

# Il costume d'opera come processo creativo. La Sartoria Farani tra materia, progetto e scena

Sara Martin\*<sup>a</sup>

Matilde Alghisi<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Università di Parma (Italy)

Ricevuto: 18 gennaio 2026 – Accettato: 15 marzo 2026 – Pubblicato: 4 agosto 2026

## Opera Costume as a Creative Process: The Farani Tailoring Workshop between Material, Design and Stage

This paper aims to explore the role of tailoring in the creation of opera costumes, focusing on the *modus operandi* of Sartoria Farani, historically recognised for its highly textured approach, at times transgressive and exuberant in its use of materials, and for a modern-oriented conception of costume. Through a virtuous combination of artisanal knowledge and creative design, Sartoria Farani has produced significant results in the history of Italian costume design, both in the fields of prose, opera, and cinema. Thanks to the opportunity to analyze the material preserved in the Farani Collection, deposited at the Communication Study and Archive Center (CSAC) of the University of Parma, the essay focuses in particular on the analysis of some costumes created for the leading performers of three opera productions of the 1980s: Giorgio Pressburger's *The Magic Flute* (1980), with costumes by Gianni Novak; Franco Zeffirelli's *La Traviata* (1984); and Gianfranco De Bosio's *Armida* (1985), with costumes by Santuzza Calì.

Il contributo intende indagare il ruolo del lavoro sartoriale nella realizzazione del costume d'opera, ponendo l'attenzione sul *modus operandi* della Sartoria Farani, storicamente riconoscibile per un approccio fortemente materico, talvolta trasgressivo ed esuberante nell'uso dei materiali, e per una concezione del costume orientata alla modernità. Attraverso un intreccio virtuoso tra sapere artigianale e progettualità creativa, la Sartoria Farani ha prodotto esiti di rilievo nella storia della costumistica italiana, tanto nell'ambito della prosa quanto in quello dell'opera lirica e del cinema. Grazie alla possibilità di analizzare il materiale conservato nel Fondo Farani, depositato presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma, il saggio si concentra in particolare sull'analisi di alcuni costumi realizzati per gli interpreti protagonisti di tre produzioni operistiche degli anni Ottanta: *Il flauto magico* di Giorgio Pressburger (1980), con i costumi di Gianni Novak; *La Traviata* di Franco Zeffirelli (1984); *Armida* di Gianfranco De Bosio (1985), con i costumi di Santuzza Calì. Attraverso lo studio comparato di questi casi di studio, il lavoro intende evidenziare come, a fronte di differenti approcci registici, scenografici e costumistici, emerga un comune filo conduttore rappresentato dall'eccellenza artigianale della Sartoria Farani.

**Keywords:** Farani; Archive; Opera; Tailoring; Theatrical costume.

---

\* ✉ [sara.martin@unipr.it](mailto:sara.martin@unipr.it)

## Introduzione

Il costume d'opera costituisce un elemento fondamentale nella costruzione dell'immagine scenica, configurandosi come spazio di intersezione tra progetto registico, visione scenografica, caratterizzazione drammaturgica e pratica artigianale. All'interno di questo processo complesso, il lavoro sartoriale riveste un ruolo determinante nella traduzione del bozzetto in oggetto tridimensionale, capace di dialogare con il corpo dell'interprete, con il movimento e con la luce della scena. Nonostante ciò, la sartoria teatrale e operistica rimane spesso ai margini della riflessione storiografica, raramente analizzata come luogo autonomo di progettualità e di sapere tecnico-creativo.

Il presente saggio intende contribuire a tale ambito di studi indagando il lavoro sartoriale nella realizzazione del costume d'opera, ponendo l'attenzione sul *modus operandi* della Sartoria Farani, realtà di riferimento nella storia della costumistica italiana del secondo Novecento.

La produzione dell'atelier si distingue per un approccio fortemente materico, talvolta trasgressivo ed esuberante nell'uso dei materiali, e per una concezione del costume orientata alla modernità, intesa non come rottura con la tradizione, ma come continua rielaborazione creativa del dato storico e iconografico.

Figura centrale nella definizione di questa identità è Piero Farani, la cui formazione sfugge ai canoni accademici tradizionali per radicarsi invece in una pratica empirica, maturata precocemente e affinata nel tempo.

Grazie allo studio del Fondo Farani, conservato presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma,<sup>1</sup> il presente saggio analizza il contributo della Sartoria alla realizzazione del costume d'opera attraverso l'esame di alcuni abiti di scena realizzati per tre produzioni operistiche degli anni Ottanta: *Il flauto magico* di Giorgio Pressburger (1980), con i costumi di Gianni Novak; *La Traviata* di Franco Zeffirelli che firma regia, scenografia e costume (1984); *Armida* di Gianfranco De Bosio (1985), con i costumi di Santuzza Cali. La documentazione archivistica — costumi, bozzetti, figurini, fotografie e materiali tecnici — consente di ricostruire il processo sartoriale nella sua interezza, restituendo centralità a un sapere artigianale che si configura come vero e proprio dispositivo creativo. La ricerca utilizza inoltre materiali iconografici e documentali conservati presso l'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, il quale, attraverso l'Archivio Iconografico Teatrale e Musicale, custodisce bozzetti, figurini e altri documenti storici relativi a produzioni operistiche dal Seicento fino ai giorni nostri, tra cui materiali relativi a *Il flauto magico* analizzato nelle sezioni seguenti.<sup>2</sup>

Attraverso l'analisi comparata di questi casi di studio, il contributo intende mettere in luce come, a fronte di differenti approcci registici, scenografici e costumistici, emerga un comune filo conduttore rappresentato dall'eccellenza artigianale della Sartoria Farani, capace di adattarsi a poetiche diverse mantenendo una riconoscibile coerenza metodologica e qualitativa. L'obiettivo è, in definitiva, quello di valutare l'eccellenza della Sartoria Farani ponendo particolare attenzione alla sua capacità di versatilità nel rispondere alle diverse esigenze estetiche e funzionali delle produzioni operistiche tra il 1980 e il 1985. Questo quinquennio si configura infatti come un periodo di forte tensione tra la volontà di mantenere una solida continuità con la tradizione e la spinta verso l'innovazione stilistica e tecnica nel costume d'opera. La capacità della sartoria di coniugare fedeltà storica e sperimentazione contemporanea rappresenta un paradigma metodologico che intendiamo proporre per valutare il valore del sapere sartoriale nel contesto scenico.

