UNIVERSITÀ DI PARMA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

DOTTORATO DI RICERCA IN

"Scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche"

CICLO XXXIV

Federico Emilio Schuberth.
Moda, cinema, televisione: pratiche di intermedialità

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Italo Testa

Tutore:
Chiar.mo Prof. Michele Guerra

Dottoranda: Dorothea Burato

Anni Accademici 2018/2019 – 2020/2021

Indice

Introduzione 5
Capitolo I 17
Federico Emilio Schuberth 17
1. Dalle origini alla nascita del Made in Italy 17
2. L'esordio a Firenze e le manifestazioni in Italia fino al 1960 26
3. L'apertura ai mercati esteri 39
4. L'attività nell'ambito della Camera Nazionale della Moda Italiana 44
5. Anni Sessanta. Le manifestazioni di alta moda e di moda pronta 47
Capitolo II 63
Interscambi tra cinema e moda 63
1. Incursioni di Schuberth nel cinema italiano 63
2. Contraccambi. Il sarto-divo veste le dive 81
Capitolo III 117
L'attività di Schuberth per il cinema e lo spettacolo 117
1. Film a soggetto contemporaneo 119
2. Film in costume 138
3. Moda a teatro. Le creazioni per le soubrette 149
Capitolo IV 177
Schuberth e la televisione 177
1. Tele-moda. Strategie di promozione dell'atelier 179
2. Il sarto-divo protagonista televisivo 191
3. Schuberth per *Vedette 444* 203
Bibliografia 217
Appendice 1 241
Appendice 2 323

INTRODUZIONE

Il legame tra cinema e moda italiana è un ambito ancora in larga parte da indagare. Se la rinascita post-bellica del *Made in Italy* si può ormai considerare una tematica classica dei Fashion Studies europei ed extra-europei[1], la relazione tra il cosiddetto *Italian style* e il cinema è un argomento assai poco studiato[2]: una lacuna che è dovuta in larga misura al fatto che per lungo tempo moda e cinema non sono stati considerati parte dello stesso "sistema comunicativo"[3]. A metà del secolo scorso, sulla scia del rinnovato interesse per la moda nazionale che il *Made in Italy* andava diffondendo e di fronte alla prospettiva di un ingresso della moda nei linguaggi artistici, si riscontra un impellente bisogno di stabilire i punti di contatto tra le due discipline di cui, come sarà ampiamente descritto e documentato nella tesi, è importante testimonianza l'iniziativa portata avanti da Mario Verdone a Venezia. Bisogna però attendere gli anni Ottanta per trovare – nell'ambito di ampi progetti di studio relativi alle origini dell'alta moda italiana e all'analisi di alcuni suoi protagonisti – indagini sui meccanismi promozionali messi in atto da atelier e sartorie nazionali attraverso il cinema prima e, successivamente, la televisione. Da allora sono proliferati gli studi a carattere storico e teorico volti ad indagare lo sviluppo del *Made in Italy* e il suo dialogo con le altre arti; la presente

[1] P. Colaiacomo, *Critica della Moda e «Made in Italy»*, in «ZoneModa Journal», vol. 2, *La cultura della moda italiana - Made in Italy*, Bologna, Pendragon, 2011, p. 25.
[2] Per un punto sui contributi relativi alla moda italiana si veda: S. Ironico, *Studiare la moda. Un tentativo di sistematizzazione*, in «ZoneModa Journal», vol. 2, *La cultura della moda italiana - Made in Italy*, Bologna, Pendragon, 2011.
[3] A questo proposito è giusto ricordare che Arturo Carlo Quintavalle precorse i tempi con la sua idea di "arte come comunicazione visiva": il modello CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma) fu un modello di ricerca integrata in forte anticipo sui tempi.

ricerca si è perlopiù focalizzata sull'industria cinematografica successiva al boom economico, pur mantenendo l'attenzione anche sul periodo prebellico nell'esposizione dei casi più rilevanti[4]. In questo panorama resta tuttavia ancora piuttosto inesplorata, nonostante l'importanza rivestita nel processo di affermazione e di diffusione del *Made in Italy*, la figura dello stilista Federico Emilio Schuberth, fra i protagonisti di quella che può senza dubbio essere definita la rivoluzione più importante nell'industria della moda del Paese, ma pressoché dimenticato dalla letteratura al riguardo[5]. Lacuna, questa, che risulta tanto più importante se messa a confronto con altre figure di primo piano della stessa stagione, come per esempio le Sorelle Fontana. Se negli ultimi anni si registra un'inversione di tendenza nel settore della *Fashion Theory* ed è aumentato l'interesse nei confronti della moda come fenomeno che si inserisce in diversi settori disciplinari[6], per quanto riguarda i decenni centrali del Novecento gli

[4] D. Calamai, S. Gnoli, *Cento anni di Stile sul Grande Schermo*, Roma, Zephiro, 1995; P. Calefato, *Moda e cinema*, Ancona-Milano, Costa & Nolan, 1999; P. Calefato, *Moda, corpo, mito*, Roma, Castelvecchi, 1999; S. Gnoli, *Moda & cinema. La magia dell'abito sul grande schermo*, Città di Castello, Edimond, 2002; R. Fabbri, *Ciak si gira la moda. Cinema e moda, sistemi di senso e industrie di emozioni*, Pesaro-Urbino, Quattroventi, 2006; F. Muzzarelli, *L'immagine del desiderio, Fotografia di moda tra arte e comunicazione,* Milano, Bruno Mondadori, 2009; E. Paulicelli, D. Stutesman, L. Wallenberg (a cura di), *Film, Fashion and the 1960s*, Bloomington, Indiana University Press, 2017.

[5] Nel 2011, alla 68° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, è stato proiettato il documentario *Schuberth - L'atelier della Dolce Vita* di Antonello Sarno, coprodotto da Medusa Film, Cinecittà Luce, Futura e Tiziana Rocca.

[6] L'incremento dell'interesse sulla moda ha portato, negli ultimi anni, alla proliferazione di studi volti a definire meglio le pratiche, i metodi e gli spazi in cui si articola il campo dei Fashion Studies. Si vedano, a questo proposito: S. B. Kaiser, *Fashion and Cultural Studies*, London, Berg, 2012; J. Craik, A. Jansen (a cura di), *International Journal of Fashion Studies,* Vol. 2, n. 1, Bristol, United Kingdom, Intellect Ltd, 2015; H. Jenss (a cura di), *Fashion Studies. Research Methods, Sites and Practices,* London, Bloomsbury, 2016; A. Sikarskie, *Digital Research Methods in Fashion and Textile Studies*, London, Bloomsbury, 2020; J. Craik, S. Peoples, *The fashion studies book,* United Kingdom, Routledge, 2020; E. Paulicelli, V. Manlow, E. Wissinger (a cura di), *The Routledge Companion to Fashion Studies*, New York, Routledge, 2021. L'espressione *Fashion Theory*, rispetto a quella di *Fashion Studies*, qualifica un approccio teorico trasversale, che considera il "sistema moda", più che da una prospettiva storica, entro le scienze umane e sociali.

esiti delle ricerche sono rimasti spesso a un livello divulgativo; in tale periodo lo studio dei fondi pubblici e privati degli stilisti o l'indagine sulle connessioni della moda con gli altri ambiti artistici è pressoché assente.

Sarto di origini napoletane e attivo a Roma già nel 1938, Federico Emilio Schuberth rappresenta, nel panorama della moda italiana, una voce fuori dagli schemi che, a partire dalla metà degli anni Quaranta e per quasi due decenni, si impone sul territorio nazionale e internazionale: il suo atelier è una tappa obbligata per le dive del cinema, le soubrette del varietà, le donne dell'aristocrazia e le figure più eleganti del jet set internazionale. La sua notorietà si deve soprattutto ad un innato senso dello spettacolo e a una capacità di comunicare – e comunicarsi – attraverso i diversi media, con l'obiettivo di costruire la sua immagine, il suo mito. Schuberth è protagonista della mondanità romana e nazionale del tempo, apre le porte del suo atelier alle cineprese, lavora a stretto contatto con il mondo del cinema, recita in alcuni film dove interpreta se stesso e si serve del neonato *medium televisivo* per rendere nota al grande pubblico la sua immagine, partecipando a programmi di grande popolarità come *Carosello*, *Il Musichiere* e *La via del successo*. Interpreti dello

Il contesto contemporaneo sta facendo emergere come tutta una serie di discorsi sociali - dal cinema ai nuovi media, alla pubblicità - siano i luoghi in cui la moda vive come sistema intertestuale. Questo approccio trasversale, più che quello storico, negli ultimi anni ha dimostrato quanto possa essere prolifico l'incontro tra moda e media e, di conseguenza, la contaminazione tra Fashion Studies e Media Studies, con particolare riguardo ai media audiovisivi. A questo proposito, si vedano, almeno: S. Bruzzi, P. Church Gibson (a cura di), *Fashion Cultures Revisited: Theories, Explorations and Analysis*, London, Bloomsbury, 2012; A. Geczy, V. Karaminas, *Fashion and Art*, London-New York, Berg, 2012; P. Church Gibson, *Fashion and Celebrity Culture*, London-New York, Berg, 2012; D. Bartlett, S. Cole, A. Rocamora (a cura di), *Fashion Media: Past and Present*, London, Bloomsbury, 2013; A. Geczy, V. Karaminas, *Fashion's Double: Representations of Fashion in Painting, Photography and Film*, London, Routledge, 2013; A. D'Aloia, M. Baronian, M. Pedroni (a cura di), *Fashionating Images. Audiovisual Media Studies Meet Fashion*, in «Comunicazioni sociali», n. 1, 2017, Vita e Pensiero, 2017.

spettacolo messo in campo da Schuberth, che si ritaglia sempre il ruolo principale, sono le dive del cinema e le aspiranti attrici e soubrette che popolano gli studi di Cinecittà, definita in quegli anni la "Hollywood sul Tevere". Nel giro di poco più di due decenni Schuberth trasforma il suo atelier in un set, teatro di un racconto intermediale in cui ogni mezzo di comunicazione si alimenta appoggiandosi all'altro e dove i confini di uno e dell'altro tendono a farsi sempre più deboli: moda, cinema, fotografia, televisione, radio e stampa costruiscono un sistema narrativo, che è allo stesso tempo industriale e culturale.

La ricerca, attraverso un approccio di carattere storico, ricostruisce nel dettaglio il lavoro di Schuberth; lo studio è stato realizzato mediante la ricognizione, il riordino e la catalogazione del materiale proveniente dal Fondo Emilio Federico Schuberth del Centro Studi e Archivio della Comunicazione – CSAC dell'Università di Parma. Il fondo pubblico e interamente consultabile, che si compone di 2949 opere donate con atto pubblico dalla figlia del sarto, Gretel Schuberth, nel 1990, è una raccolta eterogenea composta nella maggior parte da figurini di moda a tecnica mista su carta (matita e tempera, acquarello, china e pennarello) e, in misura minore, di schizzi a matita o penna. Il fondo testimonia il lavoro dell'atelier in un arco cronologico compreso tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta. La catalogazione del fondo, unita all'analisi del lavoro di Schuberth come stilista delle celebrità del grande schermo e come collaboratore alla realizzazione dei costumi per diverse opere cinematografiche, ha permesso di fare luce su alcuni aspetti ancora poco indagati circa l'influenza della moda *Made in Italy* sul cinema nel secondo dopoguerra, aprendo a nuove prospettive di studio sul sistema di relazioni tra industria cinematografica e industria della moda.
A testimonianza dell'attività e della vita da protagonista del *jet set* romano di Schuberth, si è potuto lavorare su 105 fotografie inedite di vario formato e 58 pezzi, tra negativi e serie fotografiche, appartenenti

al Fondo Archivio Publifoto Roma, nonché una serie di 8 negativi appartenenti al Fondo Archivio Dessena, entrambi depositati a CSAC. Il confronto di questo materiale con documenti fotografici e cinematografici sull'opera di Schuberth posseduti da altri archivi, si è rivelato fondamentale per una comprensione il più possibile precisa sul fenomeno che in quegli anni il sistema cinema/televisione-moda italiano mette in moto, influenzando l'intera società.
L'analisi e il riordino del fondo Schuberth posseduto da CSAC ha dato esito anche a un video essay che ha come obiettivo la messa a punto di un prototipo di *storytelling* dei fondi archivistici attraverso l'uso dell'audiovisivo e delle nuove forme di comunicazione. Il progetto ha potuto avvalersi di un finanziamento erogato dal dipartimento di Discipline Umanistiche Sociali e delle Imprese Culturali dell'Università di Parma[7].

La seconda tipologia di fonte documentaria utilizzata, imprescindibile ai fini della ricerca, è stata la stampa periodica. Con la fine della seconda guerra mondiale e la ritrovata libertà di stampa, l'editoria italiana diventa anche un laboratorio di sperimentazioni culturali capaci di far dialogare tra loro ambiti anche apparentemente lontani; tra questi, il cinema ha rappresentato uno dei temi di discussione più coinvolgenti e aggreganti dell'intera società. Più ancora delle riviste dedicate al cinema, è stato decisivo, ai fini della ricerca, lo spoglio dei periodici non specializzati.
Nell panorama delle riviste di moda, che vede tra l'altro prestigiose pubblicazioni come «La donna», «Linea» e «Vogue», l'analisi si è focalizzata sui due mensili italiani «Bellezza» e «Novità». La scelta è stata dettata sia dall'altissima qualità di questi periodici pensati per l'alta borghesia colta e imprenditoriale, che per il rilievo storico che hanno rappresentato entrambe, ponendosi, la prima, come organo

[7] BANDO FIL - QUOTA INCENTIVANTE 2019, titolo progetto: *Making Schuberth*. Un progetto pilota di *video-essay* per narrare l'archivio (P.I. Prof.ssa Sara Martin).

ufficiale dell'alta moda italiana e strumento per gli addetti ai lavori, la seconda, come occhio puntato sulle moderne tendenze nazionali e internazionali. Oltre ai due mensili, il lavoro di spoglio ha interessato alcuni settimanali popolari a grande tiratura, come «Grazia», «Annabella», «Oggi» e «Radiocorriere», *house organ* della Rai. Nello specifico, il lavoro di spoglio dei due rotocalchi femminili «Grazia» e «Annabella» ha dato la possibilità di rintracciare una connessione via via più stretta negli anni tra moda, cinema e televisione. L'intreccio, reciprocamente proficuo, tra l'industria della moda e quello dell'audiovisivo è significativo soprattutto nei servizi fotografici e negli articoli che hanno come soggetto principale il divismo e lo star system. In secondo luogo, è possibile rintracciare elementi di forte congiunzione nei servizi che si concentrano sull'evoluzione del ruolo della donna nella società e in generale su una presa di consapevolezza sempre maggiore dell'identità femminile. Così come nel caso dello sviluppo di uno storytelling del Fondo Schuberth attraverso la realizzazione di un video essay, anche per quanto riguarda l'analisi e lo studio dei rotocalchi femminili, la ricerca qui presente ha potuto avvalersi della collaborazione pluriennale a un progetto finanziato dal Ministero all'Università di Parma e incentrato sulla pervasività del cinema nelle riviste non di settore nel decennio del dopoguerra[8].

Grazie all'utilizzo di questa documentazione eterogenea si è potuto elaborare un percorso di analisi sulla poliedrica figura dello stilista che si divide in quattro sezioni tematiche.
La prima è interamente dedicata all'approfondimento e alla definizione della biografia di Schuberth. Nonostante la fama raggiunta dal sarto nei decenni centrali del Novecento e l'ampia diffusione nazionale e

[8] Progetto SIR 2014: *Italian Film Criticism in Post-War Cultural and Popular Periodicals (1945-1955): Models and Criteria for an Accessible and Scalable Database* (P.I. Prof. Michele Guerra, Università di Parma). L'attività di spoglio da me svolta ha contribuito all'implementazione del materiale presente sul database *Culture del film,* uno degli esiti proposti dal progetto.

internazionale delle sue creazioni, con la sua morte l'attività dell'atelier si è conclusa bruscamente e non è stata portata avanti né dagli eredi né da soggetti terzi. Da allora, la figura di Schuberth sembra aver subito una sorta di *damnatio memoriae* di cui non è stato possibile rintracciare delle motivazioni certe, ma soltanto provare a costruire delle ipotesi. Non è inoltre possibile, ad oggi, accedere all'archivio della società EMI, titolare del marchio Schuberth, che conserva materiale inerente alla vita privata del sarto e alle origini della sua attività a Roma. L'auspicio è che in futuro l'archivio possa aprire le porte agli studiosi così da poter approfondire e implementare i risultati della ricerca fin qui condotta. L'analisi della documentazione dell'Archivio della Camera Nazionale della Moda Italiana (CNMI) posseduta presso l'Università Luigi Bocconi di Milano ha tuttavia permesso di ricostruire con precisione la partecipazione di Schuberth alle attività di promozione e diffusione della moda *Made in Italy* tra gli anni Quaranta e la fine degli anni Sessanta (sfilate, presentazioni, défilé); inoltre, grazie anche al materiale fotografico posseduto da CSAC, è stato possibile mappare tutte le tappe di costituzione del marchio Schuberth ai mercati esteri (Stati Uniti e Germania).

