
ANTICHITĂȚILE ÎNTRE ORIGINAL ȘI FALS, ÎNTRE INSPIRAȚIE ȘI IMITAȚIE DESPRE O PERECHE DE CERCEI DIN COLECȚIA ORGHIDAN

RODICA OANȚĂ-MARGHITU

REZUMAT:

Subiectul articolului îl reprezintă o pereche de cercei din Colecția Orghidan. Deși podoabele au fost considerate până acum antice, ele au fost în realitate realizate în ultima treime a secolului al XIX-lea în contextul curentului „Renașterii Arheologice”. Piesele au fost lucrate la Napoli în atelierul lui Giacinto Melillo, unul dintre elevii și colaboratorii apropiați ai lui Alessandro Castellani. Încercarea de a surprinde și de a înțelege cât mai bine particularitățile acestor podoabe a prilejuit o incursiune în diversitatea formală a podoabelor antice și moderne. Contextul cultural în care au fost create acestea a fost puternic influențat de obiceiul călătoriilor educaționale și de plăcere cunoscute sub denumirea de *Grand Tour*. Mulți dintre cei care se încumetau la drum se îndreptau spre Italia și se întorceau apoi din această aventură cu tot felul de suvenire. De asemenea, în aceeași perioadă se înmulțesc și „cercetările arheologice” din peninsulă, pe atunci o activitate concentrată mai mult pe descoperirea unor artefacte cât mai frumoase și mai impresionante, care să poată fi apoi cât mai bine vândute. Înmulțirea podoabelor antice recuperate astfel a generat, la rândul său, atât o creștere a cererii venită din partea colecționarilor, a muzeelor sau a elegantelor timpului, cât și o mai bună cunoaștere a structurii și caracteristicilor acestora. Podoabele etrusce, grecești sau romane au devenit astfel, nu doar o valoroasă sursă de inspirație pentru bijuteriile moderne, dar și repere pentru o importantă industrie în care limitele dintre imitație, fals, pastişă sau restaurare nu erau încă foarte bine stabilite.

Cerceii din Colecția Orghidan nu pot fi considerați un fals pentru că au fost lucrați într-un atelier care își recunoștea și asuma sursele de inspirație, specificitatea acestor podoabe rezultând exact din măiestria stimulată de artefactele antice. Pe de altă parte, chiar dacă inspirația Antichității era o realitate asumată, podoabele puteau contopi elemente din tradiții diferite oferind, în final, doar o reinterpretare. Mici piese de colecție, povestea cerceilor s-a scurtcircuitat undeva pe parcurs și, având un aspect care corespundea foarte bine cu imaginarul comun al podoabelor antice, au fost încadrate în această categorie chiar dacă, în mod clar, nu își găseau analogii printre cerceii de tradiție elenistică sau romană și chiar dacă unele dintre particularitățile lor structurale sau formale nu ar fi recomandat acest lucru.

ABSTRACT: THE ANTIQUITIES BETWEEN ORIGINAL AND FAKE, BETWEEN INSPIRATION AND IMITATION. ABOUT A PAIR OF EARRINGS FROM THE ORGHIDAN COLLECTION

The subject of the article is a pair of earrings from the Orghidan Collection. Although considered until now of ancient origin, they were proven, in fact, as made in the last third of the 19th century in the style of the “Archaeological Revival”. The earrings were crafted in Naples in the workshops of Giacinto Melillo, one of Alessandro Castellani’s apprentice and close collaborator. The attempt to capture and understand as well as possible the particularities of these ornaments inspired a review of the formal diversity of ancient and modern jewellery. The cultural context in which they were created was strongly influenced by the educational and leisure travels fashionable at the time and known as the *Grand Tour*. Many of those who dared to travel went to Italy, returning from this adventure with all sorts of souvenirs. During the same period, the number of “archaeological investigations” in the peninsula was on the increase, and they more often focused on the discovery of the most beautiful and impressive works of art, as objects to be sold later as profitable as possible. The increasing number of ancient jewellery pieces thus recovered generated, in turn, both an increase in the demand of the collectors, museums or various fine ladies, but also led to a better knowledge of their shapes, structure and specificity. Etruscan, Greek or Roman antiquities have thus become not only valuable sources of inspiration for the modern jewellery, but also prototypes for an important industry in which the boundaries between imitation, fake, pastiche or restoration were not yet very well established.

The earrings in the Orghidan Collection are not fakes since they originated in a workshop that recognized and acknowledged its sources of inspiration, with the specificity of these jewellery stemming exactly from the artistry stimulated by the ancient artefacts. On the other hand, despite the fact inspiration from the Antiquity was an acknowledged reality, the resulted ornaments might have fused elements from different traditions, offering in the end only a reinterpretation. As collectible small artefacts, the story of the earrings was short-circuited somewhere

along the way and, resembling so close to the acknowledged image of the ancient ornaments, they were included in this category, although they clearly have no analogies among the earrings of Hellenistic or Roman tradition, and despite the fact some of their structural or formal features are far from suggesting it.

CUVINTE CHEIE: Colecția Orghidan, „Archaeological Revival”, Giacinto Melillo, *Eros*, podoabe, aur

KEYWORDS: Orghidan Collection, Archaeological Revival, Giacinto Melillo, *Eros*, jewellery, gold

Preambul

Subiectul acestui articol îl reprezintă o pereche de cercei din Colecția Orghidan, podoabe care surprind prin deosebita finețe a execuției (Fig. 1-3). Piesele reprezintă pretextul unor incursiuni în lumea Antichității Clasice și în cea a fascinantului secol al XIX-lea. Fără analogii exacte în repertoriul de forme al Antichității, dar sugerând, atât prin iconografie, cât și prin unele detalii tehnice, integrarea în acest spațiu cultural, cerceii au fost în mod diferit datați în publicațiile în care au fost ilustrați și în cele care, ocazional, s-au aplecat puțin și asupra lor. În 1966, într-un articol semnat de Mihai Gramatopol și Răzvan Theodorescu, articol în care au fost publicați pentru prima dată, regăsim o scurtă descriere și o primă propunere de datare:

Doi cercei cu câte un Eros ieșind din cornul abundenței, ținând într-o mână un alt corn al abundenței, iar în cealaltă mână o pateră. Cornul cel mare este lucrat în filigran și granulație (strugurii, florile, rodiile) și din placă (frunza de viță). Aripile și pieptul fiecărui Eros sunt decorate cu filigran, iar părul este decorat prin granulație. Închiderea fiecărui cercel se face printr-un racord cu „charnière”. (L: 31 mm, G: 7,36 / 7,30 g). (p. 68)

Cerceii terminați cu Eros, constituie de asemenea un tip de podoabă frecvent în lumea mediteraneană începând cu secolele IV-III î.e.n. când predilecția pentru această divinitate ca și înclinația, oarecum barocă, spre o decorare cât mai amplă și mai minuțioasă a bijuteriilor, puteau da exemplare ca perechea de cercei nr. 42, de o execuție greu de depășit. (p. 64)¹

Perechea de cercei în discuție este ilustrată și în 1979 într-o carte dedicată expoziției „Tezaur Istoric” a Muzeului Național de Istorie a României (pe atunci Muzeul Național de Istorie a Republicii Socialiste România) înființat doar cu câțiva ani înainte de apariția acestui volum, în 1970. În această lucrare aflăm o altă opinie:

Cercei cu amorași, de o remarcabilă execuție artistică în care s-a folosit cu precădere granulația fină și filigranul. Au fost achiziționați de Constantin Orghidan în condiții necunoscute. Artă romană; sec. III e.n.²

Un an mai târziu, în 1980, a apărut un album bogat ilustrat dedicat urmelor materiale care ar putea fi puse în legătură cu istoria geților și dacilor, cartea fiind semnată de Ion Miclea și Radu Florescu. Deși perechea de cercei în discuție provine dintr-o colecție și deocamdată nu avem informații despre contextul în care a fost achiziționată, piesele au fost totuși ilustrate în volum și integrate în capitolul dedicat orașului *Callatis*. Fără a se încerca o datare mai exactă se presupune însă, și de această dată, o execuție romană:

Cercei în formă de „cornucopie” – cornul abundenței – având ca element vizibil un amoraș aducând libație, ținând într-o mână patera și într-alta rhyton-ul. Imaginea de o delicatețe deosebită, cu bogate elemente de decor în filigran și granulație, de tradiție elenistică, este, după factură, romană și trădează, de asemenea aceeași tendință sincretică (greco-tracică), încărcată de simboluri.³

În expunerea actuală a Muzeului Național de Istorie a României – în prezent cerceii putând fi văzuți și admirați în expoziția Tezaur Istoric⁴ – s-a optat pentru aceeași datare, reluată de altfel și într-un articol puțin mai recent:

Realizarea artistică, tehnica filigranului și a granulației extrem de fine fac posibilă ipoteza provenienței cerceilor dintr-un atelier din Magna Graecia. Prin analogie piesele pot fi datate la sfârșitul secolului al IV-lea și începutul secolului al III-lea a.Chr.⁵

¹ Gramatopol și Theodorescu 1966, 68, cat. nr. 42, Pl. VIII; discuție p. 64.

² Burda 1979, 69, cat. 45, Fig. 89.

³ Miclea și Florescu 1980, Fig. 142 și 144, discuție p. 39, în capitolul dedicat orașului *Callatis*.

⁴ Aparținând colecției Cabinetului Numismatic al Bibliotecii Academiei Române, o selecție importantă de podoabe din Colecția Orghidan este în prezent etalată în două vitrine din expoziția permanentă „Tezaur Istoric” a Muzeului Național de Istorie a României din București.

⁵ Arbunescu 2000, 409.



Fig. 01. Pereche de cercei din Colecția Orghidan (Muzeul Național de Istorie a României: inv. C4212 și C4213 C4213. Fotografie realizată de Marius Amarie).

Chiar dacă datarea exactă nu a întrunit consensul celor care au zăbovit puțin asupra acestor piese, caracterul lor antic nu a fost însă niciodată pus sub semnul întrebării. Pe de altă parte, ar trebui menționat și faptul că în aparatul critic al publicațiilor enumerate nu se poate regăsi nicio trimitere către piese antice asemănătoare. Datarea și încadrările au fost făcute pe baza aspectului general al cerceilor, dar în repertoriul de forme al Antichității, nu au putut fi găsite analogii. Explicația acestei anomalii vine din faptul că piesele au fost în realitate lucrate în secolul al XIX-lea, în contextul curentului cunoscut sub numele de „renaștere arheologică” (*Archaeological Revival*). Cerceii din Colecția Orghidan fac astfel parte dintr-o categorie foarte numeroasă de podoabe inspirate din universul de forme al Antichității.

Pe de o parte, podoabele secolului al XIX-lea își au propriile publicații dedicate, cu problematici și perspective proprii, în acest context eforturile depuse de aurarii epocii moderne în sensul investigării, înțelegerii și reproducerii procedeele tehnice folosite de meșterii din Antichitate sau din Evul Mediu fiind bine cunoscute și studiate⁶. Pe de altă parte, și vestigiile antice se bucură, la rândul lor, de o cercetare foarte riguroasă și de investigații amănunțite. Studiile revin astfel, frecvent asupra podoabelor din aur, le distribuie în diferite grupe tipologice și le evidențiază diferite particularități structurale sau formale încercând să stabilească o cronologie cât mai fină. Cu toate acestea, nu există foarte multe puncte de întâlnire între cele două direcții de cercetare. În plus, chiar dacă delimitările nu sunt foarte stricte, patrimoniul arheologic pare să aparțină mai mult spațiilor muzeale în timp ce podoabele secolului al XIX-lea aparțin mai mult unei ample categorii de bunuri de colecție sau antichități, *collectibles* sau *antiques*, care pot fi, eventual, purtate în continuare. Chiar dacă unele au ajuns deja în muzee, ele par să se încadreze totuși mai mult în sfera de interes a caselor de licitații și a magazinelor de antichități. În ultimii ani, reorientându-se și către spațiul virtual, numărul muzeelor care își prezintă colecțiile pe internet a devenit din ce în ce mai mare și, în același timp, cataloagele licitațiilor au început să fie publicate și on-line. În acest cadru, faptul că Internetul reprezintă în ultima perioadă un important loc comun în care vedem etalându-se în egală măsură patrimoniul muzeal și diferitele producții artistice care circulă prin intermediul caselor de licitații, contribuie la creionarea unor ample imagini de perspectivă, putând-se înțelege mai bine contextul creării, colecționării și al păstrării unor artefacte.

Ilustrativ pentru situația prezentată este faptul că piese asemănătoare, particularizate prin prezența recurentă a siluetei micului *Eros* care împodobește și perechea de cercei din Colecția Orghidan, pot fi regăsite atât printre podoabele și accesoriile care au reprezentat obiectul unor licitații⁷, cât și în patrimoniul unor muzee⁸ (Fig. 7-8). Printre cele din ultima categorie putem întâlni aceeași inexactitate evidențiată și în cazul cerceilor pe care îi discutăm – o altă pereche de cercei, același *Eros* buclat și o datare în secolul al III-lea a.Chr.⁹ (Fig. 8). În ciuda acestor confuzii punctuale, piesele provin în mod clar din atelierul meșterului orfevru din Napoli, Giacinto Melillo (1846-1915)¹⁰, unul dintre elevii lui Alessandro Castellani. Exilat din Roma, Alessandro Castellani și-a stabilit în cele din urmă afacerea în Napoli, în atelierul său fiind instruiți atât Giacinto Melillo, cât și Carlo Giuliano¹¹. Deși încă foarte tânăr, primul a preluat prin 1865-1870 conducerea atelierului din Napoli, iar cel de-al doilea s-a stabilit la Londra.

Despre cerceii antici cu *Eros* și arta aurului în Antichitate și Modernitate

Eros, copilul buclat și înaripat, a reprezentat un element comun și un punct de întâlnire între lumea veche și cea nouă. Zeu sau înger, prezent atât în spațiul profan, cât și în cel religios, atât în pictură, cât și în sculptură, silueta

⁶ De exemplu: Bury 1991 (447-511 în particular, referitor și la tema așa-numitei Renașteri Arheologice).

