



## Uno sguardo sulla moda del primo Settecento nel *Ritratto di giovane gentiluomo di Fra' Galgario*.

### Introduzione

Nel 1940, Leandro Ozzola pubblicò un saggio rivoluzionario dal titolo *Il vestiario italiano dal 1500 al 1550. Saggio di cronologia documentata* nel quale, per la prima volta nella storia dell'arte, si evidenziava l'esistenza di una "scienza cronologica del vestiario". Lo storico piacentino avvertiva che l'utilità di questa disciplina non fosse finalizzata esclusivamente ai pittori d'accademia, costumisti teatrali o per l'uso specifico degli scenografi, ma che la riflessione scientifica e storica sul vestire fosse un vero e proprio strumento "...d'ausilio [per gli storici dell'arte] nel determinare la cronologia di pitture non datate, nelle quali figurassero ritratti o personaggi vestiti secondo la foggia del loro tempo..." (OZZOLA 1940, p. 1). La lezione di Ozzola trovò seguito in ambito accademico a partire dagli anni Settanta del secolo scorso e, per quanto concerne la storia del costume e del tessuto, proseguì con gli studi di Rosita Levi Pisetzky, Grazietta Butazzi, Doretta Davanzo Poli e Roberta Orsi Landini – solo per citare i più importanti –, alle quali oggi fa seguito una nuova scuola di lettura, analisi e interpretazione che concentra la propria attenzione anche sulla cultura materiale, ovvero l'analisi e lo studio degli oggetti stessi.

Fra' Galgario, *Ritratto di giovane gentiluomo*,  
(1730-1735), Bergamo, Accademia Carrara

Gli **aspetti vestimentari** oggi risultano essere strumenti indispensabili per superare datazioni incerte e lacune documentarie. Inoltre, rappresentano elementi imprescindibili sia per il superamento delle tradizionali ipotesi di natura critica e stilistica, sia per il raggiungimento di una comprensione la più esaustiva e completa possibile dell'opera d'arte in esame.

La seguente analisi storico-vestimentaria del *Ritratto di giovane gentiluomo* di Fra' Galgario, a cura della Fondazione Arte della Seta Lisio di Firenze, oltre a siglare la recente collaborazione scientifica e formativa con l'Accademia Carrara di Bergamo, si inserisce nel solco degli studi di cultura materiale. Questo studio si prefigge un duplice obiettivo: *in primis*, l'analisi degli aspetti storico-vestimentari e tessili, che fornirà un contributo utile agli





storici dell'arte per la determinazione degli aspetti storico-artistici strettamente legati al ritratto in oggetto; *deinde*, la riflessione in merito all'importanza della storia del costume e del tessuto in area bergamasca, al fine di giungere ad un'interpretazione il più completa possibile e, conseguentemente, favorendo un dibattito accademico proficuo.

## 1. Gli aspetti vestimentari nel *Ritratto di giovane gentiluomo di Fra' Galgario (1730-1735)*

di Alessio Francesco PALMIERI-MARINONI

La lettura del *Ritratto di giovane gentiluomo* di Fra' Galgario rappresenta un interessante caso di studio inerente alla storia del costume nella prima metà del XVIII secolo. L'ambito culturale specifico nel quale il Galgario opera e la situazione storica contingente, caratterizzata da un importante cambio stilistico e semantico dell'abbigliamento nella Serenissima e nel Nord Italia, permette di muovere una riflessione sulle influenze e sui significati degli elementi vestimentari dell'epoca, nonché di cercare di comprendere come tali messaggi vengano restituiti agli occhi dell'osservatore contemporaneo.

Il giovane gentiluomo indossa un'ampia **camicia da giorno**, con colletto alto, quasi montante, chiusa anteriormente tramite una verosimile doppia abbottonatura. È possibile riconoscere uno dei due bottoni – della tipologia piatta e ricoperta con lo stesso tessuto della camicia stessa – all'attaccatura dell'ampio e svolazzante jabot. Elementi simili sono riscontrabili in numerose opere del Galgario e, nella fattispecie, possiamo riconoscere la stessa tipologia di abbottonatura al collo così come un colletto pressoché identico nel *Ritratto di giovane pittore* (1732 c., Accademia Carrara, inv. 58AC00113), nel *Ritratto di giovinetto* (1730 c., Accademia Carrara, inv. 81LC00069) o ancora nella camicia indossata dal servitore nel *Ritratto del conte Giovanni Secco Suardo col servitore* (1720-1725, Accademia Carrara, inv. 58AC00104). La camicia presenta ampie maniche trattenute al polso da un nastro – questo specifico elemento non è visibile dal dipinto poiché interamente coperto dal volume delle maniche – il quale permette la creazione di ampi e morbidi **maneghetti**, chiamati anche col nome di **agajj**. Si tratta di una caratteristica riscontrabile raramente nel corso del primo Settecento che denota ancora un legame con la già superata moda di carattere seicentesca; tuttavia, un esempio simile è riconoscibile nei maneghetti della camicia indossata dal conte Giacomo Carrara nell'omonimo ritratto ad opera del Galgario (1737 c., Accademia Carrara, inv. 58AC00114) [fig. 1], nel *Ritratto di gentiluomo in grigio* dello stesso pittore (1725 c., Poldi Pezzoli, inv. 1548) e nel *Ritratto di Baldassarre Mitta* di



Andrea Porta (1687, Ca' Granda, inv. Ritratti 000075) e ancora nel *Ritratto di gentiluomo con spada* di Paolo Bonomino (1720-1730, Accademia Carrara, inv. 06AC01014). In questi esempi, così come nel nostro, notiamo come i maneghetti siano privi di merletti di qualsivoglia tipologia e non sono riscontrabili ricami.

