest meșter distins și om cu carte destulă ajuns, în curând staroste – cuimgibașa [starostele breslei argintarilor] – surghiunit la Brașov de Caragea Vodă, fiindcă luase parte la mișcarea împotriva grecilor, el își continuă și acolo meseria, unde câștigă destui bani. După alungarea lui Caragea se întoarce la Zlătari, și muri în 1828*” (Hâciu, 1936, 527-528).

Concluzionăm că aromânul Ștefan Gheorghe argintarul (*cuimgiu*) reușește să se descurce chiar și la Brașov, cunoscut centru al argintarilor sași transilvăneni. Pe lângă acest aspect, este demn de reținut că argintarul român era antigrec, motiv pentru care domnitorul fanariot Ioan Caragea (1812-1818) îl forțează la exilul transilvănean.

Literatura de specialitate mai reține numele altor doi argintari – Anastase Ginuri și Gheorghe Bafa, stabiliți în Pind (Tănăsioiu, 2015, 18).

Mărturiile unor călători străini îi prezintă pe aromâni ca fiind principalii meșteri

argintari din peninsulă. Colonelul englez William Martin Leake (1777-1860), atașat pe lângă guvernul otoman, se află într-o misiune diplomatică la Ioannina lui Ali Pașa, în anii 1804-1810. Impresiile sale despre aromâni sunt scrise astfel: „*Cei din clasa mijlocie sunt mai ales prăvăliași în orașele din Turcia sau meseriași care, în cel mai mare număr, sunt croitori, lucrători în aur, în argint și în cupru ...*” (Papahagi, 1935, 3). De asemenea: „*Sârmacheii (croitori în plăcuțe de aur și argint) erau socotiți ca mari artiști și se bucurau de o deosebită considerație în societatea aristocratică și pe lângă toți factorii influenți*” (Tega, 1936, 22).

Câțiva ani mai târziu, François Pouqueville (1770-1838), consulul Franței la curtea aceluiași Ali Pașa din Ioannina, vizitează așezarea aromână Calariti din Pind și spune că: „*în secolul al XVIII-lea acest orașel devine o cetate, prin excelență, de industriași, argintari în filigran, de sculptori în lemn, și pe lângă uneltele de țesut, fiecare casă avea și un atelier de argintărie și toți aceia care nu erau ocupați la țesătorii și fabrici erau argintari, cari, deși lipsiți de modele bune, lucrau destul de bine aurul și argintul*” (Hâciu, 1936, 519).

O jumătate de secol mai târziu, etnograful și arheologul ungar Felix Kanitz (1829-1904) călătorește în Serbia și nordul Bulgariei în anii 1859-1868 și admiră darul de a lucra aurul și argintul pe care îl posedă țințarii (*tzintzari*), adică aromânii: „*În Bulgaria, în Macedonia, în Tracia și în Albania, elita negustorilor și meșterilor aparține acestui popor harnic*” (Papahagi, 1935, 4).

„*Ca argintar, aromânul se bucura de o reputație meritată și frumoasele giuvaeruri în filigran de la Niș și Vidin ies din mâinile lui ... Cu câtă artă și cu câtă răbdare înfinită, mâna aromânului încovoia și îndoaie firul de argint scos dintr-o monedă veche! Fir de fir, el dispune cercurile, stelele, nodurile arabescurilor sala tot așa de bizare pe cât de ritmate; el scoate la lumină, puțin câte puțin, înaintea noastră, fermecătoarele farfurioare de cești în aur și argint, în care cei bogați și pașalele ne oferă cafeaua moka cea parfumată, ciubucele de țigarete, bijuteriile odaliscilor turce, inelele, broșele, colierele și agrafele ori paftalele frumoaselor bulgăroaice*” (Hâciu, 1936, 529).

