

Armani ‘va in scena!’ Moda minimalista e sperimentazioni di stile nello spazio scenico

Teresa Biondi*

Università Telematica eCampus (Italy)

Ricevuto: 16 gennaio 2026 – Accettato: 13 marzo 2026 – Pubblicato: 4 agosto 2026

Armani ‘it’s showtime!’ Minimalist fashion and stylistic experimentation in the theatrical space

From a perspective that views fashion as a medium and a complex narrative tool, with fundamental aesthetic and dramaturgical potential in intermedial and transmedial storytelling, this paper analyses the methods used to create costumes for media scenes by Giorgio Armani, whose art has migrated from the catwalk to typically narrative media (e.g. cinema, television, theatre), redefining and reinventing the role of the costume designer, often bringing them to the centre of attention in different forms of entertainment. In fact, Armani’s costumes, from a transmedial and intermedial perspective, have always been able to exert an innovative structural and aesthetic influence on the creation of scenes, characters and narrative spaces, in which he has given rise to new intersemantic relationships between fashion and the performing arts, thereby enriching each other.

Here, we propose to observe how, in the aesthetic and formal redefinition of Armani garments that become stage costumes, we can grasp the importance of the role played by his clothes at a dramaturgical level, especially in the case of costumes created for theatre scenes, where his dress code and the materiality at its core have always influenced or even radically changed the scenographic aspects and settings, redefining the entire spectacular-audiovisual apparatus in a minimalist and modern key.

Partendo da una prospettiva che intende la moda come medium e come strumento narrativo complesso, dotato di specifici potenziali estetici e drammaturgici nello storytelling intermediale e transmediale, il saggio analizza i modi di creazione dei costumi per le scene medializzate realizzati da Giorgio Armani, la cui arte è stata capace di migrare dalle passerelle a media tipicamente narrativi (es. cinema, televisione, teatro) ridefinendo e reinventando al tempo stesso il ruolo dello stilista-costumista, portandolo al centro dell’attenzione in differenti forme di spettacoli. Infatti, i costumi di Armani, osservati in prospettiva intermediale e transmediale, incidono sulla creazione di scene, personaggi e spazi narrativi, attivando nuovi rapporti inter-semantici tra moda e arti dello spettacolo.

In questa sede si propone di osservare come, nella ridefinizione estetica e formale dei capi Armani che diventano costumi di scena, si possa cogliere l’importanza del ruolo svolto dai suoi abiti a livello drammaturgico, specialmente nel caso delle scene teatrali, dove il dress code e la materialità dei capi incidono in modo riconoscibile sugli aspetti scenografici e sulle ambientazioni, contribuendo a ridefinire in chiave minimalista e moderna l’apparato spettacolare.

Keywords: Giorgio Armani; Theatrical Costumes; Fashion and Intermediality; Fashion Designer; Costume Designer.

* ✉ teresa.biondi@unicampus.it

Metodologie e fonti per lo studio di caso

Il saggio intende ricostruire il quadro storico relativo ai casi di collaborazione di Giorgio Armani alla realizzazione dei costumi per le scene teatrali, evidenziandone le pratiche artistiche più usate e la loro influenza sulle ambientazioni e nell'impianto drammaturgico nelle sue differenti parti. Tale pratica deriva dal più ampio quadro delle creazioni di moda realizzate in prospettiva intermediale e transmediale, come nel caso dei costumi per il cinema con i quali esercita in primis questo tipo di pratica.

Si evidenzia un duplice aspetto della medialità prodotta in tal modo:

- l'*intermedialità*¹ data dal medium moda inserito in altro medium, nel quale gli abiti assumono un nuovo valore intersemantico, adeguandosi e fondendosi con la trama e lo scenario in modo funzionale alla drammaturgia audiovisuale nella sua totalità/complessità;
- la *transmedialità*² data da capi di moda che migrano dagli spazi canonici (passerelle, riviste di moda, atelier, negozi) in altri spazi mediali diversamente espressivi, nei quali dimostrano la capacità di trasformarsi in altri codici visuali, divenendo narrazione ed espandendo la propria immagine in nuove direzioni e significati antropici che si generano dalla nuova collocazione.

Questi due aspetti vanno pensati e analizzati insieme quali parametri inscindibili tra di loro, capaci di dimostrare il potenziale della moda di rigenerarsi in nuova forma mediale, data dal costume scenico: si configura una ri-mediazione – nella prospettiva teorica di Bolter e Grusin,³ a loro volta debitori di McLuhan⁴ – che modifica il valore estetico ed espressivo della moda ai fini del contesto drammaturgico del nuovo medium che la incorpora.

Per comprendere il ruolo simbolico della moda che diventa costume scenico nella forma del medium nel medium, è utile riprendere il concetto di “superficie visiva” di Giuliana Bruno.⁵ Secondo questo principio, la ricollocazione scenica della moda in un nuovo dispositivo di senso, consente la sua rimediazione con le caratteristiche del medium ospitante. Dunque, nel ridefinirsi in un'altra superficie, si intreccia e si riconfigura in altri codici (audiovisivi) che caratterizzano il secondo medium, assumendo un diverso e un ancor più complesso valore estetico-espressivo dato, consustanzialmente, tanto dal suo *dress code* e dalla materialità originale, quanto dalle funzioni simboliche ed estetico-narrative prodotte dalla ri-mediazione scenica.

Alla base di questo processo formale che interseca superfici e texture visive per creare costumi di scena in prospettiva intermediale, e al tempo stesso della moda che diviene esempio di storytelling transmediale, gli abiti di scena sono ormai un altro tipo di superficie rispetto alla precedente, da studiare come parte integrante di un nuovo linguaggio.

Nel caso del teatro il costume di scena comunica innanzitutto grazie al corpo e alla voce degli attori, plasmato negli spazi e con le scenografie, le luci e i colori delle scene al fine di provocare emozioni e pensiero critico negli spettatori per il tramite dell'esperienza dal vivo. Il multi-livello di queste superfici dimostra la sintesi onnicomprensiva della moda inserita in altro spazio significativo per creare narrazione, definendo l'intermedialità e la transmedialità da analizzare nella sua trasformazione da un medium a un altro medium.