⁷ Bentley & Skinner (Londra), ac ornamental, atribuit lui Giacinto Melillo, vândut cu 4250 £ (<https://www.bentley-skinner.co.uk/london/jewellery/52029-a-gold-amorino-stick-pin-attributed-to-giacinto-melillo/>, link accesat pe 28 09 2020); Bonhams (Londra), 28 septembrie 2006, cercei, circa 1870, atribuit lui Giacinto Melillo, poinçon francez pe tortiță, vândut cu 3360 £ (<https://www.bonhams.com/auctions/13918/lot/4/?category=list>, link accesat pe 28 09 2020); Skinner (Boston), 25 noiembrie 2019, broșă, atribuită lui Giacinto Melillo, estimată 1500-2000 \$ (<https://www.skinnerinc.com/auctions/3318T/lots/1015>, link accesat pe 28 09 2020); Wartski (Londra), pereche de cercei, circa 1880, Giacinto Melillo (<https://wartski.com/collection/earrings-giacinto-melillo-c-1880/>, link accesat pe 28 09 2020); Christie's (Londra), 6 decembrie 2006, fibulă, filigran și email alb și verde, circa 1875, L: 6 cm, vândută în cutia originală de lemn inscripționată *Giacinto Melillo, Napoli*, estimată 2000-3000 £, vândută 10200 £ (<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/an-enamel-and-gold-fibula-by-melillo-4830885-details.aspx>, link accesat pe 28 09 2020).

⁸ Museum of Fine Arts Boston, pereche de cercei atribuită lui Giacinto Melillo, realizați 1870-1880 (<https://collections.mfa.org/objects/63634/one-of-a-pair-of-earrings>, link accesat pe 28 09 2020); British Museum, inv. 1978,1002.405, cutie ovală, Giacinto Melillo, 1870-1880 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1978-1002-405, link accesat pe 28 09 2020).

⁹ Metropolitan Museum, inv. 1995.539.9a, b, „pair of gold hoop earrings with Eros riding doves 3rd century B.C.” (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/256236>, link accesat pe 28 09 2020).

¹⁰ Munn 1977.

¹¹ Munn 1975.



Fig. 02. Cercelul cu nr. inv. C4212 C4212
(Fotografii realizate de Marius Amarie).

Fig. 03. Cercelul cu nr. inv. C4213
(Fotografii realizate de Marius Amarie).

micilor *erotes*, *putti*, *amoretti* sau *amorini* este foarte prezentă în secolul al XIX-lea și poate fi recunoscută cu ușurință. Dacă ne raportăm la Antichitatea greco-romană, *Eros* a fost una dintre cele mai populare și mai des invocate zeități, cu numeroase apariții atât printre reprezentările figurate, cât și în texte. Tânăr imberb sau copil, profilul lui *Eros* este adesea identificat și particularizat prin prezența aripilor, contextul reprezentării fiind însă esențial în încercarea de identificare¹². Tipul iconografic al lui *Eros* bebeluș sau copil mic, cu aripile de dimensiuni mai mici, apare însă abia în al treilea sfert al secolului al IV-lea a.Chr., se răspândește mai mult în ultimul sfert al secolului al IV-lea a.Chr. și este întâlnit în toată perioada elenistică și mai târziu¹³. Această variantă de *Eros-putto* este cea pe care o regăsim și în structura perechii de cercei din Colecția Orghidan.

Asociată adesea cu un cadru ceremonial, *phiale* reprezintă un accesoriu frecvent folosit în Antichitate, iar *Eros*, la rândul său, poate fi reprezentat ținând o *phiale* într-una dintre mâini¹⁴. Pe de altă parte, dacă ne raportăm tot la lumea greco-romană, cornul abundenței, *cornucopia*, nu apare asociat cu figura lui *Eros*. După perioada Antichității Clasice, amorașii reapar în perioada Renașterii când sunt integrați în arta creștină ca îngeri, mici ființe înaripate având de cele mai multe ori un rol mai mult decorativ decât simbolic în compozițiile artistice. Micii *erotes*, metamorfozați în îngeri, vor reprezenta în continuare un element decorativ foarte popular atât în arta barocă, cât și ulterior în cea a secolului al XIX-lea, până către sfârșitul Primului Război Mondial. În contextul reprezentărilor

¹² Pentru iconografia lui *Eros*: Waser 1909 (în particular 498-516, *Eros in der Kunst*); Hermary, Cassimatis, Vollkommer 1986; Blanc și Gury 1986.

¹³ Hermary, Cassimatis și Vollkommer 1986, 937-938 (*Eros hellénistique: la naissance du type du putto*).

¹⁴ Hermary, Cassimatis și Vollkommer 1986, 888-891 (*Eros tenant une phiale*).

baroce regăsim adesea atât siluetele îngerilor cu un aspect asemănător cu cel al lui *Eros-putto* din lumea antică, cât și numeroase imagini de cornuri ale abundenței, asocierea dintre îngeri și *cornucopia* fiind relativ frecventă. Abundența vegetală reprezintă un alt punct de legătură între cele două lumi, cea antică și cea a secolului al XIX-lea, aceste ornamente păstrându-și în timp rolul decorativ și sugerând în context bogăția, belșugul și o anumită opulență. Am putea spune astfel că modul de reprezentare a zeității de pe cercei din Colecția Orghidan ilustrează mai degrabă o contopire între iconografia barocă și neoclasică, pe de o parte, și cea antică, pe de altă parte. Raportat la cultura aristocratică și savantă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, asocierea dintre *Eros*, *cornucopia* și un ornament vegetal elaborat era astfel firească și acceptabilă.

Un alt detaliu semnificativ al cerceilor din Colecția Orghidan este ornamentarea pieptului micilor zeiți cu un lanț închis cu un ornament în forma nodului lui Hercule. Fiindu-i atribuite și puteri apotropaice, adesea asociat și cu legăturile dragostei, nodul lui Hercule a fost un simbol des întâlnit în perioada elenistică, popularitatea sa fiind probabil asociată și cu afirmarea casei regale macedonene în virtutea descendenței sale din eroul legendar Hercule¹⁵. Versiuni ale acestui tip de legătură, bogat lucrate în aur sau chiar ornamentate în mod opulent cu geme, puteau marca zona centrală a unor podoabe elenistice, diademe, colane, brățări sau chiar lanțuri de corp¹⁶. Acest tip de lanțuri lungi puteau fi compuse din patru fragmente – două care treceau peste umeri și alte două care ajungeau până în zona taliei (puțin mai jos sau mai sus) și apoi se întâlneau din nou la spate. Cele mai luxoase podoabe de acest fel erau lucrate din aur, zonele în care se încrucișau lanțurile, în față și la spate, putând fi marcate și de elemente ornamentale foarte elaborate. Provenind se pare din Egipt și Asia, moda lanțurilor de corp sau a podoabelor care se încrucișau astfel pe piept și la spate s-a răspândit apoi în lumea greacă și în cea elenistică, fiind în continuare foarte apreciată și de-a lungul perioadei romane până în Antichitatea Târzie¹⁷. Podoabă folosită de doamne și adesea asociată cu reprezentările Afroditei, zona centrală a acestor lanțuri de corp putea fi marcată și de un element în forma nodului lui Hercule¹⁸. Din perioada elenistică, dateate în secolele III-II a.Chr., se păstrează și câteva exemplare de cercei cu *Eros* cu pieptul ornamentat cu lanțuri, în zona centrală putându-se distinge nodul lui Hercule¹⁹. Privind în context, prezența acestui detaliu pe piesele investigate de noi poate sugera o cunoaștere nemijlocită a antichităților la care se raportau aceste podoabe și o alegere inspirată a unor detalii semnificative.

În perioada elenistică și mai târziu, silueta lui *Eros* și/sau a altor divinități înaripate se regăsește adesea în construcția podoabelor²⁰, cercei fiind însă categoria cea mai bine reprezentată și investigată. Chiar fără a intra în detaliu în tipologia cerceilor din perioada elenistică, putem observa două modalități esențiale de integrare a siluetei lui *Eros* în structura acestor podoabe. Într-una dintre acestea, micile zeiți aveau forma unor statuete miniaturale, autonome, fiind folosite ca pandantive unice sau combinate în compozițiile complicate ale unor exemplare mai elaborate (Fig. 9-10), adevărate mărturii ale virtuozității aurarilor²¹. A doua variantă, puțin mai târzie, datată în secolele III-II

¹⁵ Despre nodul lui Hercule: Pfrommer 2001, 20-27; Pfrommer 1990, 77-80.

¹⁶ O listă cu peste 200 de forme și variante de podoabe în construcția cărora nodul lui Hercule are o poziție centrală: Pfrommer 1990, 299-319.

¹⁷ Brown 1984 (despre istoricul lanțurilor de corp: 21-28). Despre aceste podoabe în perioada romană: Nelson 2018.

¹⁸ Lanțuri de corp din perioada elenistică având motivul nodului lui Hercule în zona centrală: Pfrommer 1990, 9-10; de asemenea: 301 (HK 14 – descoperit în Atena), 305 și Taf. 3/1-5 (HK 59 – descoperit în Izmir sau Nikomedia), 308 și Taf. 1/3-4 (HK 82 – descoperit în apropiere de Amphipolis), 316 (HK 164 – păstrat în Atena, fără loc de descoperire), 317, Taf. 5/10 (HK 180 – păstrat în Londra).

¹⁹ De exemplu, British Museum: Marshall 1911, 202-203 cat. 1861 și 1873 (achiziționați în 1772 din colecția Sir William Hamilton, ambasador britanic în Regatul Neapoleului și al celor două Sicilii între 1764 și 1798), cat. 1862 și 1871 (achiziționați în 1872 din colecția Alessandro Castellani), 205 cat. 1885-1886 (1866, moștenirea James Woodhouse, colecționar care a stat un timp în sudul Italiei și în Corfu). Informațiile din catalogul Marshall 1911 au fost completate cu cele de pe site-ul British Museum. Interesant de evidențiat faptul că toate piesele menționate provin probabil, în mare, din zona de sud a Italiei și sunt descoperite anterior perioadei în care au fost realizați cercei din Colecția Orghidan, unele dintre acestea chiar cu mult înainte de definirea curentului Renașterii Arheologice manifestat în arta prelucrării metalelor prețioase.

²⁰ Deși, dacă vorbim despre podoabe elenistice, silueta lui *Eros* pare să împodobească cel mai frecvent cercei, ea poate fi recunoscută și în alte contexte: împodobind închizătoarele unui colier (Grecia, Eretria – Pfrommer 1990, 210 FK12), pe inele (Turcia, Asia Mică, țărmul Mării Negre, Rize/Rhizus – Pfrommer 1990, 242 FK73; Grecia, Dion – Pfrommer 1990, 247 FK88; sudul Rusiei, Peninsula Taman, kurganul Artiukhov – un inel cu o camee pe care este reprezentat un *Eros* dar și un medalion cu Afrodita și *Eros* – Pfrommer 1990, 264-265 FK122) sau ca pandantive care puteau fi folosite în structura colierelor (Grecia, Thessalia – Miller 1979, 31, Pl. J1-7, J1-13, J1-A, J1B, Pl. 15). *Eros* poate fi regăsit și în centrul nodului lui Hercule ca motiv ce împodobește: o brățară (Pfrommer 1990, 53, 299, Taf. 8/1-2 – cat. HK3/FK6 – din Tuch el-Karamus), o diademă (Pfrommer 1990, 53, 301, Taf. 29/15 – cat. HK15/FK20 – din Thessalia/Demetrias), sau un lanț de corp (Pfrommer 1990, 53, 305, Taf. 3/1-5 – cat. HK59/FK 67 din Izmir/Nikomedia) și exemplele pot continua.

²¹ Cercei asamblați din nenumărate elemente și cu bogate ornamente vegetale: cu disc și pandantive conice sau piramidale, cercei cu disc și pandantive în formă de barcă (de exemplu: Pfrommer 1990, 197-206, 223, Fig. 41, Pl. 31; Jackson 2017, 133-143).

a.Chr. și exemplificată prin cercei cu o construcție mai simplă, consta în includerea siluetei înaripate în conturul circular al verigii²² (Fig. 11).

Cerceii din Colecția Orghidan se raportează, ca formă și aspect, la cei din ultima grupă. Aceștia sunt însă caracterizați printr-o serie de detalii care nu își găsesc analogii în exemplarele antice, piese care pot fi astfel considerate doar o sursă de inspirație supusă ulterior reinterpretării. Astfel, pe piesele datate în secolele III-II a.Chr., silueta divinității era integrată în verigă și avea un profil ușor semicircular, urmând conturul anoului. De asemenea, sistemele de prindere sau de închidere a cerceilor antici se bazau pe elasticitatea verigilor sau a firelor metalice și nu s-a folosit niciodată o balama intermediară. Piesele nu erau niciodată suficient de masive pentru a deveni atât de rigide încât ușoara apropiere sau îndepărtare a capetelor să nu mai fie posibilă. Aspectul balamalei (Fig. 6) reprezintă, de altfel, un alt argument foarte puternic, care indică în mod clar datarea în secolul al XIX-lea. În Antichitate, articularea pieselor se realiza prin verigi și/sau tuburi intercalate prin care se introducea un ax. În perioada elenistică, balama era folosită nu doar ca o modalitate flexibilă de unire a două elemente, ci și ca sistem



Fig. 04. Cerceul cu nr. inv. C4212 (detalii: granulație, ruptură. Fotografii realizate de Rodica Oanță-Marghitu).



Fig. 05. Cerceul cu nr. inv. C4213 (detalii: aripi. Fotografii realizate de Rodica Oanță-Marghitu).

de închidere (e.g. pentru brățări) sau ca un sistem de suspensie (e.g. în structura unor cercei). Compactă și cu un aspect total diferit, balama care articulează veriga pe cerceii din Colecția Orghidan nu are analogii printre piesele antice oricât de mult am lărgi limitele temporale și spațiale²³.