Forme și simboluri artistice. În toată Peninsula Balcanică, atelierelor argintarilor aromâni, precum și ale grecilor, bulgarilor, sârbilor, au produs paftale foarte diferite ca dimensiuni, aliaje, tehnică, stil, decorație. Acestea au fost lucrate preponderent din metal – aliaje de argint cu diferite titluri (în majoritate sub 900 la mie) (Tănăsioiu, 2015, 20), cupru și bronz, uneori aurite. După precizarea arheologului ungar Felix Kanitz, „*monedele vechi*” erau sursa argintului din aliajul paftalelor (Hâciu, 1936, 529). Foarte puține paftale sunt marcate cu poansoane de meșter sau de calitate, ori cu mărci otomane (*tughra*-le), caz în care devine foarte dificilă atribuirea acestor accesorii portului popular din Balcani, unui atelier sau altuia. Erau

considerate corespunzătoare pentru a fi marcate cu *tughra* numai obiectele din argint cu titlul de 900 la mie (Kürkman, 1996, 17, 19). Marcajul pieselor din metal prețios atestă calitatea aliajului și a execuției, autenticitatea acestora, profesionalismul meșterului sau a atelierului, oferind posibilitatea controlului, dovedind plata taxelor către autoritatea centrală.

În Imperiul Otoman, ca și în întreaga Europă, incizia în zig-zag, întâlnită pe piesele din metal prețios dovedea testarea metalului pentru stabilirea calității sau a titlului aliajului. Spre deosebire de restul Europei, semnătura sultanului, *tughra*, a fost considerată marcă oficială a statului. Folosirea acestui cifru imperial a depășit sfera diplomatică și s-a extins în cea economică.

După formă, majoritatea paftalelor sunt alcătuite din două piese, în formă de lacrimă, frunză, în formă de tase circulare, în formă de ochi, și paftale cu trei piese sau doar dintr-o singură piesă.

Din punct de vedere al sistemului de închidere, acesta prezintă particularități ce urmează a fi enumerate. Majoritatea au cârlig și gaică, unele se închid prin sistem balama, al căror cui este mobil, sau cu un sistem cu șină. Brăiele mari, din Epir, Macedonia sau Turcia au, de obicei, două sisteme de închidere, cu cârlig și gaică și cu balama, pentru susținere și siguranță.

Sistemul de închidere cu cârlig și gaică poate avea gaica la vedere (*fig 5*), sau cârligul și gaica acoperite de un medalion de gardă (*fig 6*). Uneori, cârligul și gaica sunt situate pe partea posterioară a paftalelor, fără a fi vizibile (*fig 7*). Cu ajutorul bridelor, paftalele se fixează pe brâu sau pe cingătoare, acestea fiind două traverse metalice (din același aliaj cu paftalele sau din metale diferite), sudate sau nituite pe liziera fiecărei paftale. De multe ori, bridele sunt decupate, decorate, uneori purtând inscripții sau mărci.

Tehnici de prelucrare. Pentru a înțelege mai bine munca orfevrarilor se impune a fi prezentate principalele tehnici folosite, subliniind faptul că unele denumiri, chiar dacă sunt întâlnite și astăzi, nu definesc aceleași operații de-a lungul timpului. Referitor la tehnicile de lucrare, putem spune că există o diversitate, și anume: prin turnare, la cald, la rece, prin ciocănire, ajurare, filigran și email. Prin ciocănire se execută suprafețe mari, decorate cu motive florale, iar prin ajurare sunt nuanțate motivele ciocănite obținându-se un aspect rafinat, cu efecte de lumini și umbre (Tănăsioiu, 2015, 22). În prelucrarea bijuteriilor sunt folosite, în principal, aceleași tehnici și unelte ca pentru metalele comune, cu deosebirea că uneltele orfevrarilor sunt proporționale cu obiectele pe care le produc, mai fine și mai diversificate. Și în acest caz întâlnim cele două principale metode de prelucrare a metalelor, la rece și la cald.

Prelucrarea la rece a metalului este de fapt o deformare plastică la o temperatură mai mică decât cea la care începe recrystalizarea. Operațiile cel mai des

utilizate sunt ciocănirea, laminarea și întinderea, ansamblu de operații care va induce metalului o stare cu proprietăți modificate ce poartă denumirea de *ecruisaj*. Acest tip de deformări, în timp conduc la apariția unor fisuri sau cracheluri în obiect, datorită tensiunilor create între cristale și a alungirii acestora din urmă. Pentru evitarea acestor situații, bijutierul procedează la o recristalizare a piesei după fiecare operație, acțiune ce se realizează prin încălzirea piesei pentru detensionarea cristalelor și pentru redarea elasticității acestora (Merieux, 2007, 74).