Armani, nel corso degli anni, ha molto praticato la ri-mediazione della moda in altri medium, anche se con numeri ampiamente differenti per il cinema rispetto alla televisione e al teatro. Ad oggi, infatti, il marchio Armani ha prodotto più di 200 collaborazioni con varie produzioni cinematografiche, mentre

1. Irina Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality,” in *Intermedialités / Intermediality*, no. 6 (2005): 43–64. https://www.researchgate.net/publication/273011987_Intermediality_In_tertextuality_and_Remediation_A_Literary_Perspective_on_Intermediality.
2. Henry Jenkins, *Convergence Culture* (New York: NYU Press, 2006).
3. Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999).
4. Marshall McLuhan, *Understanding Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994).
5. Giuliana Bruno, *Superfici. A proposito di Estetica, Materialità e Media* (Milano: Johan & Levi, 2016).

per la televisione e il teatro i numeri sono molto più ridotti, seppur i costumi creati o le cessioni di capi da collezioni sono sempre stati di grandissimo pregio creativo.

Per ricostruire tale quadro, specialmente in merito alle collaborazioni teatrali che sono meno conosciute e poco documentate, ho richiesto supporto alla Fondazione Armani. I materiali che mi sono pervenuti testimoniano che nel tempo, purtroppo, sono stati conservati pochi documenti. Tra questi gli elenchi delle opere di cinema e di teatro – ma non completi – alcuni comunicati stampa relativi alle prime teatrali e un'importante intervista concessa nel luglio del 2002 a Gianluca Bauzano per il *Corriere della Sera*, più volte citata in questo saggio.

Partendo dalle segnalazioni della Fondazione Armani, ho riorganizzato l'elenco dei costumi teatrali e vi ho aggiunto i titoli mancanti sulla base di fonti giornalistiche e critiche reperibili in rete. Ho inoltre fatto ricorso alla ricezione culturale, soprattutto a materiali online corredati da foto di scena utili ad analizzare l'iconologia dei costumi e le principali influenze visive esercitate sulle ambientazioni. Questa tipologia di fonte testimonia le innovazioni drammaturgiche in termini di minimalismo e antistoricismo trasmessi alle scene. D'altro canto, gli studi accademici si sono occupati raramente di analizzare questi aspetti, come nel raro caso dei saggi di John Potvin e Dirk Gindt, debitamente citati nell'analisi proposta.

Il presente studio si fonda dunque su un corpus eterogeneo, composto da materiali della Fondazione Armani, fonti giornalistiche, documentazione online e studi accademici disponibili. Tale composizione, resa necessaria dalla frammentarietà dei documenti conservati, impone di distinguere con chiarezza tra dato documentario, ricezione culturale e interpretazione critica. Nei casi di studio che seguono, l'analisi si fonda dunque, di volta in volta, sui materiali documentali disponibili, sulla ricezione critica e sulle fonti citate, che consentono di analizzare i capi o i costumi dal punto di vista iconologico e visuale, in particolar modo grazie alle fotografie di scena pubblicate sulle riviste on-line e siti istituzionali. Le conclusioni proposte vanno quindi lette in relazione al perimetro descritto.

Le origini dello storytelling di moda Armani tra cinema e televisione

Dall'inizio degli anni Ottanta, i costumi di Armani per il cinema, la televisione e il teatro hanno prodotto una traccia fondante e innovativa nei modi creativi e nelle pratiche economiche di svariate produzioni artistiche del sistema mediale. La sua esperienza ha provato che la moda è un medium molto complesso da più punti di vista, come analizzato in studi accademici che ne descrivono le connessioni con gli altri media,⁶ e specialmente nel caso del Made in Italy come provano gli studi di Eugenia Paulicelli;⁷ inoltre, nello specifico della sua interrelazione formale e discorsiva con il cinema⁸ e il teatro⁹ ha potuto assumere un nuovo ruolo espressivo e narrativo generato nei mondi mediali nei quali vivono i personaggi che hanno indossato le sue creazioni.

Al centro della sua rivoluzione vi è innanzitutto la creazione di un tipo di moda che rompe con lo strutturalismo e il conformismo del passato, eliminando l'uso di stoffe pesanti e delle fodere interne per dare vita ad abiti che si adattano al corpo in modo naturale, e che, inoltre, eliminano il concetto di 'genere' come barriera culturale storicamente profusa dalla moda. Nascono così una serie di elementi sintetizzati in un *dress code* androgino, libero da schemi formali e culturali pregressi, e globalmente richiesto poiché a passo con le esigenze pratiche e culturali delle nuove generazioni. Armani, infatti, veste i più giovani con stoffe leggere e di qualità quali il lino, il puro cotone, il denim, usando dei tagli lineari e geometrici che non appesantiscono mai la silhouette; mentre la palette di colori molto sobri crea luce e contrasti per somiglianza anche ai fini di un'eleganza sottintesa che serve a creare continuità visiva, e di stile, tra

6. Adriano D'Aloia e Marco Pedroni, *La Moda e i Media. Dal Cinema ai Social Network* (Roma: Carocci, 2022).

7. Eugenia Paulicelli, *Moda e Cinema in Italia. Dal Muto ai Giorni Nostri* (Milano: Mondadori, 2020).

8. Sara Martin, *L'Abito Necessario* (Reggio Emilia: Diabasis, 2022).

9. Massimiliano Capella, ed., *Il Teatro alla Moda. Costume di Scena. Grandi Stilisti* (Torino: Allemandi, 2010); Sofia Gnoli, *Moda e Teatro* (Milano: Booklet, 2008).

i vari marchi Armani.¹⁰ Questi elementi, oltre ad essere basilari nella definizione del suo *dress code*, esibiscono la loro portata rivoluzionaria specialmente quando appaiono in forma di costume in differenti scene medial, luoghi narrativi e simbolici che comunicano i principi estetici dei capi Armani a numeri di spettatori maggiori rispetto agli utenti più specifici del solo settore della moda.