La seconda sezione è dedicata alla ricognizione del proficuo rapporto che Schuberth ha instaurato con il mondo del cinema in venti anni di attività. Da un lato sono state studiate quelle che possiamo definire "incursioni" nel cinema italiano: esperienze in cui il sarto si trasforma in un attore, un divo, che interpreta se stesso. Queste frequenti "incursioni" fanno emergere una profonda differenza di approccio alla comunicazione di sé e del proprio marchio rispetto agli altri protagonisti del *Made in Italy* che pure hanno trovato nel mondo del cinema un terreno fertile in cui seminare il proprio lavoro (pensiamo all'atelier delle Sorelle Fontana per esempio, o a quello di Fernanda Gattinoni), ma scegliendo sempre di offrire il primo piano agli abiti, mai a loro stessi. L'ambizione ad ottenere sempre la scena da parte di Schuberth è confermata anche dalla documentazione fotografica che attesta una

frequentazione assidua delle attrici del cinema del suo atelier. Valentina Cortese, Martine Carol, Gina Lollobrigida, Sophia Loren sono solo alcune delle dive che vengono immortalate mentre provano gli abiti che commissionano a Schuberth per le occasioni mondane in cui sono coinvolte fuori dal grande schermo. Frequentemente il sarto fa posare le dive con un grande dipinto che lo ritrae sullo sfondo, testimonianza della necessità da parte di Schuberth di mostrarsi sempre, di raggiungere una notorietà che passa attraverso il suo corpo e il suo volto prima ancora che attraverso le sue creazioni. Avvalendosi contemporaneamente della stampa, della fotografia, dei notiziari del cinema e della televisione, Schuberth mette dunque in moto un meccanismo di promozione integrata tra cinema e moda (passando soprattutto attraverso la promozione di se stesso) che, per quanto riguarda l'Italia, può essere considerato uno dei casi più rappresentativi dell'intero periodo.

La terza sezione si focalizza sul lavoro di Schuberth come sarto e stilista al servizio del cinema e del teatro di varietà. Fino ad oggi, gli studi condotti sul tema del rapporto tra cinema e *Made in Italy* nel secondo dopoguerra hanno chiarito il ruolo svolto da alcuni atelier la cui fama non è andata scemando nel tempo, confinando la figura di Schuberth all'ambiente mondano del *jet set* romano. Ripercorrere le tappe di questa "secondaria", ma importante attività dell'atelier ci permette di fare luce su aspetti quasi del tutto inesplorati, non solo laddove il ruolo del sarto risulta centrale per valorizzare l'immagine divistica di un'attrice, ma anche per capire in che misura, attraverso l'opera di un "costumista d'eccezione", il cinema accoglie, filtra e veicola le tendenze della moda internazionale. A differenza di altri stilisti, Schuberth non entra mai nel ruolo del costumista per un film: non realizza un costume in funzione del racconto che viene narrato; non va alla ricerca di una ricostruzione filologica o della definizione del carattere di un personaggio sullo schermo. Lavora invece con l'obiettivo unico di valorizzare il corpo e l'immagine della diva, protagonista della pellicola.

Lo studio dei costumi realizzati per le attrici del varietà porta alla luce alcuni elementi importanti del modus operandi dello stilista. La sua collaborazione con i costumisti di professione dimostra la forte apertura alle sperimentazioni del suo atelier, anche nell'ambito delle forme di intrattenimento tradizionalmente più popolari.
L'ultima sezione è dedicata alle esperienze di Schuberth nell'ambito radiotelevisivo. Attraverso all'eterogeneità dei contributi del sarto – dalla presentazione di modelli in atelier alle inchieste RAI, dalle interviste alle *performance* canore – viene confermato quell'atteggiamento di apertura nei confronti dei mezzi di comunicazione, che possiamo definire un approccio intermediale *ante litteram* e che conferma l'unicità della promozione "spettacolare" messa in campo da Schuberth sia per sé che per il suo marchio.

All'elaborato dedicato allo studio della figura di Schuberth in funzione del suo rapporto con i media, si aggiungono due appendici che raccolgono parte del lavoro di catalogazione svolto sul Fondo Emilio Federico Schuberth e sul Fondo Archivio Publifoto Roma di CSAC. La risistemazione dell'intero Fondo Emilio Federico Schuberth ha richiesto un lavoro di controllo e di verifica incrociata dei singoli oggetti con la schedatura pre-esistente e non completa, l'acquisizione della documentazione fotografica del materiale del fondo, l'assegnazione di un codice identificativo ai singoli pezzi (quando non presente), la sostituzione dei contenitori di raccolta dei figurini con divisione del materiale per figurinista (dove è stato possibile identificare il disegnatore). I materiali dell'intero fondo sono poi stati schedati singolarmente sulla piattaforma dedicata alla catalogazione e gestione del patrimonio culturale *Samira*. Per economia di spazio, sono state selezionate e inserite in appendice 39 schede particolarmente rappresentative del lavoro di catalogazione svolto nel suo complesso. Le schede permettono la comprensione delle operazioni che Schuberth attua – a partire dai modelli proposti dal suo atelier o prendendo spunto

dalle tendenze d'oltralpe – quando realizza gli abiti sia per i film che per lo spettacolo.
La seconda appendice è il risultato del lavoro di raccolta e inventariazione delle 105 fotografie inedite del Fondo Archivio Publifoto Roma relative all'attività e alla vita di Schuberth.

La ricostruzione della vita e del lavoro di Federico Emilio Schuberth, protagonista della stagione che ha traghettato l'industria della moda italiana al di fuori dei confini nazionali, ha dato modo di portare alla luce l'importanza del ruolo rivestito dai diversi media, in particolare il cinema e la televisione, nella comunicazione di quello che dagli anni Cinquanta in avanti diventerà uno dei settori industriali più floridi del Paese. In tutta evidenza, la visione comunicativa di Schuberth, attento alla rappresentazione di sé almeno tanto quanto alla promozione delle sue creazioni, è andata oltre il tempo in cui ha operato. Se l'autopromozione da parte dello stilista di moda attraverso i media è diventata una pratica diffusa e feconda per il successo del marchio nei decenni successivi (pensiamo a Karl Lagerfileld, Giorgio Armani, Gianni Versace), ha trovato invece – con ogni probabilità – una consapevolezza dell'uso dei media non ancora matura, tanto da portare il sarto-divo all'oblio prima del tempo. Ma è in Schuberth che possiamo affermare di aver individuato uno dei più importanti precursori nel sistema di comunicazione integrato tra moda, cinema e altri media.

Questa tesi è il risultato di un lavoro di ricerca che ho realizzato grazie alla generosa disponibilità di tutto il personale del Centro Studi e Archivio della Comunicazione, che ringrazio sentitamente. Oltre a CSAC, ho potuto approfittare della collaborazione e della professionalità del personale della Biblioteca delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Parma, della Biblioteca dell'Università Luigi Bocconi di Milano, dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, dell'Archivio storico della Camera di Commercio di Roma, della Direzione Teche RAI di Roma, della Sede regionale RAI di Bologna, della Biblioteca Braidense di Milano, della Fondazione Cineteca e della Biblioteca Renzo Renzi di Bologna.

Un ringraziamento speciale va a Michele Guerra, per i preziosi e mai scontati insegnamenti che ha saputo darmi, e a Sara Martin, per l'attenzione che ha prestato a tutta questa ricerca. Ringrazio entrambi per la generosità e la fiducia con cui, sempre, hanno condiviso con me idee e progetti. Ricordo anche i "compagni di lavoro" Jennifer Malvezzi e Marco Zilioli, per il dialogo che abbiamo intrecciato in questi anni e per l'appoggio che non mi hanno mai fatto mancare.

Sono grata a Gloria Bianchino per i consigli, gli scambi e le feconde discussioni di cui la mia ricerca ha giovato. Parti di questa tesi sono state lette da Stefania Babboni, Sofia Burato, Caterina Dacci e Bruno Vezzoni, che ringrazio.

CAPITOLO I

FEDERICO EMILIO SCHUBERTH

1. Dalle origini alla nascita del Made in Italy

Federico Emilio Schuberth nasce a Napoli nel 1904[9] da Gotthelf Schuberth[10] e Fortuna Vittozzi, nel quartiere Vicaria. Sono contrastanti le notizie sulle sue origini che, secondo alcuni, sarebbero da ricercarsi in Sassonia e precisamente nel Castello di Glauchau[11]; è questa la ragione del mito di una discendenza aristocratica che accompagna Schuberth per tutta la sua vita. Tuttavia, come riportato sul certificato di nascita[12], Gotthelf Schuberth lo riconosce come suo figlio all'età di 15 anni, dandogli il cognome. L'idea di un'origine nobile, nata da una serie di equivoci volutamente alimentati dallo stesso sarto, porta molto spesso i cronisti mondani ad aggiungere al nome di Schuberth l'appellativo di *principe*. Incerte le notizie sulla sua formazione: nelle biografie redatte negli anni Cinquanta e negli articoli del tempo si parla di studi compiuti presso le accademie di belle arti di Vienna, di Shanghai o di Napoli, ma non esistono documenti che ne diano

[9] In un documento posseduto presso l'Archivio della Camera di Commercio (Roma) del 9 novembre 1940, una denuncia dell'Ufficio Provinciale delle Corporazioni di Roma, è indicata – come data di nascita di Schuberth – l'8 giugno 1904 (Fascicolo: Schuberth, N° Iscriz. 109815).

[10] Nato a Census, in Germania, nel 1881.

[11] Le origini sassoni di Schuberth non sono state messe in discussione né dalla stampa del tempo né dall'opinione pubblica (si veda ad esempio: L. Madeo, *Stroncato da un collasso Schuberth il sarto delle dive e di principesse*, in «La Stampa», 06 gennaio 1972, p. 11). Seppur precarie ed esigue per mancanza di documentazione, le prime informazioni attendibili sulla vita di Schuberth si devono agli studi di Bonizza Giordani Aragno. Si veda, a questo proposito: B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda. Emilio Federico Schuberth*, Napoli, Fondazione Mondragone, 2004.

[12] Il certificato è oggi in possesso dell'Azienda EMI, titolare del Marchio Schuberth.

conferma. Anche su questi dati pesano i racconti dello stesso sarto, che ipotizzò viaggi in paesi europei ed asiatici, forse per giustificare l'anelito di una vita diversa fuori dalla miseria, o semplicemente come evasione e come conoscenza di culture diverse che erano – a suo dire – lo spunto per nuove creazioni.

Nel 1929 Schuberth si sposa con la napoletana Maria Ielasi, dalla quale ha le due figlie Annalise e Gretel. Non ci sono notizie certe sulla data del trasferimento della famiglia a Roma, sappiamo però che le sue prime esperienze professionali si collocano, intorno al 1938, presso la famosa Sartoria Montorsi di Roma, nel reparto di biancheria. È qui che Schuberth ha il suo primo contatto con il mondo dell'alta moda. Avendo realizzato, tra le altre cose, l'abito nuziale di Edda Mussolini, la ditta Montorsi di via Condotti 65 è allora assai conosciuta; dalla fine degli anni Trenta affitta le sue vetrine a Salvatore Ferragamo ed è organizzata alla maniera di una *maison* francese, con laboratori di alto artigianato in cui vengono realizzati capi di biancheria intima per signora, completi sportivi, abiti e pellicce[13]. Un ambiente che dà lavoro a più di cento persone tra sarti, indossatrici e magazzinieri, influenzato a tal punto dal modello francese da dotarsi di una sala da tè e di un angolo esclusivamente dedicato ai guanti e agli scialli. È indubbio che il gusto e l'attività futura di Schuberth siano stati influenzati dalla vivacità e dall'apertura che caratterizzavano questa sartoria.

Nel 1938 Schuberth apre il suo primo negozio di modisteria in via Frattina 145 dove, assieme alla moglie, crea e vende cappelli. Alcune delle sue clienti, donne appartenenti all'alta aristocrazia romana, come la contessa Ratti, nipote di Pio XI, lo incoraggiano a cimentarsi nella realizzazione di modelli per abiti femminili; nell'ottobre del 1940, grazie alle numerose richieste, Schuberth apre così un "laboratorio confezioni

[13] B. Giordani Aragno, *Montorsi Sartoria italiana*, in G. Vergani (a cura di), *Dizionario della moda*, Baldini e Castoldi, 1999, p. 540.

e moda per signora" in via Lazio 9[14] dove inizia a vendere abiti da lui progettati.

In piena autarchia, solo un anno dopo, nel marzo del 1941, a seguito di un continuo aumento della clientela, si trasferisce in via XX Settembre 4: l'atelier, costruito sul modello francese, è arredato con poltrone e divani in raso, lumi di vetro di Murano, grandi specchi completi di cornici e tende che incorniciano un ritratto del sarto eseguito dall'artista maceratese Aldo Severi. È in questo lussuoso spazio che, nel 1949, vengono girate alcune sequenze del film *Femmina Incatenata* (Giuseppe di Martino), cui prende parte lo stesso Schuberth. Non è però questo il suo primo contatto con il cinema, nel 1942 il sarto aveva infatti collaborato alla realizzazione del film *Margherita fra i tre* (Ivo Perilli).

In questi anni l'obbligo è quello di creare abiti d'ispirazione nazionale[15]. La promozione della moda italiana, che trova i suoi primi sostenitori all'inizio del Ventesimo secolo[16], negli anni Venti assume un ruolo chiave all'interno del progetto mussoliniano di creazione di una nuova immagine nazionale. Questa visione estetica totalizzante incoraggiata

[14] Secondo quanto riportato nel già citato documento dell'Ufficio Provinciale delle Corporazioni di Roma del 9 novembre 1940 (Camera di Commercio di Roma, Fascicolo: Schuberth, N° Iscriz. 109815), Schuberth è domiciliato in via Lazio n.9. Nel documento è riportata la data di avvio dell'esercizio in questa sede (1° ottobre 1940) e la data di rilascio della licenza d'esercizio da parte del comune di Roma (31 luglio 1940).

[15] Per un approfondimento sulla moda italiana durante il Fascismo, si vedano: G. Buttazzi, *1922-1943. Vent'anni di moda italiana*, Firenze, Centro Di, 1980; N. Aspesi, *Il lusso & l'autarchia. Storia dell'eleganza italiana 1930-1940*, Milano, Rizzoli, 1982; C. Chiarelli (a cura di), *Moda femminile tra le due guerre*, Livorno, Sillabe, 2000; S. Gnoli, *La donna, l'eleganza e il fascismo*, Catania, Del Prisma, 2000; A. Vaccari, S. Grandi, *Vestire il Ventennio. Moda e cultura artistica in Italia tra le due guerre*, Bologna, Benonia University Press, 2004; E. Paulicelli, *Fashion Under Fascism. Beyond the Black*, Oxford, Berg, 2004; M. Lupano, A. Vaccari (a cura di), *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista,* Bologna, Damiani Editori, 2009; S. Gnoli, *Eleganza fascista. La moda dagli anni Venti alla fine della guerra*, Roma, Carocci, 2017.

[16] Si veda: G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design*, Novara, DeAgostini, 1989, p. 10.

dal regime, che esorta le sartorie ad ispirarsi a modelli "squisitamente italiani, magari prendendo a modello i costumi regionali"[17], si realizza attraverso la collaborazione con l'Istituto LUCE[18], con la stampa specializzata[19] e con i più importanti esponenti dell'aristocrazia italiana[20]. Allo stesso scopo, nel 1927 vengono organizzate le prime manifestazioni a carattere nazionale[21] e, solo un anno dopo, viene creato a Roma, dove sono già presenti celebri sartorie[22], l'Istituto artistico per la moda italiana.