Fig. 1: *Ritratto del Conte Giacomo Carrara, 1737 c., olio su tela, Accademia Carrara, inv. 58AC00114*



Nella parte centrale anteriore della camicia emerge un ricco **jabot** con fluttuanti volants, detti **bocchette** o **volani**. Ancora una volta siamo di fronte ad un elemento caratteristico della moda di matrice francese seicentesca che potrebbe indurre ad un'interpretazione errata. Infatti, sebbene di difficile riscontro nella produzione del Galgario, così come nella ritrattistica coeva, questo elemento può essere facilmente confuso con una **cravatta alla Steinkerque** ben evidente nel *Ritratto del conte Filippo Marenzi* (1730 c., Accademia Carrara, inv. 58AC00112), nel *Ritratto di gentiluomo di casa Marenzi* (1710-1715, Accademia Carrara, inv. 58AC00106) o ancora nel *Ritratto in costume dalmata* (1730-1735, coll. privata). Ad un'analisi più accurata è possibile notare come si tratti di una vera e propria decorazione applicata alla camicia, simile in tutto e per tutto a quella riscontrabile nel *Ritratto del Cerighetto* (1730-1740, Accademia Carrara, inv. 58AC00213) e nel già citato *Ritratto del conte Giovanni Secco Suardo col servitore*, permettendoci di escludere qualsiasi fraintendimento interpretativo. Da ultimo è possibile rilevare come la camicia presenti delle semplici ma eleganti rifiniture sartoriali realizzate tramite orlatura a frullino, ben leggibile su gli agaij, e lungo le bocchette.

Al di sopra della camicia da giorno, il nostro gentiluomo indossa un'elegante **camisiola**, ossia la sottomarsina o gilet, foderata e caratterizzata dalla medesima lunghezza dell'elemento esterno, ovvero la velada, e ad essa coordinata secondo i dettami e i canoni propri della moda nel secondo quarto del Settecento. Priva di maniche, la camisiola presenta una ricca e fitta abbottonatura, detta **bottoniera**, con bottoni piatti ricoperti. Riscontriamo inoltre la presenza di ampie tasche chiuse da pattina sagomata che, nel nostro caso, è ingentilita da asole profilate a punto occhiello. Dal dipinto non è possibile rilevare la presenza di alcuni elementi costitutivi caratteristici, tra questi i pannelli posteriori in tela di lino così come le cordelle e il cinturino posteriore finalizzati a garantire un maggior assestamento dell'indumento al busto. Tuttavia, l'evidente aderenza della camisiola alla figura



lascia intendere la loro presenza. Un confronto utile per la lettura e il riconoscimento di questo elemento è dato dal *Ritratto di Federico Bartolomeo Secco Suardo* attribuito al Galgario (1700-1743, Accademia Carrara, inv. 06AC00996), il *Ritratto di Samuel Egerton* di Bartolomeo Nazari (1730, Ca' Rezzonico), il *Ritratto di gentiluomo* di Giacomo Ceruti (1750 c., Coll. Koelliker) o ancora il *Ritratto del conte Giovanni Battista Vailetti* sempre del Galgario (1710 c., Gallerie dell'Accademia, inv. 778): in questi casi possiamo riconoscere le medesime caratteristiche sartoriali presenti nel nostro esempio così come l'uso di portare la camisiola abbottonata solo nella parte inferiore, secondo la consuetudine in voga tra il 1720 ed il 1730.



Fig. 2: Antonio Lucini, *Ritratto di Giovanni Antonio Parravicini*, 1721, olio su tela, Ca' Granda, inv. Ritratti 000106

Ultimo elemento vestimentario è dato dalla **marsina** o **velada**. Il dipinto lascia intenderne la lunghezza alle ginocchia, così come i volumi, la pregevole fodera, nonché, grazie alla specifica costruzione sartoriale, la tipica aderenza al busto propria degli albori del secondo quarto del secolo del XVIII secolo. L'esempio testimoniato da Fra' Galgario mostra una velada con maniche comode e sagomate, caratterizzate da larghi e ampi **paramani**, a volte denominati semplicemente **rivolti**, con abbottonatura a metà del braccio. Intravediamo inoltre anche la presenza di una fitta bottoniera così come le grandi patte ad aletta a chiusura delle tasche. A causa della postura del ritrattato non sono visibili le pieghe a soffietto nella parte posteriore, così come lo spacco tipico di questo indumento. Esempi pressoché identici, soprattutto per l'ampiezza dei paramani, sono riscontrabili nel *Ritratto di Giovanni Antonio Parravicini* di Antonio Lucini (1721, Ca' Granda, inv. Ritratti 000106) [fig. 2], nel *Ritratto di Attilio Lampugnani Visconti* di Giacomo Ceruti (1757, Ca' Granda, inv. Ritratti 00060) [fig. 3], nel *Ritratto di Antonio Tassoni* attribuito al Ceruti (prima metà del XVIII sec., coll. privata), nel *Ritratto di Orazio Del Conte* di Antonio Lucini (1705, Ca' Granda, inv. Ritratti 000092) e ancora nel già citato *Ritratto di gentiluomo con spada* di Paolo Bonomino. L'ampiezza dei paramani, che come detto supera l'altezza del gomito, contribuisce in maniera decisiva nel datare il ritratto. Grazie alla loro specifica costruzione, ascrivibile ad un periodo a cavallo tra il primo ed il secondo quarto del Settecento, è possibile circoscrivere l'arco temporale tra il 1720 ed il 1730. Infatti, già nel 1735 le velade o marsine, oltre ad una costruzione sartoriale estremamente



differente e a volumi conseguentemente alterati, non presentano più paramani come nel nostro ritratto di giovane gentiluomo. Tra i molti esempi, basti notare come la costruzione dell'elemento sartoriale sia notevolmente mutata nel *Ritratto del Marchese Erasmo Aliprandi Martinengo* del Ceruti (1740 c., Collezione UBI Banca Brescia, inv. )

Fig. 3: Giacomo Ceruti, *Ritratto di Attilio Lampugnani Visconti*, 1757, olio su tela, Ca' Granda, inv. Ritratti 00060

Come già evidenziato da Doretta Davanzo Poli (2001, p. 99), la prima metà del XVIII secolo è caratterizzata da una sempre maggiore influenza della moda francese nei territori del Nord Italia e, nella fattispecie, nella Serenissima. Per gli aspetti vestimentari è possibile parlare di una vera e propria ingerenza culturale d'Oltralpe che si manifesta sia nella realizzazione delle nuove fogge, sia nel cambio delle pratiche e procedure squisitamente sartoriali. In questo complesso panorama, che vede altresì il passaggio dal Barocco al Rococò, per quanto riguarda



l'Italia settentrionale, Milano sarà maggiormente accondiscendente ai dettami provenienti da Versailles, mentre Venezia cercherà di recuperare la sua specifica originalità stabilendo nuove regole, abbandonando gradualmente le fogge ufficiali a favore di una rilassatezza dei costumi. È in questa nuova ricerca d'identità che la Serenissima, proprio a partire dal secondo quarto del secolo, determinerà le caratteristiche dell'abbigliamento aristocratico per eccellenza, ovvero: camisiola, velada e bragoni (DAVANZO POLI 2001, p. 101), elementi presenti nel nostro ritratto ad eccezione dell'ultimo, non visibile per la scelta compositiva adottata da Fra' Galgario.