Tehnica *au repoussé* constă în prelucrarea la rece, prin ciocănire, a foi metalice, pe revers, „*așezată pe un suport ca o placă din plumb sau lemn*” (Simion, 1997, 105), în scopul de a obține o imagine sau un ornament, folosind diverse unelte de lemn sau metalice. „*Pentru obținerea reliefurilor importante, orfevrarul utilizează un ciocan pentru lovirea dălții și, ca suport, o semisferă de oțel umplută cu smoală. Pentru formele cu adâncime medie, dala este ținută direct în mână pentru trasarea imaginii pe o foaie fină de metal*” (Merieux, 2007, 75). În acest mod se obține un decor în relief, mai mult sau mai puțin accentuat, (meplat, mesorelief sau altorelief) care va fi conturat în continuare prin cizelare sau gravare. Această tehnică presupune o mică pierdere din materialul utilizat, în comparație cu ajurarea, perforarea sau gravarea (Duicu, 2012, 19) (fig 8).

„*Operațiile pe care noi le numim în zilele noastre cizelare și gravare nu au fost desemnate prin termeni specifici în perioada medievală. Gravarea consta în trasarea unui desen prin îndepărtare de material, cu ajutorul dălții, care în epocă se numește „fer a creuser” sau „cislets”, unde dălțile sunt lovite cu ciocanul*” (Merieux, 2007, 75).

Tehnica *filigranului*, utilizată încă din perioada bizantină, permite realizarea unor decorații foarte fine, din fir de aur și argint, motive vegetale ce se contopesc, se întrepătrund, lăsând impresia vizuală a unor dantele (fig 9). Prin ornamentația granulată, ce constă în aplicarea de perle metalice, șiruri de lănțișoare și elemente metalice atârinate, se creează impresia unei continue mișcări.

Tot aromânii sunt acei adevărați filigraniști balcanici, așa cum erau renumiți cei din Veneția, în Italia, de unde, bijutierii aromâni, încă din secolul al XVI-lea și-au perfecționat meșteșugul. „*Întocmai ca la artiștii italieni, tineri din ținutul Bitoliei veneau la acești maeștri iscusiți ca să se inițieze în arta filigranului, și rămâneau 10-12 ani, ca ucenici și calfe, după care se așezau în orașele din Peninsulă. Bulgarii, în mijlocul cărora lucrau, nu se împăcau cu așa muncă migăloasă și fină, și de aceea părăseau repede meseria. Ei lucrau obiecte grele pentru țărani – paftale, cingători vărsate etc. – numai firul ce reclama muncă istovitoare, topeau modele de argint și de aur și vindeau aurul curat la argintari, cari le mai dădeau spre topire mai ales monede vechi, austriace „sfanțicuri” conținând aur mult, ¼ dram de fiecare și de calitate superioară – monede ce le procurau Ovreii, cari, în schimb, luau produse de*

ale lor; ca să le desfacă aiurea” (Hâciu, 1936, 519).

Tehnica *emailului policrom* și tehnica *niello*, populare mai ales în Grecia, dau naștere unor decorații excepționale pe aceste podoabe (fig 10). Referitor la procedeul de emailare trebuie menționat în ce constă acesta. „*Emailarea este operația prin care se depune pe suprafața unei piese, o pastă colorată. Operația se execută la cald sau la rece. Compoziția emailurilor colorate: roșu – oxid de fier; clorură de aur; albastru – oxid de cobalt; galben – oxid de antimoniu, oxid de argint și plumb; verde închis – oxid de antimoniu și cobalt; negru – oxid de cobalt și acid cupric*” (Ionescu, 1979, 189).

Tehnica aplicării emailurilor cunoaște mai multe procedee.

Emailul *champlevé* se obține prin turnarea pulberilor respective în alveolele care se săpau în placa de metal (acesta este procedeul cel mai vechi), după care se realiza topirea care îl fixa în lăcașurile respective (Duicu, 2012, 22).

Emailul *cloisonné* este procedeul prin care pulberea este turnată în câmpurile decorative obținute prin realizarea modelului cu ajutorul unor lamele fine din metal, sudate perpendicular pe placa suport. Se obțin astfel casete care sunt umplute cu pulberile, apoi prin încălzire acestea se verifică, iar la urmă se lustruiesc (Simion, 1997, 106).

Emailul *filigranat* este rezultatul tehnicii prin care se aplică, pe o placă de metal, un fir metalic răsucit pentru a forma anumite motive ce amintesc de filigranul oriental.