[17] G. Bianchino, *Alta moda, le origini*, in Id. (a cura di), *Italian fashion designing 1945-1980, catalogo della mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta*, Parma, CSAC - Università di Parma, 1987, p. 16.

[18] Numerosi sono i filmati realizzati dal LUCE sulla moda italiana. La moda filmata ha qui un suo linguaggio, che deriva da un preciso *storytelling*, dalla scelta di un arco di tempo compresso, dai movimenti delle modelle, dal ruolo del paesaggio e naturalmente dalle tecniche di montaggio impiegate. Un linguaggio che pone un interrogativo sul significato simbolico e culturale della moda. Interessante è il cinegiornale *Moda italiana a Milano* (Giornale LUCE A, dicembre 1928, A023904), dove le modelle in abiti italiani, "che nulla hanno da invidiare a quelli francesi", sfilano sincronizzando la propria andatura ai modelli indossati, ne fanno notare i particolari mantenendo una grande eleganza dei movimenti. Nonostante l'italianità sventolata, nel filmato, le pose, gli abiti e le pettinature riprendono in tutto e per tutto lo stile glamour hollywoodiano e la contemporanea moda europea, come testimonia un elegante vestito in raso bianco del tutto simile ad un modello di Edward Molyneux indossato da Gertrude Lawrence nello spettacolo *Private Lives* messo in scena a Londra nel settembre del 1930.

[19] Tra le riviste, va ricordata almeno «Lidel, rivista italiana di gran lusso», fondata da Lydia del Liguoro (la giornalista è una delle più ferventi sostenitrici della moda nazionale).

[20] Quando l'8 gennaio 1930 Maria José si unisce in matrimonio con Umberto di Savoia, le cronache mondane non mancano di sottolineare che l'abito della principessa è opera della sartoria italiana Ventura (Milano). Anche la regina Elena, moglie di Vittorio Emanuele III, viene coinvolta dal regime allo scopo di "magnificare la moda italiana" assieme ad altre donne dell'alta aristocrazia. A questo proposito, si veda: G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design*, cit., pp. 10-11.

[21] La prima a Como, dove viene realizzata con il supporto del governo un'esposizione dedicata alla seta che raggruppa diversi rappresentanti dell'industria serica italiana; la seconda al Lido di Venezia, dove è invece organizzata – grazie alla collaborazione tra due riviste, una italiana («Fantasie d'Italia») e una francese («Foemina») – una sfilata in cui sono presentati, per la prima volta insieme, abiti italiani e francesi.

[22] La sartoria delle Sorelle Botti (aperta nel 1911 e famosa soprattutto per gli abiti da sposa), l'atelier Zecca (fondato all'inizio degli anni Venti e considerato uno dei migliori della capitale), le già citate sartorie Montorsi e Ventura (che oltre a Milano aveva sede anche a Roma).

Nonostante le direttive governative, i maggiori disegnatori italiani del tempo, tra cui vanno ricordati almeno Antonio Pascali[23], Lino Pelizzoni[24] ed Elio Costanzi[25], si recano a Parigi per assistere alle presentazioni delle case di moda più in vista e ricreano i modelli attraverso i loro *croquis*, che successivamente vendono alle case di alta moda italiane. Anche Schuberth si serve della collaborazione di questi disegnatori ai quali, nel corso di più di venti anni, se ne affiancano molti altri, tra cui

[23] Ancora molto giovane Antonio Pascali trova impiego come disegnatore presso la nota sarta Marta Palmer. Dopo tre anni comincia a vendere i suoi disegni come un "libero figurinista"; tra le case di moda che si sono servite della sua collaborazione vi sono, oltre a Schuberth, Antonelli, Carosa, Gattinoni, Fabiani, Fercioni, Guidi, Rina Modelli, Sorelle Fontana, Tizzoni e Veneziani. La sua notorietà come figurinista raggiunge il culmine nel corso degli anni Cinquanta.

[24] Dopo aver frequentato la scuola d'arte di Mantova e aver seguito per corrispondenza un corso di figurino presso l'Accademia Albertina di Torino, nel dopoguerra Lino Pelizzoni comincia a lavorare per Noberasco e, successivamente, per Rina Modelli (Rina Pedrini), Fercioni, Ferrario e Tizzoni. Negli stessi anni lavora per le case di moda francesi di Fath, Griffe ed Hermès. I rapporti di collaborazione più durevoli sono soprattutto quelli con Schuberth e Antonelli. Nel 1968 apre un suo atelier, che resterà attivo fino al 1975.

[25] Elio Costanzi inizia a lavorare per le case di moda già dagli anni Trenta. Tra quelle italiane troviamo Carosa, Fabiani e Schuberth, mentre in Francia collabora con Patou, Lavin, Pasquin e Schiapparelli. Negli stessi anni lavora per le riviste musicali di Garinei, Giovannini, Marchesi e Galdinieri e per la compagnia Montecarlo Ballet. Oltre a questa attività, Costanzi collabora come costumista per il cinema e come disegnatore per riviste di moda come «Vogue», «Femina», «Costume», «Arbiter» e «Moda».

vanno ricordati, Renato Balestra[26], Chino Bert[27], Guido Cozzolino[28], Ata de Angelis, Patrick De Barentzen, John Guida[29], Tito, Pino Lancetti[30],

[26] Renato Balestra si avvicina al mondo dell'alta moda quando, ancora molto giovane, è invitato a collaborare per una collezione in occasione delle sfilate di Firenze. Inizia così il suo apprendistato nell'atelier di Jole Veneziani, delle Sorelle Fontana e di Schuberth. Dopo queste collaborazioni, nei primi anni Sessanta Balestra apre il suo primo atelier a Roma, riscuotendo grande successo all'estero.

[27] Lo stilista e illustratore di Pavia Franco Bertolotti (vero nome di Chino Bert) a 19 anni debutta come disegnatore di moda nella *maison* Rosandre' di Milano. Solo un anno dopo, nel 1952 presenta a Palazzo Pitti dieci modelli: la sua linea "Scatola" però piace a pochi eletti, tra cui Irene Brin, Giovanni Battista Giorgini e la pittrice Brunetta. Decide così di abbandonare la creazione per avviare una collaborazione con Antonelli, che durerà per 4 anni, e lavorare come illustratore di servizi di moda al quotidiano «L'Aurore» e al mensile «L'Art e la Mode». Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta lavora per Rina Modelli, Jole Veneziani, Pierre Cardin, Fendi e Mila Schön. Dopo un viaggio a Hollywood si ritira nel monastero benedettino di Santa Scolastica dove diventa don Franco.

[28] Guido Cozzolino (Cog) nasce a Napoli e lì vi frequenta studi artistici. Comincia a lavorare come illustratore grazie alla giornalista di «Bellezza» Elsa Robiola e alla collega Misia Armani della rivista «Linea». Oltre che per Schuberth, Cog lavora per Fabiani, Simonetta e Carosa. A partire dal 1962 comincia ad affiancare l'attività di stilista con quella di costumista teatrale e televisivo fino a farne, dal 1968, il suo impegno principale.

[29] Napoletano come lo stesso Schuberth, e conosciuto soprattutto dagli anni Venti agli anni Quaranta, esordisce come figurinista nel 1914 al Circolo degli Artisti. Tra il 1914 e il 1943 collabora a Roma con i Grandi Magazzini S di P. Coen & Co per i quali realizza i figurini esposti nelle vetrine. È proprio in questo ambito che, come modellista, comincia a recarsi a Parigi e a Londra in occasione delle presentazioni di modelli per acquistare *croquis* da Patou, Lavine, Lucile e altri. Guida lavora nel dopoguerra per Schuberth, Antonelli, Centinaro e per la ditta di tessuti Galtrucco.

[30] Diplomatosi all'Istituto d'Arte Bernardino di Betto di Perugia, a partire dal 1950 Lancetti inizia a frequentare gli atelier romani di Simonetta, Schuberth, Antonelli e Fontana, cui vende i propri figurini. Trasferitosi nella capitale nel 1958, ha l'occasione di incontrare anche Capucci, Fabiani, Carosa e De Luca. Nel 1961 presenta a Palazzo Pitti la sua prima collezione e apre la propria *maison* in via Condotti. Due anni dopo si impone a livello nazionale e internazionale grazie al lancio della famosa "linea militare", anticipando uno stile che solo pochi anni dopo dilagherà per il mondo e diventando, da lì in poi, interprete delle nuove esigenze e del nuovo modo di vestire delle donne.

Franco Rispoli, Mario Vigolo[31] e Gherardo Winterling[32]. A portare in Italia le novità francesi non sono però solo i figurinisti. Schuberth stesso, quando ancora la moda italiana non gode un riconoscimento internazionale, si reca a Parigi assieme ad altri stilisti italiani per acquistare cartamodelli[33]. Nonostante si continui a guardare alla Francia, durante gli anni Quaranta questi giovani creatori possono sperimentare per la prima volta la propria autonomia "nazionale": ciò che preme è definire uno stile italiano in grado di "andare al di là delle singole affermazioni personali per caratterizzare tutta la produzione di moda"[34].

In questo stimolante clima, la fama di Schuberth nell'ambito dell'alta moda cresce velocemente[35], grazie anche alla sempre più importante collaborazione con le donne dell'aristocrazia italiana ed

[31] Raffinato illustratore e disegnatore Vigolo, negli anni Trenta, è conosciuto molto bene nell'ambito delle sartorie romane; i suoi figurini vengono esposti nelle vetrine Piperno a Roma ed è anche uno degli illustratori invitati ufficialmente a Parigi per l'importazione della moda francese in Italia. Sulla rivista «Moda» nel 1934 inaugura una rubrica dedicata alla moda di Hollywood, *La Metro Goldwyn Mayer interpreta la moda*, dove si "traducono" in abiti i costumi di Adrian. Nel dopoguerra, oltre che con Schuberth, collabora con Veneziani, Sorelle Fontana, Antonelli, Carosa e Albertina.

[32] Fino a oggi non sono stati realizzati degli studi significativi sui figurinisti che lavorano in Italia in questi anni; fanno eccezione le ricerche sul figurino di moda portate avanti da Bonizza Giordani Aragno, da Gloria Bianchino e da Arturo Carlo Quintavalle. Le opere dei figurinisti qui elencati sono presenti nel Fondo Federico Emilio Schuberth del CSAC dell'Università di Parma.

[33] È in occasione di questi viaggi che Schuberth conosce Micol Fontana, quando ancora entrambi gli atelier erano poco famosi, come ha affermato la stessa Fontana in una intervista del 2004. Si veda: B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda*, cit., pp. 153-157.

[34] I. Paris, *Oggetti cuciti. L'abbigliamento pronto in Italia dal primo dopoguerra agli anni Settanta,* Milano, FrancoAngeli, 2006, p. 186.

[35] Come dimostrano alcuni filmati realizzati alla fine degli anni Quaranta che lo presentano come un attore affermato. Si vedano i cinegiornali: *Si celebra nella chiesa di Santa Francesca Romana il matrimonio della celebre coppia*, La settimana Incom (28.01.1949), I024404; *Roma: presentazione delle nuove creazioni di Schuberth*, altro tit. *La pagina della donna. Modelli da pomeriggio e da sera*, La settimana Incom (27.04.1949), I028105; www.archivioluce.com.

internazionale[36]. Nel dicembre del 1948 a Saint Vincent, in Valle d'Aosta, Schuberth partecipa – assieme ad un altro marchio italiano "esordiente" Biki – ad una sfilata di grande richiamo al Casinò de la Vallée, dove sono presenti personalità del mondo dell'*haute couture* e dello spettacolo, come ad esempio Max Factor[37]. Si tratta di una delle prime incursioni dell'alta moda italiana negli ambienti eleganti del *jet set* internazionale, una tendenza che diventa dominante nel decennio successivo, quando alle sfilate collettive nazionali si affiancano anche presentazioni all'estero.

Nello stesso anno, prima che l'Ente Italiano della Moda di Torino diventi l'unico fra gli organismi di moda ad ottenere il riconoscimento giuridico di ente morale[38], viene fondato il Centro Italiano della Moda di Milano[39] con sede periferica a Roma. Il centro ha un'importanza determinante nel promuovere eventi di grande richiamo e nell'offrire ai sarti italiani

[36] Una delle prime clienti che arriva nell'atelier di Schuberth è Maria Francesca di Savoia. Per il matrimonio di Maria Pia con Alessandro di Iugoslavia, Schuberth partecipa ai preparativi e realizza tre modelli come dono di nozze.

[37] *La pagina della donna. Moda italiana e francese a St. Vincent*, La settimana Incom (17.12.1948), I022604; www.archivioluce.com.

[38] Nato a Torino il 22 dicembre 1932 come Ente Autonomo per la Moda Nazionale e trasformato poi, il 31 ottobre 1935, con un cambio di costituzione, in Ente Nazionale della Moda, ha lo scopo di rilanciare la moda italiana riorganizzandone i vari settori, controllando l'intero ciclo produttivo dell'abbigliamento e del settore tessile, localizzandola interamente in Italia. La scelta di Torino come capitale della moda può sembrare strana, dal momento che in tutta la penisola esistono realtà molto più attive sotto questo punto di vista: non solo Roma che, come abbiamo visto, è ricca di sartorie degne di nota, ma anche Firenze (che è patria di famose ditte di accessori e calzature, come Gucci, Gherardini e Ferragamo, e di grandi sartorie) e ancor più Milano, che si distingue per una strenua attività nel campo della moda. Nel 1932 a Milano è inoltre organizzato il Salone dell'abbigliamento, cancellato dal regime a pochi mesi dalla costituzione dell'Ente. È probabile che la volontà punitiva nei confronti del capoluogo lombardo sia da ascrivere alle scelte del Comitato italiano dell'abbigliamento (che ha sede a Milano) giudicato troppo legato al mercato francese e sciolto, per questo motivo, proprio nel 1932. La scelta di Torino si deve anche ad altre ragioni, tra cui l'appoggio della Casa Reale al progetto e l'importanza del capoluogo piemontese nel panorama nazionale industriale.

[39] Secondo alcune fonti il Centro viene fondato da Dino Alfieri, che era stato a capo del ministero fascista della Stampa e Propaganda, nonché ambasciatore a Berlino. Secondo altre fonti Alfieri è nominato presidente del Centro solo nel 1954 in sostituzione di Aldo Fercioni, dietro suggerimento di Franco Marinotti, presidente della Snia Viscosa. Si veda: I. Paris, *Op. cit.*, pp.187-188.

una sorta di terreno di prova per le proprie creazioni[40]; vengono organizzate presentazioni sul territorio nazionale e internazionale, con particolare attenzione anche alle esigenze nel nord Italia. A Venezia, dove il centro milanese incrocia la sua azione con quella del Centro Internazionale delle Arti e del Costume[41], nel 1949, in concomitanza con la decima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, è organizzato il primo Festival Internazionale dell'Alta Moda e del Costume nel Film. L'evento, che si definisce in una serie di sfilate all'Hotel Excelsior e al Palazzo del Cinema del Lido, viene affiancato da convegni e iniziative pubbliche promosse dal Centro Italiano della Moda. Non vi era sede più adatta del festival veneziano per "mostrare agli uomini del cinema le cosiddette 'creazioni' dell'alta moda e della costumistica, e agli uomini, o alle donne, dell'alta moda, i film e i costumi"[42]. Anche Schuberth partecipa alla sfilata organizzata a Palazzo Grassi di Venezia nell'ambito del festival cinematografico. Questo evento, oltre a essere un momento importante per il sodalizio tra il cinema e la moda, rappresenta un punto di passaggio decisivo anche per quanto riguarda lo sviluppo di nuove dinamiche all'interno della stessa moda italiana: atelier conosciuti e già attivi prima della guerra, come Fercioni, Ferrario e Tizzoni, che avevano già sfilato nel luglio del 1948 all'Hotel Excelsior, in occasione di questa nuova manifestazione veneziana si vedono costretti a contendere a Schuberth, Germana Marucelli, Fabiani ed altri marchi emergenti il

[40] A. Fiorentini Capitani, *Moda italiana anni Cinquanta e Sessanta*, Firenze, Cantini, 1991, p. 10.

[41] Il CIAC, alla cui fondazione partecipa lo stesso Franco Marinotti.