Nello specifico, il *Ritratto di giovane gentiluomo* presenta alcune ulteriori complessità interpretative. La tela, oltre a testimoniare il momento di passaggio alla quale la moda in Italia settentrionale era sottoposta durante la prima metà del Settecento, attesta quanto sia possibile individuare altresì un'area geografica specifica alla quale il pittore e il ritrattato facevano riferimento, ovvero Milano. Il gentiluomo è da intendersi quale ulteriore testimonianza di quanto l'abbigliamento e la moda nella terra orobica fossero estremamente più variegati, e al contempo contaminati, rispetto ad altri territori appartenenti ai Domini di Terraferma.

Gli elementi sopra descritti hanno permesso di identificare il nostro gentiluomo secondo le tipologie vestimentarie pienamente ascrivibili all'inizio del



secondo quarto del Settecento di area veneziana che, tuttavia, denotano alcune caratteristiche non propriamente conformi alla moda della Serenissima, bensì provenienti da altre aree geografiche.

Ad una prima analisi emergono alcuni componenti che sono di chiara origine francese. Primo fra tutti è il **tricornio**, meglio noto a Venezia e nel Nord Italia col nome di **androsman**, realizzato in feltro nero, con balza rialzata a tre punte, ingraziato da una leggera profilatura in pelo, verosimilmente castoro. A questo fanno seguito altri tre elementi che richiamano, nuovamente, i dettami della moda d'Ultralpe, ovvero la parrucca e i nastri di taffetà nero. Il nostro gentiluomo indossa la cosiddetta **parrucca a tupè "à l'Coudet"**, di origine francese, ed estremamente in voga presso i giovani sino ai trent'anni di area lombardo-veneziana, terminante in un sacchetto di raso nero detto **catogan** o **dolfina**, trattenuto a sua volta da un nastro di raso nero chiamato **solitario**, dal francese *solitaire*: una novità introdotta nella moda del periodo della Reggenza di Luigi XV. Si tratta di un nastro funzionale che, grazie ad un nodo a farfalla o a gala, trattiene sotto il mento il catogan/dolfina. Questi elementi, tuttavia, sono riscontrabili in egual modo in tutta la penisola italiana, dimostrazione di quanto la società settecentesca fosse profondamente permeata e influenzata dalla moda francese.

Grazie ad un confronto con la ritrattistica presente presso la quadreria della Ca' Granda di Milano e, nella fattispecie, con i già citati ritratti di Giovanni Antonio Parravicini e Orazio Del Conte del Lucini ed il ritratto di Attilio Lampugnani Visconti ad opera del Ceruti, possiamo rilevare una stretta assonanza stilistica tra gli elementi vestimentari dei nobili milanesi: primo tra tutti l'utilizzo di velade con ampi paramani abbottonati e lunghe bottoniere in tessuti privi di qualsivoglia applicazione o decorazione. Milano, a differenza di Venezia, già nell'ultimo decennio del Seicento, tende ad abiti privi di ricami, più modesti nelle decorazioni, prediligendo la scelta di tessuti pregiati e solidi (BUTAZZI 1977, p. 106), una consuetudine che caratterizzerà il capoluogo meneghino per tutto il secolo come ben raccontato, ancora a fine Settecento, dal *Giornale delle Dame e delle mode di Francia*, la prima rivista di moda milanese: "...gli abiti sogli, ben tagliati piacciono più che gli abiti guarniti, i quali sono ricchi ma non eleganti [...] altro motivo che fa abbandonare il ricamo si è, che quelli che credono di distinguersi con un abito ricco se lo vedono subito disputato da chiunque, poiché chicchessia può comperare a molto buon prezzo da un rigattiere un abito ricamato senza che si sappia se l'abbia comperato, o fatto fare espressamente..." (15 ottobre 1786, p. 37). Qualità e caratteristiche che ritroviamo *in toto* nel nostro ritratto di giovane gentiluomo e che, confrontate con i coevi ritratti di cittadini veneziani o di altri territori afferenti ai Domini di Terraferma, ad esempio nel Nazari, denotano una forte discrepanza culturale-vestimentaria.



È dunque possibile poter affermare che il giovane gentiluomo rappresenti la concezione di “moda” che coniuga l’ambito veneziano nel secondo quarto del Settecento con le influenze subite da una terra di confine, come la bergamasca, estremamente avvezza alla contaminazione culturale milanese.

L’abbigliamento, al pari della gestualità, non lascia spazio ad alcun fraintendimento in merito al rango sociale del ritrattato che deve correttamente essere interpretato come membro dell’aristocrazia, del patriziato o, in ogni caso, quale esponente della nobiltà.

La conferma di tale assunto è data dalla presenza di alcuni tratti specifici espressi sia dalla gestualità del ritrattato, sia dalla presenza di alcuni elementi contraddistintivi. Il gesto, ovvero l’inequivocabile posizione ad angolo retto del braccio destro con la mano appoggiata al bacino, esprime quella postura tipica ed esclusiva dei membri dell’aristocrazia mutuata dalla simbologia nobiliare di ambito ispano-francese costituitasi a partire dal Seicento – basti pensare alla ritrattistica di Paolo Cavagna, Tanzio da Varallo, Carlo Francesco Nuvolone, Salomon Adler – e riscontrabile in numerosi esempi della ritrattistica del Galgario stesso, come nel *Ritratto di gentiluomo in rosso* (1725 c., Poldi Pezzoli, inv. 1545), nel *Ritratto di cavaliere dell’Ordine Costantiniano* del Galgario (1740 c., Poldi Pezzoli, inv. 1547) o nel coevo e raffinato *Ritratto di uomo in costume dalmata* di ambito bergamasco conservato al Museo Poldi Pezzoli (1730 c., inv. 1541) [fig. 4].