Lo storytelling transmediale del dress code più celebre di Armani trova un momento decisivo in *American Gigolo* (Paul Schrader, 1980), film che ha contribuito in modo rilevante alla diffusione internazionale della sua immagine stilistica attraverso il corpo simbolico del protagonista, Julian, interpretato da Richard Gere.¹¹ Il personaggio, e la trama del film, sono divenuti una sorta di “specchio dei tempi” capace di promuovere un’apertura culturale verso nuovi modelli di mascolinità, rappresentati innanzitutto nell’immagine simbolica della “giacca destrutturata”, che ha contribuito a produrre cambiamenti rilevanti nell’immaginario collettivo e nella cultura della moda maschile e femminile a livello internazionale. Il successo del film si lega anche alla nascita di *Emporio Armani* e *Armani Jeans* del 1981. Da quel momento Armani ricorre con continuità al *product placement*, rafforzando la diffusione intermediale dei suoi capi e la crescita internazionale che ha condotto alla nascita del Gruppo Armani.¹²

I costumi o la moda Armani usati in questi primi anni Ottanta nelle scene dello spettacolo, inseriti quali medium capaci di rendere gli attori che li hanno indossati e i mondi narrativi simboli di profondi cambiamenti sociali in atto, hanno creato al tempo stesso delle nuove discorsivizzazioni del corpo sociale rappresentato dai personaggi; inoltre, questi ultimi, per tale proprietà simbolica dei costumi, sono stati in grado di approfondire un nuovo senso e desiderio di appartenenza alla società modernista ed edonista. Tale immagine simbolica, nonché la piena rivalsa economica continuamente generata anche dall’inserimento in altri medium, come vedremo più avanti verrà proiettata, volontariamente e con chiara coscienza narrativa, nei successivi inserimenti dei capi Armani nella serie televisiva *Miami Vice*.

A partire dagli anni Ottanta, la serie costituisce uno dei casi più evidenti di esposizione mediatica del *dress code* casual di Armani, proposto nei termini di uno storytelling della mascolinità contemporanea costruito attraverso i costumi stile *prêt-à-porter* indossati da Sonny Crockett (Don Johnson) e Ricardo Tubbs (Philip Michael Thomas). Grazie ai capi sfoderati, alle t-shirt sotto la giacca e alle stoffe leggere dai colori pastello, gli abiti Armani nella serie rispecchiano la democratizzazione della moda degli anni Ottanta e contribuiscono al successo economico e culturale.

I costumi per il teatro e il nuovo linguaggio di Armani per le scene dello spettacolo dal vivo

Negli stessi anni in cui il cinema e la televisione definiscono la costruzione dell’immaginario di moda del *dress code* di Armani, è altrettanto interessante osservare come si definisce la particolare relazione creativa che Armani instaura con le scene teatrali, dove i suoi abiti, nell’atto di integrarsi in un altro medium, a differenza del cinema e della televisione in cui il ruolo è più circoscritto ai costumi e dunque alla creazione dei personaggi, assume invece nuove funzioni estetiche ai fini drammaturgici, incidendo in modo più marcato sullo stile scenico e contribuendo alla definizione di ambientazioni e luci coerenti con il suo minimalismo formale e con la sua palette di colori sobri e freddi.

Fabiana Giacomotti¹³ afferma infatti che i registi che hanno chiesto la collaborazione di Armani nelle scene teatrali hanno sempre utilizzato il suo *dress code* quale segno concreto del reale, al fine di creare nelle ambientazioni una nuova matrice stilistica di tipo contemporaneo, chiaramente leggibile e fonte di

10. John Potvin, *Giorgio Armani: Empire of the Senses* (London: Routledge, 2017).

11. John Potvin, “From Gigolo to New Man: Armani, America, and the Textures of Narrative,” in *Fashion Theory*, Vol. 15, no. 3 (2011): 279–97.

12. Marco Di Dio Roccazzella e Frank Pagano, *Giorgio Armani. L'uomo, il Marchio, l'Azienda* (Milano: Edizioni Il Sole 24 Ore, 2024).

13. Fabiana Giacomotti, “Giorgio Armani all’Opera,” in *Rivista del Teatro alla Scala*, no. 1 (gennaio 2026): 40–7, <https://www.teatroallascala.org/it/media/la-scala-rivista-del-teatro/archivio-la-scala-rivista-del-teatro.html>.

innovazione semantica in netta rottura con le scene del passato. Nel concreto, usare i costumi Armani per ridefinire in chiave minimalista l'impianto visivo delle scene, ha sempre significato creare un valore espressivo e narrativo rigorosamente attuale, e posto alla base della ridefinizione dell'impianto estetico generale.

Per Armani, infatti, è ben chiaro che la realizzazione del costume teatrale è un'arte complessa e specialistica che necessita di una discorsivizzazione degli abiti molto complessa e simbolica. Come egli stesso ha dichiarato nell'intervista concessa a Bauzano, è un'arte che compete ai professionisti del settore poiché in scena l'abito diventa un "livello di lettura dello spettacolo".¹⁴ Per tali motivi, dichiarava espressamente di non essere un costumista, e di fatto, ogni volta che ha accettato il ruolo si è sempre impegnato nel ridefinire e adattare la sua arte alle esigenze del nuovo medium, pienamente cosciente dell'intermedialità e della transmedialità prodotta caso per caso che avrebbe potuto necessitare di eventuali adeguamenti sia delle sue collezioni già pronte, sia delle sue idee originali alla base di costumi realizzati *ad hoc*, come avverrà specialmente negli spettacoli di danza.

Al centro del passaggio formale dalle collezioni di moda alla creazione originale del costume di scena, vi è la materialità e la concretezza trasmessa nella percezione degli abiti agli spettatori, che, come nello spettacolo dal vivo tipico delle sfilate, comunicano con un registro visuale diverso dal realismo virtualizzato che caratterizza i costumi rappresentati nei film e nelle serie televisive. Nelle superfici virtuali date dagli schermi narrativi, all'occorrenza possono intervenire anche differenti modifiche create con effetti di post-produzione che generano e mutano texture, colori, forme e elementi da correggere o adattare al corpo degli attori o alla fotografia e alle ambientazioni del mondo filmico. Inoltre, il costume filmico si fonde con inquadrature, montaggio, movimenti di macchina e luci, che possono occultare o esaltare parti dell'abito secondo le esigenze del linguaggio cinematografico. Quello teatrale, invece, appare più concretamente nella sua interezza, affidato alla percezione diretta e soggettiva degli spettatori in sala.