1. Il Fondo Atelier Farani è stato donato da Piero Farani (Faverzani Pietro) nel 1993 ed è costituito da oltre 400 opere: 221 costumi e 225 fotografie, che coprono un arco cronologico che va dal 1963 al 1990.
2. L'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia promuove la conservazione e la consultazione di collezioni iconografiche, teatrali e musicali di rilievo internazionale, comprese raccolte di bozzetti, figurini, fotografie di scena e altri materiali documentali utili per lo studio delle produzioni liriche e teatrali italiane e internazionali dal Seicento a oggi.

## La Sartoria Farani: storia, identità e metodo

La Sartoria Farani si configura come uno spazio operativo in cui il lavoro sartoriale assume un ruolo attivo nel processo creativo; non si limita all'esecuzione, ma partecipa in modo sostanziale alla definizione del progetto, incidendo sugli esiti estetici e funzionali dell'abito di scena come emergerà chiaramente nei casi operistici analizzati nei paragrafi successivi.

Negli anni Cinquanta, Piero Farani (nome d'arte di Pietro Faverzani), nato a Cadeo, vicino a Piacenza e trasferitosi poi a Roma,<sup>3</sup> entra in contatto con il mondo della sartoria teatrale e cinematografica a seguito dell'importante esperienza presso la sartoria Annamode, dove diventa prima assistente e poi direttore. Nel 1962, quando viene meno la convenienza nella collaborazione, Farani decide di mettersi in proprio ed è in quel momento che sia Danilo Donati che molti altri costumisti teatrali e cinematografici gli danno immediata fiducia e cominciano ad affidargli incarichi importanti di confezione degli abiti per la scena. Sono gli anni Sessanta, Pasolini, Zeffirelli e Fellini sono all'apice delle loro carriere e in poco tempo il neonato atelier Farani può contare su committenti così importanti da potersi permettere di abbandonare per sempre la moda per dedicarsi esclusivamente al cinema, al teatro, all'opera lirica e alla televisione, affiancato — a partire dai primissimi anni Ottanta — da Luigi Piccolo, che proseguirà il lavoro in atelier anche dopo la morte di Farani.

Fin dagli esordi, la sartoria si distingue per un approccio operativo fondato su una profonda conoscenza dei materiali e delle tecniche di taglio, unita a una spiccata attitudine alla sperimentazione. Tale impostazione è strettamente legata alla formazione non accademica di Piero Farani, radicata nella pratica di bottega e in un apprendimento empirico che privilegia l'esperienza diretta sulla materia. Come egli stesso afferma: “Io non sono un sarto, io non so cucire; la cosa vera è che io sono stato fortunato, io non ho merito, io sapevo tutto quando sono andato in sartoria, ho cominciato con l'alta moda.”<sup>4</sup> Farani sviluppa sin dall'infanzia una familiarità con il taglio e la costruzione dell'abito, legata all'esperienza materna e alla pratica dei burattini, primi manichini sui quali sperimenta soluzioni tecniche complesse: “E poi avevo questa malinconia della passione dei burattini, che vestivo: lì ho imparato gli sbiechi, i *double face*... attraverso questi burattini ho cominciato a conoscere la storia del costume.”<sup>5</sup> Elemento centrale del metodo Farani è, dunque, il rapporto diretto con il materiale, inteso non come semplice supporto esecutivo, ma come vero e proprio campo di ricerca. Tessuti, fibre ed elementi non convenzionali vengono selezionati e manipolati in funzione della loro resa plastica, del loro comportamento in scena e della loro capacità evocativa, come si vedrà nel caso del lavoro su *Armida*, dove l'uso di colature, sfumature e sovrapposizioni materiche diventa strumento narrativo e psicologico, mai solo decorativo. Il processo di creazione del costume procede spesso per tentativi successivi: “quando si crea un costume si inventa, è un'esperienza piena di sorprese, anche per noi: [...] non sappiamo quello che faremo, andiamo avanti e scopriamo man mano i problemi, e troviamo le soluzioni.”<sup>6</sup> In questa prospettiva, l'introduzione di materiali poveri o inattesi — piombo fuso, legno, carta, elementi di recupero — risponde a una logica di trasformazione della materia, capace di rendere “preziosi” materiali apparentemente umili.

Il lavoro sartoriale all'interno dell'atelier si fonda spesso sulla modellazione tridimensionale sul manichino. L'abito dunque nasce anche direttamente in volume e non sempre a partire da un disegno esecutivo dettagliato, approccio che sarà centrale anche nella realizzazione dei costumi di *La Traviata* dove il dialogo con l'interprete consente una piena libertà espressiva e una perfetta integrazione tra movimento, vocalità e scena. I bozzetti “superdisegnati” risultano, talvolta, dal punto di vista sartoriale, poco funzionali: “non è che sia sbagliato fare i modellini, i figurini con i dettagli — ripete, anche provocatoriamente

3. Per un approfondimento biografico su Piero Farani si veda: Simonetta Licastro Scardino, Maria Schiavone Panni di Napoli Rampolla, Clara Tosi Pamphili ed., *Tra i vestimenti: l'inventiva della Sartoria Farani in 40 anni di cinema, teatro e televisione* (Milano: Electa, 2004).