Fig. 4: Pittore di ambito bergamasco,  
*Ritratto di uomo in costume dalmata*, 1730,  
olio su tela, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1541



Tale gestualità era una dichiarazione del proprio *status* sociale, espressione consentita ai soli membri della nobiltà e del patriziato. Tuttavia, la gestualità, quale strumento per l’affermazione e autodeterminazione sociale, necessita di un corollario specifico a rafforzarne il significato. Primo tra tutti, al pari della natura manifesta del gesto, la **spada**, nello specifico uno spadino a coccia intera con pomo sferoide, è quell’elemento *ad usum* esclusivo dei nobili. Anche gli accessori, o complementi d’abbigliamento, ne rafforzano il messaggio: il **tricorno** o **androsman**, la **parrucca a tupè** “à l’Coudet” risultano ulteriori elementi nonché prerogative di un esponente della classe nobiliare.



## 2. I “tessuti” del giovane gentiluomo di Fra Galgario: un prontuario fra moda e individualità.

di Lorenzo PESCI

Colto nell’atteggiamento intimo e spontaneo di sistemarsi prima della messa in posa, il giovane nobiluomo indossa i tre capi fondamentali del vestire maschile settecentesco: camisiola o gilet, velada e calzoni (D’AVANZO POLI 2001, p. 101; CARMIGNANI 2006, p. 133). La **seta**, elemento qualificante nella ritrattistica ufficiale a rimarcare *status* e ricchezza, è qui discretamente impiegata nelle brillanti fodere in **ermesino verde** e avorio della sopravveste (*velada*) e del gilet (*camisiola*), nonché nella realizzazione degli immancabili accessori dell’abbigliamento maschile galante, crepau (*cagodan* o *dolfina*) e solitaire (*solitario*), che i toni fondi e cangianti del nero inducono a ritenere confezionati in pregiato velluto unito. Sempre in seta i cordoncini di profilatura applicati alle asole di velada e camisiola e i bottoni, probabilmente in legno o osso ricoperti a fili intrecciati (TARCHI 2007, pp. 26-29) [fig. 5], unici elementi ornamentali di una *mise* che punta a un concetto di moda raffinato, ma sobrio.



Fig. 5: Inghilterra (Dorset), *Bottone*, seconda metà del XVIII secolo, anima di osso, filaticcio di seta bianca e argento filato su anima di seta bianca, Ø cm 2,5, Firenze, Galleria del Costume di Palazzo Pitti

Se i continui passaggi di stile che attraversano il Settecento trovano spesso nell’iconografia puntuali corrispondenze, tali da consentire, soprattutto nella rappresentazione di sete operate, datazioni più circostanziate delle opere, in questo caso, ermesino e velluto uniti, proprio perché privi di decori, non forniscono invece elementi ulteriori alla datazione del dipinto; nemmeno il genere dei due tessuti, del resto, può costituire un indizio significativo al riguardo, essendo stati prodotti entrambi, senza sostanziali variazioni tecniche, per un periodo vastissimo.

Per i capi esteriori, tuttavia, la uniforme gamma cromatica, giocata con sapiente pittoricismo sui toni spenti del beige rosato, rende plausibile individuarne la materia nella delicata **pelle scamosciata**, cui rimandano, altresì, quelle tipiche ‘sgraffiature’ in tono chiaro, naturale conseguenza della pressione delle dita sulla morbida superficie del vello animale, e l’arrendevolezza delle pieghe alle falde, alla bottoniera e ai paramani, privi di imbottiture. Non quindi la tradizionale marsina



infustita dell'aristocratico *habit* di seta a motivi riccamente operati a modello o ricamati, ma la più fresca e baldanzosa giubba in finissima pelle lavorata [fig. 6] – coordinata nel materiale e nel colore ‘camozzino’ (BUSS 2013, pp. 62-63) a gilet e calzoni-, derivazione del colletto militare [fig. 7], che ritroviamo assimilato nel taglio e nella forma alle vesti civili da quando, sul finire del Seicento, perso ogni richiamo guerresco, è diventato un indumento in vista, specifico per le attività all'aria aperta, come la caccia e l'equitazione, elitario svago dei giovani di rango (ORSI LANDINI 1998, p. 72).

Fig. 6: Italia, *Giubba da caccia maschile*, 1780-1790, pelle scamosciata color giallo chiaro, fodera in lino avorio, Firenze, Museo Stibbert

Vigore e freschezza giovanile, cui pure rimanda la scelta della tonalità rosata, la quale, sebbene negletta nel Seicento, perché ritenuta ‘sbiadata’, sembra ora anticipare quella tendenza di moda, che solo alcuni anni più tardi, a partire dalla metà del secolo, entrerà sempre più frequentemente nel guardaroba elegante con la definizione di *fleur-de-pommier* (fior di melo) (BUSS 2013, p. 62), a rimarcare, proprio nel nome, il nuovo rapporto che il Settecento instaura con la natura.



Un diverso modo di comunicare la propria immagine, dunque, che affida all'abito, dall'apparenza più semplice e *dégagé*, non solo la naturale funzione di testimoniare il ruolo e il potere dell'effigiato, ma soprattutto la sua unica ed insostituibile personalità.



Fig. 7: J. Hamilton for S. Hooper, *Colletto militare e accessori*, 1785, incisione



### 3. La politica dell'apparire. La parrucca nel *Ritratto di giovane gentiluomo di Fra' Galgario*.

di Patrizia LIA

L'abbigliamento è un elemento significativo nella costruzione dell'apparire. Esso incarna quello strumento indispensabile per poter entrare nella mentalità del soggetto e, conseguentemente, contribuisce alla comprensione delle dinamiche sociali e umane di ogni specifica epoca storica (BRAUDEL 1967; ROCHE 1989). L'acconciatura, al pari dell'abbigliamento, assolve allo stesso compito; in aggiunta, parafrasando le parole di Huizinga, la parrucca è da considerarsi al pari di uno strumento polisemantico il cui valore identificativo diventa un tutt'uno con il valore comunicativo proprio dell'oggetto stesso (2002, p. 215-216).