Per soddisfare gli obiettivi drammaturgici, e nella distinzione tra costumi per il cinema e per il teatro, va precisato che i costumi teatrali, nelle creazioni di Armani hanno sempre avuto il principale potenziale semantico, tipico di ogni suo lavoro creativo – e dunque dalle passerelle al sistema mediale in ogni sua declinazione –, di riprodurre le trasformazioni culturali e sociali che rispecchiano i cambiamenti antropologici tipici del tempo che il personaggio vive. Dunque, i suoi costumi teatrali sono pensati quali "specchio di un'umanità in perenne divenire" che rompe ogni legame storico con i costumi di impronta classica, come provato in modo emblematico sin dal suo primo costume teatrale: la tunica realizzata per Janis Martin in *Erwartung* (1980) di Schönberg per il Teatro alla Scala.¹⁵ Le caratteristiche estetiche e narrative di questo primo costume teatrale si definiscono a partire da una tunica bianca, di tessuto morbido e luminoso, che rende il personaggio quasi evanescente ed etereo, un puro segno di luce nell'essenza di una scena teatrale minimale e un'ambientazione in penombra che concentrano l'attenzione dello spettatore principalmente sul personaggio e sulla sua funzione umanizzante il palcoscenico. In sostanza, il costume, come "pelle del personaggio", occupa il centro della percezione scenica, riducendo al minimo il rilievo degli altri elementi scenografici e ambientali.

Infatti, a partire da questo momento, al centro di ogni sua creazione per il teatro vi sarà la traccia portante del suo minimalismo formale, rinnovato ai fini di espressioni narrative che daranno corpo e voce ai suoi abiti/costumi di scena grazie al corpo e alla voce degli attori, e dunque grazie anche alla recitazione; nonché, le innovazioni materiali prodotte per adattare i costumi agli attori dialogheranno sempre con le scene in ogni loro parte (scenografie, luci, suoni, ecc.), al fine di vivificare sia la materia espressiva dei costumi sia i correlati elementi visuali dello spazio scenico, specialmente nella relazione visiva con le scenografie. Cosicché, nelle sue riletture moderne della "pelle del personaggio" – che deve apparire rigenerata e attualizzata grazie ai costumi –, la sua arte ha sempre influenzato le scenografie, le illuminazioni, la recitazione degli attori e l'intero impianto registico, rendendo i mondi narrativi teatrali più moderni in quanto esemplari di uno stile autentico, capace di rompere con schemi pregressi tipici di linguaggi non più al passo con i tempi. In merito all'affrancamento dal passato, proprio come nella creazione delle sue

14. Gianluca Bauzano, "Intervista a Giorgio Armani," *Corriere della Sera*, 15 luglio 2002.

15. Giacomotti, "Giorgio Armani all'Opera," 25.

collezioni, anche a teatro è centrale il concetto di modernità, come si evince dalle sue stesse parole quando, per definire cosa rappresentasse per lui il mondo dell'opera e del melodramma, sia come genere d'arte sia sul fronte creativo, affermava che si trattava di: "Un territorio di confine tra generi diversi, tra musica e racconto, tra movimento e la tipica gravità della musica, tra Ottocento e Novecento, intendendo il Novecento come modernità".¹⁶

Di tali pratiche ne sono esempi l'*Elettra* (1994) di Richard Strauss per la regia di Luca Ronconi e la direzione di Giuseppe Sinopoli al Teatro alla Scala di Milano; *Les Contes D'Hoffmann* (1995) di Offenbach sempre per il Teatro alla Scala, per la regia di Alfredo Arias e la direzione artistica di Riccardo Chailly; *Così fan tutte* (1995) di Mozart per la regia di Jonathan Miller alla Royal Opera House Covent Garden di Londra; *The Lady from the Sea* (1998) di Henrik Ibsen per la regia di Robert Wilson e l'adattamento di Susan Sontag; *Rigoletto* (2000) di Verdi, per la regia di Bruce Beresford alla Los Angeles Opera; *China Doll* (2016) di David Mamet al Gerald Schoenfeld Theater di New York – Broadway.

Nello specifico dei costumi per la danza si distinguono, tra le sue prime esperienze, la reinvenzione estetica e formale delle sue linee per l'adattamento nelle scene della Louis Falco Dance Company del 1980, visibili nell'archivio delle collezioni digitali della "The New York Public Library".¹⁷

A partire dagli anni Novanta nasce una lunga collaborazione artistica con Joaquín Cortés, divenuta emblematica nell'immagine ormai famosa della *Bata de Cola*,¹⁸ che ha "sigillato" la loro collaborazione artistica fino ai nostri giorni. Di più ampio respiro e complessità è la reinvenzione del costume storico realizzata per *Tosca Amore Disperato* di Lucio Dalla del 2003, musical liberamente ispirato all'opera di Puccini. Tra le collaborazioni nel settore più recenti, si ricorda anche quella con Mikhail Baryshnikov nello spettacolo *Letter to a Man* diretto da Robert Wilson al Teatro dell'Arte di Milano nel 2015.

Nella stagione del Covid, lo spettacolo *A riveder le stelle*, prodotto nel 2020 dal Teatro alla Scala, ha rinnovato il legame tra Armani e la scena teatrale attraverso la cessione di abiti della collezione Armani Privé, indossati da Marianne Crebassa e Lisette Oropesa, in un allestimento caratterizzato anche da ambientazioni floreali.¹⁹ Gli abiti Armani, in questo particolare contesto e frangente storico, sono divenuti emblematici dell'immagine in rivalsa sia dei marchi Armani, sia del Teatro alla Scala. Infatti, si è trattato di una forte dimostrazione del connubio di stile tra moda e teatro, nonché di integrazione transmediale capace di creare emozioni e narrazione propositiva del cosiddetto "spirito del tempo" in termini moreniani – Edgar Morin ha descritto la cultura di massa generata dalle comunicazioni mediali attraverso la creazione dell'immaginario collettivo, definendola come una percezione culturale delle esperienze generate da televisione, cinema e altri medium,²⁰ – anche in un momento economicamente difficile per entrambi i settori. Grazie a questo scenario mediatico, Armani e il Teatro alla Scala hanno cercato di riemergere dallo stallo, testimoniando al tempo stesso la resilienza dell'alta moda e il concetto di "moda senza tempo" che caratterizza da sempre il *dress code* Armani.