[42] A. Petrucci, *Le manifestazioni di alta moda e costume nel film a Venezia*, in M. Verdone (a cura di) *La moda e il costume nel film,* Roma, Bianco e Nero, 1950. In quella occasione, gli organizzatori si pongono interrogativi importanti, ai quali, solo decenni dopo, si è cominciato a dare risposte significative: "quali sono i rapporti tra il cinema e la moda?" "È possibile pensare seriamente ad un apporto del cinema nella divulgazione della moda?" "È possibile viceversa pensare ad un apporto della moda, sia pure dell'alta moda, alla creazione di un film?". Gli interventi del convegno sono stati raccolti nel volume curato da Mario Verdone che, di fatto, nel 1950 è la prima pubblicazione a dare un peso alla relazione tra la moda e il cinema.

predominio delle riviste di moda[43]. A partire da questi anni, cominciano pertanto a frequentare assiduamente l'atelier di Schuberth anche attrici e dive del cinema e dello spettacolo, che cooperano alla costruzione del consenso e alla trasformazione della vita dello stilista: Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Valentina Cortese, Martine Carol sono fra le clienti più legate al suo nome, ma accanto a loro vanno ricordate anche Milly Vitale, Wanda Osiris, Elena Giusti, Rossana Podestà, Hedy Lamarr e Gloria Swanson. È questo fertile terreno, segnato anche dall'avvio di un dinamico e produttivo dialogo tra la moda italiana e l'ambiente cinematografico, ad ispirare le mosse di Giovanni Battista Giorgini[44], che si dimostreranno azzeccate per l'effettivo lancio nel mercato internazionale delle nuove case di moda italiane.

2. L'esordio a Firenze e le manifestazioni in Italia fino al 1960

Se fino alla fine del secondo conflitto mondiale i mercati internazionali della moda si erano rivolti a Parigi, nel 1946 la situazione comincia a cambiare[45]. Secondo John B. Fairchild, editore e caporedattore di

[43] Sono numerosi gli articoli dedicati alle manifestazioni veneziane pubblicati, a partire dal 1949, sulle riviste di moda e sui rotocalchi popolari. Si vedano: Erti, *Anche la moda al Festival di Venezia*, in «Grazia», a. XXII, n. 448, 24 settembre 1949, pp. 24-25; I. Brin, *Prodigioso settembre veneziano*, «Bellezza», a. XI, n. 10, ottobre 1951, pp. 18-25. Di particolare interesse sono i due servizi di «Bellezza» dell'ottobre 1950 che scelgono come location per le fotografie di moda proprio Venezia: I. Brin*, Quattro giorni di moda a Venezia*, in «Bellezza», a. X, n. 10, ottobre 1950, pp. 20-27 e E. Robiola, *Richiamo d'ottobre*, in «Bellezza», a. X, n. 10, ottobre 1950, pp. 72-73.

[44] Sull'iniziativa di Giorgini si veda: Y. Caputo, F. Piancazzo*, 1951: The First Italian High Fashion Show. Conference Report and Interview to Neri Fadigati* in «ZoneModa Journal», vol. 11, n. 1, 2021, pp. 125-131; M. Gallai, *Il riordinamento e l'invenzione dell'Archivio della moda italiana di Giovan Battista Giorgini: resoconto del primo anno di lavoro*, a cura dell'Archivio di Stato di Firenze in www.archiviodistato.firenze.it; sul rapporto del First Italian High Fashion Show con i "precedenti storici" di matrice fascista si veda: G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design*, cit., pp. 10-17.

[45] Sulla questione della competizione tra Italia e Francia per la conquista del mercato Americano, si veda: G. Di Giangirolamo, T*he Race between Italy and France for the*

«Women's Wear Daily»[46], in quel periodo i francesi "stavano pensando di lanciarsi nel business del prêt-á-porter, avendo notato il calo dell'alta moda"[47]. Approfittando della lentezza dei francesi, Giovanni Battista Giorgini, consapevole che il prêt-à-porter rappresentava l'orientamento futuro[48], invita in Italia alcuni dei maggiori *buyer* americani[49], come Hector Escobosa (presidente di I. Magnin), Bergdorf Goodman (da New York) e Henry Morgan (da Montreal). L'idea di Giorgini, che ha descritto l'origine della sua iniziativa come "un sogno" [50], è di trovare dieci case di moda italiane in grado di realizzare ognuna diciotto modelli (per un totale di centottanta capi) da sottoporre ai compratori esteri. L'invito sembra allora un'idea folle poiché fino a quel momento i buyer stranieri avevano mostrato diverse perplessità nei confronti della moda italiana che, di fatto, non era quasi mai esistita

American Market in Fashion, in D. Calanca, N. Fadigati (a cura di), *Giovanni Battista Giorgini. From Artistic Craftmanship to High Fashion, Italian Soft Power*, «ZoneModaJournal», vol. 11, n. 1S, 2021, pp. 21-28.

[46] Nel 1960, dopo anni di lavoro nel settore della moda e dell'editoria, Fairchild assume la direzione del giornale e prende in mano le redini della casa editrice di famiglia, trasformando il «Women's Wear Daily» da foglio di informazioni sulla moda per il mercato ad importante quotidiano destinato perlopiù al pubblico femminile.

[47] J. B. Fairchild, *Grazie Giorgini, grazie Firenze*, in G. Malossi (a cura di), *La Sala Bianca. Nascita della moda italiana*, Milano, Electa, 1992.

[48] Nella seconda metà degli anni Cinquanta i prodotti della creatività italiana raggiungono un buon successo grazie alla grande produzione in serie delle più importanti manifatture newyorkesi, che nei loro *department store* vendono le riproduzioni dei modelli acquistati direttamente in Italia e in Francia. Va precisato che il concetto di "grande magazzino" americano è completamente diverso da quello italiano: nello *store* si trova di tutto, dall'abito alle calzature e, diversamente da quanto accade in Italia, viene offerto anche abbigliamento di alta qualità. Si tratta di capi prodotti comunque in grande numero e con un costo contenuto, destinati ad un mercato di massa che trova nella moda boutique e nell'alta moda le principali ispirazioni per modelli destinati a diverse fasce di compratori. Erano pochi invece gli *store* che vendevano direttamente le piccole collezioni esclusive realizzate dalla moda boutique. Per un'analisi dettagliata si veda: I. Paris, *Op. cit.*

[49] Sul ruolo svolto dagli Stati Uniti nello sviluppo della moda italiana, si veda: N. White, *Reconstructing Italian Fashion. America and the Development of the Italian Fashion Industry*, Oxford, Berg, 2000.

[50] Si veda l'intervista a Giorgini realizzata dalla Rai e andata in onda il 2 maggio 1959; il filmato è disponibile online sul canale YouTube di ArchiviModaSAN: https://www.youtube.com/watch?v=fCRfBFbZrO0, (ultima visualizzazione: 02.01.2022).

fuori dai confini nazionali. La fede di Giorgini nella genialità italiana gli permette però di arrivare ad avere, in Toscana, nel febbraio del 1951, alcuni compratori[51]. La sfilata riscuote così ampio successo presso i *buyer*[52] che a cinque mesi di distanza – e con largo anticipo rispetto alle presentazioni parigine – l'esperimento viene ripetuto al Grand Hotel di Firenze, alla presenza questa volta di un numero maggiore di compratori, di giornalisti specializzati, della radio e della televisione americana[53]. Un'edizione, organizzata dal 19 al 21 luglio 1951[54], che assume il carattere di "anteprima della moda autunno-inverno", nella quale Giorgini riesce a sfruttare la grande attrattiva esercitata dall'Alta Moda come veicolo principale per pubblicizzare anche altri "settori

[51] È soprattutto a partire dal 1947, con il piano Marshall, che gli americani configurano in modo più programmatico la loro azione nel paese. In particolare, gli Stati Uniti non solo forniscono macchinari e investimenti, ma si pongono come modello produttivo e di consumo, che riesce a modernizzare in breve tempo l'Italia e contemporaneamente a fabbricare beni adatti al mercato statunitense.[51] Nel gennaio del 1947 «Vogue» esce con un articolo dal titolo *Italian Fashion* firmato da Marya Mannes. Nello stesso periodo Clifford Coffin, che lavora per l'edizione inglese, realizza un servizio su Capri, le cui fotografie trovano spazio nelle diverse edizioni della rivista. Nell'agosto del 1947 «Vogue British» dedica alcune pagine all' "Italian school of fashion – fashion made with the famous fine Italian hand", con modelli di Gabriellasport. Il mercato degli Stati Uniti è così vasto da poter accogliere non solo i prodotti americani, la cui moda aveva raggiunto un livello alto, ma anche prodotti provenienti da altri paesi, soprattutto nel momento in cui il governo aveva assunto il compito di finanziare la ricostruzione e la ripresa dell'Europa. I primi viaggi dei *buyer* americani in Italia risalgono al 1949, quando i compratori si recano a Milano per vedere la produzione di Noberasco, Vanna, Fercioni e Tizzoni (in quella occasione la giornalista Elisa Massai è accompagnatrice e interprete); poi a Roma, da Simonetta. Nello stesso periodo, inoltre, «Vogue» pubblica un articolo sul nuovo design milanese, con un servizio di moda *ready-to-wear* (americana), tre modelle e un *fashion director* in Sicilia. Si veda: E. Morini, *Storia della moda. XVIII-XXI secolo*, Milano, Skira, 2010.

[52] Va sottolineato che i prezzi dei modelli presentati alla sfilata del 2 febbraio 1951 a Villa Torrigiani si aggirano intorno al 50% in meno rispetto quelli francesi.

[53] In questa occasione vengono presentati circa quattrocento modelli. Si veda: A. Fiorentini Capitani, *Op. cit.*, p. 10.

[54] In questa seconda edizione vennero presentiti i modelli di 11 case: Marucelli, Noberasco, Vanna e Veneziani di Milano, Fontana, Carosa, Antonelli, Fabiani, Schuberth e Simonetta Visconti di Roma, Favro di Torino. Oltre ai pezzi di alta moda vennero presentati e ottennero un grandissimo successo quelli di moda-sport e di moda-boutique presentati da Veneziani-Sport, Simonetta Visconti-Boutique, Avolio, Ninì Formenti, Emilio Pucci, Tessitrice di Capri e Mirsia.

tipicamente italiani, quali la boutique[55] e l'artigianato ad essa strettamente legato"[56].

Si tratta di avvenimenti che segnano lo storico inizio delle sfilate cumulative[57] della sartoria italiana e che danno avvio all'esportazione di creazioni all'estero[58]. Le successive edizioni, ufficializzate nel gennaio del 1952, si svolgono nella Sala Bianca di Palazzo Pitti, le cui dimensioni meglio si prestano ad ospitare una manifestazione che attira un pubblico di addetti ai lavori sempre più numeroso. Se la sfilata di Giorgini è l'evento più celebrato dagli storici del costume, che a esso fanno risalire la nascita della moda italiana[59], l'operazione del buyer

[55] Produzioni diverse sono alla base dell'Alta Moda e della moda boutique: la prima realizza dei pezzi unici, la seconda invece realizza piccole serie artigianali. Entrambe realizzano comunque prodotti di altissima qualità.

[56] A. Fiorentini Capitani, *Op. cit.*, p. 10.

[57] Si tratta di sfilate cui partecipano diverse case di moda.

[58] Nel 1951 gli abiti italiani esportati sono stati 200 milioni, che nel 1958, solo sette anni dopo, sono diventati 2 miliardi (dati resi noti nel maggio 1959; filmato Rai Teche: https://www.youtube.com/watch?v=fCRfBFbZrO0, ultima visualizzazione: 02.01.2022)

[59] Quello che nei racconti è descritto come un "miracolo" è in realtà frutto delle grandi capacità di un uomo che non era certo nuovo del mestiere. Giorgini mostra da sempre un certo interesse per la diplomazia, cosa che lo porta ad aprire un ufficio di esportazioni di ceramiche e a crearsi un buon giro di affari negli USA: acquista prodotti per i *department store* e si fa intermediario tra artigianato italiano e buyers statunitensi e inglesi. In seguito comincia ad importare e vendere abiti fatti in America: per qualche anno cerca di diffondere in Italia il *ready-to-wear*, che non viene accolto però con molto calore. Dopo la parentesi bellica Giorgini diventa *buying-agent* per due "Allied Froced Gift Shop" americani, uno a Milano e l'altro a Trieste. È allora che l'uomo intravede la possibilità di lanciare la moda italiana, che ancora quasi non esisteva. L'intuizione di Giorgini si rivela vincente: nel giro di pochi anni il settore dell'abbigliamento, dei tessuti e degli accessori arriva ad essere la seconda voce nella classifica delle esportazioni. Alla luce di questi fatti, il lancio dello "stile italiano" voluto da Giorgini nel 1951 più che come un "lampo di genio" va letto come il coronamento di un sogno, il risultato di un progetto molto ambizioso portato avanti negli anni, il frutto degli sforzi di un uomo che ben conosceva il mercato delle esportazioni, il modello produttivo e il mercato USA, i gusti della popolazione americana, la qualità e le possibilità dell'artigianato italiano. Per un'analisi approfondita dell'attività di Giorgini e dell'evento fiorentino, si veda: G. Malossi (a cura di), *La Sala Bianca. nascita della moda italiana*, Milano, Electa, 1992; R. Marcucci, *Anibo e il Made in Italy. Storia dei buying office in Italia*, Firenze, Vallecchi, 2004; L. Pagliai, *La Firenze di Giovanni Battista Giorgini. Artigianato e moda fra Italia e Stati Uniti*, Firenze, Edifir,

deve necessariamente essere letta in primo luogo come un mutamento di strategia imprenditoriale:

> Giorgini, cioè, si inventa un nuovo e diverso 'racconto', una nuova immagine della moda italiana, una narrazione che poi le singole sartorie svolgeranno autonomamente ma sempre avendo chiaro lo scopo finale, la meta da raggiungere, la conquista del mercato internazionale da parte della moda italiana.
> Giorgini, in sostanza, fornisce agli americani, i veri, potenziali acquirenti, un'immagine nuova, diversa della nostra moda. Fa così rinascere il fascino della nobiltà, di quella stessa nobiltà che in passato si era compromessa con il fascismo e, ora, diventa ambasciatrice, promotrice e artefice essa stessa della moda, apre il suo palazzo alle sfilate, offre cioè un luogo mitico, aulico, ricco di storia alla presentazione delle collezioni[60].

Un'iniziativa certamente lungimirante e azzeccata, che affianca alcune firme già affermate a quelle emergenti; un'operazione che sarà negli anni successivi il trampolino di lancio per i nuovi volti del Made in Italy, come Capucci, Valentino, Lancetti ed altri.

Schuberth si presenta per la prima volta sulla passerella di Villa Torrigiani il 12 febbraio del 1951[61], come uno dei dieci invitati da Giorgini. Si tratta del primo nucleo di firme di alta moda (tra gli altri vi sono Veneziani, Vanna, Marucelli e Noberasco di Milano, Fontana, Carosa, Visconti e Fabiani di Roma) che presentano per tre giorni

---

2011; si veda anche il numero speciale di «ZoneModaJournal» dedicato alla conferenza internazionale online "Giovanni Battista Giorgini. From Artistic Craftmanship to High Fashion, Italian Soft Power" (febbraio 2021): D. Calanca, N. Fadigati (a cura di), *Giovanni Battista Giorgini. From Artistic Craftmanship to High Fashion, Italian Soft Power*, «ZoneModaJournal», vol. 11, n. 1S, ottobre 2021.

[60] A. C. Quintavalle, *Introduzione*, in G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design*, cit., p. 11.