L'esempio proposto dal Fra' Galgario nel *Ritratto di giovane gentiluomo* permette di muovere alcune riflessioni rispetto a questo elemento di grande importanza nella moda Settecentesca.

Ad una prima analisi, possiamo riconoscere come il giovane gentiluomo indossi una particolare tipologia di parrucca estremamente in voga nel secondo quarto del Settecento. In questo momento storico, assistiamo ad un'importante transizione nella moda della capigliatura maschile: si passa dalla moda delle parrucche *en crinière*, dette anche "alla Molière", lunghe e accuratamente arricciate tipiche del regno di Luigi XIV, a delle tipologie *à tupè* (in francese: *à toupet*), più corte e pratiche, diffuse durante la Reggenza di Luigi XV.

Fig. 8: Charles-Antoine Coypel, *Autoritratto*, 1734, pastello su carta, Paul Getty Museum, inv. 97.PC.19

È possibile riconoscere nell'acconciatura presente nel ritratto la parrucca nel modello detto **à l'Coudet**, versione tutta italiana della più nota parrucca francese detta *à la Beaumont*, una tipologia estremamente in voga nei giovani dall'adolescenza sino ai 25-28 anni. Questa tipologia di *tupè* prevedeva che i ragazzi arricciassero, tramite la "boccolatura", i capelli con ferri caldi e poi li cospargessero di abbondante cipria o polvere di farina che poteva essere anche colorata di azzurro o rosa e molto profumata. Un confronto estremamente interessante, a testimonianza di questa prassi specifica, è dato dall'*Autoritratto* (1734, Paul Getty Museum, inv. 97.PC.19) [fig. 8] e dal *Ritratto di Philippe Coypel* (1732, Musée du Louvre, inv. RF





1968-5) [fig. 9] di Charles-Antoine Coypel dove è possibile riconoscere sulle spalle dei ritrattati la polvere utilizzata per sbiancare la parrucca.

Fig. 9: Charles-Antoine Coypel, *Ritratto di Philippe Coypel*, 1732, olio su tela, Musée du Louvre, inv. RF 1968-5

Dato l'alto numero di variazioni e *divertissement* possibili sulle acconciature posticce, la definizione della tipologia di parrucca è possibile grazie ad un confronto con le tavole contenute nella letteratura coeva e, in particolar modo, nell'*Encyclopédie perruquière* del parrucchiere francese Beaumont (1757) e nella traduzione italiana, diffusasi a Venezia pochi anni dopo, come *Enciclopedia per pettinarsi*.



Fig. 10: Manifattura italiana, Parrucca maschile, inizio XVIII sec., crespo, lino, seta, Schweizerisches Nationalmuseum, Zurigo, inv. LM-1617.a

L'acconciatura presenta inoltre alcuni elementi aggiuntivi, finalizzati ad evitare eventuali spostamenti del tupè. Nel ritratto possiamo riscontrare la presenza di un sacchetto di raso nero, detto **catogan** o **dolfina**, chiamato in Francia *crepeaux*. All'interno del catogan/dolfina veniva accomodato il codino della parrucca [fig. 10], con una finalità specifica: evitare che qualche capello cadesse sulla giacca dando un senso di "disordine" e di poca cura. A esso seguiva un

nastro di stoffa, nato durante la Reggenza di Luigi XV e detto in francese *solitaire* – in Italia noto come **solitario**. Si trattava di un nastro funzionale che, grazie ad un nodo a farfalla o a gala, contribuiva a trattenere il catogan in posizione [fig. 11].

Fig. 11: Ambito europeo, Parrucca maschile e set di accompagnamento, XVIII sec., Massachusetts Historical Society





#### 4. Il Settecento in scena. Alcune osservazioni di una costumista teatrale sul Ritratto di giovane gentiluomo di Fra' Galgario.

di Anna Maria Heinrich

Nel mio percorso di costumista teatrale ho sempre amato e coltivato la ricerca iconografica, così come poter scoprire pittori ed artisti di epoche passate. Imbattermi in Fra' Galgario per me fu particolarmente interessante, non solo come ritrattista, bensì per la sua capacità di descrivere i suoi contemporanei con uno sguardo quasi da "psicologo" e da attento testimone della moda a lui coeva.

Se si osserva attentamente la sua produzione artistica, si percepisce com'è stato magistrale nel raccontare le varietà caratteriali dei suoi contemporanei.

Certamente, ritrattisti del calibro di Hyacinthe Rigaud, Jean-Marc Nattier, Nicolas de Largillière, Louis Tocqué e molti altri a loro coevi, lavorarono con le stesse prerogative, tuttavia Fra' Galgario è un "unicum" e, ritraendo con uno sguardo cosciente sulla "vita vera", restituisce la complessità di una società e di una moda estremamente complessa come quella a cavallo tra il Barocco ed il Rococò. Come costumista teatrale, raramente inseguo nella mia attività il mero obiettivo del "fare un bel costume"; mi appassiona molto il "creare", attraverso il mio lavoro, la personalità che descrive al meglio il personaggio raccontato in un testo teatrale. Lo studio dei ritratti di Fra' Galgario è indubbiamente tra i più intriganti ed appassionanti: ogni viso racconta una storia, ogni indumento mostra infiniti dettagli.

Nel campo della costumistica teatrale, Fra' Galgario è senza ombra di dubbio di grande ispirazione e stimolo per noi artigiani del costume teatrale.

Il mio primo incontro con Fra' Galgario avvenne quando mi fu chiesto di creare i costumi per l'opera "La Dori, ovvero lo schiavo regio" (1657) [fig. 12] del compositore Pier Antonio Cesti.



Fig. 12: Personaggio di Artaserse dell'opera "La Dori" di Pietro Antonio Cesti (1657), Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, 2019, costumi di Annamaria Heinrich



Per una decisione concettuale, preferii scegliere come spunto di riflessione il Barocco interpretandolo liberamente senza prefissare in un rigore cronologico-stilistico per gli abiti dei personaggi in quest'opera semiseria. Per il personaggio di Artaserse, zio di Oronte e reggente, dell'opera di Cesti, mi lasciai ispirare dal Ritratto del conte Giovanni Battista Vailetti (1710 c., Gallerie dell'Accademia di Venezia, inv. Cat.778) [fig. 13]. Nel dipinto di Fra' Galgario si avverte la contaminazione di mondi e mode di paesi lontani, espressi magistralmente nella pittura dei tessuti dell'abito orientaleggiante, caratteristiche assimilabili al personaggio stesso in un'opera ambientata tra la Persia e l'Egitto.