Nel febbraio 2026 sono apparse in scena le ultime creazioni di Armani per l'opera e il balletto, realizzate prima della sua morte nell'ambito della collaborazione con l'étoile Alessandra Ferri, direttrice artistica della compagnia del Wiener Staatsballett. Lo spettacolo vanta i costumi Armani per le 16 coppie di ballerini che si sono esibiti durante l'apertura del Ballo dell'Opera di Vienna, e il costume dell'étoile: un abito azzurro polvere in tulle di seta con dettagli ricamati *baguette* ispirati alla collezione Armani, come descritto da Giulio Solfrizzi.²¹

16. Bauzano, "Intervista a Giorgio Armani".

17. The New York Public Library Digital Collections, ultimo accesso 10 Gennaio 2026, <https://digitalcollections.nypl.org/>.

18. Roger Salas, *Dressed to Dance* (Madrid: Flamenco Biennial, 2010), 35.

19. Fabiana Giacomotti, "Prima della Scala: i Costumi degli Stilisti," *Vogue Italia*, 8 Dicembre, 2020, <https://www.vogue.it/moda/article/prima-della-scala-costumi-stilisti-armani-dolce-gabbana>.

20. Edgar Morin, *L'Esprit du Temps* (Parigi: Grasset, 1962).

21. Giulio Solfrizzi, "La Moda a Teatro: Quando Gli Stilisti Disegnano i Costumi da Opera e Balletto," *Style Magazine*, 18 Febbraio, 2026, <https://style.corriere.it/moda/news/la-moda-a-teatro-quando-gli-stilisti-disegnano-i-costumi-da-opera-e-balletto/2/>.

La collaborazione di Armani con le scene teatrali, nelle sue differenti forme narrative ed espressive, evidenzia dunque come la fusione tra alta moda e arti performative del teatro sia emblematica di modi e valori intermediali e transmediali che caratterizzano le pratiche di inserimento e rielaborazione di specifici elementi formali e materiali del suo *dress code*, esaminati nei casi che presento di seguito.

Sviluppi espressivi e formali del costume Armani nelle scene teatrali

In relazione agli aspetti stilistico-semantiche rinvenibili nei costumi di Armani, così come descritti e documentati fotograficamente nelle fonti citate, emergono alcuni elementi estetico-formali e materiali alla base sia del suo *dress code*, sia dei costumi di scena:

- la semplicità di forme e tagli al tempo stesso elementari e sofisticati, studiati per consentire più liberi movimenti del corpo; i dettagli sartoriali di alta qualità, sia nei materiali sia nelle rifiniture;
- la predilezione di materiali leggeri come la seta, la lana leggera, il lino, il cotone e il denim, tessuti che, oltre a rendere performanti gli abiti ai fini del movimento del corpo, ben esprimono anche l'idea di benessere dato da capi che traspirano a contatto con la pelle, creando una continuità tra corpo ed elementi naturali;
- la durata nel tempo, che è garante di principi ambientalisti;
- l'utilizzo di una palette cromatica sobria, composta da colori neutri con sfumature leggere e toni studiati per ricreare ambienti eleganti, al tempo stesso realistici ma nello stile di un'eleganza senza tempo.

Per ricostruire la linea di azione che caratterizza i principali modi creativi della sua arte di moda per il teatro, sulla base delle fonti citate si possono analizzare alcuni casi emblematici nei quali a volte esercita il ruolo di stilista inserendo i capi delle sue collezioni, mentre altre volte quello di costumista vero e proprio. Come si potrà desumere, in entrambi i casi lavora sempre nella sintesi totale di intermedialità e transmedialità, dunque integrando il suo *dress code* in modo che resti sempre ben riconoscibile, ma al tempo stesso espandendone i valori in nuove forme, di tipo narrativo e drammaturgico, e finanche in nuovi aspetti espressivi, come vedremo nel caso delle scenografie che assorbono il suo stile e ne diventano un'estensione.

Così fan tutte (1995) è il caso di cessione di una collezione a uno spettacolo teatrale, esemplare poiché, come precisa Giacomotti,²² per la prima volta il *Sunday Times* descrive in un articolo l'importanza dell'incrocio tra la moda e il teatro, parlando di una 'collisione' in grado di produrre 'tensione creativa'. In questa descrizione si evocano, implicitamente, l'importanza dell'intermedialità data dalla collisione, che genera a sua volta, nella tensione creativa, la transmedialità narrativa.

Concretamente, possiamo precisare che ai tempi Armani accettò l'incarico perché, come egli stesso ha affermato nell'intervista concessa a Bauzano, era interessato all'ambientazione moderna, nella quale poteva inserirsi con le sue linee più nuove, appena create. Nella pratica bastavano solo dei semplici ritocchi ai suoi capi, o meglio, con le sue precise parole: "*adattandoli all'atmosfera napoletana senza tempo che caratterizzava l'allestimento dell'opera*".²³ I costumi, visibili nella galleria di immagini conservate nell'Archivio del Teatro d'Opera di Roma,²⁴ hanno unificato l'immagine simbolica di personaggi maschili e femminili in uno stile semplice, e in alcuni casi androgino.

Gli attori indossano spesso completi a tre pezzi caratterizzati da giacche realizzate nella prospettiva dei capi classici Armani, ma anche abiti in stile etnico molto più ampi e ancor più destrutturati, con collo

22. Giacomotti, "Giorgio Armani all'Opera," 40.

23. Bauzano, "Intervista a Giorgio Armani".

24. Teatro dell'Opera di Roma, "Così Fan Tutte. 1994-95," ultimo accesso 10 Gennaio 2026, https://archivistorico.operaroma.it/edizione_opera/cosi-fan-tutte-1994-95/.

alla coreana e camicie molto ampie che si portano fuori dai pantaloni, e cappelli in maglia (zuccotto) o berretti in stoffe leggere. Per le attrici prevalgono abiti morbidi e leggeri in raso e chiffon, con colori tenui e naturali, e, quando indossano dei pantaloni, questi cadono sul corpo senza definire le linee dei corpi. Il fine è creare un ornamento del corpo femminile che comunica leggerezza, anche grazie ai materiali di organza e in cotone *georgette*.