În privința siluetei miniaturale a lui *Eros*, așa cum apare pe cerceii din Colecția Orghidan, dacă o comparăm cu elementele integrate în structura cerceilor antici ca părți din veriga circulară sau cu elementele mai bine definite folosite adesea ca pandantive, se pot identifica pe de o parte o serie de deosebiri care confirmă excluderea pieselor din grupul podoabelor antice și, pe de altă parte, o serie de asemănări care marchează repere importante în încercarea

²² Pfrommer 1990, 187-193; Jackson 2017, 143-146.

²³ De exemplu: Untracht 2018, 787, Fig. 19-15/2.

de a trasa câteva linii de legătură cu modelele imitate sau folosite ca surse de inspirație. Comparația evidențiază atât procedeele tehnologice folosite, cât și soluțiile alese pentru adaptarea, reinterpretarea și/sau optimizarea formelor.

Raportat la podoabele antice, statueta miniaturală a lui *Eros* ar fi putut fi realizată în mai multe moduri, fie turnată și masivă, fie formată prin îmbinarea unor foi de aur, zona centrală putând fi eventual umplută cu diferite materiale care împiedicau deformarea și confereau masivitate²⁴. O altă posibilitate – soluție folosită frecvent în compoziția cerceilor circulari în care figurinele erau integrate în verigă – putea fi decuparea din foi mai groase de aur. Indiferent care era soluția aleasă pentru obținerea siluetei lui *Eros*, detaliile care individualizau personajul, expresia sau postura erau realizate ulterior prin folosirea unor poansoane fine și delicate, prin ușoara deformare mecanică a suprafețelor.

La prima vedere, silueta statuetei miniaturale care reprezintă punctul central al cerceilor din Colecția Orghidan, pare să fie turnată și masivă. Chiar dacă în lipsa unor radiografii nu putem stabili structura sa exactă, se pot observa totuși câteva detalii care ne oferă indicii importante. Existența unor mici fisuri în zona gâtului (Fig. 4b) și a picioarelor sugerează faptul că silueta este goală pe dinăuntru. De asemenea, unele urme care ar putea reprezenta zone de îmbinare pot indica asamblarea acesteia din mai multe elemente, idee care ar putea fi confirmată și de diferitele posturi în care regăsim acest personaj pe diferitele tipuri de podoabe atribuite atelierului lui Giacinto Melillo, în picioare sau călare pe un porumbel²⁵. Putem presupune astfel, că pentru a realiza silueta micului *Eros* au fost îmbinate mai multe fragmente realizate separat, capul, torsul, brațele, picioarele și, bineînțeles, aripile. Opțiunea pentru o figurină a cărei structură sugerează masivitatea poate explica, de altfel, și lipsa de elasticitate a piesei și necesitatea montării unei balamale.

Dintre particularitățile modului de realizare a capului, granulația, ca soluție aleasă pentru redarea frizurii, a părului cârlionțat al copilului, reprezintă un detaliu esențial care, la rândul său, exclude practic piesa din seria celor antice. Pe niciunul dintre exemplarele antice părul nu este reprezentat prin granulație. Cu o alură mai mult sugestivă decât detaliată, pe piesele antice particularitățile formale ale frizurilor erau deja conturate pe siluetele inițiale, indiferent dacă, așa cum am menționat, erau realizate prin turnare, prin îmbinarea unor foi metalice sau prin decuparea unor foi mai groase. Ulterior, detalii și finisaje erau realizate prin impresiuni cu diferite instrumente, poansoane sau dornuri, cu capete fine și rotunjite. Granulația putea fi folosită doar sporadic, de exemplu, câteva granule care puteau marca lanțurile de corp, așa cum observăm, de altfel, și pe piesele care reprezintă subiectul acestei discuții. În context, opțiunea pentru granulație în suprafață reprezintă un element care încadrează foarte bine cerceii studiați în epoca în care au fost realizați, o perioadă când, în mod contradictoriu, pe de o parte prezența granulației putea fi



Fig. 06. Cerceul cu nr. inv. C4212 (detalii: balama. Fotografii realizate de Marius Amarie).

²⁴ Procedul este frecvent întâlnit în Antichitate și mai târziu, valoarea ridicată a metalelor prețioase compensând foarte bine efortul și munca meticuloasă depusă în sensul sugerării masivității deși, în realitate, se încerca minimizarea cantităților de aur sau argint folosite. Această abordare este în mod frecvent regăsită în realizarea elementelor tridimensionale din structura podoabelor, a perlelor/mărgelilor, a pandantivelor sau a inelelor. O prezentare detaliată a procedurii: Dumitrașcu și Știrbulescu 2020, 10-12.

²⁵ Vezi supra, n. 7, 8, 9.

considerată un indiciu al vechimii și al autenticității și, pe de altă parte, dificultățile tehnice recunoscute pe care le implica folosirea acestora o transformaseră, pentru cunoscători, într-o adevărată probă de virtuozitate a bijutierilor. Trecând în revistă podoabele atribuite atelierului lui Giacinto Melillo, se poate observa că unele dintre acestea combină creativ un număr nu foarte mare de elemente. Așa cum am evidențiat în prima parte a articolului, silueta aceluiași *Eros* folosit în structura cerceilor din Colecția Orghidan se regăsește în mai multe obiecte²⁶ (și Fig. 7-8). Capul micilor zeități, cu părul redat prin granulație, are o formă și un aspect în mare măsură asemănător cu cel al unor mărgelă de aur granulate folosite în compoziția colierelor, indiferent dacă acestea erau realizate doar din perle granulate de aur sau dacă erau combinate și/sau alternate cu monturile în care erau fixate geme și/sau camee. Mărgelă granulate se regăsesc pe multe dintre podoabele atribuite atelierului lui Giacinto Melillo, dintre acestea și în structura unui colier din colecția Orghidan, piesă lucrată, foarte probabil de același orfevru (Fig. 12)²⁷. Așa cum s-a evidențiat deja, granulația folosită pe piesele asociate cu Alessandro Castellani și Giacinto Melillo nu este foarte curată, observându-se diferite particule „străine” printre granulele și firele de aur²⁸. „Praful” provine de la fondantul adăugat în zona de contact dintre granule și foaia de aur, aliajul folosit pentru a micșora temperatura de topire din zona respectivă contribuind astfel la fixarea granulelor. Procesul acesta de lipire a granulelor nu era foarte bine controlat astfel încât, la o privire atentă, se observă urme de pilitură sau de zgură printre granule, baza nefiind curată și netedă așa cum este cea a podoabelor antice. De asemenea, uneori granulele nu își mai păstrează profilul aparent ca atunci când zona de contact cu baza era minimă, punctiformă, ci apar „scufundate” în suprafața pe care o ornamează și în aliajul folosit ca fondant, uneori ușor contopite unele cu altele²⁹. Toate aceste detalii pot fi observate și pe cei doi cercei cu *Eros* din Colecția Orghidan (Fig. 4).

Finisajul aripilor figurinei reprezintă o altă particularitate care confirmă realizarea bijuteriilor în secolul al XIX-lea. Privind cu atenție exemplarele antice se poate observa că aripile erau adesea doar decupate din foi de aur și apoi atașate siluetei umane. Pe piesele mai simple, acestea puteau fi lăsate simple, neornamentate, iar pe podoabele mai elaborate penajul era sugerat prin repusaj cu diferite caneluri sau linii, mai groase sau mai fine. Un detaliu important îl reprezintă faptul că modelele sau motivele folosite pentru redarea cât mai realistă a penajului



Fig. 07. Cutie de aur ovală. Mânerele au forma unui *Eros* înaripat ținând într-o mână cu o cupă și în cealaltă o amforă, zeitatea fiind așezată deasupra unor cornuri ale abundenței umplute cu flori. În cutie un suport cu un porumbel de aur emailat cu alb, în cioc cu o ramură de măslin de aur (British Museum, inv: 1978,1002.405. Diametrul cutiei: 2,80 cm; lățimea cutiei, inclusiv mânere: 7, 10 cm. <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1520016001> și <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1520014001>. © The Trustees of the British Museum. Licence: CC BY-NC-SA 4.0).

nu implicau aplicarea unor elemente suplimentare, în particular a unor fire spiralate și perlate de aur așa cum

²⁶ Vezi supra, n. 7, 8, 9.

²⁷ Alte piese realizate în atelierul lui Giacinto Melillo în structura cărora sunt integrate diferite variante de mărgelă granulate: Ogden 2014, 190 Fig. 7-14.

²⁸ Ogden 2004, 189-194. Alte exemple și discuții referitoare la sudurile și granulația din secolul al XIX-lea: Guerra 2012, 105-106; Formigli 2007, 166-167 Fig. 12; Platz-Horster 2007, 94-95; Donati 2007, 116-117. Exemplu de mărgelă antice (etrusce) granulate, reordonate și reînșirate în coliere în secolul al XIX-lea: Platz-Horster 2002, 38-40; Platz-Horster 2007, Fig. 3-8.

²⁹ Discuție și detalii cu elemente granulate realizate în atelierul lui Giacinto Melillo în Ogden 2004, 190-191, Fig. de la 7-14 la 7-18.

observăm pe piesele din Colecția Orghidan³⁰ (Fig. 5). Ca și în cazul granulelor, procesul de sudare a acestor fire nu era foarte bine controlat și uneori puteau apărea ușor „scufundate” în suprafața pe care o decorau (Fig. 5b). Pe toate piesele pe care recunoaștem silueta micului *Eros* folosit și în structura cerceilor studiați în acest articol observăm și folosirea firelor spiralate și perlate, aripile fiind în mod asemănător realizate³¹. Rezolvări similare au fost alese și pentru alte tipuri de podoabe care implicau prezența unor aripi și care au fost concepute în același atelier³².

Călătorii, suvenire și antichități.

Pentru a putea înțelege mai bine aspectul pieselor studiate și diferitele detalii care le individualizează – iconografia aleasă sau opțiunea pentru granulație și filigran, tehnici care implicau în egală măsură o deosebită migală și cunoașterea unor procedee complicate – ar trebui cunoscut mai bine mediul artistic din Napoli, cadrul în care s-a format și s-a afirmat Giacinto Melillo. Aflându-se într-o zonă cu importante situri arheologice a căror cercetare începe să se intensifice încă din secolul al XVIII-lea – cele mai importante fiind de departe *Pompeii* și *Herculaneum* – în orașul Napoli s-au dezvoltat numeroase meșteșuguri artistice bazate pe restaurarea, copierea sau chiar falsificarea artefactelor arheologice.

Încă din secolul al XVII-lea, în rândul aristocrației englezești (și nu numai) încep să devină din ce în ce mai frecvente călătoriile spre Italia, realizate cu scopuri educaționale și de plăcere, așa numitul *Grand Tour*. Chiar dacă traseul exact al acestor călătorii, care puteau dura de la câteva luni la câțiva ani, nu era întotdeauna același, în Italia existau totuși câteva orașe în care se opreau cei mai mulți „turiști”: Veneția, Roma, Florența și, printre cele mai sudice destinații, Napoli. Aceste călătorii ofereau, pe de o parte, un context optim de socializare și de exersare a limbilor străine învățate și, pe de altă parte, favorizau contactul nemijlocit cu operele de artă ale Renașterii și cu vestigiile Antichității³³. Treptat, au început să apară și o serie de itinerarii sau ghiduri în care erau evidențiate atracțiile Italiei, orașul Napoli și siturile arheologice din imediata vecinătate fiind prezentate adesea³⁴. Călătorii nordici nu își doreau însă doar experiențe și peisaje inedite, ci erau și mari amatori de antichități sau suvenire, obiecte care deveneau ulterior martore peste timp ale periplului lor inițiativ³⁵.

În acest cadru s-au dezvoltat atât comerțul cu antichități cât și, corelat, o piață a falsurilor și a suvenirurilor. În acest context, este foarte interesant modul în care sunt percepute în epocă podoabele realizate de Giacinto Melillo, într-o însemnare făcută de contele Michał Tyszkiewicz, unul dintre cei mai importanți colecționari de antichități ai secolului al XIX-lea.

*Napoli nu se remarcă prin calitatea excepțională a orfevrăriei sale pseudo-antice. Lucrătura este grosieră, greoaie și pretențioasă, adesea ridicolă. Totuși, Napoli are un orfevru foarte priceput, care a depășit de departe produsele atelierului Castellani din Roma: domnul Melillo. Și, tocmai domnul Melillo se ocupă doar cu imitația bijuteriilor și orfevrăriei antice; produsele sale sunt absolut desăvârșite și de un gust atât de rafinat încât vor fi cu siguranță apreciate de toată lumea atunci când vor deveni mai bine cunoscute. Mă grăbesc să adaug că domnul Melillo este un om cinstit și nu încearcă să înșele pe nimeni. Articolele pe care le vinde, deși copiază foarte exact modelele antice, păstrează totuși un aer modern astfel încât, chiar și în mâinile unor falsificatori, acestea nu ar fi putut oferi iluzia anticului. Este mai mult traducerea în stil modern a celei mai rafinate arte antice. Și apoi – ceea ce face orice fraudă imposibilă – produsele atelierului Melillo sunt marcate.*³⁶

³⁰ *Spiral beaded wire* – despre acest detaliu și acest tip de fire: Ogden 2004, 195.

³¹ Vezi supra, n. 7, 8, 9.

³² Ogden 2004, 186, Fig. 7-9 și 7-10, un ac de păr cu o terminație în formă de caduceu.

³³ Despre modul de organizare, motivațiile și contextele acestor călătorii: Black 2003, Black 2010, Bertrand 2008. Despre atracția pe care au exercitat-o descoperirile arheologice de la *Herculaneum* și *Pompeii*: D'Amore 2017.