[61] B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda,* cit., p. 24.

modelli originali ai compratori americani[62]. Per Schuberth le richieste dei buyer non si fanno attendere, tanto che già nel mese di settembre, accanto alle collezioni francesi di Dior, di Balmain, di Lanvin, di Balenciaga[63] e di Elsa Schiaparelli, dieci dei suoi modelli vengono acquistati dai grandi magazzini Bergdorf Goodman di New York e presentati alla stampa statunitense[64]. E ancora, nel 1952, la *Carovana volante della moda*, composta da Schuberth, Fercioni, Vanna, Marucelli, Tizzoni, Antonelli, Carosa e Gabriellasport, viene accolta a New York nel Grand Central Palace con servizi radiofonici e televisivi nel quadro delle manifestazioni *New York Fair of Italian Manufacturers*. Grazie all'intuizione di Giorgini e alla contemporanea spinta data dal divismo cinematografico, la moda e la qualità italiana diventano in breve tempo un nuovo importante polo di interesse soprattutto per gli Stati Uniti[65]. «Vogue US», nel 1952 scrive:

> There are three exciting things about Italian Fashion today: The first is the fact that Italy is capable to producing a kind of clothes which suit America exactly – and producing them in a manner unparalleled by any others European Country. Namely clothes for outdoors, for resorts, for travel, for skiing; separates, fads, looks, airs, tricks – all the gay things, all the boutique articles and

[62] Vista la natura dell'evento, ci si può limitare ad un numero ridotto di testimonianze e di fonti primarie. Il numero dei *buyer* effettivamente presenti oscilla tra i sei (V. Rossi Lodomez, *Trionfo a Firenze*, in «Grazia», a. XXVI, n. 626, 21 febbraio 1953, pp. 7-11) e gli otto (Vera, *Conquistati gli americani dal gusto italiano*, in «Grazia», a. XIX, n. 347, 18 agosto 1951, pp. 5-6).

[63] Pur essendo di nazionalità spagnola, Cristóbal Balenciaga apre la sua casa di moda a Parigi nel 1937; per questo motivo, il suo nome è spesso annoverato tra le firme più prestigiose dell'*haute couture* francese. Parigi è tutt'oggi la sede del brand.

[64] Tra questi, vi sono i modelli *Cifrario segreto*, *Molto amata*, *Oggi ho venti anni*, *Celeste orizzonte*.

[65] L'interesse della rivista non solo per l'Italia, ma per la moda europea in generale, è comunque vivo già prima della Seconda Guerra Mondiale; durante le fasi più cruciali della guerra, addirittura, le lettrici vengono incoraggiate a dare il loro contributo allo "sforzo bellico" del Vecchio Continente acquistando abiti prodotti dalle case di moda europee. Si veda: J. Mulvagh, *Vogue history of 20th century fashion*, London, Viking, 1988, p. 158.

> accessories. The second is the fabrics – anything and everything pertaining to Italian fabrics is newsworthy. The third is the evening dresses, marvelously made in a marvelous silks and relatively low cost. These are the three things in which the Italians need to be encouraged; they should be given wings to develop their native specialists and urgently discouraged from French adaptation – a tendency fast becoming a trend, and only because it is hoped that this will attract the American buying public[66].

Schuberth partecipa di nuovo all'evento fiorentino in occasione della sua terza edizione, tenutasi dal 18 al 22 gennaio 1952. Durante questa Third Italian High Fashion Show, sfilano con lui gli atelier di Marucelli, Vanna, Noberasco, Veneziani, la sartoria torinese Favro, Antonelli, Carosa, Sorelle Fontana, Roberto Capucci, Gabriellasport e alcune firme della moda boutique[67].
Nonostante l'entusiasmo della maggior parte della stampa italiana, che vede nel successo delle sfilate l'inizio del superamento della moda francese da parte di quella nazionale, alcune firme della stampa italiana si mostrano più attente alla realtà dei fatti. È il caso ad esempio della direttrice di «Bellezza» Elsa Robiola, inviata in quegli anni dal settimanale «Tempo» a fotografare la crescita delle sartorie italiane. In una lettera privata indirizzata a Giorgini, del 17 febbraio 1952, la Robiola scrive che le collezioni parigine sono, nel complesso

> all'altezza del nome che Parigi ha ancora il diritto di avere e difendere. Purtroppo lo sforzo che i sarti francesi fanno *penosamente* (perché gli affari vanno male e l'umore della nazione è *bassissimo*) è ancora disciplinato, concorde; purtroppo l'organizzazione della moda francese è *perfetta*: noi dobbiamo obiettivamente riconoscerlo se vogliamo comportarci seriamente.

[66] An., *Italian Collections Notebook*, in «Vogue US», 5 settembre 1952, p. 154.
[67] Un'edizione orfana di Simonetta e Fabiani, che decidono di non partecipare e di presentare i propri modelli a Roma.

> Ci sono un'infinità di cose da dire sulle ultime collezioni francesi […] che tornano tutte a onore dei nostri sarti di buona volontà. Ma il prestigio dei nomi italiani non è ancora abbastanza forte: ci vogliono anni e anni di tenacia per arrivare là dove sono arrivati i francesi. Dessès ha lanciato quest'anno il vestito 'rovesciabile' che per prima lanciò la Noberasco e che Schuberth presenta da almeno quattro o cinque stagioni, ma l'autorità di Dessès riuscirà forse, a imporlo, mentre quella di Noberasco e Schuberth non ha ancora valore in campo internazionale. E qui sta tutto il nocciolo della questione[68].

Gli "anni di tenacia" auspicati dalla Robiola si rivelano, invece, piuttosto controversi. Già alla quarta edizione dello show di Giorgini (quella del luglio 1952), Schuberth, assieme ad altre tre firme romane - Fontana, Visconti e Fabiani - preferisce presentare le creazioni nel proprio atelier della capitale. L'esperimento romano, che prevede la presentazione di quattro collezioni al giorno[69] e che viene organizzato quarantotto ore prima delle sfilate fiorentine, rappresenta uno dei primi tentativi di "autonomia": due anni dopo verrà fondato il Sindacato Italiano Alta Moda, che vieterà la partecipazione delle case associate alle sfilate Palazzo Pitti.

Il 1953 è un anno di particolare importanza per il sarto napoletano. Già conosciuto nell'ambiente dell'aristocrazia e dell'alta borghesia romana, nel luglio Schuberth realizza una collezione di trenta abiti dal titolo *Rosa imperiale* per l'imperatrice di Persia Soraya: un avvenimento che segna la storia dell'atelier, per la quantità dei capi, per le invenzioni del sarto per la figura stessa di Soraya, "circondata da un alone di attonita ammirazione tipica dell'Italia di questi anni, sempre più attratta dal

[68] Il testo è riportato in: G. Malossi (a cura di), *Op. cit.,* pp. 61-62.

[69] Erano infatti otto le case "dissidenti" romane: Fontana, Visconti, Fabiani, Schuberth, Giovanelli-Sciarra, Ferdinandi, Mignolini-Guggheneim e Garnett.

mito della notorietà, dalla ricchezza e dal potere"[70]. A detta di Schuberth, i gusti della donna volgevano verso "i modelli semplici, resi preziosi dall'originalità dei tessuti e dalla sapienza del taglio" e solo per quelli da gran sera e per quelli da cocktail si concedeva alcune "bizzarrie di stagione, nei colori, nel taglio"[71]. Come scrisse Irene Brin, tra gli abiti realizzati molti

> furono inventati da Schuberth per l'Imperatrice: la vita di vespa, il collo di cigno, le spalle di marmo non sono tanto definizioni retoriche quanto affascinanti ispirazioni. […] parevano diversi su Soraya, restituiti alla favola. I chilometri di Valenciennes, i vulcani di tulle, i labirinti di ricamo, lo scintillio dell'oro e la trasparenza degli arabeschi dipinti rientravano in un mondo segreto e scintillante, poiché si immaginavano finalmente destinati alla reggia, allo scià, a Teheran[72].

Negli anni a cavallo tra il 1952 e il 1953, sulla spinta di una maggiore collaborazione tra *couturier* e produttori di tessuti, Schuberth, Maria Antonelli, Germana Marucelli, Sorelle Fontana, Noberasco e Jole Veneziani si uniscono in un comitato allo scopo di coinvolgere le industrie tessili nella promozione della nascente alta moda italiana[73].

---

[70] A. Fiorentini Capitani*, Op. cit.*, p. 11.

[71] B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda,* cit., p. 164.

[72] I. Brin, *Trenta abiti per Soraya*, in «Bellezza», a. XIII, n. 7, luglio 1953, p. 40.

[73] Per quanto riguarda la moda, importante è il censimento del 1951, che testimonia una duplice realtà: da un lato l'industria tessile, che oltre a dare lavoro ad un numero elevato di abitanti (il settore contava 726.475 addetti) è suddivisa in distretti specializzati, come quello della seta, in Lombardia, quelli del cotone e della lana che si estendono anche in Piemonte e in Veneto e quello dei tessuti sintetici e artificiali che, pur avendo un minor numero di addetti, si estende in tutte e tre le regioni; dall'altro lato la produzione di abbigliamento, che conta lavoratori sparsi su tutto il territorio e suddivisi piuttosto equamente fra le regioni. L'importanza del censimento sta non solo nei numeri, ma soprattutto nel fatto che è testimonianza di abitudini della società: a tutti i livelli sociali, nei primi anni Cinquanta, gli italiani si vestono ricorrendo a sarti e calzolai o confezionano in casa i propri indumenti; nelle famiglie più povere poi, è usanza comune riutilizzare indumenti di seconda mano. Questa situazione dipende da vari fattori, tra cui la scarsità di merci circolanti, il livello economico precario del paese e il fatto che il valore della materia prima è superiore

Nonostante l'esiguità dei risultati ottenuti dall'organismo, il tentativo va segnalato come uno dei primi e più lungimiranti nella definizione di un "binomio industria-creazione/progettazione"[74]. Ma l'importanza di un legame stretto tra creazione e industria è ben presente anche nelle intenzioni di Giorgini e dei suoi show: molte industrie tessili sono presenti a Firenze già nel 1952[75]. Un rapporto che continuerà negli anni successivi; si pensi ad esempio che durante la quinta edizione, organizzata nel gennaio del 1953[76] a Palazzo Pitti, tra gli ottocento vestiti presentati dalle case di Roma, Milano e Torino – tra cui è presente anche Schuberth[77] – circa trecento, sono realizzati dalle maggiori industrie tessili italiane[78].

---

al costo della manodopera. Non bisogna però pensare che essere alla moda e seguire le tendenze sia, a questa data, prerogativa esclusiva delle classi elevate; se è vero che l'alta moda e le sartorie sono accessibili solo all'*élite* cittadina – per la quale i tempi di invecchiamento dei modelli sono sicuramente più brevi che per il resto della società – è vero anche che la diffusione dei rotocalchi popolari e delle riviste dedicate ai lavori femminili permette alle classi più povere di conoscere le ultime tendenze; inoltre, la pratica del riuso di abiti è sempre accompagnata dalla "trasformazione" e dall'aggiornamento degli stessi. Si veda: E. Morini, *La semplice, meravigliosa moda italiana*, in *Annicinquanta. La nascita della creatività italiana*, Catalogo della mostra tenuta a Milano, 4 marzo-3 luglio 2005, Firenze, ArtificioSkira, 2005.

[74] In questi primi anni Cinquanta l'industria italiana della confezione è ancora agli esordi e il suo peso come interlocutore nell'ambiente dell'alta moda è piuttosto esiguo. Come ha sottolineato Nicola White, in questi anni alcune case di alta moda italiane si appoggiano già alle industrie tessili per l'acquisto di materiali prodotti in esclusiva. Sulla scia di quanto accadeva da tempo in Francia (si pensi a Dior e all'industriale Boussac) infatti, alcune industrie confezioniste, rinunciando a campionari unici dai quali tutti i sarti potevano scegliere, cominciano a creare tessuti specifici per un singolo stilista con il quale collaborano. Si veda: I. Paris, *Op. cit*., p. 192.

[75] N. White, *Op. cit.*, p. 25.

[76] Il quinto appuntamento fiorentino viene organizzato a partire dal 24 gennaio: per 4 giorni vengono proposti abiti di alta moda, di moda boutique e sportswear.

[77] Alcuni modelli di Schuberth presentati in questa occasione sono ripresi nei reportage dell'evento. Si vedano i cinegiornali: *Schubert, Veneziani, Carosa tra gli stilisti che partecipano con le loro creazioni alla sfilata di alta moda di Palazzo Pitti,* La settimana Incom (05.02.1953), I090104; *Grande parata della moda femminile,* Mondo Libero (06.02.1953), ML007804; www.archivioluce.com.

[78] Oriana Fallaci nel suo articolo per «Grazia» (*Sipario alzato sulla moda italiana*, in «Grazia», a. XXVI, n. 625, 14 febbraio 1953, pp. 22-23) scrive che questi abiti sono "fabbricati per conto delle maggiori industrie tessili italiane sulla cui partecipazione poggia la High Fashion Show".

I risultati raggiunti con i primi e più famosi eventi non impediscono però al meccanismo di Giorgini di ingolfarsi: le sfilate, che riscuotono comunque un grande successo, non riescono fino in fondo a catalizzare l'attenzione di tutti i sarti italiani e alcuni di loro, come Schuberth, cominciano ben presto a disertare le presentazioni collettive di Firenze, a favore di sfilate singole a Roma o, in qualche occasione, addirittura all'estero[79]. La scelta di queste case[80], ritenuta un errore da parte della stampa[81] e da alcuni acquirenti americani, rappresenta una forza centrifuga che nel giro di pochi anni finisce per togliere a Firenze il primato nel campo della moda italiana[82].

A queste "spinte" si aggiunge l'azione del neonato Italian Fashion Service[83] che, grazie ai finanziamenti statali, si attribuisce "il diritto di coordinare e disciplinare il movimento della moda"[84]. La scissione era già avviata nella prima metà degli anni Cinquanta, ma il Service contribuisce nel periodo successivo ad ampliare la diaspora attraverso l'appoggio alle case "dissidenti" e l'organizzazione di eventi in opposizione a quelli toscani[85]. Se è vero infatti che la "passerella

[79] Come nel caso di Irene Galitzine, che fino al 1960 non partecipa alle sfilate fiorentine o di Fabiani e Simonetta che si trasferiranno a Parigi nel 1962 per restarci fino al 1966.

[80] Le prime case di moda romane ad uscire dal circuito fiorentino sono Simonetta e Fabiani, che non partecipa alla terza manifestazione di Giorgini (18-22 gennaio 1952); a queste poi, a partire dalla quarta edizione della sfilata, si aggiungono le altre elencate.

[81] V. Rossi Lodomez, *La moda italiana precede le collezioni parigine*, in «Grazia», a. XXV, n. 570, 26 gennaio 1952, p. 25; Vera, *Le campane di Roma e le trombe di Firenze*, in «Grazia», a. XXVI, n. 651, 9 agosto 1953, p. 17.

[82] A partire dal 1966 le sfilate di alta moda vengono traferite a Roma;

[83] Nato nel dicembre del 1951 dalla fusione dell'Ente Moda di Torino con il Centro Moda Milano.

[84] G. Vergani (a cura di), *Op. cit.,* p. 57.

[85] Già prima del terzo appuntamento fiorentino il Service aveva organizzato, dal 16 al 31 gennaio, una serie di presentazioni a Milano e Roma per far conoscere le creazioni di "cento case di moda" e di boutique. Severissimi i giudizi della stampa italiana (da «Marie Claire» a il «Tempo»), che accusa il Service non solo di aver

comune" dava un senso di unità e compattezza della moda nazionale ed era particolarmente apprezzata dai compratori perché evitava inutili spostamenti, le case di moda mal sopportano sia la presentazione unica che il comandamento sul numero di capi da realizzare. L'ultimo tentativo in cui si cerca di "ricucire" quella rottura è il quinto High Fashion Show – organizzato nel gennaio del 1953 – in cui le aspre critiche dei media e l'alleanza sempre più stretta tra Giorgini e le industrie di tessuti spingono l'Ente Italiano della Moda a "riconoscere" Firenze come "unico centro vitale e funzionale per la presentazione e la vendita della moda italiana"[86].

Un tentativo che serve a poco, dal momento che, proprio quell'anno, gli scissionisti romani (Schuberth, insieme alle Sorelle Fontana, Ferdinandi, Fabiani, Giovannelli-Sciarra, Mingolini-Gugenheim, Garnett e Simonetta) fondano a Roma il Sindacato Italiano dell'Alta Moda (SIAM), sancendo la centralità che Roma aveva ormai acquisito nel sistema moda[87]. Nel 1954 il SIAM organizza la prima Rassegna di alta moda italiana nella cornice di Castel Sant'Angelo[88]: in questa occasione

"distratto" i compratori dall'evento di Giorgini, ma anche di non essere riuscito ad organizzare bene gli eventi in questione.