L'inserimento dei capi Armani ha influenzato in modo evidente le ambientazioni, orientandole verso uno stile elementare e monocromatico, con sfondo bianco e scenografia ridotta all'essenziale, così da dare pieno risalto agli attori e ai costumi. In sintesi, con l'inserimento del minimalismo dei capi Armani, si è potuto creare uno scenario che portava in primo piano principalmente il corpo degli attori, e dunque i costumi stessi, annullando ogni barocchismo settecentesco, come descrive Enrico Stinchelli:

La trovata geniale stava proprio nel contrasto con ciò che il pubblico era abituato a vedere. Normalmente *Così fan tutte* si rappresentava in sontuosi abiti settecenteschi: giacche ricamate d'oro, gonne a panier, corsetti rigidi, parrucche cipriate. Tutto un universo visivo che ribadiva l'appartenenza dell'*Opera* a un'epoca precisa. Armani invece ruppe lo schema: mise in scena abiti dalle linee essenziali, giacche sciolte, gonne leggere, colori sobri. Non tolse la bellezza, ma la fece diventare attuale, comprensibile, vicina al pubblico contemporaneo. Questa differenza non fu soltanto estetica: cambiò la percezione stessa dei personaggi. Dorabella e Fiordiligi, libere dalle gabbie del corsetto, apparivano più donne reali che figurine di un tableau settecentesco; Guglielmo e Ferrando, privati di merletti e piume, diventavano giovani uomini concreti, calati in una dimensione psicologica più che storica. Armani capì che per parlare al presente bisognava liberare l'*Opera* dal peso del costume-museo e ridarle la leggerezza del sentimento umano.²⁵

Un altro modo di ri-mediare i capi autentici provenienti dalle collezioni, è quello di sceglierne solo pochi o addirittura dei capi singoli, scelti con particolare cura ai fini di raccontare l'immagine del potere dei personaggi, come nel caso della pièce *China Doll*, Armani ha vestito Al Pacino e il coprotagonista Christopher Denham, in un contesto scenico nel quale l'intero impianto drammaturgico è incentrato sui personaggi, in un ambiente semplice e minimale che mette i costumi al centro della visione tramite la centralità del corpo degli attori.²⁶

Per l'occasione, Armani ha collaborato con il famoso costumista di Broadway Jess Goldstein, e per definire l'immagine di Al Pacino, e renderla il perno della scena, ne ha definito un'immagine in totale sintonia con l'illuminazione in piena luce e con le scenografie moderne. L'obiettivo dei costumi è stato quello di dare maggiore forza espressiva al corpo degli attori e alle loro performance, al fine di far emergere la forza espressiva dei ruoli, specialmente del protagonista. La storia racconta il crollo improvviso delle condizioni economiche di un uomo ricco e potente, costretto, dopo una telefonata, a confrontarsi con i lati oscuri della propria esistenza e con l'abuso del potere. In questo quadro di forte antropizzazione della scena teatrale, dove tutto converge sul ruolo fisico e sulla voce di Al Pacino, Armani realizza per lui due abiti esemplari del suo stile. Il primo è un completo blu gessato con giacca a due bottoni, camicia blu scuro e cravatta sottile bordeaux, con bretelle scure. Il secondo è uno smoking nero in cotone rasato, camicia bianca e gilet nero, con inserti e bottoncini in seta, e cravattino in raso nero.

Nel disincanto finale del personaggio, il costume diventa narrazione, e tramite l'iconologia diviene allegoria della dissoluzione della sua personalità. La giacca, il gilet e il cravattino appaiono slacciati a simboleggiare lo stato di decadenza, concretizzato negli elementi visivi "destrutturati" del corpo simbolico del personaggio.

Armani veste anche il coprotagonista con abiti delle sue collezioni del tempo; inoltre, la sua presenza in scena è segnata anche da un borsone nero Armani posto al centro del palcoscenico, elemento scenografi-

25. Enrico Stinchelli, "Lo Stilista ha Rotto la Tradizione negli Anni '90: Giacche Dorate e Corsetti hanno Lasciato il Posto ad Abiti dalle Linee Essenziali, Gonne Leggere e Colori Sobri," *Libero Quotidiano*, 6 Settembre 2025, <https://www.liberoquotidiano.it/news/personaggi/44005038/armani-primorivoluzionato-abiti-opera-lirica/>.

26. Francesca Ferrante, "Giorgio Armani Veste Al Pacino e David Mamet a Broadway," *Vogue Italia*, 18 Novembre 2015, <https://www.vogue.it/uomo-vogue/news/2015/11/al-pacino-by-giorgio-armani-at-broadway>.

co che completa, insieme a un divano, un ambiente minimale atto a fondersi con il *dress code* degli abiti Armani.

Il costume storico rivisitato

Un discorso differente riguarda l'arte di rimodernare i costumi storici rivedendoli in chiave contemporanea ai fini delle esigenze di un musical, come nel caso di *Tosca Amore Disperato* (2003) per la regia di Lucio Dalla. In questa occasione, Armani ha creato dei costumi di scena partendo dall'impianto storico, per approdare a una rara versione artistica di costumi di scena slegati dalle sue collezioni, anche se pur sempre frutto di una rielaborazione minimalista. Al centro della narrazione deve emergere una forte passionalità d'amore e di disperazione, che la scenografia evoca con l'uso di colori caldi e forti come il rosso, usato dunque per simboleggiare la vivacità emozionale della trama di Puccini. In questa particolare esperienza, Armani si cimenta con il costume teatrale classico in ogni sua parte, realizzando anche medaglioni, stemmi da applicare sugli abiti e sugli accessori, copricapi e calze e vari accessori. L'obiettivo è quello di riprodurre un modello classico di abiti teatrali, ma al tempo stesso proporre una revisione incrociando stile classico e moderno.²⁷ Nel rispetto storico, infatti, usa velluti e tessuti pesanti non presenti nelle sue collezioni, materiali utili nella drammaturgia dello spettacolo e a mantenere un contatto con il contesto dell'immaginario originale dell'opera, mentre in prospettiva di modernizzazione, e in evidente contrasto con l'illuminazione e con i colori caldi e accesi delle ambientazioni, crea innovazioni specialmente attraverso i colori sfumati dei costumi. Si inserisce così nella narrazione creando i costumi a partire dalla sua palette di colori freddi e monocromatici, e riservando l'uso del colore rosso, centrale in questo musical, alla sola scena in cui si capovolgono i ruoli emotivo-espressivi dei personaggi principali, portando in primo piano la capacità dei costumi di divenire materia drammaturgica diretta.