4. Dialogo con Arturo Carlo Quintavalle, “Piero Farani: il mestiere del costumista”, in AA. VV., *Atelier Farani. Pasolini: il costume del film, Catalogo della Mostra tenuta a Parma presso la sede dello CSAC dell'Università di Parma, dal 10 febbraio al 31 marzo 1996* (Milano: Skira, 1996), 32.

5. Quintavalle, 34.

6. Quintavalle, 11.

Farani — solo non serve a nulla, fa perdere del tempo.” Ciò che conta è piuttosto la definizione di schemi essenziali, capaci di rispondere alle esigenze del movimento e dell'azione scenica: “si calcola quanti metri di stoffa ci vogliono, l'attacco, lo spazio del movimento del braccio, per cui la manica viene ampliata in modo che si ottenga il risultato,”<sup>7</sup> testimonia il sarto. Questa modalità operativa favorisce un continuo dialogo tra sartoria, costumista e interpreti, rendendo il processo di realizzazione del costume un percorso condiviso e aperto a continue modifiche.

Nell'ambito delle ricostruzioni storiche, il costume può seguire due direttrici principali: una ricostruzione di tipo filologico oppure “l'aspirazione a costruire un racconto verosimile di un'atmosfera, di un personaggio, di una situazione, attraverso una serie di riferimenti e suggestioni eterogenee.”<sup>8</sup> La Sartoria Farani, ha dimostrato in tutte le sue collaborazioni con il teatro, la lirica, il cinema e la televisione, di avere la piena capacità di interpretare entrambe le strade; “un costumista che si rivolge alla Sartoria Farani ha l'opportunità di spaziare liberamente utilizzando qualsiasi materiale senza escludere ovviamente la più rigorosa tradizione sartoriale.”<sup>9</sup> La distinzione metodologica tra costume filologico e costume “di fantasia”, consente di collocare con maggiore precisione la capacità eclettica della Sartoria Farani; questa distinzione, infatti, risulterà evidente nei paragrafi dedicati agli allestimenti operistici scelti come casi di studio: mentre *La Traviata* mostra un orientamento più tradizionale, *Armida* esprime pienamente il costume di fantasia attraverso il colore e la manipolazione materica e *Il flauto magico* evidenzia la forte sperimentazione nell'uso e nella manipolazione dei materiali. Se il primo richiede una rigorosa adesione al modello storico e una ricerca documentaria approfondita, il secondo implica una pratica sperimentale nella quale il tessuto viene modificato, rielaborato e trasformato attraverso interventi successivi. Il colore, in particolare, diventa oggetto di una ricerca autonoma: “il colore è sperimentato con particolari accorgimenti, con verniciature e colle particolari, con tecniche dallo chibori al batik, dal plangi alla sgocciolatura, alle sfumature cromatiche ottenute con abili bagni.”<sup>10</sup> In questo processo, la bottega assume un ruolo centrale come luogo di sperimentazione condivisa: “Farani ama l'alchimia della preparazione, crede nella bottega tanto da inventare con Donati, per esempio, una macchina per plissettare il tessuto; insieme costruiscono un telaio arcaico per tessere trame ‘tribali’; amano tingere i tessuti in grandi pentoloni bollenti con colori inusitati.”<sup>11</sup>

Il *modus operandi* della Sartoria Farani si caratterizza dunque per un approccio artigianale e specialistico, articolato in diverse fasi che riflettono una profonda conoscenza tecnica e una pratica consolidata. Il processo inizia con la selezione e la prova delle stoffe, passa attraverso la modellazione su manichino, e si conclude con le prove dirette sul corpo degli interpreti, in un continuo processo di aggiustamento e perfezionamento, come appena descritto. Questo lavoro richiede la collaborazione di un team altamente qualificato, composto da modellisti, sarti e tecnici, il cui numero e specializzazione variano in relazione alla complessità dell'allestimento e ai tempi di realizzazione, che oscillano generalmente da alcune settimane a qualche mese. Il sapere specialistico della sartoria si costruisce su una rete di competenze che intrecciano tradizione artigianale italiana e innovazione tecnica, rispondendo a esigenze peculiari del teatro d'opera. Nel contesto produttivo teatrale e operistico, questo metodo consente alla Sartoria Farani di adattarsi a poetiche e linguaggi differenti, mantenendo al contempo una forte coerenza identitaria. La modernità del costume Farani non risiede dunque nella rottura con la tradizione, ma nella capacità di rielaborarla criticamente attraverso il lavoro manuale e una profonda conoscenza del corpo e dello spazio scenico. È questa continuità artigianale, fondata sul fare e sulla materia, a costituire il presupposto teorico e operativo per l'analisi dei tre diversi casi di studio operistici del periodo 1980–1985 approfonditi a seguire.

7. Quintavalle, 19.

8. Sara Martin, *L'abito necessario: fili, trame e costumi nel cinema e nella televisione* (Parma: Diabasis, 2022), 137.

9. Roberto Lucifero, “Quando il sogno intrappola il mito,” in *Tra i vestimenti: l'inventiva della Sartoria Farani in 40 anni di cinema, teatro e televisione*, a cura di Simonetta Licastro Scardino, Maria Schiavone Panni di Napoli Rampolla, Clara Tosi Pamphili (Milano: Electa, 2004).

10. Giordani Aragno, in Quintavalle, “Piero Farani,” 63.

11. Aragno, 63.

## Gli anni Ottanta e tre casi di studio: produzione, metodo e trasformazioni del costume d'opera

La scelta dei tre allestimenti analizzati – *Il flauto magico*, *La Traviata* e *Armida* – è stata effettuata per la loro capacità di rappresentare in modo emblematico le molteplici possibilità espressive e tecniche offerte dalla Sartoria Farani nel periodo di interesse.