[86] Si tratta del "sigillo ufficiale sul quinto Show" che, a partire dal 24 gennaio e per quattro giorni, propone le creazioni di Marucelli, San Lorenzo, Vanna, Veneziani, Capucci, Carosa, Antonelli, Giovanelli-Sciarra e Schuberth (ritornato dopo l'assenza dell'estate precedente). Oltre all'Alta moda, è ovviamente presente anche un gruppo di firme della boutique e sportswear. Si veda a questo proposito: G. Vergani (a cura di), *Op. cit.,* pp. 57-58.

[87] Le motivazioni che spingono gli scissionisti a prendere questa decisione sono diverse: Simonetta e Fabiani disertano l'iniziativa di Giorgini già dalla terza edizione proprio perché rappresenta per loro una fatica con poco tornaconto. Non si trattava solo dei problemi legati alla passerella unica e al conseguente "durissimo confronto" con le case concorrenti. Andare a Firenze significa anche intraprendere una trasferta impegnativa e dispendiosa, accettare date e orari non concordati e spesso controindicati. A ciò si aggiunge il fatto che le case di moda italiane non ricevono aiuti statali (a differenza di quelle francesi che erano generosamente finanziate dallo Stato).

[88] Il reportage dell'evento, prodotto dalla casa Astra Cinematografica, viene mandato in onda nel luglio del 1954; si veda: *Moda a Castel Sant'Angelo*, Mondo Libero (30.07.1954), ML015505.

Schuberth è accolto come il 're dei re' per la linea *Fanfara* e per i suoi cinque abiti da sera di "morbidissima seta", chiamati *Porcellane di Sassonia*.

Anche la creazione del Centro di Firenze per la Moda Italiana[89], nato nel 1954 e fortemente voluto da Giorgini (che nel luglio di quell'anno, in occasione dell'ottava edizione del Fashion Show, era riuscito a far "rientrare" Alberto Fabiani e Simonetta Visconti), non riesce a frenare lo spostamento di altre sartorie verso Roma. Il 25 novembre 1954 viene fondato il Centro Romano per l'Alta Moda Italiana (CRAI) al quale aderiscono oltre alla Camera di commercio, anche il Comune di Roma, l'Unione dei commercianti, l'Ente provinciale per il Turismo e la Federazione regionale dell'artigianato del Lazio, che assicurano al nuovo organismo un appoggio forte dal punto di vista finanziario[90]. Un processo di allontanamento che non si limita all'ambiente romano e che continua per tutta la seconda metà degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta[91]: si pensi solamente che, nel 1955, sono tredici le organizzazioni relative alla moda nazionale che, con intenti diversi, vengono organizzate in città diverse[92]. Nel settembre, ad esempio, in concomitanza con il Festival di Venezia, Schuberth, assieme all'emergente Capucci, presenta la sua nuova collezione al Lido con le indossatrici d'eccezionale Ivy Nicholson e Miriam Bru[93].

[89] Il Centro, istituito per cercare di far ordine nel calendario delle sfilate dopo le prime avvisaglie di una crisi tra Firenze e Roma, è patrocinato dall'EIM, Ente Italiano Moda.
[90] Si veda a questo proposito: C. Capalbo, *Storia della moda a Roma. Sarti, culture e stili di una capitale dal 1871 a oggi*, Roma, Donzelli Editore, 2012, pp. 147-148.
[91] Va specificato che già negli anni Venti e Trenta la visione della moda nazionale era tutt'altro che centralizzata e appariva anzi fortemente legata alle tradizioni culturali di diverse città italiane e ai luoghi di attrazione turistica.
[92] Per le vicende relative all'attività di Giorgini dopo il 1955 e per i dati inerenti alle successive edizioni delle sfilate fiorentine, si veda: G. Vergani (a cura di), *Op. cit.,* p. 68 e ss.
[93] Si veda il cinegiornale: *Golf, attrici e…moda*, La settimana Incom (08.09.1955), I129403; www.archivioluce.com.

La promozione del marchio portata avanti da Schuberth, in questi anni, non si limita solo alla terraferma: nella primavera del 1955 un'insolita presentazione di modelli estivi viene organizzata a bordo di un aereo della Pan American durante il tragitto da Roma a Milano[94].

3. L'apertura ai mercati esteri

Sebbene gli studi sull'argomento si siano concentrati per lo più sull'importanza e la risonanza degli eventi organizzati sul suolo italiano sotto la tenace direzione di Giovanni Battista Giorgini, è indubbio che il successo del Made in Italy e dell'atelier di Schuberth sia in parte da ascrivere alle numerose iniziative di promozione della moda italiana realizzate all'estero[95].

Il 30 maggio 1952, per promuovere la moda alla fiera dei produttori italiani allestita al Grand Central Palace di New York, vengono inviate negli Stati Uniti sette indossatrici accompagnate da Schuberth, che in quella occasione è ambasciatore di se stesso e di tutta la moda Made in Italy[96]. A pochi mesi di distanza, nel 1953 gli abiti del suo atelier,

[94] Si veda il cinegiornale: *Moda fra le nuvole,* Mondo Libero (20.05.1955), ML019704; www.archivioluce.com.

[95] L'apertura verso i paesi esteri, subisce un buon incremento a partire dagli anni Cinquanta, ma esisteva già nella politica di regime. In quegli anni infatti, nonostante le direttive governative fossero sbilanciate verso la promozione della moda nazionale, si notano delle aperture nei confronti della produzione estera. Tra i cinegiornali prodotti dall'Istituto Luce, la cui proiezione è obbligatoria per tutti i cinema del territorio nazionale a partire dal 1926, vi sono anche quelli dedicati alla sartoria e alla documentazione dei *défilé* di moda. Se il fine è ovviamente la pubblicizzazione dei manufatti italiani, numerosi sono anche i servizi dall'estero. Si vedano, a titolo esemplificativo, i cinegiornali: *Sfilata di moda in mezzo alle palme* di *Miami* (Giornale LUCE A/A0284, marzo 1929), *Una mostra di mode alle corse di levrieri* in Messico (Giornale LUCE A/A0448, ottobre 1929), prodotti entrambi nel 1929 dalla Metro Goldwyn Mayer; *Mostra di costumi da bagno a Southport* (USA) nel 1931 (Giornale LUCE A/A0797, giugno 1931); *A Berlino moda femminile*, (Giornale LUCE A/A0872, ottobre 1931); *Toilettes estive all'ippodromo di Grunewald presso Berlino*, (A/A0613, giugno 1930); www.archivioluce.com.

[96] Si veda: *Sette modelle in partenza per New York*, Mondo Libero (30.05.1952), ML003003; www.archivioluce.com.

accanto a quelli di Carosa, Mirsa, Elza Volpe, vengono scelti dal buyer australiano David Jones per l'*Italian Parade* di Sydney.

La firma del sarto acquisisce – forse grazie alla fama delle sue origini tedesche – un rilievo di grande spessore soprattutto in Germania, dove avvia una serie di collaborazioni con aziende di confezione[97]. Durante una tournée, nel 1955, è padrino della marca tedesca di calze estensibili *Arwa Stretch* che, dopo aver conquistato il mercato berlinese, arriva anche al pubblico delle italiane[98]. Nell'agosto del 1956 Schuberth torna in Germania, con una prima tappa a Düsseldorf e una seconda a Monaco di Baviera, per avviare una collaborazione con la ditta tedesca Italmodell GmbH. Come rende noto la stampa tedesca, per il suo arrivo divistico, il sarto inventa un evento mediatico, promettendo di regalare un abito della nuova collezione alle cacciatrici di autografi:

> Accompagnato dalla figlia ventenne Annelise, un entourage decorativo di manichini snelli e alcuni uomini impegnati, il re della moda italiana Emilio Frederico Schuberth è sceso dal vagone letto del treno di linea da Colonia, lunedì scorso, alla stazione centrale di Monaco di Baviera, per omaggiare numerosi giovani con il sorriso lusingato di una diva che riceve ammiratori. Un minuto dopo, il couturier, che odorava di un profumo di moda, ha usato una trovata pubblicitaria, con la quale aveva inaugurato la sua apparizione a Düsseldorf due giorni prima: ha promesso un modello al primo cacciatore di autografi[99].

---

[97] Le notizie riguardanti questa collaborazione sono scarse, così come le fonti a disposizione. È probabile che, trattandosi di confezione e non di alta moda, lo stesso sarto abbia voluto evitare troppa pubblicità.

[98] Nel settembre del 1955 venne organizzata a Roma una serata per il lancio delle calze. Trentasette fotografie dell'evento sono possedute dall'Archivio Luce Cinecittà di Roma, si veda: Fondo VEDO, *Cocktail organizzato dalla ditta Arwa Stretch per la pubblicità delle nuove calze*, 29 settembre 1955.

[99] An., *Emilio Schuberth. Konfektion für Kleinstädte*, in «Der Spiegel», a. X, n. 49, 5 dicembre 1956, p. 66. Traduzione mia.

La tournée del "re della moda" (der Modekönig) ha come scopo principale l'accordo con la ditta di Monaco Italmodell GmbH, la quale avrebbe prodotto e venduto alle case di moda tedesche una serie di abiti della collezione di Schuberth. Collezione che, oltre ad essere pensata esclusivamente per il mercato tedesco, doveva mantenere comunque un certo livello di esclusività, per il quale nessun pezzo avrebbe dovuto essere venduto in più di una copia in un unico luogo. Una scelta che differenzia Schuberth da altri stilisti, anche francesi, i quali avevano invece venduto al mercato americano copie di modelli poi realizzati in grande serie direttamente negli Stati Uniti:

> Sembra che, in questo modo, [Schuberth] voglia proteggersi da uno scenario cui sono state vittime alcuni couturier parigini, come Jacques Fath e Christian Dior, quando anni fa hanno firmato contratti con uomini d'affari americani per vendere copie di modelli. Gli americani hanno realizzato le copie nelle stesse quantità del resto dell'abbigliamento confezionato, e anche la distribuzione corrispondeva alle consuete pratiche di un'industria tessile ad alto volume. Di conseguenza, in ogni negozio di abbigliamento americano ci sono dozzine di abiti realizzati secondo i disegni originali dei principali esponenti della moda francese che possono essere acquistati per pochi dollari[100].

Il sarto napoletano, che più volte aveva declinato le offerte degli americani, decide di avviare una collaborazione a Monaco con l'industria tedesca: sebbene – come lo stesso articolo sostiene – i profitti sono imparagonabili a quelli derivanti dalla vendita dei modelli nel suo atelier, l'investimento di Schuberth è solo sul suo nome e sui

[100] *Ibidem*. Traduzione mia.

suoi disegni, mentre il finanziamento resta totalmente a carico della Italmodell GmbH[101].

Ma l'apertura verso il mercato USA arriva nel febbraio del 1956, quando alcuni creatori italiani vengono chiamati a New York da Betty Bullock – *fashion-editor* della National Broadcasting Corporation – per una tournée televisiva. Un'iniziativa nata dopo che la televisione statunitense, nel gennaio dello stesso anno, era stata in Italia a riprendere le sfilate fiorentine e che dà ancora una volta la possibilità a Giorgini di promuovere le più importanti case di moda italiane (Schuberth, Antonelli, Capucci, Veneziani, Carosa e Fabiani). L'invito della National Broadcasting Corporation non è nuovo: l'anno precedente Giorgini era partito per gli Stati Uniti per due trasmissioni sul look italiano e per uno speciale di trenta minuti. Questa volta però, complice la situazione incerta creatasi all'indomani delle divisioni, si decide di puntare su una passerella blasonata: la particolarità dell'evento sta infatti nella scelta di indossatrici d'eccezione. Il 20 febbraio sbarcano dal transatlantico Cristoforo Colombo otto contesse italiane, tra le quali vi è Maria Teresa Siciliana di Rende per Schuberth[102]. All'alta moda Schuberth affianca, dal 1957, alcune linee di moda pronta – come *Miss Schuberth*, *Lady X* e *Signorinella* –

[101] L'amministratore delegato, Alfredo Panone, che da diversi anni rappresentava la casa di produzione cinematografica americana Lippert in Germania, aveva apertamente ammesso di voler ammortizzare i 300.000 marchi necessari per avviare l'azienda in poco tempo, ricavando numerosi profitti dalla vendita dei modelli Schuberth non solo nelle grandi città tedesche, ma anche in centri minori.

[102] Si veda: *Moda italiana a San Francisco*, La settimana Incom (14.09.1956) IC01456. Una fotografia del Fondo Archivio Publifoto Roma del CSAC mostra la De Rende con un modello nero da pomeriggio: CSAC – Università di Parma, Fondo Archivio Publifoto Roma, C646050S; riporto qui la didascalia: "Roma 11 febbraio 1956. Le dame della nobiltà italiana presentano in America i nuovi modelli delle più famose case di moda della penisola. La marchesa Maria Teresa De Rende con modelli di Schuberth. Nella foto: Fail nero-pomeriggio a tunica con gonna plissé, piccola acconciatura con tricorno e due rose rosa".

stringendo un accordo con Delia Soldaini Biagiotti[103], per l'esportazione negli Stati Uniti[104] e in Germania.

Nell'estate del 1957 Schuberth si reca di nuovo in Germania, prima a Düsseldorf poi a Wiesbaden, sia per presentare i suoi modelli per l'inverno che per definire il piano produttivo e distributivo delle creazioni di moda pronta con la ditta Italmodell GmbH. La didascalia di una fotografia della Deutsch Presse Agentur (pda)[105] che ritrae Schuberth all'aeroporto di Francoforte descrive l'arrivo del sarto: "sotto i flash dei fotografi, lo stilista italiano Emilio Schuberth, originario della Sassonia e diventato famoso a Roma, è sceso dall'aereo con otto affascinanti *mannequin*, ad ognuna delle quali è stata consegnata un'orchidea da graziose hostess"; sappiamo che in questa occasione Schuberth presenta al Wiesbarden Kurhaus[106], in due sfilate tenutasi il 17 agosto, i suoi ultimi modelli *Minter* e sappiamo anche che, dimostrando forse poca lungimiranza, si esprime a favore di una linea piuttosto "conservatrice": secondo lui "le gonne corte, come quelle create in Francia non potevano imporsi". La scelta di Schuberth per una linea che mantiene la lunghezza della gonna, già proclamata dopo il lancio delle gonne corte da parte di Dior nel 1953[107], viene ribadita in questa occasione anche dalla stampa italiana[108].

---

[103] Madre della stilista Laura Biagiotti.

[104] È evidente come, a questa data, Schuberth abbia già messo da parte i dubbi sulla produzione di moda pronta per il circuito statunitense ed esteso a nuovi mercati l'esportazione dei suoi modelli.

[105] CSAC – Università di Parma, Fondo Archivio Publifoto Roma, C645999S.

[106] Le terme di Wiesbaden, o casa di cura di Wiesbaden, dall'inizio del Novecento ospitavano feste in maschera ed eventi mondani; dal 1949 venne realizzato anche un casinò.

[107] Nell'agosto del 1953, interrogato sulle novità di Dior dal giornalista Diego Calcagno Schuberth aveva affermato: "Le gonne corte sono la prostituzione della moda. Dior ha troppo strillato, in questi giorni, per il ritorno alle gonne corte; ha strillato come un neonato. Quando i neonati strillano troppo, sono malati, vuol dire che c'è qualcosa che non va". La notizia è riportata in: An., *Le gonne corte viste e giudicate a un "convegno dei 5"*, in «Nuova Stampa sera», a. VII, n. 159, 18-19 agosto 1953, p.3.

[108] «La stampa» del 12 settembre 1957 pubblica una fotografia del sarto in Germania; nella didascalia si legge: "Schuberth in Germania. A Wiesbaden, il sarto italiano Emilio Schuberth ha presentato per la prima volta la sua collezione di modelli per il prossimo

4. L'attività nell'ambito della Camera Nazionale della Moda Italiana

Negli anni Cinquanta, Schuberth è uno dei fautori della nascita della Camera Nazionale della Moda Italiana[109]. L'origine di questa, che si può far risalire al 1951, è comprensibile solo all'interno del clima politico, economico e culturale creatosi in Italia all'indomani della seconda guerra mondiale, sulla scia delle opportunità scaturite dal processo di "americanizzazione" del paese. Come abbiamo visto, a pochi anni di distanza dalla presentazione di Villa Torrigiani il polo di attrazione fiorentino perde il suo monopolio nei confronti dei riflettori internazionali e viene affiancato da Roma, città che proprio nel cinema e nel divismo ad esso collegato individuava un "canale di comunicazione privilegiato del modo di vivere e dei canoni estetici di un Paese che proprio in quegli anni si avviava ad imboccare la via della prosperità"[110]. È naturale quindi che, come reazione al successo delle sfilate fiorentine, il primo tentativo di sviluppo della moda italiana verso nuovi sbocchi istituzionali nasca a Roma, patrocinato dalle Sorelle Fontana e da Schuberth, con lo scopo di concentrare nella capitale le principali manifestazioni di moda. Va tenuto presente però che, nonostante le mire egemoniche dei fondatori della Camera, un progetto unitario di ampio respiro è assai caldeggiato anche da Giorgini. È probabilmente questo il motivo per cui la carica di vicepresidente del neonato organismo viene poi conferita al fautore delle iniziative fiorentine.