Il costume minimalista

Un altro modo creativo di Armani riguarda la definizione del minimalismo dei costumi come traccia guida dell'intero impianto scenico, che guida le linee espressive e l'estetica da infondere all'intero impianto scenografico, come nel caso di *The Lady from the Sea* (1998).²⁸ In questo spettacolo, infatti, i costumi, a livello di percezione visiva, occupano un ruolo centrale nella scena minimale composta da pochi elementi espressivi e naturali quali legno e sabbia per evocare l'ambientazione della spiaggia. Il minimalismo delle scene, in totale accordo formale con i costumi Armani, sembra essere vivificato attraverso corpi di luce che muovono i suoi abiti, e dunque tramite i corpi degli attori che vestono i personaggi. I colori, infatti, con prevalenza di un blu accentuato e profondo, riproducono variazioni percettive della visione del mare e delle onde, e cadono geometricamente sui corpi grazie a stoffe leggere, senza nessuna definizione di linea, in modo da apparire come la pelle nuda, e al tempo stesso l'anima, dei personaggi. In questo modo i personaggi appaiono come cosmomorfizzati con l'ambiente naturale evocato dalla scena, e in tal chiave simbolica la funzione dei costumi definisce la psicologia umana in un clima di inquietudine dell'anima. Come affermano Gindt e Potvin, in questo caso è centrale il valore semiotico impresso da Armani alla scena attraverso i costumi: "Armani's creations on display were of primary interest to the audience and the press who approached them as items of high fashion, his designs for *The Lady from the Sea* functioned as costumes, that is, as one – arguably important – semiotic sign in a theatrical performance".²⁹

27. Massimiliano Capella, "Il Made in Italy Diventa Teatro," in *Il Teatro alla Moda. Costume di Scena. Grandi stilisti*, ed. Massimiliano Capella (Torino: Allemandi, 2010), 20.

28. Robert Wilson, "Lady from the Sea," ultimo accesso 16 Gennaio 2026, <https://robertwilson.com/lady-from-the-sea>.

29. Dirk Gindt e John Potvin, "Creativity, Corporeality and Collaboration: Staging Fashion with Giorgio Armani and Robert Wilson," in *Studies in Theatre and Performance*, Vol. 33, no. 1 (2013): 12–13, https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/stap.33.1.3_1.

Ma va precisato che la scelta di Armani come costumista in questo spettacolo è pensata anche in linea con l'adattamento di Sontag, che intendeva presentare una nuova donna moderna ed emancipata,³⁰ libera negli schemi sociali, un modello di femminilità che al tempo solo Armani proponeva nella moda reale con il suo *dress code* androgino, come precisano anche Gindt e Potvin:

Illustrating the performative power of clothes, Armani's designs for Sanda enhanced Ellida's determined and proud femininity, and the dark blue colours gave her a dignified posture in line with the character's melancholia and her struggle for independence ... The choice of Armani as costume designer for this particular play is significant, given that he based his career in women's wear on strong, masculine-inspired and powerful clothing for independent, successful working women. ... Armani's costumes contributed to the general atmosphere of the play and, more specifically, to Wilson's and especially Sontag's ideological statement of a woman's struggle for independence.³¹

Il costume originale

Un discorso a parte merita la creazione *ad hoc* di costumi capi unici, come la Bata de Cola, che caratterizza l'immagine artistica di Cortés/Armani grazie a un costume di scena oggi considerato capo da museo.

Nel corso degli anni Armani veste Cortés in *Passione gitana* (1995), *Soul* (1998), e ne *L'amore e l'odio* (2004), e quest'ultimo spettacolo, in modo particolare, si distingue per il più complesso valore espressivo dell'intervento di Armani. Il suo apporto creativo ha infatti simbolizzato, in prospettiva narrativa, la dualità amore/odio alla base drammaturgica dello spettacolo, ottenuta con l'uso dello stile minimalista e grazie ai colori che riproducono contrasti cromatici ai fini di esemplificare la doppia anima dei personaggi. Questa collaborazione nasce in un contesto produttivo e linguistico avanguardista che vede Cortés, ormai celebre danzatore tra i più famosi al mondo per il suo stile unico, impegnato nella creazione di uno spettacolo innovativo nel genere della danza. In tal prospettiva di rinnovamento del flamenco, e al fine di fondere in un nuovo genere le sue tradizioni incrociando classico, contemporaneo e tango argentino, rivisti inoltre anche nella prospettiva di nuove sonorità al tempo prodotte da generazioni di artisti innovativi, Cortés si impegna, oltre che come autore, musicista e coreografo dello spettacolo, anche come direttore fondatore e direttore artistico della Joaquín Cortés Company, che produce lo spettacolo stesso. L'obiettivo è quello di avere totale autonomia nella scelta di artisti e collaboratori, i quali, con il loro apporto creativo, devono ridefinire l'immagine del flamenco. In questo quadro di ricerca e sperimentazione di nuovi elementi espressivi, Cortés sceglie Armani come costumista, impegnandolo in un "laboratorio delle scene" che configura i costumi come elementi essenziali dello spettacolo nella sua totalità espressiva.

Per l'occasione Armani si trova a lavorare, e a confrontarsi, non solo con Cortés che conosce da anni, ma anche con un cast di divi della danza mondiale quali il ballerino e coreografo Cristóbal Reyes, e con Juan Carlos Lérica, uno dei più famosi e innovativi ballerini di flamenco del tempo. A ognuno di loro dedica la giusta attenzione artistica ai fini della creazione dell'immagine in scena, e nel rispetto della performatività del costume sui corpi in funzione delle coreografie. In totale ha creato i costumi di venti artisti danzatori e danzatrici, definendo l'immagine dei corpi danzanti con costumi originali, visivamente inseriti in ambienti ricreati dalla sola luce, pensata in continuità con i colori della sua palette. Il suo minimalismo formale è dunque anche alla base della scelta dei pochi elementi scenografici: pannelli di stoffa che cadono dall'alto definendo la presenza in scena di elementi visivi mobili e leggeri, quasi un'estensione dei costumi, forme in continuità con i costumi e i corpi degli attori che sembrano danzare con loro.³²

30. Olivia Noble Gunn, "Adaptation, Fidelity, and the 'Reek' of Aesthetic Ideology: Susan Sontag's *Lady from the Sea*," in *Modern Drama* Vol. 58, no. 1 (2015): 46–64. <https://muse.jhu.edu/article/577489>.