La selezione è sostenuta da una documentazione archivistica che ne conferma la rilevanza nel panorama operistico italiano degli anni Ottanta. La scelta esclusiva di questi allestimenti, a discapito di altri contemporanei, è giustificata dalla loro rappresentatività rispetto alle tematiche di versatilità e innovazione che costituiscono il cuore della nostra analisi.

Il periodo compreso tra il 1980 e il 1985 rappresenta, infatti per il teatro lirico italiano un momento di particolare vivacità e trasformazione. In questi anni, i grandi teatri lirici — come La Fenice di Venezia, il Teatro Comunale di Firenze e altri centri di produzione — si confrontano con una duplice esigenza: da un lato, consolidare una tradizione storica e iconografica riconoscibile; dall'altro, accogliere nuove sensibilità registiche e scenografiche che mirano a reinterpretare il testo musicale secondo linguaggi visivi contemporanei. Questa tensione tra fedeltà al passato e ricerca di modernità rende il quinquennio 1980–1985 un terreno privilegiato per osservare le trasformazioni del costume d'opera, sia nella definizione estetica sia nelle pratiche produttive.

In questo contesto, la Sartoria Farani si conferma un osservatorio unico, capace di tradurre poetiche diverse in soluzioni sartoriali coerenti e innovative. I costumi conservati presso il CSAC di Parma testimoniano come ogni lavoro sia il frutto di un processo articolato, in cui il dialogo tra costumista, sarto e interprete diventa centrale. In questo periodo — quando la produzione lirica si caratterizza per un ritorno di attenzione alla grande qualità artigianale — il costume diventa più che mai uno strumento di costruzione narrativa e psicologica dei personaggi.

Attraverso i tre casi di studio selezionati si entrerà nel dettaglio del *modus operandi* della Sartoria; questo arco temporale, breve ma particolarmente significativo, permette di osservare la capacità intrinseca dell'atelier di adattarsi a linguaggi visivi e poetiche sceniche eterogenee, pur mantenendo la forte identità metodologica e stilistica che caratterizza l'atelier.

### Il flauto magico: astrazione simbolica e sperimentazione materica

L'allestimento de *Il flauto magico* andato in scena al Teatro La Fenice di Venezia nel maggio del 1980, con la regia di Giorgio Pressburger, i costumi di Gianni Novak<sup>12</sup> e le scene di Giò Pomodoro, costituisce un caso di studio particolarmente significativo per analizzare il ruolo della Sartoria Farani nella realizzazione di costumi d'opera caratterizzati da una forte tensione concettuale e simbolica. L'opera mozartiana, rappresentata per la prima volta a Vienna al Theater auf der Wieden il 30 settembre 1791, è qui riletta attraverso una chiave visiva che privilegia l'astrazione e l'allegoria, in coerenza con una trama densa di riferimenti esoterici e massonici, ambientata in un Egitto immaginario e atemporale.

La narrazione si sviluppa infatti lungo un percorso iniziatico che conduce dalle tenebre dell'inganno e della superstizione verso la luce della sapienza solare, articolando un progressivo capovolgimento dei ruoli tradizionali tra bene e male. I poli simbolici di questo processo sono incarnati da Sarastro e dalla Regina della Notte (Astrifiammante), interpretati rispettivamente da Cesare Siepi e Ursula Koszut, mentre attorno a essi si muovono figure come Tamino (Ernesto Palacio), Pamina (Margherita Rinaldi), Papageno (Vladimiro Ganzarolli), Monostato (Giuseppe Botta) e le presenze femminili legate alla Regina della Notte. Tale impianto drammaturgico offre un terreno privilegiato per una progettazione visiva che si discosta consapevolmente dalla ricostruzione storica in senso filologico, per abbracciare una dimensione simbolica e concettuale. I costumi di Gianni Novak si configurano come veri e propri dispositivi di significazione, concepiti per tradurre visivamente i grandi dualismi che attraversano l'opera — luce e oscurità,

12. Sul lavoro di Gianni Novak si veda *Gianni Novak: Opere, Catalogo realizzato in occasione della mostra personale di Gianni Novak, Accademia di costume e di moda. Roma 4–20.10.1989*. Progetto grafico del catalogo Ferro Piludu, 1989.

ordine e caos, conoscenza e illusione — piuttosto che per definire un'epoca storica riconoscibile. Questa impostazione si inserisce coerentemente nella ricerca visiva del costumista, la cui progettazione attinge a un linguaggio vicino alle arti visive e al design, privilegiando forme essenziali, strutture geometriche e un uso concettuale del colore. In questo senso, il costume non è pensato come rivestimento del corpo, ma come segno plastico capace di organizzare lo spazio scenico. Il contributo della Sartoria Farani risulta determinante nel rendere concretamente realizzabili soluzioni formali radicali, mettendo a disposizione del progetto registico un sapere artigianale capace di sostenere un alto grado di sperimentazione sia sul piano materico sia su quello strutturale. Un esempio emblematico è rappresentato dal costume di Sarastro, interpretato da Cesare Siepi e oggi conservato nel Fondo Farani presso il CSAC dell'Università di Parma (Fig. 1) (Fig. 2). L'abito, lungo 150 cm e largo 27 cm, è concepito come una forma tubolare astratta, dalla quale si sviluppa un collo a stella sostenuto da un'intelaiatura metallica. Da questa struttura si dipartono strisce verticali in pannolenci giallo e nero, che scandiscono la superficie del costume secondo un ritmo cromatico fortemente simbolico. La scelta dei colori e la monumentalità della forma rimandano esplicitamente a una simbologia solare e iniziatica, coerente con il ruolo di Sarastro quale incarnazione della sapienza e dell'ordine morale. Dal punto di vista sartoriale, la realizzazione di un simile costume implica una complessa mediazione tra rigidità strutturale e funzionalità performativa: l'abito deve conservare una forte presenza plastica e scultorea senza compromettere la mobilità dell'interprete né la sua capacità vocale, elemento cruciale nel contesto operistico. Accanto ai costumi dei protagonisti, un ruolo centrale è svolto dagli abiti destinati al coro che in *Il flauto magico* partecipano attivamente alla costruzione dell'immagine scenica. Il costume per corista (Fig. 3) (Fig. 4) testimonia l'attenzione riservata anche alle masse e la volontà di estendere la sperimentazione formale all'intero impianto visivo dello spettacolo. L'abito, lungo 143 cm, è realizzato in pannolenci a riquadri policromi e presenta un corpino aderente con maniche a pipistrello (66 cm) e seni in lattice; la gonna, lunga e leggermente svasata, è sostenuta da strutture circolari fissate a un'anima metallica. L'insieme restituisce un'immagine di forte impatto visivo, che richiama suggestioni futuriste e astratte, trasformando il coro in una presenza collettiva dinamica e simbolicamente connotata.