Inverno. Schuberth, a differenza dei sarti francesi che si sono orientati verso le gonne corte, conserva la lunghezza dell'anno passato. I colori preferiti sono il nero, il bianco, il rosso, l'azzurro, il rosa e il lilla. Nella foto Schuberth con le sue famose indossatrici. La prima modella, Mafalda, presenta un vestito da sera di «Jersey» d'argento".

[109] L'atto costitutivo dell'associazione denominata Camera Sindacale della Moda Italiana, viene redatto l'11 giugno 1958.

[110] E. Merlo, M. N. Trivisano (a cura di), *Lo stile italiano nelle carte. Inventario dell'archivio storico della Camera nazionale della moda italiana (1958-1989)*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2018, p. 3.

La Camera sindacale della moda italiana nasce prendendo a modello la Chambre syndicale de la couture parisienne[111] che, in quella occasione, viene prontamente adattata al contesto italiano[112]; i fondatori della Camera italiana si mostrano soprattutto interessati alle premesse storiche dell'organismo francese, in primo luogo all'idea della moda come *creazione di modelli originali e imitabili* e non più come mera espressione della fantasia. Un passaggio che risulta ancora più importante se si pensa che questa svolta era andata di pari passo con la nascita di una nuova professionalità, quella del *couturier,* che diversamente dal sarto non si limitava a confezionare abiti seguendo le richieste del committente, ma creava da sé le proprie collezioni, arrivando a imporre nuove tendenze.

Non è difficile credere che i nomi del Made in Italy, che cercano di affrancarsi proprio da *quella* moda francese per stabilire un primato italiano e che sentono l'esigenza di dotarsi di un organismo preposto alla regolamentazione delle attività creative, abbiano riposto le proprie aspirazioni proprio in questa nuova idea di *couturier*. Se è vero infatti che la moda italiana è ancora una moda di ispirazione francese, è vero anche che alla guida dei nuovi marchi nazionali vi sono sarti come Schuberth che rivendicano il diritto ad essere considerati creatori, inventori, artisti e non semplici esecutori.

L'atto costitutivo della "Associazione Camera sindacale della moda italiana" viene sottoscritto presso il Grand Hotel di Roma l'11 giugno

[111] La Camera della moda francese nasce nel 1868; nel 1911 viene costituito un organismo rappresentativo dell'alta moda parigina.

[112] Presso l'Archivio storico della Camera Nazionale della Moda Italiana, si conserva una copia dello statuto con numerose annotazioni che denotano l'intento di snellire il contenuto del documento francese; Archivio Storico della Camera Nazionale della Moda Italiana (da qui in poi ASCNMI): *Atto costitutivo della Camera sindacale della moda italiana*, Roma, 11 giugno 1958, b. 1, fasc. 2; Si veda a questo proposito E. Merlo, M. N. Trivisano (a cura di), *Op. cit*., pp. 3-7.

del 1958 da Schuberth e dai titolari di altre case d'alta moda: Maria Antonelli, Roberto Capucci, la Principessa Giovanna Caracciolo Ginetti, Alberto Fabiani e la moglie Simonetta Colonna Di Cesarò, Giovanni Cesare Guidi, Germana Marucelli, Jole Veneziani, e Giovanni Battista Giorgini che assume la carica di presidente della neonata associazione[113]. In questa occasione il sarto napoletano viene nominato presidente del Collegio dei Revisori della Camera.

Come è stato sottolineato, in questi anni la moda italiana comincia a soffrire l'assenza di una comune matrice culturale e non può ancora contare su una realtà istituzionale in grado di promuoverla ad attività economica e produttiva di rilevanza nazionale[114]. Una situazione che poco alla volta diviene intollerabile e che, alla fine del 1960, porta i rappresentanti di alcune case di alta moda a riunirsi a Roma per discutere del calendario delle sfilate del gennaio successivo[115]. Dopo una serie di incontri, si arriva ad un accordo fra il Centro Alta Moda Italiana di Roma, promotore dell'iniziativa, e il Centro Moda di Firenze, che aveva già dato la propria disponibilità "per una collaborazione generale tra le attività dei due centri" da realizzare "mediante la creazione di un organismo, a carattere nazionale, sul tipo di quello in vigore in Francia"[116]. Tra gli esiti dell'incontro il più importante è sicuramente la fondazione della Camera sindacale della moda

[113] ASCNMI: *Atto costitutivo della "Associazione Camera sindacale della moda italiana",* b. 1, fasc. 3. Si deve però attendere il 1962 perché l'associazione, ribattezzata Camera nazionale della moda italiana, incominci a svolgere le funzioni di coordinamento e regolamentazione per cui era stata costituita.

[114] E. Merlo, M. N. Trivisano (a cura di), *Op. cit.*, p. 6.

[115] L'incontro viene deciso dopo l'arrivo della notizia che Parigi avrebbe anticipato le proprie sfilate di qualche giorno, costringendo Firenze a fare altrettanto. Lo spostamento delle presentazioni di Firenze obbliga così Roma ad organizzare le proprie in un arco temporale assai breve. Si decide allora di affrontare la questione delle inevitabili sovrapposizioni con un accordo tra il Centro Alta Moda Italiana di Roma e il Centro Moda di Firenze.

[116] ASCNMI: *Centro alta moda italiana, Riunione di alcune ditte interessate all'alta moda*, s.d. b. 1, fasc. 3.

italiana[117] che, a meno di un anno di distanza, nel settembre del 1962 viene "trasformata" in Camera Nazionale della Moda Italiana[118]. L'organismo, cui facevano capo tutte le maggiori case di moda italiane, rappresentò per i decenni successivi il soggetto più attivo nella tutela, nella promozione e nello sviluppo del Made in Italy.

5. Anni Sessanta. Le manifestazioni di alta moda e di moda pronta

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo, una serie di cambiamenti e di trasformazioni dà avvio al passaggio della moda italiana da creazione artigianale a prodotto industriale. Questa "metamorfosi" di un intero settore, in breve tempo, porta la confezione industriale ad erodere la produzione di abbigliamento su misura[119] e a raggiungere le vette dell'esportazione, ponendosi come una delle componenti più rilevanti del Made in Italy. Una tendenza espansiva determinante nel corso degli anni Sessanta nell'influenzare gli indirizzi e le scelte delle case di alta moda già affermate.

---

[117] ASCNMI: *Atto costitutivo della Associazione "Camera sindacale della moda italiana"*, b. 1, fasc. 3. Nel documento si legge: "A seguito di incontri tenutisi da due mesi circa tra i rappresentanti del Centro Alta Moda di Roma e del Centro Alta Moda di Firenze, e ispirati alla più viva cordialità, nei giorni scorsi si è addivenuti alla conclusione di mettere in funzione e vitalizzare una Camera Sindacale con sede a Roma. Il 1° dicembre 1960 è stata convocata a Roma l'Assemblea la quale ha proceduto alla attribuzione delle nuove cariche, affidando la presidenza della Camera Sindacale a Marchese Raffaele Tagliavini di Santa Rita e la Vicepresidenza al Marchese Giovanni Battista Giorgini".

[118] Non si tratta di una semplice modifica statutaria, ma di un processo di rinnovamento intrapreso dalla Camera stessa, i cui soci, un gruppo di case più numeroso del ristretto nucleo dei soci fondatori, condividevano il progetto di costruire intorno alla moda italiana un sistema che consentisse di realizzare le sinergie indispensabili al suo consolidamento e al suo sviluppo.

[119] Un settore questo che comunque si mantenne attivo ancora per molto tempo, soprattutto nelle zone più arretrate del paese.

Nel 1960 Schuberth apre un negozio di moda pronta nel prestigioso palazzo Torlonia di via Condotti, cui dà il nome "Fantasia"[120]. All'interno di questo spazio – un luogo ben diverso dal lussuoso atelier di via XX Settembre[121] – si potevano trovare sia abiti "moderni e stravaganti", in linea con il gusto tipico dei modelli schubertiani di alta moda, sia modelli più sobri dedicati alla confezione: si tratta di creazioni realizzate in serie ma di alta qualità, eseguite molto accuratamente e destinate a una clientela medio-borghese[122].

Per Schuberth l'inizio degli anni Sessanta coincide quindi con un avvio nell'ambito della confezione. Si tratta di un'apertura verso un nuovo mercato che si va diffondendo sempre di più tra le altre case di alta moda e che spiega l'adesione ad una serie di manifestazioni, italiane e internazionali, il cui obiettivo principale è quello di accrescere il coordinamento e la collaborazione tra i nuovi attori del sistema italiano della moda[123]. Il 9 giugno del 1960 viene organizzata alla Tiscosa di Como una presentazione cui partecipano vari creatori italiani (tra cui Schuberth), allo scopo di migliorare la cooperazione tra stilisti di alta moda, produttori tessili e confezionisti. In questa occasione, un gruppo di industrie tessili italiane offre la materia prima, ovvero i tessuti nobilitati Tiscosa, con i quali le case di moda realizzano la totalità degli abiti presentati. L'invito alla collaborazione, che l'Ente torinese aveva rivolto soprattutto alle case di alta moda italiana che si erano distinte alle sfilate di Palazzo Pitti, giustifica l'organizzazione di due serate

[120] Madrina d'eccezione dell'inaugurazione fu Anna Magnani.

[121] Nel 1961, a causa del mancato pagamento dei contributi Inam per i suoi dipendenti, Schuberth viene condannato al pagamento di 1 milione e 723 mila lire. Il 16 settembre dal suo atelier vengono pignorati alcuni beni: 12 poltrone di raso, 3 divani, 7 lumi di vetro di Murano e 4 specchi. La notizia è riportata in: An., *Pignorati i mobili a Schuberth perché non paga i contributi*, in «La Stampa», a. 95, n. 221, 17 settembre 1961, p. 16.

[122] Questi capi, ideati da Schuberth, vengono confezionati dalla ditta Stylbert di Arezzo. Secondo la testimonianza di una delle sarte che lavoravano da Schuberth. Con l'apertura del negozio, alcune dipendenti che lavoravano nel laboratorio attivo presso la casa di moda si spostarono in via Condotti, dove oltre alla vendita di abiti già confezionati si realizzavano anche riparazioni

[123] I. Paris, *Op. cit*., p. 264.

dedicate alla presentazione di modelli di questi atelier. Il 13 e 14 ottobre 1962 sfilano le case di Antonelli, Balestra, Carosa, De Luca, Galitzine, Garnett, Lancetti, Mingolini-Guggenheim, Sarli, Schuberth e Valentino di Roma, Enzo, Giuliano, Veneziani e Marucelli di Milano, Giolica, Guidi e Pucci di Firenze.

All'estero, tra il marzo e l'aprile del 1960 l'EIM[124] organizza una serie di manifestazioni di moda italiana in Sud Africa presso alcuni dei più grandi magazzini del paese, gli store John Orr di Johannesburg e Durban e Garlick di Cape Town[125]. Si trattava nella maggior parte dei casi di aziende di confezione, ma a rappresentare l'alta moda vi erano Schuberth e Enzo.
Nell'ottobre dello stesso anno la rivista «Vogue» [126] organizza a Londra una presentazione di modelli femminili di moda boutique aperta al pubblico, alla stampa e ai compratori inglesi. Gli abiti di Schuberth a questa data si vendono bene e sono assai conosciuti nei grandi magazzini della capitale britannica.
Nel 1961 lo Sporting Club di Montecarlo ospita un avvenimento molto importante a livello internazionale, in cui case di moda e pelliccerie italiane e francesi presentano i loro modelli nel corso di un'unica manifestazione[127]: tra gli atelier italiani presenti troviamo anche quello di Schuberth. Sempre nel 1961, nell'ambito dell'attività promozionale dell'EIM, un evento che merita di essere menzionato è la *Mostra della*

[124] Ente Italiano della Moda, nato a Torino nel 1951 come prosecuzione dell'Ente Nazionale della Moda.
[125] I. Paris, *Op. cit*., p 251.
[126] Solo due anni dopo, nel 1962, l'americana Condé Nast, di Samuel Irving Newhouse, acquista la rivista italiana «Novità» (pubblicazione mensile di moda molto all'avanguardia e pensata per un pubblico di addetti ai lavori) e fonda «Vogue Italia». La rivista mantiene lo stesso nome fino al 1965, per poi essere ribattezzata «Vogue & novità». Con la nomina a direttore di Franco Sartori, nel 1966, il mensile prende il nome di «Vogue Italia». Tra le edizioni di «Vogue», quella italiana, è da sempre la meno commerciale ed è considerata una tra le migliori riviste di moda nel mondo.
[127] La manifestazione era stata possibile grazie alla collaborazione dei due organi ufficialmente riconosciuti della Chambre Syndicale e dell'EIM.

moda, stile e costume, organizzata tra giugno e settembre a Torino. Se è vero che questa occasione seguiva ormai la scia della promozione di abiti di produzione industriale soprattutto per quella media borghesia che non poteva permettersi le case di alta moda, è vero anche che l'appuntamento vide la presenza di importanti creatori quali Antonelli, Fabiani, Fontana, Galitzine, Schuberth, Biki, Marucelli e altri[128].

Oltre a queste manifestazioni di carattere "straordinario", negli anni Sessanta continuano le presentazioni fiorentine e romane, appuntamento ormai canonico sia per le case di alta moda che per i marchi emergenti di moda pronta.
In occasione del venticinquesimo Italian Fashion Show, organizzato dal 19 al 25 gennaio 1963, Schuberth presenta a Firenze nel settore Alta Moda. Assieme a lui, a Palazzo Pitti, il 23 gennaio alle 14.30 c'è un giovanissimo Valentino Garavani. Anche per le stagioni successive Schuberth sceglie di sfilare nel capoluogo toscano: il 18 luglio 1963 alle ore 21.00 il sarto napoletano presenta la sua collezione Autunno/Inverno 1963-64 di nuovo a Palazzo Pitti, assieme alle Case Mingolini e Gugenheim[129]; il 23 gennaio 1964 alle ore 10.00, sempre a Pitti, Schuberth partecipa alla ventisettesima edizione dell'Italian Fashion Show presentando, assieme a Cesare Guidi e Renato Balestra, la collezione Primavera/Estate 1964; il 23 luglio 1964, alle ore 9.30, sempre con Renato Balestra e la casa di moda Giuliano, presenta la nuova collezione Autunno/Inverno 1964-65.

Va segnalato che, nell'estate del 1964, diverse case di moda si ritirano dall'iniziativa, lasciando la presentazione relativa alla stagione A/I 1964-65 orfana di nomi importanti, come Patrick De Barentzen, Irene

[128] I. Paris, *Op. cit*., p. 263.
[129] La presenza di Schuberth è segnalata nel calendario ufficiale; ASCNMI: *Calendario ufficiale della Camera Nazionale della Moda Italiana*, 28 maggio 1963, b. 136, fasc. 2. Nella prima bozza del calendario il marchio Gugenheim non è presente, viene aggiunto in un secondo momento.

Galitzine e Pino Lancetti. Se la rivalità tra Roma e Firenze può essere annoverata come una delle cause principali delle defezioni, tra i motivi vi era anche la consapevolezza che i compratori europei e statunitensi stavano via via abbandonando le manifestazioni fiorentine[130]. Il primo agosto 1964 il presidente della Camera Nazionale, Paolo Farina, contatta le case di moda per tentare di arginare i ritiri e ottenere una maggiore partecipazione ai successivi incontri fiorentini. Anche Schuberth dimostra una certa insofferenza nei confronti della direzione presa dall'organizzazione degli eventi. In un telegramma indirizzato a Farina, il sarto – enormemente perplesso riguardo all'appello del presidente – affermava di non aver pensato fino ad allora "all'eventualità di dover scegliere volontariamente di abbandonare le manifestazioni fiorentine"[131]. Questa apertura verso la possibilità di collaborazione con il centro fiorentino veniva però a tratti contraddetta nella seconda parte della lettera:

> Ora il suo sollecito mi impone di decidere e in tutta franchezza le dirò che se verrà dato un nuovo indirizzo alle presentazioni di Moda per l'esportazione, e vi saranno circostanze che giustificheranno il mio allontanamento dal Centro di Firenze, mi unirò alla nuova organizzazione – sicuro che verranno rispettati in modo equanime i diritti di tutti[132].