³⁴ De exemplu, printre foarte popularele ghidurile de călătorii publicate de editura John Murray începând din 1836 (Murray's Handbooks), Italiei îi sunt dedicate cinci volume, fiecare cu mai multe ediții: *Handbook for Travellers in Central Italy*; *Handbook for Travellers in North Italy*; *Handbook of Florence and its environs*; *A Handbook of Rome and its Environs*; *Handbook for Travellers in Southern Italy*. În ghidul dedicat sudului Italiei este menționat și magazinul lui Giacinto Melillo – „famous for imitations of ancient gold work, may be strongly recommended” – care era renumit pentru imitațiile lucrărilor antice din aur, și putea fi recomandat cu încredere (Murray's Handbook South Italy 1883, 81).

³⁵ Pe această temă, de exemplu: Pinelli 2010 sau Capalbo 2018.

³⁶ Tyszkiewicz 1897, 168: *Naples ne brille pas par la perfection de son orfèvrerie pseudo antique. Le travail en est grossier, lourd, prétentieux, souvent ridicule. Cependant Naples possède un orfèvre du plus grand mérite, qui l'a surpassé de beaucoup les produits de l'atelier Castellani à Rome: c'est M. Melillo. Et, précisément, M. Melillo ne s'occupe que de l'imitation des bijoux et de l'orfèvrerie antiques; ses produits sont si parfaits et d'un goût si exquis qu'ils seront sans doute appréciés dans le monde entier le jour où ils seront mieux connus. Je me hâte d'ajouter que M. Melillo est un, honnête homme et ne cherche à tromper personne. Les articles qu'il vend, quoique copiés très exactement sur des modèles antiques, ont cependant conservé un cachet moderne tel, que, même entre les mains d'un faussaire, ils ne pourraient donner l'illusion de l'antique. C'est plutôt une traduction, en style moderne, de l'art antique le plus raffiné. Et puis – ce qui achève de rendre toute fraude impossible, – les produits de l'atelier Melillo portent son estampille.*

Obiecte de mici dimensiuni, foarte valoroase, care nu ridicau problema transportului, cu un aspect care le individualiza și le evidenția în același timp, pretexte interesante ale unei anecdote savante care putea îmbina în mod optim marea istorie și ineditul istoriilor personale, podoabe „arheologice” s-au bucurat de o poziție privilegiată printre suvenirurile care îi însoțeau pe drumul de întoarcere pe „turiștii” secolului al XIX-lea. În bijuterie se poate delimita astfel, către mijlocul secolului al XIX-lea, un grup bine definit de podoabe, inspirate



Fig. 08. Pereche de cercei cu Eros călare pe un porumbel (The Metropolitan Museum of Art, inv: 1995.539.9a, b; Aur; Diametru: 3,80x2,90 cm; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/256236?searchField=AccessionNum&ft=1995.539.9a%2c+b&offset=0&rpp=40&pos=1> și <https://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/original/262372.jpg>; Public Domain).

de piesele antice. Fie că era vorba de camee lucrate în scoică sau sticlă, de mozaicuri miniaturale³⁷ montate pe tot felul de podoabe și accesorii sau de bijuterii din aur cu structuri foarte elaborate, asemănătoare pieselor etrusce sau grecești, toate trimiteau către surse de inspirație antice³⁸.

Aprecierea pentru arta antichității clasice nu reprezenta în sine ceva nou. Printre aristocrați, neoclasicismul promovase încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea arta Greciei și Romei clasice în cele mai diverse aspecte ale vieții, unele cu forme durabile în timp, cum ar fi arhitectura, altele manifestate în cotidian, cum sunt mobilierul, veșmintele sau podoabele, iar altele în ipostaze absolut efemere cum ar fi, de exemplu, forma sau modul de prezentare a mâncărilor³⁹. Dacă ne raportăm la perioada din jurul anului 1800 și la bijuterii, deși comerțul de antichități era foarte înfloritor în epocă, arheologia era încă la început și, implicit, tipologia podoabelor antice nu

Fragmentul provine dintr-o suită de articole, *Notes et souvenirs d'un vieux collectionneur*, publicate în mai multe numere succesive din *Revue Archéologique* între 1895 și 1897, contextul particular fiind cel al unei discuții mai ample despre priceperea și arta falsificatorilor de antichități, o prezentare aplicată în funcție de diferite tipuri de materiale, bronz, gemă, ceramică, metale prețioase etc. Textul reprodus aparține paragrafului în care se discută despre falsificarea podoabelor din aur. Despre contele Michał Tyszkiewicz: Kazimierzak 2019.

³⁷ Bury 1991, 215-237.

³⁸ Reprezentanții familiei Castellani au fost doar cei mai cunoscuți promotori ai acestui curent, o parte din faima de care s-au bucurat datorându-se probabil și numeroaselor legături pe care le-au avut cu marile muzee din Europa sau cu personalități din lumea savantă a timpului (vezi și n. 45). Bury 1991, 448-462.

³⁹ Vever 1906, vol. I, 17 și n. 1.

era încă foarte bine definită. S-a încercat astfel, adesea, imitarea Antichității fără a o cunoaște însă foarte bine; un timp au fost preferate bijuteriile simple care puneau în valoare frumusețea naturală a doamnelor și apoi modelele au devenit treptat mai elaborate. Cameele antice au început astfel să se bucure din ce în ce mai mult de apreciere, fiind adesea integrate în podoabele înaltei aristocrații⁴⁰. În Franța s-au creat podoabe noi, adaptate veșmintelor mai lejere din timpul Directoratului, al Consulatului și apoi al primului Imperiu. Încercarea de a înțelege podoabele antice ca structură, prin studierea exemplarelor originale și dorința de a le imita construcția elaborată, bazată uneori pe asamblarea unui număr mare de mici elemente distincte, reprezintă însă un fenomen care pare să se cristalizeze mai bine din a doua treime a secolului al XIX-lea.

În epocă erau purtate nu numai podoabele realizate după modele antice, ci și bijuterii în care erau integrate elemente antice sau chiar parurile originale. Necropola etruscă de la Vulci a fost descoperită întâmplător în 1828 pe pământurile controlate pe atunci de Lucien Bonaparte, prinț de Canino și Musignano, fratele lui Napoleon. La puțin timp după primele descoperiri, soția sa, Alexandrine Bonaparte, a apărut la recepții purtând bijuterii etrusce autentice⁴¹. În 1869, Sir Austen Henri Layard, renumit arheolog și diplomat, cel care a făcut cercetări arheologice în Mesopotamia și a descoperit orașele antice Nimrud și Ninive, a oferit soției sale, cu ocazia căsătoriei, un set de bijuterii – cercei, colier și brățară – realizate din sigilii cilindrice asiriene și babiloniene gravate în calcedonii, hematite, agate sau cornalină. Gemele au fost montate în aur, în stilul Renașterii Arheologice, cu detalii filigranate de bijutierul londonez Robert Phillips⁴², un artist aflat în bune relații atât cu înalta aristocrație engleză, cât și cu reprezentanții lumii savante sau cu alți bijutieri care lucrau într-un stil asemănător, frații Castellani sau Carlo Giuliano. Bijuteriile se păstrează astăzi în colecția British Museum, alături de un portret în care Lady Layard este reprezentată purtând aceste podoabe⁴³. O altă imagine ilustrativă din epocă este cea a soției lui Heinrich Schliemann. Sofia Schliemann a fost fotografiată purtând podoabele de aur provenite din așa-numitul tezaur al lui Priam, descoperit se pare în 1873 la Hisarlık, în Anatolia, într-un loc în care Heinrich Schliemann credea că a găsit ruinele legendarei Troia⁴⁴. Pe lângă aceste excepții notabile, podoabele originale nu erau însă foarte multe și, oricum, starea lor de conservare nu era întotdeauna optimă. Astfel, chiar dacă în prima parte a secolului al XIX-lea numărul podoabelor antice originale a crescut, prilejuind o mai bună cunoaștere a tipologiei și cronologiei lor, ele rămăneau insuficiente pentru a satisface dorințele colecționarilor sau pe cele ale amatorilor de suvenir.

Familia de bijutieri Castellani și Renașterea Arheologică

Povestea afirmării familiei de bijutieri Castellani evidențiază importanța relațiilor dezvoltate în timp, legăturile avute de reprezentanții acesteia – Fortunato Pio (1794-1865) și doi dintre cei opt fii ai săi, Alessandro (1823-1883) și Augusto (1829-1914) – atât în rândul înaltei aristocrații, cât și în lumea savantă, cu colecționarii sau comercianții de antichități, cercurile fiind întotdeauna întrepătrunse și nu foarte bine definite. Corespondența păstrată evidențiază foarte bine diversitatea contactelor: atât comercianți sau negustori de pietre gravate, cât și colecționari, savanți sau directori de muzee⁴⁵. De-a lungul timpului au fost apropiați de Michelangelo Caetani (1804-1882), un important și influent reprezentant al aristocrației romane, pasionat de Antichitate și antichități, un susținător al încercărilor de reproducere a bijuteriilor antice, și de Giampietro Campana (1808-1880), unul dintre cei mai mari colecționari de antichități ai timpului. Astfel, Fortunato Pio a putut cerceta podoabele de aur descoperite în 1836, la Cerveteri, în

⁴⁰ Multe dintre personajele care au participat la încoronarea lui Napoleon I ca împărat al francezilor au purtat podoabe cu camee (discuție: Vever 1906, 37-39; despre popularitatea de care se bucurau cameele, și p. 66-70). Încercarea de a imita arta antică fără a o cunoaște foarte bine: Vever 1906, p. 14.

⁴¹ De Puma 2013, p. 4. În 1839, Lady Hamilton Gray povestea că a auzit despre frumusețea podoabelor care îi aparțineau lui Lucien Bonaparte, cu câțiva ani în urmă Prințesa de Canino făcându-și, se pare, apariția la o sărbătoare a ambasadorilor din Roma purtând o parură de podoabe etrusce cu mult mai frumoase decât podoabele celorlalte doamne, lucrate la Paris sau Viena. Bijuteriile sale au iscat invidia doamnelor din jur (De Puma 2013, 253). Aceeași idee și în Simpson 2004, 204-205. Despre Lady Hamilton Gray în: Williams 2009.

⁴² Despre Robert Phillips: Munn 1983.

⁴³ Munn 1975, Munn 1983. Bijuteriile și portretul: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_-115656 și https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1980-1216-1 (consultat 30 09 2021). De altfel, Alessandro Castellani și Sir Henry Layard se cunoșteau și corespondau, una dintre teme fiind și cea a granulației podoabelor antice (Rudoe 1991).

⁴⁴ După descoperire, podoabele, datate în realitate în perioada 2400-2200 a.Chr., cam cu 1000 de ani mai devreme decât s-a bănuțit inițial, au avut în continuare o istorie plină de peripeții și, în prezent, se păstrează la Muzeul Pușkin din Moscova într-o sală dedicată Troiei antice și săpăturilor arheologice realizate de Heinrich Schliemann (Der Schatz aus Troja 1996 și https://pushkinmuseum.art/data/fonds/ancient_world/aar/aar_9/index.php?lang=en – consultat 01 10 2021).

⁴⁵ Pirzio Biroli Stefanelli 2007 (despre comerțul cu scarabei); Rudoe 1991 (corespondența cu Sir Henry Layard); Ambrosini 2021 (corespondența cu Charles Thomas Newton, din 1860 custode al Colecției de Antichități Grecești și Romane de la British Museum); Napoleone 2020, 192-195 (expedierea unor artefacte către Wilhelm Bode, pe atunci la Königliches Museum din Berlin).

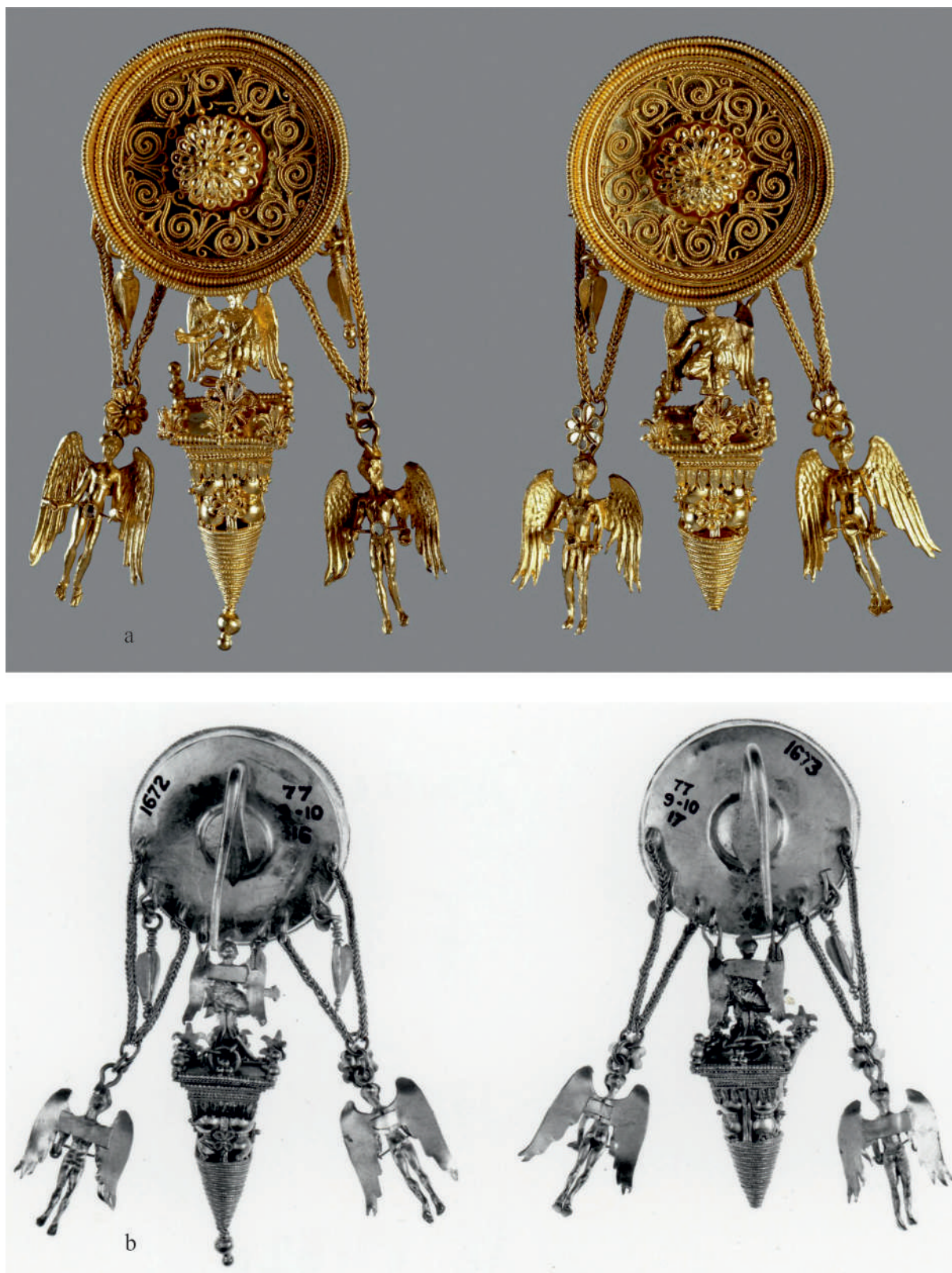


Fig. 09. Pereche de cercei cu rozetă și pandantiv piramidal, a doua jumătate a secolului al IV-lea a.Chr., descoperiți probabil pe coasta Asiei Mici, la Kyme (astăzi Nemrut Limani, Turcia), achiziționați de British Museum în 1877 (avers și revers). De o parte și de alta a piramidei sunt suspendate pandative cu Eros înaripat. Între disc și pandantivul piramidal central este intercalat un element de susținere sub forma unei Nike înaripate. (British Museum, inv: 1877,0910.16. Aur; Înălțime: cca. 6 cm.