Pur trattandosi di costumi destinati a più interpreti, la loro progettazione e realizzazione non rispondono a logiche seriali. Al contrario, come emerge dalla pratica della Sartoria Farani, ogni capo è concepito per adattarsi a fisicità differenti attraverso soluzioni sartoriali flessibili e sofisticate, confermando una concezione del lavoro fondata su una moltiplicazione artigianale piuttosto che su un processo industriale.

I materiali conservati presso l'Archivio Iconografico Teatrale e Musicale dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia — che includono figurini e bozzetti relativi ai personaggi principali e alle masse corali — consentono di mettere in relazione il progetto grafico con gli esiti materiali realizzati dalla sartoria. Il confronto tra disegno e manufatto evidenzia il ruolo attivo della Sartoria Farani nel tradurre un'idea concettuale in una forma tridimensionale, spesso arricchita e trasformata attraverso scelte materiche e costruttive maturate in fase esecutiva.

In questo allestimento, il rapporto tra costume e scenografia risulta particolarmente stretto. Le scene di *Giò Pomodoro*, improntate a un'essenzialità plastica e simbolica, dialogano con i costumi in un equilibrio calibrato di volumi, colori e superfici, contribuendo alla costruzione di uno spazio teatrale astratto e rituale. Il costume non si limita a vestire il personaggio, ma diventa parte integrante della composizione visiva e drammaturgica. I costumi per *Il flauto magico* si affermano definitivamente come strumento di riflessione estetica e concettuale e la sartoria teatrale emerge come interlocutore attivo nella costruzione del senso dello spettacolo, ben oltre il ruolo esecutivo.



Figura 1: *Costume per Sarastro (Cesare Siepi) in "Il flauto magico" regia di G.Pressburger, prod. Teatro La Fenice Venezia, cost. G. Novak, costume tubolare di concezione astratta con collo a stella su intelaiatura metallica da cui partono strisce gialle nere, 1980, cm. 150 lunghezza, D000325S. CSAC, Università di Parma*



Figura 2: *Die Zauberflöte* (*Il flauto magico*), Sarastro/Figurino, diapositiva a colori. Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia



Figura 3: *Costume per corista in "Il flauto magico," regia di G. Pressburger, prod. Teatro la Fenice Venezia, cost. Gianni Novak, abito in panno lenci a riquadri di vari colori, manica a pipistrello, seni in lattice, lunga gonna con anima in metallo, 1980, cm. 143 lunghezza, Dooo326S. CSAC, Università di Parma*



Figura 4: *Die Zauberflöte* (Il flauto magico), Corista/Figurino, diapositiva a colori. Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia

## ***La Traviata* (1984). Tradizione, realismo e alta sartoria teatrale**

L'allestimento de *La Traviata* di Giuseppe Verdi, presentato al Teatro Comunale di Firenze nel dicembre 1984, con la regia e i costumi di Franco Zeffirelli, rappresenta un caso emblematico di ritorno a una concezione fortemente figurativa e naturalistica del melodramma ottocentesco.<sup>13</sup> La produzione, realizzata dal Teatro Comunale di Firenze, vedeva come interpreti principali Cecilia Gasdia nel ruolo di Violetta Valéry, Peter Dvorský (Alfredo Germont) e Giorgio Zancanaro (Giorgio Germont), affiancati da un cast di rilievo che comprendeva, tra gli altri, Edith Martelli (Flora Bervoix) e Giuliana Matteini (Annina). Regista e scenografo di fama internazionale sia a livello teatrale che cinematografico, Zeffirelli è noto per un approccio fondato sulla centralità dell'immagine, sulla ricchezza visiva e su una costruzione scenica che privilegia la continuità tra spazio, gesto e costume. La concezione visiva di Zeffirelli si fonda su un'idea di spettacolo come immagine compiuta, in cui regia, scenografia e costume concorrono a una resa fortemente figurativa e riconoscibile. Il riferimento alla storia dell'Ottocento non si configura meramente come esercizio filologico, ma come costruzione di un immaginario teatrale coerente, capace di amplificare il valore emotivo e narrativo dell'opera. Pur basandosi su un'attenta ricostruzione dell'immaginario storico, il suo lavoro non si esaurisce nella filologia in senso stretto, ma mira a restituire una verosimiglianza fortemente comunicativa ed emozionale. Qui la Sartoria risulta determinante nel tradurre tale visione in abiti capaci di sostenere tanto la drammaturgia quanto la fisicità e la vocalità degli interpreti. La vicenda di Violetta — cortigiana parigina segnata dalla malattia e da una progressiva emarginazione sociale, il cui percorso emotivo si sviluppa dall'euforia mondana alla rinuncia amorosa e alla morte — trova una precisa traduzione visiva nei costumi, che accompagnano e rendono leggibile l'evoluzione psicologica del personaggio. I numerosi abiti indossati da Violetta nel corso dell'opera scandiscono infatti le diverse fasi narrative: dalla brillante mondanità dei salotti parigini, alla dimensione più intima e fragile della vita ritirata, fino alla dissoluzione finale. L'abito da ballo di linea 1840 in chiffon sintetico verde acqua, doppiato con tulle di nylon bianco point d'esprit (Fig. 5), presenta un bustino steccato doppiato di ghinea, con scollatura a barchetta e maniche a palloncino in tulle decorate da balze di cotone bianco ricamato, paillettes argento e canottiglie. I mazzi di perline di vetro *irisé* che scendono sotto la berta accentuano l'effetto di luminosità e movimento, restituendo un'immagine di apparente leggerezza che, tuttavia, lascia già emergere una tensione malinconica coerente con il destino del personaggio. All'opposto, l'abito da ballo in lamé oro doppiato in due strati di tulle — marrone e avana a pois oro — (Fig. 6), con bustino steccato ornato da paillettes, strass e frange di perline dorate, incarna pienamente la dimensione spettacolare e mondana della Violetta cortigiana. La gonna, sostenuta da una sottogonna cerchiata con molle metalliche piatte, amplifica il volume e la presenza scenica del corpo, confermando l'adesione a una concezione del costume come elemento architettonico dell'immagine teatrale.