Fig. 13: Vittore Ghislandi, detto Fra' Galgario, *Ritratto del conte Giovanni Battista Vailetti*, olio su tela, c. 1710, Galleria Accademia, Venezia, inv. 778

Le persone ritratte da Fra' Galgario offrono ai costumisti un ampio ventaglio di personaggi e sarebbe interessante interrogarsi a quale ruolo teatrale si potrebbe abbinare il Ritratto di giovane gentiluomo. Probabilmente sarebbe adatto per una delle opere teatrali di Marivaux? La risposta, a mio avviso, non può che essere affermativa. Spostando il tutto di qualche decennio, il nostro gentiluomo, con quell'aria già da Dandy e intellettuale potrebbe forse essere associato al personaggio di Clitandre in *Le Misanthrope* di Molière.

Recenti studi hanno evidenziato come Fra' Galgario, quasi come un alchimista, preparasse personalmente i suoi vividi e brillanti colori e lacche, ammirati ed invidiati dai suoi colleghi, i quali desideravano ardentemente conoscere i segreti dei materiali utilizzati dal pittore. Per realizzare in maniera così precisa e puntuale i preziosi tessuti presenti nei suoi ritratti, egli usava un manichino di legno sul quale drappeggiava le varie stoffe, potendo così tratteggiare fedelmente la caduta delle pieghe e dare ad ogni diversa tipologia di tessuto una resa pittorica molto verosimile.

Tornando al nostro quadro, oltre ad essere interessante per il cromatismo del *justaucorps* (in Italia chiamati anche marsina o velada) e del gilet (in italiano, camisiola), con quel colore che richiama alla mente quel termine francese poco classificabile noto come merde d'oie, restituisce un bellissimo esempio della moda maschile del secondo quarto del XVIII secolo. Il sovradimensionato paramano, che



arriva fin sopra il gomito, tenuto da 4-5 bottoni con asole decorative, è senz'altro il particolare più affascinante. Desta curiosità la presenza della spada su un abito civile, che lascia intendere la prerogativa di un personaggio appartenente alla nobiltà.

Se un costumista volesse mettere in scena questo abito, questi dovrà interrogarsi su quale possa essere sia il tessuto migliore, sia quale possa essere la fodera più adatta per realizzare un abito come quello presente nel ritratto.

Lo schema di taglio [fig. 14] costruito partendo dal cartamodello qui proposto, evidenzia come il dritto filo sia posto in modo tale che la parte anteriore e posteriore dell'abito risultino quasi "in sbieco". Questo particolare piazzamento conferisce al capo una maggiore comodità e vestibilità. Di fondamentale importanza sarà dunque la giusta scelta del supporto interno, il rapporto tra il tessuto esterno e la fodera interna, detta *intelatura*.

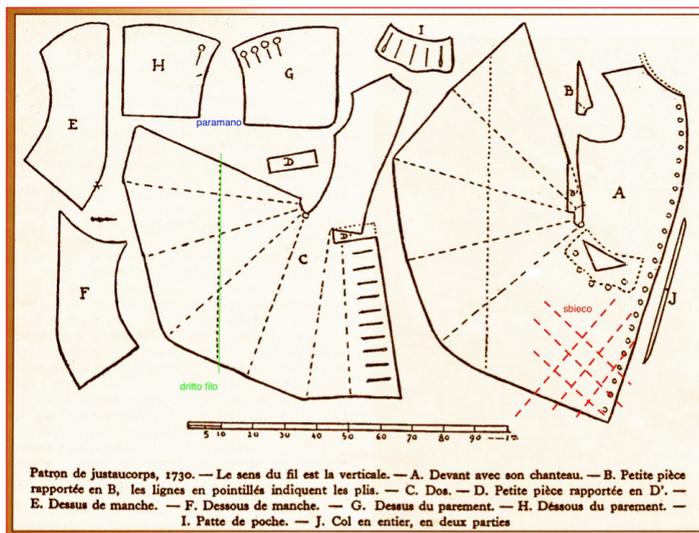


Fig. 14: Cartamodello di  
Justaucorps, Marsina o Velada, c.  
1730

Osservando le pieghe leggibili nel dipinto si potrebbe affermare che non vi sia altro sostegno al di fuori di un rinforzo per le numerose decorative asole, bottoni e per il grande paramano.

Continuando ad osservare il nostro ritratto di gentiluomo, quale ulteriore aspetto ci potrebbe incuriosire?

L'abito nel suo insieme risulta estremamente morbido e relativamente attillato, con un'abbottonatura solo in vita. Sono solo pochi bottoni del gilet (*camisiola*) a segnare il punto vita, lasciando emergere la comoda e morbida camicia con effetto quasi blusante. La camicia da giorno "sbuffa" ugualmente fuori dall'ampia manica creando un "effetto sensuale", teatrale, molto ben studiato.

Roberto Longhi affermava che il dipinto, databile tra il 1730/35, "...offre un accordo perfetto tra qualità della materia e l'elezione sociale del modello...". Paragonandolo con il Ritratto di giovane con marsina marrone sempre di Fra' Galgario (metà XVIII secolo, Raccolta Banca Popolare di Bergamo, Inv. N° 4796 BBG) [fig. 15] possiamo notare come esista una sostanziale similitudine nei modelli vestimentari [fig. 16].



Il *justaucorps* (marsina o velada) così come il gilet (camisiola) sono probabilmente realizzati in un tessuto più lanoso e compatto; la camicia da giorno risulta essere meno raffinata presentando le stesse caratteristiche del nostro gentiluomo, ha però perso quel fascino che la contraddistingue.



Fig. 15: Vittore Ghilsandi, detto Fra' Galgario, Ritratto di giovane con marsina marrone, metà XVIII sec., Raccolta Banca Popolare di Bergamo, Inv. N° 4796 BBG



Fig. 16: Justaucorps o Marsina, metà XVIII sec., Palais Galliera, Musée de la Mode, Parigi

Oltre al ritratto esaminato, Fra' Galgario ci restituisce una galleria di persone vere con toilettes stupefacenti, abiti sfarzosi, che non si finisce di voler ammirare e indagare. Elementi fondamentali che ci permettono di avere una maggiore conoscenza dell'epoca di Goldoni, Diderot e degli Illuministi.