<https://www.britishmuseum.org/collection/image/314242003>.

© The Trustees of the British Museum. Licence: CC BY-NC-SA 4.0)

mormântul fastuos etrusc cunoscut sub numele de Regolini-Galassi⁴⁶. Familia Castellani a fost mai întâi antrenată în procesul de formare a colecției Campana și, ulterior, după căderea în dizgrație a proprietarului, în restaurarea pieselor de aur înainte de a fi puse în vânzare⁴⁷.

Pierzându-și mâna dreaptă ca urmare a unui accident de vânătoare pe când avea treisprezece ani, Alessandro a fost foarte activ în domeniul comerțului de antichități, fiind și un important colecționar. La rândul său colecționar și angajat în comerțul de antichități, Augusto a fost însă mai implicat în crearea de bijuterii. Familia Castellani a avut mai întâi un magazin la Roma și apoi afacerea a căpătat și o amploare internațională. Cu o personalitate mai tumultuoasă și susținător al efemerei Republici de la Roma din 1849, Alessandro Castellani a căzut pentru un timp în dizgrație, a fost și închis între 1853 și 1856, iar apoi a fost exilat și a putut reveni în Roma abia după 1870. Între 1860 și 1862, în perioada exilului, a deschis pentru un scurt timp o filială la Paris, în aceeași perioadă desfășurându-se și achiziționarea unei părți a colecției Campana de către Napoleon al III-lea. În același interval, dar și mai târziu, a călătorit la Londra și în cele din urmă s-a mutat la Napoli unde și-a organizat un atelier de orfevrărie și a deschis un magazin, această afacere fiind ulterior preluată de Giacinto Melillo⁴⁸. Carlo Giuliano, un alt colaborator și discipol napolitan al lui Alessandro Castellani, s-a orientat spre Londra unde a colaborat cu Robert Phillips și apoi și-a deschis propriul magazin în 1860, podoabe realizate de Melillo sau Castellani putând fi comercializate și prin intermediul acestuia⁴⁹.

Achizițiile de podoabe antice făcute de marile muzee din capitalele Europei – unele provenite chiar din colecțiile Campana sau Castellani – le-a oferit acestora o deosebită publicitate și popularitate. Bijuteriile moderne al căror aspect evoca Antichitatea au devenit, la rândul lor, foarte apreciate în rândul publicului cultivat și printre doamnele din înalta societate, cu atât mai mult cu cât unele erau în mod clar inspirate tocmai de antichitățile devenite de curând piese de muzeu.

Chiar dacă, privind din perspectiva materialelor folosite, valoarea lor intrinsecă nu era foarte mare, bijuteriile încadrate curentului Renașterii Arheologice (*Archaeological Revival*) se deosebeau prin aspect și poveste de cele contemporane. Realizarea lor a presupus din partea meșterilor aurari investigații sau experimente care implicau o măiestrie tehnologică rar întâlnită în mediul contemporan al secolului al XIX-lea. Dorința de a obține efecte vizuale comparabile și un aspect asemănător cu piesele originale a presupus eforturi susținute în sensul înțelegerii structurii pieselor antice și al redescoperirii tehnicilor folosite de aurarii din trecut. Specificitatea podoabelor realizate astfel a fost prezentată de Alessandro Castellani într-o conferință susținută în 1861 la Institutul Arheologic din Londra. Cu această ocazie, vorbind despre bijuteria contemporană, el a evidențiat și a deplâns tendința spre automatizare și atragerea în procesul tehnologic a unui personal insuficient instruit. Elementele componente ale bijuteriilor contemporane erau realizate separat, în diferite ateliere, fiind ulterior asamblate într-o formă cât mai strălucitoare și mai opulentă, cu un accent pus mai mult pe dimensiunea și/sau valoarea gemelor⁵⁰. Spre deosebire de acestea, podoabele lucrate în atelierele familiei Castellani au mutat accentul pe măiestria prelucrării aurului și pe povestea romantică ce învăluia sursele de inspirație. Din perspectivă tehnică, Alessandro Castellani a evidențiat faptul că aurarii antici erau capabili să realizeze elemente individuale minuscule, unele dintre ele fiind chiar greu de văzut cu ochiul liber, elemente care ulterior puteau să fie asamblate în piese foarte elaborate. Procedeele de obținere a acestora – fire sau granule – și ulterior lipirea sau sudarea lor reprezentau practic teme în curs de cercetare, superioritatea anticilor fiind în mod deschis recunoscută⁵¹. Dorindu-și să realizeze „imitații perfecte” ale lucrărilor

⁴⁶ Despre mormântul Regolini-Galassi: Pareti 1947; despre piesele de aur și: Sannibale 2008.

⁴⁷ Creată pentru a evidenția moștenirea culturală a Italiei, colecția a fost spartă și o parte importantă a fost cumpărată de țarul Alexandru al II-lea pentru Muzeul Ermitaj din Sankt Petersburg, iar o altă parte, în care erau incluse și podoabele de aur, de Napoleon al III-lea, ajungând în cele din urmă la Musée du Louvre din Paris. Grupuri mai mici de piese au ajuns și în alte muzee, printre acestea numărându-se și Victoria & Albert Museum sau British Museum din Londra și Metropolitan Museum of Art din New York (despre constituirea și dispersarea colecției și Sarti 2001). Raportat la podoabe, investigațiile interdisciplinare ale bijuteriilor au relevat modificări, „restaurări” mai mult sau mai puțin intruzive și, nu în ultimul rând, pastişe, multe dintre aceste intervenții fiind puse adesea în legătură cu reprezentanții familiei Castellani, piese importante din această colecție fiind recunoscute ca surse de inspirație pentru creațiile atribuite membrilor acesteia (Caruso 2007; Platz-Horster 2007; Pirzio Biroli Stefanelli 2007; Meeks 2007; Guerra 2007).

⁴⁸ Munn 1977.

⁴⁹ Munn 1975; Ogden 2004, 192.

⁵⁰ *Modern jewellers' work as compared with ancient is much less artistic and more mechanical. The various parts, such as casting, engraving, enamelling, polishing, and setting the stones, are now divided among different workmen, and the whole is generally superintended by a dealer whose aims is to make a marketable article and dazzle vulgar eyes, not to produce a real work of art.* (Castellani 1862, 16).

⁵¹ *It appears that the ancient jewelers knew and used chemical and mechanical agents quite unknown to us, for they were able to separate and join pieces of gold hardly perceptible to naked eye; in which operation our modern jewelers have not yet succeeded. Their processes of melting, [p.17] soldering, and wire-drawing remain equally a problem. So that, when we consider the Greek and Etruscan granulated and filigree works in gold, even leaving aside the elegance of the forms and the*



Fig. 10. Pereche de cercei cu Eros pandantiv, a doua jumătate a secolului al III-lea a. Chr., descoperiți probabil pe insula Rhodos (Grecia), achiziționați de Metropolitan Museum of Art în 1922 prin fondul Rogers (The Metropolitan Museum of Art, inv: 22.139.48, .49. Aur; Înălțime: cca. 5 cm. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251178?searchField=AccessionNum&ft=22.139.48%2c+.49&offset=0&rpp=40&pos=1> și <https://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/original/SF221394849.jpg>; Public Domain. Richter 1924, 34-35, fig. 2).

antice și medievale, fiecare piesă ar fi trebuit să fie realizată astfel încât stilul acestora să indice clar epoca și neamul la care făcea referire⁵². Dintre podoabele antice, cele etrusce se evidențiau prin finețea granulației, cele grecești prin eleganța și simetria formelor, fiind remarcat și talentul cu care erau modelate siluetele miniaturale ale unor divinități, în timp ce vestigiile romane ar fi emanat o eleganță robustă⁵³.

Podoabele antice ca surse de inspirație. Originale, pastişe, falsuri, copii și reinterpretări

Înainte ca podoabele antice să fie percepute doar ca surse de inspirație pentru podoabele moderne care le reinterpretau structura, realizarea tehnică, formele sau motivele ornamentale, micile artefacte rezultate din săpăturile (nu foarte) arheologice ale timpului au fost în primul rând percepute ca antichități valoroase, bunuri apreciate și căutate care puteau fi comercializate cu ușurință și de pe urma cărora se putea câștiga foarte bine. Cererea depășea, se pare, cu mult oferta și astfel, au apărut falsurile, podoabele care imitau și copiau intenționat artefactele originale, astfel încât să arate întocmai și să fie comercializate ca atare. La rândul lor, copiile se puteau transforma cu ușurință în falsuri chiar dacă inițial erau realizate cu bună credință. Intrate pe mâinile unor comercianți mai puțin scrupuloși, fiind poate foarte atent lucrate sau având parte de cumpărători nu foarte avizați, aceste copii deveneau falsuri doar prin comercializare, evaluare sau interpretare⁵⁴. În context însă, caracterul onest și respectabil al lucrărilor realizate de Giacinto Melillo și Carlo Giuliano este evidențiat în mod explicit:

skill shown in chasing, we are obliged to confess that the ancients were far superior to us in this art. (Castellani 1862, 16-17).

⁵² *The new school of jewellery established by us at Rome aims at the perfect imitation of ancient and medieval works of art in gold and precious stones; each object being so executed as to show, by its style, to what epoch and nation it belongs.* (Castellani 1862, 5).

⁵³ *The Etruscan, Greek, and Roman works in gold then one more became the chief subjects of our study and careful imitation. When compared together we could observe how wonderful was the fineness of the granulated work of the Etruscan (p. 20) period; how striking, in the Greek, were the elegance, lightness, and symmetry of the forms, joined with a certain freedom of style in the employment of enamels and in modelling the small images of various divinities, and lastly, how in the Roman work a masculine beauty prevailed, revealed in the broader forms and the great solidity of workmanship [...] In copying the jewels of ancient Rome we had no difficulty, but those of Etruria and Greece required special labour and perseverance. Many attempts were made before the uniform the granulated work, and the various enamels, were successfully reproduced.* (Castellani 1862, 19-20).

⁵⁴ Lumea comercianților și a colecționarilor de artă a fost mereu conștientă de pericolul confuziei și de fluiditatea interpretărilor atunci când se discuta despre copii și imitații, pe de o parte, și de falsuri pe de altă parte. Diferența dintre cele două categorii

*The elder Castellani it was who discovered how to make the tiny grains of gold characteristic of Etruscan gold jewellery, and to solder them on in almost the perfection we find in original work. These honest imitation were continued by Mr. Melillo and by the late Mr. Giuliano, whose work never pretended to be anything but what it was, and who executed his little masterpieces as an artistic tour de force*⁵⁵.

În urma numeroaselor săpături din Italia nu au rezultat însă doar piese întregi, perfecte, ci și numeroase fragmente sau elemente mărunte. Prin combinarea unora dintre acestea au rezultat o serie de compoziții noi care puteau să reunească atât elemente moderne, cât și componente antice disparate, provenite de la piese diferite, eventual și datate la mai multe secole distanță (procedul a fost folosit adesea în cazul mărgelilor care puteau fi reordonate în coliere cât mai atrăgătoare). Construirea unor noi bijuterii putea să pornească de la unul sau mai multe elemente antice care puteau fi combinate cu alte elemente realizate în stil antichizant după modelul celor vechi⁵⁶. Aspectul final al acestor podoabe putea doar să evoce anticul și Antichitatea fiind în sine cu totul nou, o creație a modernității fără analogii exacte în trecut⁵⁷. În această categorie pot fi incluse și multe dintre podoabele care refoloseau gume și camee antice. Acestea erau sortate în funcție de culoare sau de dimensiuni și forme și apoi rearanjate, noua montură putând avea, la rândul său, un aspect antichizant. Refolosirea pietrelor gravate antice în structura unor podoabe noi poate fi ilustrată și de un colier păstrat în aceeași colecție, Orghidan, și realizat foarte probabil tot în atelierul din Napoli al lui Giacinto Melillo⁵⁸ (Fig. 12).