Accanto a questi abiti di forte impatto visivo, i costumi più intimi rivelano con chiarezza l'attenzione della Sartoria alla relazione tra abito e corpo della cantante. Il bustino steccato in rasatello di cotone bianco, chiuso sul retro con occhielli e lacci, abbinato a una gonna in cotone a due balze orlate di sangallo e sostenuta da sottogonne in tulle (Fig. 7), mostra come la costruzione dell'abito tenga conto non solo dell'immagine, ma anche delle esigenze di respirazione, di movimento e di resistenza fisica imposte dalla vocalità del ruolo. Analogamente, l'abito in cotone imprimé montato al rovescio, sovrapposto a una finta biancheria in *plumetis écru* e completato da un grembiule sfumato di grigio (Fig. 8), restituisce una Violetta ormai lontana dalla mondanità, attraverso una materia più povera e una linea meno strutturata, che accompagna visivamente la progressiva perdita di energia vitale del personaggio.

Anche in una progettazione apparentemente più tradizionale dell'abito, fondata sulla riconoscibilità storica e sulla ricchezza decorativa, emerge una concezione del costume come oggetto tridimensionale complesso, risultato di un dialogo continuo tra progetto registico e sapere artigianale.

13. Fra le varie pubblicazioni su Franco Zeffirelli si veda almeno *Zeffirelli: l'arte dello spettacolo*, a cura di Caterina d'Amico, (Roma: De Luca editori d'arte, 2015).



Figura 5: *Abito per Violetta (Cecilia Gasdia), in "La Traviata," regia di F. Zeffirelli, prod. Teatro comunale di Firenze, cost. F. Zeffirelli, abito in chiffon sintetico verde acqua doppiato con tulle bianco point d'esprit e scollo decorato con ricamo, 1984, Dooo363S. CSAC, Università di Parma*



Figura 6: *Abito per Violetta (Cecilia Gasdia), in "La Traviata," regia di F. Zeffirelli, prod. Teatro comunale di Firenze, cost. F. Zeffirelli, abito da ballo in lamè oro doppiato in tulle marrone e avana a pois oro, scollatura con paillettes, strass e frangia, 1984, Dooo364S. CSAC, Università di Parma*



Figura 7: *Abito per Violetta (Cecilia Gasdia), in "La Traviata," regia di F. Zeffirelli, prod. Teatro comunale di Firenze, cost. F. Zeffirelli, bustino in rasatello di cotone bianco con merletto e nastri alla scollatura, gonna in cotone bianco con balze, 1984, Dooo365S. CSAC, Università di Parma*



Figura 8: *Abito per Violetta (Cecilia Gasdia), in “La Traviata,” regia di F. Zeffirelli, prod. Teatro comunale di Firenze, cost. F. Zeffirelli, abito in cotone imprimé con sottogonna in cotone bianco e finta biancheria, grembiule in plumetis écru sfumato di grigio, 1984, Dooo366S. CSAC, Università di Parma*

## Armida: fantasia cromatica e costruzione del personaggio

L'allestimento di *Armida* di Gioachino Rossini, andato in scena al Teatro La Fenice di Venezia nel luglio 1985, con la regia di Gianfranco De Bosio e i costumi di Santuzza Calì, costituisce un caso particolarmente significativo per osservare il dialogo tra progettazione immaginifica del costume e sua realizzazione. La trama dell'opera, centrata sul rapporto amoroso tra la maga Armida e il paladino Rinaldo, richiede — nell'interpretazione di De Bosio, un uso espressivo del costume che va oltre la semplice evocazione storica e funziona come strumento di caratterizzazione psicologica e narrativa. Armida, figura ambigua e seduttrice, è tradotta visivamente attraverso una molteplicità di soluzioni cromatiche e materiche che riflettono la complessità del suo ruolo sul palcoscenico. Questa concezione del costume come spazio di autonomia espressiva inquadra completamente il complesso lavoro di Santuzza Calì<sup>14</sup> che deve la sua formazione anche alla Sartoria: “io sono nata da Farani” afferma, “io sono nata lì dentro, cioè praticamente ho cominciato lì!”<sup>15</sup> La costumista si distingue per una pratica progettuale fondata sulla centralità del colore, sulla sperimentazione materica e su un dialogo costante tra pittura, scena e corpo dell'interprete. “Per me il costume è praticamente una cosa colorata che si muove, ecco perché io cerco di fare queste sciabolate di colore che si intravedono: se c'è un qualche rosa, metto nelle pieghe un rosso forte forte, o se c'è un nero, gli faccio spuntare da sotto un bel verde. È come fare dei colori che camminano a seconda di come batte la luce. Poi se riesco a far sì che questa luce che batte sui colori definisca il personaggio, allora è una cosa corretta.”<sup>16</sup>