Apropiat de email în utilizare este *niello* (lt. nigelum=ciment negru). Acesta este un procedeu de origine orientală care constă în gravarea adâncă a motivului decorativ pe suprafața metalului și apoi turnarea, în liniile astfel obținute, a unei paste formate dintr-un aliaj de cupru, argint, plumb, sulfuri și uneori borax. Acest procedeu va conduce la realizarea unui desen de culoare neagră, care pe fundalul argintiu, auriu sau de sidef, creează impresia unei gravuri (Simion, 1997, 108) (fig 11).

Tot în categoria prelucrării la rece sunt cuprinse și *montarea pietrelor* prețioase, semiprețioase sau a sticlei colorate. Cea mai întâlnită tehnică este cea a *caboșoanelor* (alveole metalice în care se montează piatra). Și în acest caz avem de-a face cu două modalități, cea în bandă și cea în gheare (fig. 12).

O altă tehnică de montare a pietrelor este cea în ajur, care constă într-o montare astfel încât partea din spate să nu fie acoperită de montură.

Prelucrarea la cald constă, în principal, în turnare, tehnică întâlnită în munca orfevrarului în două metode de aplicabilitate.

Prima metodă de prelucrare la cald este cea a turnării prin procedeul *cerii pierdute* (*cire perdu*). Se modelează obiectul dorit, din ceară, cu toate detaliile sale, cu ornamentele și elementele sale ce țin de partea decorativă. Apoi, pe modelul astfel realizat, se toarnă o matriță de lut, lăsându-se la extremități două mici orificii. Pe unul

dintre ele se toarnă metalul lichid care va topi ceara, aceasta urmând a fi evacuată prin orificiul opus. Dezavantajul procedurii este acela că nu permite realizarea decât a unui singur exemplar, fără posibilitatea de multiplicare a obiectului (Simion, 1997, 106).

Cea de a doua tehnică folosită era aceea a realizării în *matriță solidă*. În această situație, modelul era realizat în negativ, pentru ca apoi, prin turnarea în matriță a metalului topit, să se obțină forma pozitivă.

De cele mai multe ori au fost folosite simultan tehnici de execuție și ornamentare diferite, destinate să ritmeze motivele decorative, conferind prețiozitate pieselor.

Varietatea cromatică este asigurată prin alternanța argint-aur și prin decorația cu sîdef, perle, coral, turcoaze, sticlă de diferite culori sau pietre prețioase în monturi aplicate. Metalele folosite au variat în funcție de starea socială a familiilor din care făceau parte femeile, drept care întînim ca metale arama, aliajele acesteia (bronzurile și aramele), alpacaua (apariție mai târzie, către sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX), dar și argintul și aurul.

Simbolistica decorației oferă un interes deosebit de mare. Majoritatea paftalelor, mai ales cele de sărbătoare, de nuntă, sunt decorate cu motive legate de cultul fertilității, al naturii și al familiei.

Cele mai frecvente motive sunt cele **vegetale**, (*fig. 13*) într-o varietate aproape inepuizabilă. Acestea sunt cornul abundenței (*fig. 14*), boboc-pomul vieții, coșul cu flori și ghirlande ce se revarsă, motivul rodiei, al lalelei (floarea-simbol a Imperiului Otoman), trandafirul, florile de grădină, vița-de-vie, vrejurile împletite. Trandafirul este tratat mai mult sub influență occidentală. Constatăm, astfel, o puternică manifestare a stilului baroc, o asimilare, o influență reciprocă a barocului occidental cu cel otoman (*fig. 15*). Chenarul marginal cu ornamentică vegetală este nelipsit la majoritatea paftalelor cu decorație, de cele mai multe ori, acesta reprezentând unica decorație a piesei (*fig. 16*).

O prezență constantă este **motivul avimorf**. În toate credințele lumii, pasărea a constituit o prezență semnificativă, fiind un simbol al vieții ce se reînnoiește ciclic, dar și al morții și transcendenței. Păsările figurate pe paftale într-o mare varietate iconografică corespund simbolic naturii regenerate. De obicei sunt figurate câte două.

Perechea de păsări (*fig. 17*) este reunită, de obicei, pe câmpul compozițional al fiecărei piese. Uneori întîlnim imaginea arborelui vieții păzit de o pereche de păsări aflate față în față, sau în a cărui coroană se află păsări. Originea acestu simbol se află într-un arhetip cultural comun atât la nord cât și la sud de Dunăre, și se întîlnește în decorația textilelor țărănești. Putem trage concluzia că asistăm la asimilarea și interpretarea motivelor baroc turcești în cultura populară.