Într-o lume în care una dintre calitățile implicite ale antichităților era frumusețea, fragmentaritatea nu a reprezentat o opțiune și, ca urmare, s-au depus eforturi susținute în sensul completării și restaurării pieselor deteriorate într-un mod cât mai puțin vizibil. Unele dintre podoabele create în această perioadă, inițiate ca ample reconstituiri sau restaurări, îmbinau adesea modernul și anticul, în slujba unei perfecte armonizări a noilor piese fiind investită o deosebită ingeniozitate. Diferența dintre original și fals sau dintre elementele vechi și cele noi din structura acestor podoabe este adesea foarte greu de sesizat, distincția clară putând fi realizată doar cu ajutorul tehnicilor moderne de investigație care evidențiază detalii microscopice sau mici diferențe de aliaj⁵⁹. De asemenea, încercându-se

era la nivel de intenție, cu alte cuvinte în ce măsură obiectele erau realizate sau comercializate cu scopul de a înșela. Ideea este în mod divers evidențiată – în funcție de diferitele categorii de antichități comercializate – și într-un amplu articol împărțit în opt părți de-a lungul a mai multor numere din 1903 și 1904 ale periodicului de britanic de artă *The Art Magazine* (Spielmann 1903-1904). În acest articol se discută și despre o categorie cu o denumire paradoxal oximoronică de „modern antiquities”, antichități moderne (Spielmann 1903-1904, 80-81). Despre Marion Harry Spielmann: Codell 1989.

⁵⁵ Spielmann 1903-1904, 501: *Bătrânul Castellani a fost cel care a descoperit cum să facă micile granule de aur specifice podoabelor etrusce și cum să le sudeze într-un mod aproape comparabil cu perfecțiunea pe care o regăsim pe piesele originale. Această imitație onestă a fost continuată de domnul Melillo și de răposatul domn Giuliano a căror operă nu s-a pretins niciodată a fi altceva decât ceea ce era, și care își realizau micile capodopere ca pe o demonstrație de excelență artistică.*

⁵⁶ De exemplu, foarte interesant în context este cazul colierelor cu scarabei, piese care, deși considerate inițial antice, s-au dovedit a fi în realitate pastişe, podoabe care nu au existat în Antichitate și care au fost probabil create în 1859 în atelierul Castellani cu ocazia „restaurării” colecției Campana, înainte de a fi vândută către Napoleon al III-lea. Scarabeii, monturile de aur în care sunt fixați, perlele de aur cu care sunt alternați și sistemele de închidere erau elemente din perioade diferite, unele antice, altele imitații moderne, combinate astfel încât prin colorit și contrast să încante ochiul amatorilor de antichități (Platz-Horster și Tietz 1993; Simpson 2004, 214-217). După primele exemplare vândute ca originale au urmat numeroase alte variante vândute ca podoabe de inspirație antică, acestea fiind în continuare produse și către începutul secolului XX, colierul menționat din Colecția Orghidan, produs în atelierul lui Giacinto Melillo (Fig. 12) încadrându-se, la rândul său, în această categorie.

⁵⁷ În această categorie poate fi inclus și un grup destul de bine definit de „brățări etrusce” compuse din elemente pătrate asamblate prin balamale. Trei astfel de piese se păstrează în Musée du Louvre provenind din vechea colecție Campana. După ce s-a demonstrat mai întâi că reprezintă un model care nu a existat niciodată în lumea antică, fiind în realitate elemente demontate din așa numiții cercei etrusci „a bauletto” (Rudoe 1984), microscopia optică și electronică, radiografiile și spectrometria cu raze X au demonstrat modul în care au fost îmbinate diferitele elemente antice, din loc în loc ornamentul fiind completat cu detalii realizate și adăugate în secolul al XIX-lea, înainte cumpărării colecției de Napoleon al III-lea (Guerra 2006). Ulterior, în atelierul Castellani au fost realizate și brățări moderne care respectau același model, unele chiar semnate, podoabe asemănătoare fiind realizate apoi și de Giacinto Melillo și foarte probabil și de alți bijutieri care lucrau în spiritul curentului Renașterii Arheologice (Simpson 2004). Pentru tipologia acestor cercei: Ricochon 2011.

⁵⁸ Piesa urmează să fie prezentată într-un articol dedicat. Trei coliere asemănătoare se păstrează în colecția *The Walters Arts Museum* din Baltimore (nr. inv. 57.1533, 57.1534 și 57.1535), piesele fiind achiziționate de Henry Walters în 1903 când, aflându-se în Napoli, a vizitat și magazinul lui Giacinto Melillo (cinci coliere achiziționate cu acea ocazie: <https://art.thewalters.org/browse/creator/giacinto-melillo/> link accesat pe 20 06 2021). Despre aceleași cinci coliere ornamentate cu scarabei și cu gume romane și Platz-Horster și Tietz 1993, 37-39.

⁵⁹ Diferite aspecte ale procesului de autentificare a pieselor din metale prețioase: Siano și Rehren 2009; Guerra și Vitobello 2009; Vitobello 2009. Diferențe dintre particularitățile tehnice și tehnologice observate pe podoabe originale, pastişe sau falsuri: Guerra 2006, 2007, 2012; Rastrelli et al 2009; Scrivano et al 2017.



Fig. 11. Cercei cu Eros inclus în verigă, secolele III-II a. Chr., descoperiți în Dobrogea (Muzeul Național de Istorie a României: inv. 9512 și 9511. Fotografii realizate de Marius Amarie).

reconstituirea sau restaurarea aspectului inițial al unor podoabe se pornea uneori de la un fragment și apoi se completau elementele lipsă⁶⁰.

Toate aceste abordări, nu întotdeauna oneste, dar care încercau doar să răspundă unei cereri constante de pe piața de antichități, au avut în cele din urmă ca rezultat, în mod aproape paradoxal, și o foarte bună cunoaștere și înțelegere a podoabelor antice, această apropiere polivalentă de universul lor formal conducând în cele din urmă la crearea unor bijuterii noi, inspirate doar din designul celor antice.

Colecționarul, negustorul, designerul, cercetătorul, bijutierul-meșteșugar și restauratorul s-au regăsit concomitent în fiecare dintre reprezentanții familiei de bijutieri Castellani. Multe dintre podoabele semnate sau atribuite atelierelor Castellani, alături de cele provenite din colecțiile Campana și Castellani, pun nenumărate probleme în diferențierea fragmentelor antice și a celor moderne. Răspândite în mari muzee ale căror colecții s-au constituit și și-au definit individualitatea tot de-a lungul secolului al XIX-lea, în diferite colecții particulare, sau aflate în mișcare pe piața comerțului cu antichități, aceste podoabe pun adesea la încercare perspicacitatea celor care încearcă să le înțeleagă geneza și structura. Astfel, „deconstrucția” unora dintre aceste bijuterii complexe și foarte elaborate,

⁶⁰ O situație foarte interesantă a fost descoperită, de exemplu, în urma investigațiilor realizate asupra unui colier de aur, considerat inițial ca fiind grecesc, datat către sfârșitul secolului al IV-lea și începutul secolului al III-lea a. Chr. Piesa are ca loc de descoperire *Capua* și face parte din colecția de podoabe achiziționată în 1872 de British Museum de la Alessandro Castellani. Investigațiile de laborator au evidențiat faptul că piesa era în realitate o pastişă, fiind compusă din două jumătăți foarte asemănătoare, una antică și originală și alta realizată probabil în secolul al XIX-lea înaintea intrării în colecțiile muzeului. Au putut fi astfel analizate particularitățile tehnice caracteristice fiecărei jumătăți raportate la elemente asemănătoare în structura colierului: sârme, rozete, pandantive, suduri (Meeks 2007). Subtilitatea intervențiilor de restaurare moderne, în particular consolidarea sudurilor, realizate probabil în atelierelor Castellani a putut fi evidențiată și pe un cercel etrusc datat în sec. VI a. Chr.: Ferro et al 2009, p. 55-56 (în particular Fig. 5).

refacerea înlănțuirilor de idei și de procedee tehnologice care au condus la conceptualizarea și concretizarea lor, s-a putut realiza doar ca urmare a unor investigații interdisciplinare în care contextualizarea arheologică și istorică a putut fi reevaluată din perspectiva rezultatelor cercetărilor fizico-chimice. Elemente antice și moderne cu un aspect aparent asemănător au putut fi comparate, diferențele observate evidențiind în mod egal ingeniozitatea anticilor și căutările sau experimentele orfevrilor din secolul al XIX-lea⁶¹.

În egală măsură aurari, colecționari și negustori de antichități, familia Castellani s-a afirmat într-o perioadă în care multe dintre noțiunile distincte și bine definite din ziua de astăzi nu se conturaseră încă foarte strict. Arheologia se putea suprapune într-o anumită măsură cu jefuirea de morminte și existau oameni foarte respectabili, stimați și apreciați în societate, care își cumpărau proprietăți tocmai pentru a face săpături, aceasta fiind o modalitate onestă și acceptabilă de obținere a unor artefacte antice cât mai frumoase și care să poată fi ulterior cât mai bine comercializate⁶². De asemenea, diferențele dintre original, copie sau fals nu erau foarte bine trasate și la fel nu era încă foarte clar cât de mult se putea interveni asupra unui artefact antic astfel încât el să nu își piardă originalitatea. Pe de o parte creativi, curioși și perseverenți și, pe de altă parte, se pare, nu întotdeauna și nu întru totul onești, reprezentanții familiei Castellani au știut să profite de toate aceste „oportunități” ale timpului lor și au beneficiat de pe urma curentului Renașterii Arheologice – fiind, de altfel, și unii dintre principalii promotori ai acestuia – atât în calitate de bijutieri și creatori ai unor podoabe a căror execuție laborioasă evoca măiestria anticilor, cât și ca negustori ai originalelor care inspiraseră acele podoabe.

Raportat la secolul al XIX-lea când, așa cum am încercat să evidențiez, exista o anume contopire a unor activități care pentru noi au devenit de sine stătătoare – restaurare, copiere, completare, reasamblare – caracteristicile unei podoabe inspirate de cele antice, indiferent cum a fost concepută inițial, reinterpretare, copie sau fals, pot deveni foarte fluide⁶³, iar încadrarea sa într-o anumită categorie este influențată și de contextul în care a fost vândută sau achiziționată. Un suvenir cumpărat din Napoli sau chiar dintr-un magazin din Londra sau Paris ca podoabă modernă inspirată de cele antice, ar fi putut deveni fals dacă ar fi fost revândut prin intermediul unei case de licitații londoneze ca original antic. Chiar dacă inițial piesa a fost achiziționată în mod onest ca o podoabă din secolul al XIX-lea inspirată de modele antice, în contextul unei colecții încă prea puțin documentată, așa cum este Colecția Orghidan, o încadrare cronologică și culturală greșită o poate transforma pe nedrept în fals. Dacă ținem cont de faptul că în această colecție sunt mai multe piese care pot fi atribuite curentului cunoscut în bijuterie ca *Renașterea Arheologică* (*Archaeological Revival*), se poate presupune că piesa în discuție face parte dintr-unul sau mai multe loturi achiziționate în mod conștient ca podoabe realizate în secolul al XIX-lea, unele dintre acestea având, pe lângă aspectul antichizant, și avantajul faptului că reuniau în structura lor mai multe elemente în mod real antice, pietre gravate – geme sau camee – sau monede.

În ciuda afirmațiilor contelui Michał Tyszkiewicz⁶⁴, doar o mică parte din podoabele realizate la Napoli în atelierul lui Giacinto Melillo sunt semnate, multe dintre ele putând fi atribuite pornindu-se de la inscripțiile de pe cutiile originale, atunci când acestea se mai păstrează. Cum nici reprezentanții familiei Castellani, nici Carlo Giuliano și nici Giacinto Melillo nu își semnav toate bijuteriile, putem presupune că, din perspectivă comercială, exista o anume intenționalitate într-o eventuală susținere a confuziei dintre antichitățile veritabile și podoabele inspirate de acestea. Această incertitudine relativă nu era probabil complet nevinovată, putându-se bănuși și o anume complicitate între creatori, meșteri sau vânzători, pe de o parte, și cumpărători sau beneficiari, pe de altă parte. Confuzia nu îi viza pe savanți dar, în contextul în care nu chiar toate doamnele cărora le erau destinate aceste podoabe erau experte în arheologie antică sau în orfevrărie, putem bănuși că scoase din contextul inițial, podoabele achiziționate de la Roma sau Napoli ca fiind de inspirație antică, ar fi putut fi cu ușurință etalate ca fiind originale în alte colțuri ale Europei.

Cum au ajuns podoabele realizate în atelierul lui Giacinto Melillo în Colecția Orghidan?

Informațiile existente despre proveniența pieselor, preponderent monede, din Colecția Orghidan sunt relativ reduse. Achizițiile au fost făcute prin intermediul anticarilor și al negustorilor de antichități, iar colecția a fost constituită în perioada interbelică, din a doua parte a anilor '20 fiind deja relativ bine conturată⁶⁵. Deși colecția este formată în cea mai mare parte din monede, iar podoabele reprezintă doar un procent relativ redus, diversitatea celor din

⁶¹ Foarte interesante în acest sens sunt articolele deja citate care evidențiază diferențele dintre piesele antice și cele moderne sau dintre elementele antice și moderne ale aceluiași artefact: Meeks 2007; Guerra 2006, 2007, 2012.

⁶² Despre piața de antichități din Napoli în a doua jumătate a secolului al XIX-lea: Iasiello 2017 cu un capitol amplu dedicat lui Alessandro Castellani (Iasiello 2017, 138-169).

⁶³ Despre marea diversitate a falsurilor și Ferro 2019. Raportat la familia Castellani și Caruso 2007a.

⁶⁴ Vezi n. 36.

⁶⁵ Haiduc 2012, X; Petac și Vasiliță 2012, 1. Despre inginerul Constantin Orghidan: Știrbu et al. 2004.