Gli abiti realizzati per Katia Ricciarelli, costituiscono un esempio emblematico della collaborazione tra la fantasia della costumista e la competenza dell'atelier. Il primo costume per Armida conservato presso il Fondo Farani di CSAC (Fig. 9) presenta un corpetto aderente in cotone a righe dorate tinto a sfumature arancio, con scollatura a cuore bordata da zagana e frangia in canottiglie oro, arricchito da perle bianche e pendenti a formare un gioco di punte con la baschina decorata da frange di ciniglia multicolore. Le maniche a quattro balze in raso damascato dai toni marroni, tinte a sfumature dorate e bordate da zagana oro brunito, lasciano intravedere delle sottomaniche svasate in lamé oro e nero. La gonna a campana, doppiata in ovattina e foderata in taffetas, è formata da spicchi alternati di velluto controtagliato rosso e raso damascato bordato da zagana, mentre una seconda gonna a righe di moiré blu pavone e raso rosso e celeste, decorata da frange in ciniglia multicolore e finte tasche in feltro nero con applicazioni floreali e borchie dorate, completa il complesso sistema di volumi e colori.

Il secondo costume per la protagonista (Fig. 10) mostra ulteriormente la complessità dei trattamenti cromatici e tessili adottati: l'abito in raso damascato è tinto a colature nei toni del verde, blu, rosa, viola e lilla, con corpetto a vita alta e scollatura a punta bordata da foglie in organza. Le maniche a prosciutto, imbottite di ovattina, alternate in raso e chiffon bordeaux con dettagli in lamé oro e bordate da zagana, sono chiuse da lacci sull'alto polsino. La gonna svasata, doppiata di ovattina e foderata di taffetas verde, integra un pannello centrale in taffetas viola doppiato di scintilla nera, decorato con applicazioni di fiori, foglie e volute in velluto nei toni del rosso, blu e viola, bordati di zagana, lamé e tulle dorato.

Il terzo costume (Fig. 11), con bustino in raso damascato rosa chiuso al centro da lacci e occhielli, presenta una scollatura ovoidale bordata da zagana dorata, cabochon blu e perle bianche che si estendono sul pannello centrale in rasatello da tappezzeria, sulla baschina e sull'orlo delle maniche svasate da cui fuoriescono sottomaniche in cretonne rosso e viola. La gonna ampia arricciata in vita, doppiata di ovattina e foderata in taffetas bordeaux, è sostenuta da una sottogonna in moiré rigato nero, grigio, rosso e celeste, completando un effetto complessivo di stratificazione materica e cromatica.

La complessità dei trattamenti cromatici, delle sovrapposizioni tessili e dei volumi che emerge da questi abiti di scena, mostra un progetto che non si basa su modelli standardizzati, ma procede attraverso prove

14. Sulla ricchissima produzione della costumista si veda: *Santuzza Calì. Arte, fantasia e colore*, a cura di Maria Ida Biggi (Milano: Silvana Editoriale, 2024).

15. “Santuzza Calì” in *Tra i vestimenti: l'inventiva della Sartoria Farani in 40 anni di cinema, teatro e televisione*, a cura di Simonetta Licastro Scardino, Maria Schiavone Panni di Napoli Rampolla, Clara Tosi Pamphili (Milano: Electa, 2004), 75.

16. “Santuzza Calì” in *Tra i vestimenti: l'inventiva della Sartoria Farani in 40 anni di cinema, teatro e televisione*, a cura di Simonetta Licastro Scardino, Maria Schiavone Panni di Napoli Rampolla, Clara Tosi Pamphili (Milano: Electa, 2004), 75.

sulle stoffe, sul manichino e sul corpo dell'interprete; l'atelier si mostra in questo caso come vero e proprio luogo di ricerca, in cui la materia tessile viene manipolata e trasformata per tradurre concretamente la visione della costumista, in linea con un'idea di abito di scena come esperienza aperta. I costumi di *Armida* assumono una funzione che potremmo dire quasi *autonoma*: sono strumento di espressione visiva, narrativa ed emotiva.



Figura 9: *Costume per Armida (Katia Ricciarelli) in "Armida," regia di G. De Bosio, prod. Teatro la Fenice di Venezia, cost. Santuzza Calì, corpetto aderente in cotone a righe dorate tinto a sfumature arancio, gonna a campana con applicazioni floreali, 1985, Dooo386S*



Figura 10: Costume per Armida (Katia Ricciarelli) in "Armida," regia di G. De Bosio, prod. Teatro la Fenice di Venezia, cost. Santuzza Calì, abito in raso damascato tinto a colature nei toni del verde blu, rosa viola e lilla, con corpino a vita alta, 1985, D000387S. CSAC, Università di Parma



Figura 11: Costume per Armida (Katia Ricciarelli) in "Armida," regia di G. De Bosio, prod. Teatro la Fenice di Venezia, cost. Santuzza Calì, bustino in raso damascato rosa, gonna arricciata in taffetas bordeaux con sottogonna rigata nero, grigio, rosso celeste, 1985, Dooo388S. CSAC, Università di Parma