O altă categorie este cea a decorațiilor cu însemne heraldice și simboluri naționale. În decorația unor paftale din colecția Muzeului Municipiului București, apare stema Imperiului Otoman așa cum a fost stabilită și adoptată în anul 1882 de către sultanul Abdul Hamid II (1876-1909), după îndelungate deliberări pe plan intern și internațional. Ca urmare a Războiului Crimeii (1853-1856), Imperiul Otoman va fi acceptat printre statele europene. Sultanul reformator, Abdul-Medjid (1839-1861) era decorat de regina Victoria a Angliei. Întrucât suveranitatea otomană era exprimată doar prin cifrul imperial, *tughra*, sultanul va cere sprijin englez pentru adoptarea unor simboluri heraldice comparabile cu cele europene. Ca urmare a acestor consultări, va fi adoptată, în anul 1882 stema Imperiului Otoman, inspirată de modelul medaliei Tanzimatului (epoca de reorganizare a imperiului, începută de sultanul Abdul-Medjid) (Tănăsioiu, 2015, 24).

Paftalele la care am făcut referire (*fig. 18*) includ în decorație motivul inimilor înlănțuite, care timbrează stema Imperiului Otoman. Acestea sunt probabil paftale de logodnă sau de nuntă care afirmă apartenența etnică a cel puțin unuia dintre soți, sau posibila funcție pe care o avea într-una din instituțiile statului otoman.

O altă categorie de paftale este aceea ce afirmă apartenența la o anumită naționalitate. Facem vorbire despre aromânii din Balcani. Este exprimată codificat apartenența la o anumită naționalitate, în dorința afirmării acesteia. Această populație (aromânii) deși nu au revendicat un stat național în teritoriile de origine, au totuși simboluri naționale distincte, neoficiale, ce reprezintă identitatea acestora.

Steagul tradițional al aromânilor, constă într-un dreptunghi sau pătrat, cu fond alb, în care este inserat un cerc cu opt linii roșii și albastre ce pornesc din interiorul cercului și străpung circumferința acestuia și care se termină în colțuri, la mijlocul laturilor dreptunghiului. Sunt mai multe variante ale acestui steag, care includ în cercul median câte un element specific regiunii locuite de aromâni. Astfel, pentru aromânii albanezi, simbolul este acvila bicefală, care amintește de Imperiul Bizantin. Pentru cei din Macedonia grecească, semnul este soarele de la Vergina, ce amintește de apartenența lor geografică. Simbolul pentru aromânii din Republica Macedonia este Lupoanca de pe Capitoliu, care amintește originea latină a acestora. Aromânii din Bulgaria au ca simbol două labe de lup sau urs ceea ce amintește de un fapt istoric din vremea statului Asăneștilor. Aromânii din Serbia folosesc ca simbol un blazon așezat pe pieptul unei acvile (*fig. 19*).

Motivele decorative precum acvila bicefală și soarele se regăsesc într-o altă reprezentare grafică pe paftalele din toată Peninsula Balcanică, fără a se putea stabili cu exactitate atelierul.

Un alt simbol cunoscut este hexagrama, folosită de toate religiile monoteiste. Simbol al evreilor, hexagrama este cunoscută în Islam mai ales prin intermediul surselor arabe, sub numele de sigiliu sau steaua lui Solomon, și a fost întrebuințată

ca motiv decorativ, în special pentru însemnătatea sa magică.

Paftalele decorate cu teme religioase sau cruci erau purtate de prelați, de cele mai multe ori, sau puteau fi accesorii la costumul de nuntă sau de sărbătoare, iconografia de inspirație religioasă corespunzând cu o funcție apotropaică. Astfel, femeia care purta asemenea paftale dobândește protecția sfântului (sfinților) sau a praznicului figurat pe ele. Desigur, nu se exclude semnificația exprimării apartenenței la religia creștin-ortodoxă, la o anumită etnie, pentru afirmarea identității. Cel mai adesea apare *Nașterea Domnului*, iar dintre sfinți, par a fi preferați Sfinții Împărați Constantin și Elena, la care se remarcă o tehnică diferită (fig 20). Astfel, relieful sidefului este destul de jos, abia perceptibil, personajele sunt separate, pe fiecare piesă componentă a paftalei, abia recognoscibile după atributele specifice, coroana cu pandantivi a Sfintei Elena, și crucea, pe care ambii sfinți o poartă în mână.