Fig. 12. Colier ornamentat cu geme antice, realizat probabil tot în atelierul lui Giacinto Melillo. Colecția Orghidan (Muzeul Național de Istorie a României: P23595. Fotografie realizată de Marius Amarie).

urmă acoperă totuși lungi perioade istorice, din preistorie până în modernitate⁶⁶. Existența unor informații minime despre achiziția podoabelor moderne ar fi putut să ofere o serie de date contextuale cu ajutorul cărora s-ar fi evitat înlănțuirea de supoziții referitoare la contextul în care a fost achiziționată perechea de cercei care face subiectul acestui articol. Ținând cont în egală măsură de particularitățile acestor podoabe, de contextul istoric al creării bijuteriilor de inspirație antică, de relațiile pe care ing. Constantin Orghidan le avea cu diferite case de licitații din Occident sau de voiajurile sale din străinătate, am putea presupune că cerceii au fost achiziționați cel mai probabil din Londra, eventual chiar de la casa de licitații Spink & Son Ltd. Ing. Constantin Orghidan a avut se pare foarte bune relații cu această casă de licitații de la care în perioada 1931-1939 a achiziționat, în mod constant, literatură numismatică, monede, bijuterii și accesorii⁶⁷. De altfel, în 1936 Constantin Orghidan s-a și aflat în Londra pentru o scurtă perioadă de timp⁶⁸.

Achiziționarea de la Londra a unui grup de piese lucrate în stilul Renașterii Arheologice (*Arhaeological Revival*) ar putea fi o propunere credibilă și relativ ușor de acceptat în contextul în care în Marea Britanie au fost comercializate numeroase bijuterii istorice și arheologice. Comercializarea în Londra a unor piese realizate în atelierele din Napoli conduse de Giacinto Melillo era teoretic foarte posibilă dacă presupunem că legăturile dintre magazinele și atelierele în care erau implicați bijutieri italieni din cercul de apropiați al familiei Castellani au fost păstrate și dezvoltate în timp. În plus, la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX a continuat obiceiul călătoriilor în Italia, iar cei care își permiteau poposeau și prin magazinele de bijuterii, cel condus de Giacinto Melillo construindu-și în timp o foarte bună reputație⁶⁹. Ca urmare, la nivelul anilor 30 ai secolului XX⁷⁰, pe piața

⁶⁶ Gramatopol și Theodorescu 1966; Gramatopol 2009, Pl. XLVII.

⁶⁷ Petac și Vasiliță 2012, 2-3.

⁶⁸ Petac și Vasiliță 2012, 2.

⁶⁹ Vezi n. 36 și 55.

⁷⁰ Introducerea unui scurt articol din 1924 în care sunt prezentate ultimele achiziții de podoabe grecești și romane ale Metropolitan Museum din New York, Richter 1924, 34, ne oferă o perspectivă foarte interesantă asupra evoluției modei din acea perioadă și, în acest context asupra modului în care puteau fi percepute pe atunci podoabele antice: *Recent developments in design of earrings and necklaces will make us appreciate Greek and Roman jewelry without difficulty; for many of these ancient products could be worn today and be in the height of fashion. And perhaps as we view the new pieces we have lately acquired and are showing this month in the new Room of Recent Accessions, this element of direct appeal will be their chief attraction.*

englezească de antichități exista cu siguranță o ofertă diversificată de bijuterii antichizante, cerceii în discuție aflându-se probabil pe atunci în mișcare în acest mediu animat și foarte fluid. De altfel, așa cum se poate observa și din prima secțiune a articolului, aceste piese sunt și astăzi relativ frecvente pe piața de artă internațională.

În lipsa unei documentații mai detaliate nu putem ști dacă cerceii au fost cumpărați ca fiind inspirați din podoabele antice sau ca veritabile piese antice. În Colecția Orghidan se mai păstrează și alte bijuterii realizate în același stil al Renașterii Arheologice⁷¹ și am putea presupune existența unei corelații între achiziționarea tuturor acestor podoabe. Totuși, chiar dacă provin din același atelier cu cel puțin unul dintre coliere (Fig. 12), nu putem ști în ce măsură vânzătorul și cumpărătorul au fost conștienți de acest lucru sau dacă acest detaliu a reprezentat o informație împărtășită. Mai departe, chiar dacă cerceii pot fi incluși în aceeași categorie cu alte accesorii din

The decorative pendent earrings and bead necklaces charm us by their very novelty and modern appropriateness. (Ultimele evoluții ale designului cerceilor și colierelor ne fac să apreciem cu ușurință podoabele grecești și romane; multe dintre aceste produse antice ar putea fi purtate și astăzi și să fie foarte la modă. Și probabil, văzând noile piese obținute de curând și expuse luna aceasta în Sala Achizițiilor Recente, acest element al farmecului direct va reprezenta atracția lor principală. Cerceii decorativi, cu pandantive și colierele cu mărgelă ne încântă prin adecvarea/potrivirea lor foarte nouă și modernă.)



Fig. 13. Pandantiv ornamentat cu un amoroș realizat în micromosaic. Colecția Orghidan (Muzeul Național de Istorie a României: inv. C4137. Fotografie realizată de Marius Amarie).

⁷¹ Gemele și cameele s-au bucurat de o atenție aparte fiind inventariate și studiate individual, reprezentând subiectul unei lucrări de doctorat devenită ulterior o foarte importantă publicație, reper necesar în orice încercare de revenire asupra acestor antichități din Colecția Orghidan (Gramatopol 2009). Totuși, podoabele în care erau montate multe dintre aceste geme și camee nu s-au bucurat de o atenție aparte fiind prezentate doar într-un colaj pe ultima pagină a cărții (Gramatopol 2009, Pl. XLVII), autorul menționând însă, de fiecare dată, faptul că gema sau cameea era montată într-o podoabă modernă. În paginile cărții regăsim și o idee interesantă – dar imposibil de acceptat – despre geneza acestora podoabe: *Pasiunea lui [Constantin Orghidan] a mers până acolo încât a montat în bijuterii comandate ad-hoc, unele chiar la Spink and Sons la Londra, multe dintre intaliile și cameele sale, câteva dintre aceste bijuterii imitând pe cele antice, cum ar fi colierul de factură etruscă (Pl. XLVII).* (Gramatopol 2009, 7).

Colecția Orghidan, ornamentate cu geme, camee sau monede antice, toate tributare aceleiași mișcări artistice, spre deosebire de acestea, legătura lor cu Antichitatea nu păstrează niciun element concret, ci este doar la nivel de inspirație și de aspect. Existența unei anumite intenționalități și în sensul surprinderii sau ilustrării în colecție a curentelor care reinterpretau Antichitatea ar putea fi sugerată și de existența unei alte piese, un pandantiv ornamentat cu un panou lucrat în micromosaic, în centru cu un mic amoraș (Fig. 13). Și în acest caz trecutul antic poate fi perceput doar la nivel de sugestie. În concluzie, cerceii cu *Eros*, care au reprezentat pretextul acestui articol, au fost oare cumpărați de Constantin Orghidan ca piese antice sau moderne? Nu cred că putem obține un răspuns absolut tranșant la această întrebare. Am putea, poate, obține indicii importante doar dacă s-ar găsi documentele prin care s-a realizat achiziția sau dacă, întâmplător, s-a păstrat și cutia lor originală. Povestea rămâne oricum deschisă și ar putea fi oricând continuată și dusă mai departe.

Cerceii din Colecția Orghidan care au prilejuit această incursiune în diversitatea formală a podoabelor antice și a celor moderne sunt piese de colecție ajunse în spațiul muzeal complet lipsite de orice fel de informații referitoare la originea sau proveniența lor. Chiar dacă, în discuțiile colegiale generate de calitățile lor artistice deosebite, a planat uneori o anumită suspiciune și au existat voci timide care s-au întrebat dacă sunt sau nu falsuri, această nesiguranță nu se regăsește nici în publicații și nici în expunere. Numeroasele analogii existente și contextul cultural în care au fost creați și realizați acești cercei evidențiază încadrarea lor printre bijuteriile lucrate în ultima treime a secolului al XIX-lea, cu aproximație 1870-1880, piese inspirate în mod manifest și asumat de podoabele antice, fără a fi însă nici o copie fidelă a acestora și nici un fals. Chiar dacă lipsa unui poanson de meșter ar fi putut conferi sau îndreptăți o anume ambiguitate, cu siguranță, într-o primă fază, cerceii nu au fost vânduți ca fiind antici. Povestea lor s-a scurtcircuitat undeva pe parcurs și, având un aspect atât de potrivit cu o imagine comună despre podoabele antice, au fost încadrați în această categorie chiar dacă, în mod clar nu își găseau analogii în tipologia cerceilor elenistici sau romani și chiar dacă multe dintre particularitățile lor structurale sau formale nu ar fi recomandat acest lucru. Întâmplarea evidențiază încă o dată importanța contextului în înțelegerea sensurilor artefactelor, în corecta lor încadrare cronologică și culturală. Oricât de frumoase ar fi și oricât de meticuloasă și iscusită ar fi realizarea lor, oricât de tipice și indiferent de cât de multe detalii semnificative ar fi implicit incluse în însăși forma, structura sau aspectul acestor podoabe, piesele de colecție, lipsite de povestea provenienței și a contextului de descoperire, pot deveni oricând subiectul unor confuzii.

List of illustration

Fig. 01. Pair of earrings, Orghidan Collection (National History Museum of Romania: inv. C4212 and C4213. Photo by Marius Amarie).

Fig. 02. Earring inv. C4212 (Photos by Marius Amarie).

Fig. 03. Earring inv. C4213 (Photos by Marius Amarie).

Fig. 04. Earring inv. C4212 (details: granulation, break. Photos by Rodica Oanță-Marghitu).

Fig. 05. Earring inv. C4213 (details: wings. Photos by Rodica Oanță-Marghitu).

Fig. 06. Earring inv. C4212 (details: hinge. Photos by Rodica Oanță-Marghitu).

Fig. 07. Oval gold box. The handles are in the form of winged Eros figures standing on flower-filled cornucopia, each holding a cup and amphora. Inside the box there is a metal stand supporting a white enamelled gold dove holding in its beak an olive branch in gold. (British Museum, inv: 1978,1002.405. Diameter of the box: 2.80 centimetres; width of the box, with figures: 7.10 cm. <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1520016001> și <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1520014001>. © The Trustees of the British Museum. Licence: CC BY-NC-SA 4.0).

Fig. 08. Pair of hoop earrings with Erotes riding doves (The Metropolitan Museum of Art, inv: 1995.539.9a, b; Gold; Diameter: 3.80x2.90 cm; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/256236?searchField=AccessionNum&ft=1995.539.9a%2c+b&offset=0&rpp=40&pos=1> și <https://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/original/262372.jpg>; Public Domain).

Fig. 09. Pair of earrings with disc and pyramid pendant, second half of 4th century BC, probably found on the coast of Asia Minor, at Kyme (today Nemrut Limani, Turkey), purchased by British Museum in 1877 (obverse and reverse). The central inverted pyramid pendant is flanked by hanging figures of winged Erotes. Between the disc and

the central pyramid pendant is an intervening supporting member in the form of a winged Nike. (British Museum, inv: 1877,0910.16. Gold; Height: cca. 6 cm. <https://www.britishmuseum.org/collection/image/314242003> © The Trustees of the British Museum. Licence: CC BY-NC-SA 4.0).

Fig. 10. Pair of earrings with disc and Eros pendant, second half of 3rd century BC, probably found on the Rhodes island (Greece), purchased by The Metropolitan Museum of Art in 1922 through the Rogers Fund (The Metropolitan Museum of Art, inv: 22.139.48, .49. Gold; Height: cca. 5 cm. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251178?searchField=AccessionNum&ft=22.139.48%2c+.49&offset=0&rpp=40&pos=1> and <https://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/original/SF221394849.jpg>; Public Domain. Richter 1924, 34-35, fig. 2).

Fig. 11 – Pair of Eros hoop earrings, 3rd-2nd century BC, found in Dobrogea (National History Museum of Romania: inv. 9512 and 9511. Photos by Marius Amarie).

Fig. 12. Necklace with pendants set with ancient intaglios, probably also made in the workshop of Giacinto Melillo. Orghidan Collection (National History Museum of Romania: inv. P23595. Photo by Marius Amarie).

Fig. 13. Pendant set with a micromosaic panel depicting a cupid. Orghidan Collection (National History Museum of Romania: inv. C4137. Photo by Marius Amarie).

BIBLIOGRAFIE:

- Ambrosini, L. 2021. La Collezione di Alessandro Castellani al British Museum di Londra. Novità su reperti dall'Etruria meridionale, *Latium vetus* e da Capua attraverso la corrispondenza epistolare. *Babesch* 96, 209-231. DOI: 10.2143/BAB.96.0.3289467.
- Arbunescu, A. 2000. Cerceii elenistici din aur din Colecția Orghidan. *Cercetări Arheologice* 11, 407-410.
- Bertrand, G. 2008. *Le grand tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle – début XIX^e siècle*. Collection de l'École française de Rome 398. Rome: École Française de Rome (online: <https://books.openedition.org/efr/1974>).
- Black, J. 2003. *Italy and the Grand Tour*. New Haven. Yale University Press.
- Black, J. 2010. *The British and the Grand Tour*. Routledge Revivals. London; Sydney; Dover, New Hampshire: Routledge.
- Blanc N. și Gury, F. 1986. *Amor, Cupido*. In: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) III, 952-1049.
- Brown, K.R. 1984. *The gold breast chain from the early Byzantine period in the Römisch-Germanisches Zentralmuseum* (Monographien 4). Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums.
- Burda, Ș. 1979. *Tezaure de aur din România*. București: Editura Meridiane.
- Capalbo, C. 2018. Tourism and Luxury Crafts: How a 19th Century Roman Family Business Charmed the Foreigners and Conquered the International Market Reinventing the Past. The Castellani Goldsmith 1814-1914. *Almatourism. Journal of Tourism, Culture and Territorial Development* 9, 1-22. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036--5195/8844>.
- Caruso, I. 2007. "Antique et presque antique". Les bijoux étrusques comme source d'inspiration et de falsification pour Castellani. In: C. Metzger, F. Gaultier (eds.) *Les Bijoux de la Collection Campana. De l'antique au pastiche*. Paris: École du Louvre, 79-89.
- Caruso, I. 2007a. Il principio della "falsificabilità" nella bottega Castellani: copie controllate e libera circolazione. In: M. Cavallini and Gigante, G.E. (eds.), *De re metallica: dalla produzione antica alla copia moderna*, (Studia Archeologica 150). Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 129-139.
- Castellani, A. 1862. *Antique Jewellery and its Revival*, printed for private circulation only, Londra.
- Codell, J.F. 1989. The artist's cause at heart: Marion Harry Spielmann and the late Victorian art world. *Bulletin of the John Rylands Library* 71, 139-163.
- D'Amore, M. 2017. *The Royal Society and the Discovery of the two Sicilies. Southern Routes in the Grand Tour*. Italian and Italian American Studies. Palgrave Macmillan.