31. Gindt e Potvin, "Creativity, Corporeality and Collaboration," 14–5.

32. Joaquín Cortés, Pressbook "De Amor y Odio," ultimo accesso 10 gennaio 2026, https://www.youtube.com/watch?v=_Y1U3lWepRg.

Conclusioni

I casi presentati intendono testimoniare le modalità creative con le quali Armani ha definito nei suoi costumi teatrali il duplice potenziale espressivo dell'intermedialità ottenuta con la cessione di capi dalle sue collezioni, e della transmedialità definita grazie alla ri-mediazione a fini narrativi ed espressivi dei suoi capi, oppure con la creazione di capi originali creati a scopo puramente drammaturgico.

In entrambi i casi, i costumi risultano pensati in formule produttive e narrative differenti, non riducibili alla sola promozione del marchio. Il loro fine principale riguarda infatti la ridefinizione drammaturgica dell'abito, da cui derivano sia innovazioni nella costruzione dei personaggi sia l'impronta minimalista impressa alle scene teatrali, coerente con l'immaginario culturale del *dress code* Armani.

Riferimenti bibliografici

- Bauzano, Gianluca. "Intervista a Giorgio Armani," *Corriere della Sera*, 15 luglio 2002.
- Bolter, Jay David e Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Bruno, Giuliana. *Superfici. A proposito di Estetica, Materialità e Media*. Milano: Johan & Levi Editore, 2016.
- Capella, Massimiliano. "Il Made in Italy diventa teatro." In *Il Teatro alla moda. Costume di scena. Grandi stilisti*, curato da Massimiliano Capella. Torino: Allemandi, 2010. <https://artemoda.unibg.it/publicazioni/>.
- Cortés, Joaquín. "Pressbook 'De Amor y Odio'", https://www.youtube.com/watch?v=_Y1U3lWepRg.
- D'Aloia, Adriano e Marco Pedroni, eds. *La moda e i media. Dal cinema ai social network*. Roma: Carocci, 2022.
- Di Dio Roccazzella, Marco e Frank Pagano. *Giorgio Armani. L'uomo, il marchio, l'azienda*. Milano: Edizioni Il Sole 24 Ore, 2024.
- Ferrante, Francesca, "Giorgio Armani veste Al Pacino e David Mamet a Broadway." *Vogue Italia On-Line*, 18 novembre 2015, <https://www.vogue.it/uomo-vogue/news/2015/11/al-pacino-by-giorgio-armani-at-broadway>.
- Giacomotti, Fabiana, "Giorgio Armani all'Opera." *Rivista del Teatro alla Scala*, no. 1, (gennaio 2026): 40-47. <https://www.teatroallascala.org/it/media/la-scala-rivista-del-teatro/archivio-la-scala-rivista-del-teatro.html>.
- Giacomotti, Fabiana. "Prima della Scala: i costumi degli stilisti." *Vogue Italia On-Line*, 8 dicembre 2020, <https://www.vogue.it/moda/article/prima-della-scala-costumi-stilisti-armani-dolce-gabbana>.
- Gindt, Dirk e John Potvin. "Creativity, Corporeality and Collaboration: Staging Fashion with Giorgio Armani and Robert Wilson." In *Studies in Theatre and Performance*, Vol. 33, no. 1 (2013): 3-28. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/stap.33.1.3_1.
- Gnoli, Sofia. *Moda e Teatro*. Milano: Booklet, 2008.
- Gunn, Olivia Noble. "Adaptation, Fidelity, and the 'Reek' of Aesthetic Ideology: Susan Sontag's Lady from the Sea." *Modern Drama*, Vol. 58, no. 1 (2015): 46-64. <https://muse.jhu.edu/article/577489>.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture*. New York: NYU Press, 2006.

- Martin, Sara. *L'Abito necessario. Fili, trame e costumi nel cinema e nella televisione*. Reggio Emilia: Diabasis, 2022.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
- Morin, Edgar. *L'Esprit du Temps*. Parigi: Grasset, 1962.
- Paulicelli, Eugenia. *Moda e cinema in Italia. Dal muto ai giorni nostri*. Milano: Mondadori, 2020.
- Potvin, John. "From Gigolo to New Man: Armani, America, and the Textures of Narrative." In *Fashion Theory*, Vol. 15, no. 3 (2011): 279–97. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175174111X13028583328766>.
- Potvin, John. *Giorgio Armani: Empire of the Senses*. London: Routledge, 2017.
- Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." In *Intermedialités / Intermediality*, no. 6 (2005): 43–64. https://www.researchgate.net/publication/273011987_Intermediality_Intertextuality_and_Remediation_A_Literary_Perspective_on_Intermediality.
- Salas, Roger. *Dressed to Dance*. Madrid: Flamenco Biennial, 2010. <https://www.calameo.com/read/01968006fb66b7118f09>.
- Solfrizzi, Giulio. "La moda a teatro: quando gli stilisti disegnano i costumi da opera e balletto." *Style Magazine*, 18 febbraio 2026. <https://style.corriere.it/moda/news/la-moda-a-teatro-quando-gli-stilisti-disegnano-i-costumi-da-opera-e-balletto/2/>.
- Stinchelli, Enrico. "Armani, il primo a rivoluzionare gli abiti dell'opera lirica." *Libero Quotidiano on-line*. <https://www.liberoquotidiano.it/news/personaggi/44005038/armani-primo-rivoluzionato-abiti-opera-lirica/>.
- Teatro dell'Opera di Roma. "Così fan tutte. 1994–95." https://archivistorico.operaroma.it/edizioni_opera/cosi-fan-tutte-1994-95/.

Teresa Biondi – Università Telematica eCampus (Italy)

✉ teresa.biondi@unicampus.it

University lecturer and CiPS-Cinema trainer for schools (Ministry of Education project for visual education operators in schools), she currently teaches 'History, technique and language of the media' and 'Theories and practices of audiovisual media' at E-Campus University. She has published essays and monographs on cinema, fashion, film costumes and media anthropology.