Unele dintre paftalele aflate în colecție sunt piese singulare, fără pereche. Când dintr-o pereche de paftale se păstrează doar o piesă, ne putem da seama cu ușurință pe ce parte se purta aceasta. Desigur, fac excepție cazurile în care sistemul de închidere nu se păstrează.

Lipsa mărcilor și anonimatul meșterilor și atelierelor a determinat studierea și ordonarea acestor podoabe pe criterii stilistice și tematice.

* * *

O primă analiză ne duce la concluzia că toate materialele și tehnicile au fost utilizate în prelucrarea paftalelor aflate în colecția Muzeului Municipii București¹. Majoritatea podoabelor din obiecte comune, într-o anumită perioadă a existenței lor au fost argintate sau chiar aurite. Deși argintul folosit nu a avut întotdeauna o calitate corespunzătoare, ele sunt notificate ca fiind din argint.

De-a lungul secolelor XVII-XIX au fost folosite de maeștrii orfevrari aromâni și tehnicile de prelucrare la rece și cele de prelucrare la cald. Minunatele paftale din patrimoniul instituției muzeale sunt adevărate opere de artă, care, prin calitățile lor estetice, ca tehnici de prelucrare și ca vechime, au fost considerate ca fiind necesară clasarea acestora în categoria Tezaur.

Expresie a obiceiurilor populației din Balcani, aflată mult timp sub dominația otomană, și, mai târziu, a modei din orașele și târgurile Imperiului Otoman, dar și din Principatele Române, paftalele din colecția *Muzeului Municipii București* reprezintă etalonul performanțelor tehnice și artistice ale diferitelor ateliere în care au fost produse.

1. Mulțumiri alese domnului Gheorghe Ionescu, pentru dragostea și măiestria cu care a restaurat aceste minunate podoabe de patrimoniu.



Fig. 1. Carol Pop de Szathmári, *Doamna Maria Bibescu*, prima jumătate a sec. XIX, Muzeul Național de Istorie a României



Fig. 2. Mihail Lapaty, *Buchetera Română*, 1857, M.N.A.R., Secția de Artă Românească Modernă



Fig. 3. Theodor Aman, *Unirea Principatelor*, Muzeul de Artă din Iași



Fig. 4. George Peter Alexander Healy, *Regina Elisabeta*, 1872, Muzeul Național Peleş



Fig. 5. Paftale pe cordon, având găicile la vedere, Inv. 85.912, colecția *Textile și accesorii vestimentare* a Muzeului Municipiului București



Fig. 6. Paftale cu medalion de gardă, inv. 96.947, colecția *Textile și accesorii vestimentare* a Muzeului Municipiului București



Fig. 7. *Paftale cu găici ascunse*, inv. 77.767, colecția *Textile și accesorii vestimentare* a Muzeului Municipiului București



Fig. 8. *Paftale, tehnica au repoussé*, inv. 86.707, colecția *Textile și accesorii vestimentare* a Muzeului Municipiului București



Fig. 9. *Paftale, tehnica filigranului*, inv. 109.609, colecția Textile și accesorii vestimentare a Muzeului Municipiului București



Fig. 10. *Paftale pe cordon, tehnica niello*, inv. 101.493, colecția Textile și accesorii vestimentare a Muzeului Municipiului București



Fig. 11. *Paftale pe cordon, tehnica niello, inv. 144.779, a aparținut Izei Ghica, colecția Textile și accesorii vestimentare a Muzeului Municipiului București*



Fig. 12. *Paftale pe cordon, decorație cu pietre în caboșon, inv. 83.282, colecția Textile și accesorii vestimentare a Muzeului Municipiului București*



Fig. 13. Paftale cu motive vegetale, prelucrare la rece, inv. 32.250, colecția Textile și accesorii vestimentare a Muzeului Municipiului București



Fig. 14. Paftale cu motive vegetale, „cornul abundenței”, inv. 112.262, colecția Textile și accesorii vestimentare a Muzeului Municipiului București