- De Puma, R.D. 2013. *Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press.
- Der Schatz aus Troja 1996. *Der Schatz aus Troja: Schliemann und der Mythos des Priamos-Goldes*. Katalogbuch, Ausstellung in Moskau 1996/1997. Staatliches Puschkin-Museum für Bildene Künste / Kulturministerium der Russischen Föderation. Stuttgart; Zürich: Belser Verlag.
- Donati, M. 2007. Sur quelques aspects de l'orfèvrerie Castellani dans la seconde moitié du XIXe siècle. L'atelier: des prototypes à la technique. In: C. Metzger, F. Gaultier (eds.) *Les Bijoux de la Collection Campana. De l'antique au pastiche*. Paris: École du Louvre, 113-126.
- Dumitrașcu, A. și Știrbulescu, C. 2020. Inelul de aur de la Poiana, jud. Galați. Un import roman în spațiul de la nord de Dunăre. In: Ilie C. (ed.) *Capodopere din patrimoniul Muzeului Național de Istorie a României*. București.
- Ferro, D. 2019. The authenticity of the false. *Substantia. An International Journal of the History of Chemistry* 3/1, Suppl. 2019, 17-27. Doi: 10.13128/Substantia-601.
- Ferro, D., Virgili, V. și Carraro, A., Formigli, E. and Costantini, L. 2009. A multi-analytical approach for the identification of technological processes in ancient jewellery. *ArcheoSciences, revue d'Archéométrie* 33, 51-57.
- Formigli E. 2007. Falsificazioni ottocentesche di oreficeria etrusca: una coppia di orecchini a bauletto. In: M. Cavallini and Gigante, G.E. (eds.), *De re metallica: dalla produzione antica alla copia moderna*, (Studia Archeologica 150). Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 161-171.
- Gramatopol, M. 2009. *Geme și camee din colecția Cabinetului Numismatic al Bibliotecii Academiei Române* (Teză de doctorat susținută la Institutul de Istorie și Arheologie Cluj-Napoca, 1977). Brașov: Transilvania Express.
- Gramatopol, M. și Theodorescu, R. 1966. Vechi podoabe de aur în colecțiile Cabinetului Numismatic al Academiei Republicii Socialiste România. *Studii și Cercetări de Istorie și Artă Plastică* 13/1, 63-92.
- Guerra, M. F. și M. L. Vitobello 2009. Following the rhythm: from mind to hand. In: M.L. Vitobello and T. Rehren (eds.), *A quest for Authenticity. Authentication methodologies for metal artefacts based on material composition and manufacturing techniques*. Londra: Institute for Archaeo-Metallurgical Studies (IAMS), UCL Institute of Archaeology, 39-45.
- Guerra, M.F. 2006. Etruscan Gold Jewellery *Pastiches* of the Campana's Collection Revealed by Scientific Analysis. In: M. Cavallini and Gigante, G.E. (eds.), *De re metallica: dalla produzione antica alla copia moderna*, (Studia Archeologica 150). Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 103-128.
- Guerra, M.F. 2007. Examen et analyse élémentaire de bijoux étrusques de la collection Campana. In: C. Metzger, F. Gaultier (eds.) *Les Bijoux de la Collection Campana. De l'antique au pastiche*. Paris: École du Louvre, 145-177.
- Guerra, M.F. 2012. Bijoux étrusques en or: une recherche de faux et pastiches par des méthodes physico-chimiques. In: P. Cattelain, N. Bozet, G.V. Di Stazio (eds.), *La parure de Cro-Magnon à Clovis. Il n'y a pas d'Âge(s) pour se faire beau*. Treignes: Ed. CEDARC, 99-107.
- Haiduc, I. 2012. Cuvânt înainte. Testamentul lui Constantin Orghidan. In: Petac, E. și Vasiliță, Ș., *Colecția Ing. C. Orghidan. Monedele de aur grecești și romane* (Haiduc, I. și Păun I. O. (eds.), *Tezaurul Academiei Române*, vol. III, partea 1). București: Editura Academiei Române.
- Hermay, A., Cassimatis, H. și Vollkommer, R. 1986. *Eros*. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) III, 850-942.
- Iasiello, I. 2017. *Napoli da capitale a periferia: Archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento*. (Clio. Saggi di scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche 18). Napoli: FedOAPress.
- Jackson, M. 2017. *Hellenistic Gold Jewellery in the Benaki Museum, Athens*. Mouseio Benaki, 10th Supplement. Athens: Benaki Museum and Australian Archaeological Institute at Athens
- Kazimierzczak, M. 2019. Michał Tyszkiewicz (1828–1897): An illustrious collector of Antiquities. *Muzealnictwo*, 60, 64-77. DOI: 10.5604/01.3001.0013.220.
- Marshall, F.H. 1911. Jewellery, Greek, Etruscan and Roman, in the Departments of Antiquities. British Museum. London: British Museum Press.
- Meeks, N. 2007. Un colier grec en or ou la pastiche poussé à sa perfection. In: C. Metzger, F. Gaultier (eds.) *Les Bijoux de la Collection Campana. De l'antique au pastiche*. Paris: École du Louvre, 127-144.
- Miclea, I. și Florescu, R. 1980. *Strămoșii românilor. Vestigii milenare de cultură și artă. Geto-Dacii*. București: Editura Meridiane.
- Miller, S. G. 1979. *Two Groups of Thessalian Gold*. (University of California Publication in Classical Studies, vol 18). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- Munn, G. 1975. The Giuliano Family. Art Jewellers. *The Connoisseur*, November, 156-165.
- Munn, G. 1977. Giacinto Melillo. A Pupil of Castellani. *The Connoisseur*, September, 20-22.
- Munn, G. 1983. Robert Phillips. Underestimated Victorian Jeweller. *Antique Collector*, 54(10), 50-53.
- Murray's Handbook South Italy 1883. *A Handbook for Travellers in Southern Italy; comprising the description of Naples and its environs, Pompei, Herculaneum, Vesuvius, Sorrento; the Islands Capri, &c.; Amalfi, Paestum, Pozzuoli, Capua, Taranto, Bari; Brindisi, and the roads from Rome to Naples*. Eighth edition. London: John Murray.
- Napoleone, V. 2020. Between Florence and Berlin: the International Art Market in Post-unification Rome. In: Lynn Catterson (ed.), *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and their Social Networks* (Studies in the History of Collecting & Art Markets 9). Leiden, Boston: Brill, 181-208.
- Nelson, M. 2018. Excavated Roman Jewelry: The Case of the Gold Body Chains. In: E. Simpson (ed.), *The Adventure of the Illustrious Scholar: Papers Presented to Oscar White Muscarella*. Leiden, Boston: Brill, 614-644.
- Ogden, J. 2004. Revivers of the lost art: Alessandro Castellani and the Quest for Classical Precision. In: S. Weber Soros and S. Walker (eds.), *Castellani and Italian Archaeological Jewelry*. The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York. New Haven and London: Yale University Press, 181-198.
- Pareti, L. 1947. *La Tomba Regolini – Galassi del Museo Gregoriano Etrusco e la civiltà dell'Italia centrale nel sec. VII a.C.* (Monumenti vaticani di archeologia e d'arte 8). Città del Vaticano: Tipografia poliglotta vaticana.
- Petac, E. și Vasiliță Șt. 2012. *Colecția Ing. C. Orghidan. Monedele de aur grecești și romane*. In: Haiduc, I. și Păun I. O. (eds.), *Tezaurul Academiei Române*, vol. III, partea 1. București: Editura Academiei Române.
- Pfrommer, M. 1990. *Untersuchungen zur Chronologie früh- und hochhellenistischen Goldschmucks* (Istanbuler Forschungen, Band 37). Tübingen: Wasmuth.
- Pfrommer, M. 2001. *Greek Gold from Hellenistic Egypt* (Getty Museum Studies on Art). Los Angeles: The J. Paul Getty Trust.
- Pinelli, A. 2010. *Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma*. Rome, Bari: Editori Laterza.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. 2007. Les bijoux aux scarabées de Castellani. Commerce de scarabées antiques, production de scarabées modernes. In: C. Metzger, F. Gaultier (eds.) *Les Bijoux de la Collection Campana. De l'antique au pastiche*. Paris: École du Louvre, 101-112.
- Platz-Horster, G. 2002. *Altes Museum. Ancient Gold Jewellery. A selection from the permanent exhibition*. Antikesammlung Staatliche Museen zu Berlin. Mainz: Philipp von Zabern.
- Platz-Horster, G. 2007. L'orfèvrerie étrusque et ses imitations au XIXe siècle. In: C. Metzger, F. Gaultier (eds.) *Les Bijoux de la Collection Campana. De l'antique au pastiche*. Paris: École du Louvre, 91-99.
- Platz-Horster, G. și Tietz H.-U. 1993. Etruskische Skarabäen-Kolliers. Mit einem Exkurs über die Granulation bei den Etruskern. *Jahrbuch der Berliner Museen* 35, 7-45.
- Rastrelli, A., Miccio, M., Troalen, L.G., Martínón-Torres, M., Guerra, M.F., Siano, S., Sumera, A. and Vitobello, M.L. 2009. Modern and ancient gold jewellery attributed to the Etruscans: a science-based study. *ArcheoSciences, revue d'Archéométrie* 33, 357-364. <https://doi.org/10.4000/archeosciences.2449>
- Richter, G.M.A. 1924. Greek and Roman Jewelry: Recent Accessions. *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 19/2, 34-38.
- Ricochon, C. 2011. Les pendants d'oreilles étrusques à barillet: un témoignage éclatant de l'apogée d'une civilisation au carrefour de la vie et de la mort. *Mediterranean Archaeology* 24, Meditarch, 9-45.
- Rudoe, J. 1984. The archaeological style in 19th century Jewellery". In C. Gere, J. Rudoe, H. Tait and T. Wilson (eds.), *Art of the Jeweller: A Catalogue of the Hull Grundy Gift to the British Museum*. London: The British Museum Press, 149-151.
- Rudoe, J. 1991. Alessandro Castellani's letters to Henry Layard: Extracts concerning the 1862 International Exhibition in London and the revival of granulation. *Jewellery Studies* 5, 107-119.
- Sannibale, M. 2008. Gli ori della Tomba Regolini-Galassi: tra tecnologia e simbolo. Nuove proposte di lettura nel quadro del fenomeno orientalizzante in Etruria. *Mélanges de l'École française de Rome* 120 (2), 337-367.
- Sarti, S. 2001. *Giovanni Pietro Campana, 1808-1880: the man and his collection*. Oxford: Archaeopress.
- Scrivano, S., Ruberto, C., Gómez-Tubío, B., Mazzinghi, A., Ortega-Feliu, I., Ager, F.J., Laclavetine, K., Giuntini, L., Respaldiza and M.A. 2017. In-situ non-destructive analysis of Etruscan gold jewels with the micro-XRF transportable spectrometer from CNA. *Journal of Archaeological Science: Reports* 16, 185-193.

- Siano, S. și Rehren, T. 2009. *Art sine scientia nihil: a continuous dialogue*. In: M.L. Vitobello and T. Rehren (eds.), *A quest for Authenticity. Authentication methodologies for metal artefacts based on material composition and manufacturing techniques*. Londra: Institute for Archaeo-Metallurgical Studies (IAMS), UCL Institute of Archaeology, 31-38.
- Simpson, E. 2004. "A Perfect Imitation of the Ancient Work" – Ancient Jewelry and Castellani Adaptation. In: S. Weber Soros and S. Walker (eds.), *Castellani and Italian Archaeological Jewelry*. The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York. New Haven and London: Yale University Press, 200-226.
- Spielmann, M.H. 1903-1904. Art forgeries and counterfeits. *The Magazine of Art*, 1903, 403-410, 441-447, 498-504; 549-555, 599-605; 1904, 36-43, 77-81, 190-194.
- Știrbu, C., Trohani, N. și Trohani, G. 2004. Inginerul Constantin C. Orghidan (1874-1944). Studiu genealogic și istoric. *Muzeul Național* 16, 235-268.
- Tyskiewicz, M. 1897. Notes et souvenirs d'un vieux collectionneur (Suite). *Revue Archéologique* 31, 166-71.
- Untracht, O. 2018. *Jewelry: Concepts and Technology*. Wiltshire: Robert Hale (Doubleday & Company, Inc. 1982 and 1985).
- Vever, H. 1906-1908. *La Bijouterie française au XIX^e siècle (1800-1900)*. Vol. I-III. Paris: H. Floury, Libraire-Éditeur.
- Vitobello, M.L. 2009. Manufacturing technologies. In: M.L. Vitobello and T. Rehren (eds.), *A quest for Authenticity. Authentication methodologies for metal artefacts based on material composition and manufacturing techniques*. London: Institute for Archaeo-Metallurgical Studies (IAMS), UCL Institute of Archaeology, 49-64.
- Waser, O. 1909. *Eros*. In: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, vol. VI/1, 484-542.
- Williams, D. 2009. The Hamilton Gray Vase. In J. Swaddling and P. Perkins (eds.), *Etruscan by Definition: Papers in Honour of Sybille Haynes* (British Museum Press Occasional Paper 173). London: British Museum Press.

RODICA OANȚĂ-MARGHITU
Muzeul Național de Istorie a României
e-mail: rodicamarghitu@yahoo.com