## Il costume come processo

L'analisi dei tre casi di studio — *Il flauto magico*, *La Traviata* e *Armida* — ha consentito di individuare nella Sartoria Farani un vero e proprio “filo rosso” capace di attraversare poetiche registiche, impostazioni scenografiche e concezioni del costume profondamente differenti. A fronte di approcci visivi e drammaturgici eterogenei, ciò che emerge con continuità è una prassi sartoriale fondata su un sapere artigianale altamente specializzato, in grado di adattarsi a richieste progettuali diverse senza rinunciare a una riconoscibile identità metodologica. Nel *Flauto magico* di Pressburger, caratterizzato da un impianto simbolico e astratto, la sartoria si confronta con la traduzione tridimensionale di figurazioni concettuali, attraverso l'uso di strutture metalliche, materiali non convenzionali e volumi plastici complessi; in *Armida*, all'interno di una visione pittorica e sensuale, il lavoro si concentra sulla manipolazione della superficie tessile, sulle tinture a colatura, sulle stratificazioni cromatiche e sulla costruzione di abiti che accompagnano la metamorfosi psicologica del personaggio; ne *La Traviata* di Zeffirelli, infine, la sartoria sostiene una concezione spettacolare legata alla tradizione ottocentesca, ma filtrata da una sensibilità contemporanea per il dettaglio, la luminosità dei materiali e il rapporto ravvicinato con il corpo del cantante-attore. In tutti e tre i casi, la Sartoria Farani opera come snodo fondamentale tra ideazione e realizzazione, dimostrando come la continuità artigianale non coincida con la ripetizione di soluzioni formali, ma con la capacità di rispondere in modo flessibile e inventivo a esigenze sceniche differenti. Attraverso l'analisi diretta dei costumi originali conservati nel Fondo Farani presso il CSAC dell'Università di Parma, integrata da fonti iconografiche e documentarie provenienti da archivi quali la Fondazione Giorgio Cini e il Teatro La Fenice,<sup>17</sup> da apparati bibliografici e dalla raccolta di testimonianze dirette da parte di Piero Farani e di Santuzza Calì che ha svolto la maggior parte del suo lavoro come costumista in collaborazione con l'atelier, il saggio ha messo in luce il valore del costume non solo come prodotto finito, ma come esito di un processo complesso, fondato su tempi lunghi, sperimentazione materica, adattamenti continui e dialogo costante tra sarto, costumista, regia e interprete. In questo quadro, il sarto emerge come figura attiva del processo creativo, capace di incidere in modo sostanziale sull'immagine scenica e sul senso dello spettacolo. La modernità del lavoro di Farani non risiede dunque nella rottura con la tradizione, ma nella sua continua reinvenzione attraverso il fare artigianale.

## Riferimenti bibliografici

- AA.VV., *Atelier Farani. Pasolini: il costume del film, Catalogo della Mostra tenuta a Parma presso la sede dello CSAC dell'Università di Parma, dal 10 febbraio al 31 marzo 1996*. Milano: Skira, 1996.
- Biggi, Maria Ida. *Santuzza Calì. Arte, fantasia e colore*. Milano: Silvana Editoriale, 2024.
- D'Amico, Caterina. *Zeffirelli: l'arte dello spettacolo*. Roma: De Luca editori d'arte, 2015.
- Giordani Aragno, Bonizza. “Officina Farani.” In AA.VV., *Atelier Farani. Pasolini: il costume del film, Catalogo della Mostra tenuta a Parma presso la sede dello CSAC dell'Università di Parma, dal 10 febbraio al 31 marzo 1996*, 61. Milano: Skira, 1996.
- Martin, Sara. *L'abito necessario: fili, trame e costumi nel cinema e nella televisione*. Parma: Diabasis, 2022.
- Quintavalle, Arturo Carlo. “Piero Farani: il mestiere del costumista.” In AA.VV., *Atelier Farani. Pasolini: il costume del film, Catalogo della Mostra tenuta a Parma presso la sede dello CSAC dell'Università di Parma, dal 10 febbraio al 31 marzo 1996*, 32. Milano: Skira, 1996.
- Scardino, Simonetta Licastro, Maria Schiavone Panni di Napoli Rampolla, Clara Tosi Pamphili ed. *Tra i vestimenti: l'inventiva della Sartoria Farani in 40 anni di cinema, teatro e televisione*, Milano: Electa, 2004.

17. I due figurini di Sarastro e della corista a cui si fa riferimento nel saggio sono bruciati nell'incendio che distrusse il teatro La Fenice nel 1996. Presso la Fondazione Cini sono conservate le diapositive a colori che sono state gentilmente concesse per la pubblicazione di questo saggio dalla stessa Fondazione.

Tosi, Clara Pamphili. *Trame di cinema. Danilo Donati e la Sartoria Farani: costumi dai film di Citti, Faenza, Fellini, Lattuada, Pasolini e Zeffirelli*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2014.

**Sara Martin** – Università di Parma (Italy)

✉ [sara.martin@unipr.it](mailto:sara.martin@unipr.it)

She is an associate professor at the University of Parma, where she teaches film history, television history, and film criticism. She focuses on set design and costume design in Italian film and television, and the relationship between audiovisual media, fashion, and architecture. She edits the journal “Cinergie. Cinema and the Other Arts” and is deputy director of the CSAC at the University of Parma.

**Matilde Alghisi** – Università di Parma (Italy)

Matilde Alghisi is the contact person for the Fashion Archives at the CSAC — University of Parma. Her working relationship with the CSAC in Parma began in 2012 as a cultural mediator, and since January 2020, she has been involved in cataloguing the fashion and design archives. She has held seminars at the University of Parma entitled: “Digital Paths: Analysis of the Walter Albini Collection” and “Fashion Media History: Fashion Research at the CSAC of the University of Parma.” She co-curated the Walter Albini exhibition held at the CSAC and opening in October 2023.