Per un costumista teatrale, l'arte di Fra' Galgario è testimonianza fondamentale per una riflessione accurata su quell'epoca che stabilirà i presupposti che condurranno al terrore della ghigliottina nonché ai profondi cambiamenti politici e sociali.

Per chi è appassionato di Storia del Costume e della Moda, per chi professionalmente crea costumi teatrali, lo studio della sua produzione pittorica è fondamentale anche per un arricchimento personale e, non da ultimo, per un impagabile godimento estetico.



## 5. Il Ritratto di giovane gentiluomo di Fra' Galgario. Un antesignano della moda maschile oggi.

di Giulia Paolina SECCO SUARDO

L'opera di Fra' Galgario restituisce il ritratto di un giovane nobiluomo lombardo vestito secondo i canoni della moda a cavallo tra il primo ed il secondo quarto del Settecento, periodo in cui, ancora per poco, l'abbigliamento maschile conserverà quella simbologia e valori che, solo mezzo secolo più avanti, andranno definitivamente perse, mantenendo tuttavia elementi quasi invariati fino ai giorni nostri.

Osserviamo come il Settecento segni il confine con un cambiamento nella simbologia attribuita agli elementi vestimentari maschili, ai valori cromatici, alle decorazioni che un uomo poteva utilizzare per esprimere il proprio status sociale, potere, ricchezza e convenzioni sociali strettamente legate alle influenze politiche dettate e costruite Oltralpe.

Ma cosa può leggere oggi un fashion designer in un ritratto come quello di Fra' Galgario?

Dall'inizio dell'Ottocento nell'abbigliamento maschile cambiano i codici, così come muta la necessità di esprimere serietà, solidità e potere trovando soluzione nella diffusione del completo, nettamente meno vistoso, meno decorato e voluminoso rispetto all'abito formale maschile dei secoli precedenti. Quello ottocentesco è in realtà un processo che si muove dal periodo tra Reggenza e Luigi XV. In questo momento storico, l'abbigliamento diventa leggermente più formale con colori più sobri; inizia a farsi strada un cambiamento più significativo quando, verso la metà del XIX secolo, appare il completo a tre pezzi (giacca, gilet, pantalone) [fig. 17], periodo in cui l'abbigliamento formale da uomo diventa nettamente più sobrio nelle linee e nei toni.

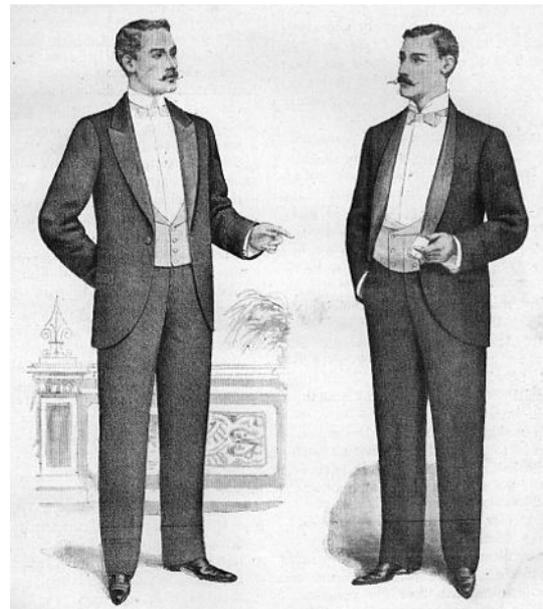


Fig. 17: Completo maschile 1800

Notiamo la continuità tra il gilet (sottomarsina), marsina (veste) e culotte stabilita proprio all'inizio del Settecento, con la diffusione del l'Habit à la Française, antenato del completo formale maschile, che diventerà l'uniforme della borghesia rispettabile per tutto il XIX secolo.



Esiste un forte legame tra i primi esempi di completo maschile e le proposte stilistiche contemporanee. Analizzando due tra gli stilisti italiani di maggior tendenza, Ermenegildo Zegna [fig. 18] e Prada [fig. 19], notiamo come l'abito formale sia rimasto quasi immutato per quasi due secoli.



Fig. 18: Zegna - completo maschile 2021

L'abito maschile, quindi, non assume più elemento di sfoggio fine a sé stesso. Con la fine del Settecento il completo maschile diventa come una severa uniforme che dal XIX sec., in avanti, subirà piccole variazioni all'interno di rigidi binari. Fenomeno completamente opposto per l'evoluzione della moda femminile.

Oggi la parola moda viene di solito associata all'abbigliamento femminile e spesso lo è in senso dispregiativo. L'idea di cambiamento continuo del gusto femminile, paragonata all'immobilismo estetico degli uomini, è,

dall'Ottocento, sinonimo di superficialità, leggerezza e, soprattutto, di mancanza di cultura. Proprio col Settecento si identifica il momento quella contrapposizione tra l'abbigliamento maschile e quello femminile, necessaria per costruire il nuovo modello di società borghese del secolo successivo.

Il Fra' Galgario ci mostra un giovane uomo che poteva ancora dare sfoggio del proprio status attraverso l'abbigliamento, dopo di lui sarebbero cambiati i codici, e sarebbero iniziati più di due secoli in cui la sobrietà diviene qualità essenziale per la rappresentazione maschile. La società occidentale, con la fine del Settecento comincia a doversi riconoscere nel sobrio completo maschile per ritrovare serietà, status, ricchezza di un uomo.

Nel XX e XXI secolo le convenzioni vestimentarie sono state sovvertite da rivoluzioni nella moda giovanile, e dalle sottoculture sono emersi concetti alternativi di gusto e accettabilità, ormai assestati. Tuttavia, in ambito professionale e nelle occasioni formali, il completo rimane l'unico indumento accettato dal guardaroba maschile.

La palette cromatica si è nettamente ridotta, per l'abito maschile restano i grigi, i blu scuri, timidi tentativi di mezzi toni del beige, ma in ambito formale l'uomo non ha più' accesso ai colori brillanti che all'epoca del gentiluomo ritratto facevano



ancora parte delle convenzioni maschili, così come l'utilizzo di materiali e decorazioni.