Fig. 15. *Paftale cu motive baroc turcești, inv. 86.714, colecția Textile și accesorii vestimentare a Muzeului Municipiului București*



Fig. 16. *Paftale cu motiv decorativ doar liziere, prelucrare la rece, inv. 32.249 colecția Textile și accesorii vestimentare a Muzeului Municipiului București*



Fig. 17. *Paftale cu motiv avimorf*, inv. 86.710, colecția *Textile și accesorii vestimentare* a Muzeului Municipiului București



Fig. 17 bis. *Paftale cu motiv avimorf*, inv. 86.715, colecția *Textile și accesorii vestimentare* a Muzeului Municipiului București



Fig. 18. *Paftale cu tughra*, inv. 87.835, colecția *Textile și accesorii vestimentare* a Muzeului Municipiului București



Fig. 19. *Paftale cu simbol național al aromânilor albanezi*, acvila bicefală amintind de Imperiul Bizantin, inv. 96.330, colecția *Textile și accesorii vestimentare* a Muzeului Municipiului București



Fig. 20. Paftale de nuntă, cu motiv religios, Sfinții Împărați Constantin și Elena, inv. 119.537, colecția Textile și accesorii vestimentare a Muzeului Municipiului București

Bibliografie:

- Alexianu, A., 1987, *Mode și veșminte din trecut*, II, Editura Meridiane, București.
- Delivorrias, A., 1980, *Greek traditional jewellery*, MELISSA Publishing House, Benaki Museum, Atena.
- Duicu, I. G., 2012, *Paftaua, podoabă definitorie a portului balcanic*, Editura Universitaria, Craiova.
- Djuvara, N., 2012, *Aromânii – istorie, limbă, destin*, Editura Humanitas, București.
- Hâciu, A. N., 1936, *Aromânii. Comerț, industrie, arte, expansiune, civilizație*, Topografia Cartea Putnei, Focșani.
- Ionescu, A. S., 2001, *Moda românească 1790-1850, între Stambul și Paris*, Editura Maiko, București.
- Ionescu, A. S., 2007, *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, Editura Paideia, București.
- Ionescu, A. S., 2016, „Eleganță și huzur în veacul fanariot”, *Ziarul Financiar*, *Ziarul de Duminică*, București, 5-8.
- Ionescu, G., 1979, *Manualul bijutierului*, Editura Didactică și Pedagogică, București.
- Kürkman, G., 1996, *Ottoman Silver Marks*, Mathusalem Publications.
- Merieux, A., 2007, „Le travail d’orfèvre. Retrouver le savoir-faire medieval”, *Histoire et*

- images medievales*, 14, Paris, 72-78.
- Nanu, A., 2007, *Artă, stil, costum*, Editura Noi Media Print, București.
- Nicolau, I., 2001, *Aromânii – credințe și obiceiuri*, Editura Fundației Culturale Aromâne, București.
- Papahagi, V., 1935, *Românii moscopoleni și comerțul venetian în secolele al XVII-lea-al XVIII-lea*, Editura Societății de Cultură Macedo-Română, București.
- Papari, A., 2006, *Perenitatea vlahilor în Balcani – istorie și civilizație aromânească*, Editura Fundației Andrei Șaguna, București.
- Rosetti, R., 1996, *Amintiri, Ce-am auzit de la alții*, Fundația Culturală Română, București.
- Simion, V., 1997, *Capodopere ale artei metalelor prețioase în România*, Editura Muzeului Național de Artă al României, București.
- Tanașoca, N. Ș., 2012, „Cuvânt înainte”, *Paftaua – podoabă definitorie a portului balcanic*, Editura Universitaria, Craiova.
- Theodorescu, R., 1992, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550-1800)*, Editura Meridiane, București.
- Tănăsioiu, C., 2015, *Podoabe din trecut, Colecția de paftale a Muzeului Național de Artă al României*, Editura M.N.A.R., București.
- Tega, V., 1983, *Aromânii văzuți de călători englezi până la 1900*, Editura Fundației Culturale Aromâne „Dimândarea Părintească”, București.
- Vida, M, Olariu, E., 2014, *Epoca Biedermeier în Țările Române, 1815-1859*, Muzeul Național de Artă al României, București.
- Vintilă-Ghițulescu, C., 2013, *Evgheniți, ciocoi, mojici. Despre obrazy primei modernități românești (1750-1860)*, Editura Humanitas, București.