Rifletto anche sulla differenza di attribuzione del valore simbolico nell'abbigliamento all'epoca del ritratto con l'epoca moderna e contemporanea. Ogni periodo storico ha avuto i propri codici sartoriali, imposti per moda, per legge o dalla società.



Fig. 19: Prada – completo maschile 2021

Se all'epoca del ritratto ogni elemento, ogni materiale, decoro o colore avevano un preciso significato per esprimere un concetto specifico di valore, in epoca moderna e contemporanea il valore del capo viene attribuito piuttosto all'etichetta con cui è firmato, perdendo così il valore reale ed intrinseco del capo stesso.

Stiamo ancora vivendo un periodo in cui il concetto e i simboli di valore e di qualità si sono persi e confusi con fenomeni di brandizzazione. Oggi è quindi chiaro che se parliamo di moda non stiamo parlando di abbigliamento ma di un fenomeno sociale molto più ampio e profondo, che va al di là del singolo prodotto e del valore e significato che la società gli attribuisce.

Abbiamo anche la certezza che oggi questo termine viene usato, attraverso dinamiche artificiali, per vendere immense quantità di vestiti inutili che ha come unico effetto quello di inquinare il pianeta.

La mia speranza da designer è che la società, a questo punto maschile e femminile, si riavvicini a più autentiche attribuzioni di qualità e di produzione e che, chissà, un giovane uomo lombardo di oggi possa ricominciare ad esprimere il proprio valore attraverso nuovi (o antichi) codici, rivoluzionando così questa convenzionale uniforme maschile che da ormai più di due secoli è diventata regola.



## Conclusione

In base all'analisi inerente agli aspetti vestimentari, tessili e in merito agli accessori, è possibile affermare che il *Ritratto di giovane gentiluomo* di Fra' Galgario raffigura un giovane esponente della nobiltà – verosimilmente di estrazione bergamasca – in un'età compresa tra il 25-30 anni. Il giovane ritrattato veste secondo la moda del secondo quarto del Settecento, in un arco cronologico ascrivibile tra il 1720 ed il 1730. L'abbigliamento e gli accessori denotano una matrice spiccatamente veneziana ai quali si sommano elementi prettamente francesi e di area milanese, caratteristiche che rimandano ad un territorio, quale Bergamo, estremamente sensibile alle contaminazioni culturali dei territori limitrofi.

## Glossario

**ASPETTI VESTIMENTARI:** si intendono tutti gli elementi che compongono l'abbigliamento in senso più ampio possibile, ovvero: indumenti, accessori o complementi d'abbigliamento, così come i tessuti, le tecniche sartoriali, il trucco e il parruccho, le armi, i gioielli.

**CRAVATTA ALLA STEINKERQUE:** lunga fascia ripiegata di lino o cotone, ornata al fondo da un pizzo, oppure di mussola; portata al collo tramite due giri e lunghe cocche finali a fascia volutamente trasandate e da infilare nella prima asola della casacca

**ORLATURA A FRULLINO:** orlo sottilissimo che si ottiene arrotolando il bordo del tessuto e fermandolo con punti quasi invisibili

**PARAMANO:** Grande risvolto, più o meno aderente alla manica, che può essere fermato da bottoni o altri sistemi di allacciatura decorativi

**ERMESINO:** leggero tessuto di seta ad armatura taffetas.

**VELLUTO UNITO:** tessuto la cui superficie è completamente coperta da ciuffi di pelo, ottenuti da un ordito supplementare (ordito di pelo) che durante la tessitura viene sollevato da appositi ferri scanalati nei quali viene fatta scorrere una lama per tagliarlo.

## Bibliografia

BRAUDEL, Fernand (1967) *Civilisation materielle et capitalisme, XV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, vol. 1, Colin, Paris

BUSS, Chiara (2013) *Seta. Dizionario delle mezzetinte 1628-1939*. Da Avinato a Zizzolino, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo



- BUTAZZI, Grazietta (1977) *Il costume in Lombardia*, Electa, Milano
- CARMIGNANI, Marco “Vestirsi alla moda: l’abito maschile settecentesco”, in Orsi Landini, Roberta (2006) *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 133-143
- DAVANZO POLI, Doretta (2001) *Abiti antichi e moderni dei veneziani*, Marsilio, Venezia
- HUIZINGA, Johan (2002) *Homo ludens*, Einaudi, Torino
- ORSI LANDINI, Roberta “Dal campo di battaglia alla vita civile: gli indumenti in pelle”, in Orsi Landini, Roberta (1998) *L’Abito per il corpo il Corpo per l’abito. Islam e Occidente a confronto*, Artificio, Firenze
- OZZOLA, Leandro (1940) *Il vestiario italiano dal 1500 al 1550. Saggio di cronologia documentata*, Palombi Editori, Roma
- ROCHE, Daniel (1987) *La culture des apparences. Une histoire du vêtements, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Fayard-Seuil, Paris
- TARCHI, Isa “Fili e intrecci”, in Liscia Bemporad, Dora – Chiarelli, Caterina (2007) *Appesi a un filo. bottoni alla Galleria del Costume di Palazzo Pitti*, Sillabe, Livorno, pp. 26-29

---

**L’iniziativa si inserisce all’interno delle competenze scientifiche della Fondazione Lisio e, in particolare, grazie al contributo di storici del costume, del tessuto e delle arti applicate la Fondazione vuole offrirsi come supporto agli storici dell’arte nella lettura e interpretazione delle opere grazie alla specifica competenza nell’ambito degli studi di cultura materiale.**

**Ringraziamo per la collaborazione la dott.ssa Emanuela Daffra della Direzione Regionale Musei Lombardia [<https://museilombardia.cultura.gov.it>] e la dott.ssa Maria Cristina Rodeschini, direttrice dell’Accademia Carrara di Bergamo [[www.lacarrara.it](http://www.lacarrara.it)].**

Maggiori informazioni:

[www.fondazione-lisio.org/it/cultura/eventi-cultura-tessile/moda-fra-galgario](http://www.fondazione-lisio.org/it/cultura/eventi-cultura-tessile/moda-fra-galgario)