Per cercare di porre fine a questa "crisi", il 29 ottobre dello stesso anno, anche Giovanni Battista Giorgini si appella alle case di moda perché partecipino alle sfilate di Palazzo Pitti[133]: il sempre maggior interesse

[130] È questa, ad esempio, la motivazione data da Patrick De Barentzen in una lettera del 1964; ASCNMI: b. 137, fasc. 3.
[131] ASCNMI: *Lettera di F. E. Schuberth a Paolo Farina*, 14 settembre 1964, b. 137, fasc. 3.
[132] Ibidem.
[133] In questa occasione il buyer rende nota anche una bozza di programma per le sfilate del gennaio successivo (16-23 gennaio 1965): la presentazione dei modelli di Schuberth è segnata per le ore 21.00 del mercoledì, assieme a Pino Lancetti e Biki.

dei compratori stranieri per una produzione "media", faceva ipotizzare infatti la possibilità di presentazioni di modelli "ad un prezzo veramente commerciale" accanto alle creazioni dell'alta moda[134]. La proposta del buyer toscano non viene però accolta con favore dalle case di *haute couture*, che in un incontro avvenuto il 3 novembre presso l'Ente Turismo a Firenze, decidono di chiudere definitivamente il "discorso riformatore di Giorgini"[135]. Il 17 novembre è convocata a Roma una riunione con i "Titolari delle Case Creatrici di Alta Moda interessate alla Manifestazione di Firenze"[136] allo scopo di definire la partecipazione delle case romane alla manifestazione del gennaio 1965. In questa occasione, ancora una volta, Farina ribadisce l'importanza delle sfilate del capoluogo toscano e ammonisce le case romane per aver pensato fino ad allora solo al proprio interesse[137]. Al termine dell'incontro, durante il quale erano emersi tutti i problemi che da qualche anno affliggevano il sistema della moda italiana, viene redatto un doppio calendario che prevedeva sfilate a Firenze (con la partecipazione di alcune case di Alta Moda) e, contemporaneamente, presentazioni a Roma delle cinque case "secessioniste"[138]. A queste cinque case se ne aggiungono altre che decidono di sfilare nel proprio atelier della capitale: Schuberth, Fontana, Gattinoni, Balestra, Carosa. Nel

[134] Non si tratta di un declassamento dell'alta moda poiché gli abiti proposti sono dei veri e propri capi di "confezione"; si cerca piuttosto di convincere gli stilisti a produrre capi utilizzando dei tessuti meno costosi ed accorgimenti tecnici tali da permettere la vendita a prezzi più bassi (compresi tra i 50 e i 150 dollari, contro i 300/350 di quelli normalmente realizzati dalle case di alta moda).

[135] I. Paris, *Op. cit.*, pp. 458-59.

[136] Sono presenti alla riunione, oltre al presidente Paolo Farina e al vice presidente Pietro Parisio, le case: Antonelli, Balestra, Carosa, De Barentzen, Forquet, Galitzine, Lancetti, Schuberth, Valentino, Guidi, Enzo, Marucelli, Veneziani. Sono invece assenti giustificati Biki ed Emilio Pucci.

[137] È in questa occasione che viene ufficialmente comunicata la soppressione delle sfilate di Alta Moda a Palazzo Pitti, che resta comunque sede delle sfilate di moda boutique. Durante la riunione Farina si dichiara contrario alla decisione di destinare Firenze alla sola moda boutique.

[138] Galitzine, Forquet, Lancetti, De Barentzen e Valentino.

complesso, tra il 20 e il 23 gennaio sfilano a Roma ventidue marchi[139], mentre a Firenze, accanto alle ventinove case di moda boutique, rimangono solo sette firme di alta moda[140]. Tra gli "secessionisti", il 22 gennaio 1965 alle ore 11.00, presso il proprio atelier di via XX Settembre, Schuberth presenta la sua nuova linea *Jenny*[141].

Negli stessi mesi, per promuovere l'utilizzo dei tessuti italiani attraverso l'Alta Moda, il MITAM - Mercato Internazionale del Tessile per l'Abbigliamento – organizza un concorso riservato alle case creatrici partecipanti alle sfilate romane e fiorentine del gennaio 1965 (collezione Primavera/Estate). Oltre ad un monte premi di ottanta milioni da distribuire alle firme vincitrici, il bando[142] prevede un piano pubblicitario "sulle più importanti riviste di moda del mondo" in favore dei modelli premiati e la "pubblicazione di un numero unico della «Rivista Ufficiale della Moda Italiana» riservato alle fotografie dei modelli vincitori"[143]. Sappiamo che su quaranta ditte candidatesi, solo ventiquattro vengono ammesse al concorso[144]; tra i vincitori troviamo anche Schuberth[145], i cui modelli sono poi pubblicati sulle riviste

[139] Venti romane e due milanesi; di queste, diciotto appartengono alla Camera Nazionale della Moda Italiana.
[140] Di Roma è presente solo Fabiani, cinque case sono di Milano e una di Firenze.
[141] ASCNMI: *Alta Moda. Collezione P/E 1965. Firenze – Roma. Schizzi*, b. 138, fasc. 3. Una linea "caratterizzata dall'abolizione dei tailleurs e dei mantelli che sono sostituiti da robe-manteaux, o da abiti completati da piccoli boleri". Nella descrizione che accompagna la collezione viene segnalata la "novità e la varietà di taglio della «giacca-cape», sfuggente nel davanti, mentre il dietro è talvolta liscio e aderente, talvolta drappeggiato. Questo modello di giacca-cape è dominante in tutte le ore del giorno. I colori richiamano alla memoria i fiori campestri: dal blu anemone al rosa rosa, dal rosso papavero al giallo ginestra, a tutta la gamma dei verdi luminosi e pieni di freschezza.
[142] Pubblicato, con molto ritardo rispetto i tempi prestabiliti, il 3 dicembre 1964.
[143] ASCNMI: *MITAM. Concorso Tessili-alta moda*, b. 139, fasc. 1. Nello specifico, la testata scelta è «Linea Italiana – Rassegna ufficiale della Moda Italiana».
[144] Sono ventotto le ditte risultate idonee, ma di queste solo ventiquattro sono anche iscritte all'Albo della Camera Nazionale della Moda Italiana, condizione necessaria ad una casa di moda per poter essere ammessa al concorso. Il massimo dei modelli previsti è di sei per ogni casa.
[145] La domanda di partecipazione al concorso è datata 14 dicembre 1964; ASCNMI: b. 139, fasc. 1.

tedesche «Elegante Welt» e «Madame», su «Harper's bazar» Inghilterra e su «Harper's bazar» USA[146]. È evidente che l'istituzione di un concorso di questo tipo teneva conto del sempre minor interesse dei compratori stranieri nei confronti dell'*haute couture* e dei problemi che stavano alla base dei tentativi riformatori di Giorgini.

A pochi mesi di distanza Schuberth partecipa al secondo concorso bandito dal MITAM[147]. Il centro milanese istituisce anche questa volta un monte premi da destinare ai migliori modelli delle collezioni Autunno/Inverno 1965/66. Per accedere al concorso Schuberth non solo crea cinquanta abiti di alta moda di cui almeno la metà sono "realizzati con filati, tessuti e finissaggio italiani", ma mette a disposizione del MITAM stesso sei di questi modelli "per tutte quelle azioni di propaganda e promotion del tessile, dell'abbigliamento e dell'Alta Moda" realizzate in Italia e all'estero[148].

Nonostante il proliferare di iniziative a favore dei prodotti nazionali, i tentativi di unificazione delle manifestazioni fiorentine e romane portati avanti per tutta la primavera del 1965[149] non ottengono buoni risultati: tra il 19 ed il 23 luglio 1965 vengono presentate, separatamente nelle due città, le collezioni di moda boutique e di alta moda della stagione Autunno/Inverno 1965/1966. Firenze rimane quasi completamente

[146] Da «Elegante Welt» e da «Harper's bazar» USA viene scelto il modello 742 (tessuto della ditta De Luigi, fotografia b&n di Morriconi); «Harper's bazar» Inghilterra opta per il modello 751 (realizzato con tessuto di Corisia, fotografia b&n, di Barbieri); dalla rivista tedesca «Madame» viene invece scelto il modello 741 (realizzato con tessuto della ditta G. Marzotto, fotografia b&n di Morriconi).

[147] Il concorso viene bandito il 9 giugno 1965; ASCNMI: *MITAM. Costituzione monte premi alta moda femminile. Bando di concorso*, b. 143, fasc. 1.

[148] ASCNMI: *MITAM. Costituzione monte premi alta moda femminile. Domande di partecipazione*, b. 143, fasc. 1.

[149] Dopo la decisione del Centro romano di organizzare le proprie presentazioni estive dal 15 al 23 luglio 1965, il 22 aprile alle case di moda viene ufficialmente comunicato che le presentazioni si svolgeranno anche Firenze il 19 e 20 luglio. Segue un tentativo fallimentare di unificazione tra le date di Firenze e Roma. Alla fine, le manifestazioni fiorentine vengono spostate al 18 e 19 luglio, ma le case di moda che decidono di presentare a Firenze restano comunque poche.

"svuotata", con cinque case di alta moda[150] e diciannove case di moda boutique. Anche per questa edizione Schuberth preferisce non allontanarsi dai "suoi saloni"[151]: nel calendario ufficiale del Centro Romano, il défilé dei modelli del sarto viene fissato per il 21 luglio alle 21.30 presso il suo atelier[152] e la pubblicazione degli schizzi di tendenza, affidata alla disegnatrice Brunetta[153], è prevista per la mattina successiva[154].

Sebbene la spaccatura provochi un calo dei compratori, tra la primavera e l'estate del 1965 diventa evidente che la sede ufficiale delle manifestazioni di alta moda avrebbe dovuto essere Roma[155]. Il 23 novembre viene sancito il definitivo divorzio tra le due città: i due centri e la Camera Nazionale firmano un accordo con cui si istituisce un "Comitato per le Manifestazioni di Alta Moda in Italia e all'Estero" con il compito di organizzare gli eventi e programmare le sfilate. Il comitato bandisce anche un vero e proprio "referendum", destinato alle case di moda, in cui si chiede di esprimere la propria preferenza sui luoghi in cui si vogliono svolgere le presentazioni[156]. Viene infine sancita la fine

[150] Pucci, Guidi, Marucelli, Fabiani e Mila Schön.
[151] Oltre al calendario ufficiale delle sfilate, il fondo dell'ASCNMI possiede il telegramma di conferma della partecipazione di Schuberth alle presentazioni del luglio 1965, del 15 aprile (ASCNMI: b. 140, fasc. 4.) e l'invito di Schuberth ad Amos Ciabattoni (ASCNMI: b. 140, fasc. 4).
[152] Schuberth sceglie anche in questa occasione di presentare nella sede della casa di moda, a differenza di altri stilisti che, pur restando a Roma, decidono di far sfilare le proprie modelle al Grand Hotel. ASCNMI: *Alta Moda. Collezione A/I 1965/66. Firenze – Roma*. Calendario, b. 140, fasc. 2.
[153] Bruna Moretti, detta Brunetta (1904-1989).
[154] ASCNMI: *Alta moda. Collezione A/I 1965/66. Firenze - Roma. Bozzetti*, b. 141, fasc. 2.
[155] Anche i *buyer* americani, consultati da Parisio per conto della Camera Nazionale della Moda Italiana, si dichiarano favorevoli alla scelta di Roma.
[156] Riporto per intero il quesito del referendum: "La casa di moda: preferisce sfilare a Firenze in pedana unica o a Roma in sede individuale? Qualora le manifestazioni fossero stabilite: a Firenze per la Boutique e a Roma per l'Alta moda, le case di Alta Moda preferirebbero presentare la propria collezione di Boutique insieme a quella di Alta Moda a Roma ovvero presentare l'Alta Moda a Roma e la Boutique a Firenze?"; ASCNMI: *Alta moda. Collezione P/E 1966. Firenze - Roma. Referendum per la raccolta*

della pedana unica, con una divisione della moda boutique (a Firenze) e dell'alta moda (a Roma)[157]: la successiva presentazione delle collezioni Primavera/Estate 1966 inizia a Firenze per poi continuare a Roma[158]. Come per le edizioni precedenti, anche in questa occasione Schuberth[159] presenta i suoi modelli a Roma[160]. Non sappiamo con esattezza quali sono gli abiti che compongono l'intera collezione che, complessivamente, non ottiene un punteggio eccellente soprattutto a causa dell'organizzazione della sfilata; è certo però che sette modelli vengono segnalati per il concorso MITAM[161]: se l'impiego di tessuti vari

delle preferenze delle case riguardo dettagli tecnici della manifestazione di gennaio 1966, b. 149, fasc. 1.

[157] Nel documento si legge che: "In Italia, in particolare, il "Comitato" curerà le Manifestazioni di Alta Moda di Roma e di Firenze secondo un programma preordinato in ogni suo dettaglio, un calendario unico e con date coordinate delle sfilate: a Firenze delle Boutiques di Alta Moda ed a Roma delle Case di Alta Moda. Le Boutiques sfileranno in pedana comune e con ingresso unico secondo la formula tradizionale sempre praticata a Firenze dove avverrà a cura della Camera Nazionale della Moda Italiana l'apertura ufficiale delle Manifestazioni. A Roma le Case sfileranno in sedi individuali. I nomi delle Case di Boutique e di Alta Moda figureranno nel calendario ufficiale soltanto se le relative collezioni saranno presentate rispettivamente a Firenze ed a Roma". ASCNMI: *Testo dell'Accordo raggiunto tra il Centro Romano Alta Moda Italiana ed il Centro di Firenze per la Moda Italiana il giorno 23 novembre 1965*, b. 137, fasc. 3.

[158] Si veda il discorso del prof. Avv. Nicola Pinto, presidente del Comitato Unico Organizzazione Manifestazioni Alta Moda Italiana, alla Cerimonia Ufficiale dell'Inaugurazione di Palazzo Vecchio, Salone dei Duecento, del 14 gennaio 1966, ASCNMI: *Alta moda. Collezione P/E 1966. Firenze – Roma*, b. 147, fasc. 2.

[159] In risposta al referendum Schuberth afferma di preferire la presentazione a Roma in sede individuale per l'alta moda e Firenze per la moda boutique. ASCNMI: *Alta moda. Collezione P/E 1966. Firenze - Roma. Risposta delle case di moda al questionario*, b. 149, fasc. 1.

[160] Nel calendario ufficiale la sfilata di Schuberth è prevista per giovedì 20 gennaio 1966 alle ore 17.30; tuttavia, presso l'ASCNMI è presente un telegramma dello stesso Schuberth in cui il sarto si dichiara disponibile a spostare la presentazione dei propri modelli il mattino successivo (venerdì 21 gennaio) alle ore 9.00; ASCNMI: *Alta moda. Collezione P/E 1966. Firenze - Roma. Corrispondenza. Calendario delle sfilate,* b. 147, fasc. 5.

[161] I modelli segnalati, in ordine di importanza, sono: 724 (1° posto), 760, 701, 743, 718, 768, (769, di riserva).

e moderni viene apprezzato, l'organicità della collezione (originalità, armonia dei colori e delle linee) non riesce a colpire i giudici[162].

Dall'analisi dei documenti relativi alle manifestazioni organizzate dalla Camera Nazionale della Moda Italiana emerge, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, una certa difficoltà da parte di Schuberth nell'adattarsi ai cambiamenti che stavano investendo il sistema della moda. La netta distinzione per settore merceologico tra le due manifestazioni, creatasi all'indomani della soppressione della passerella unica, porta con sé "il problema dello sviluppo di una produzione di moda di secondo livello che fosse diretta emanazione dell'alta moda e non dell'industria"[163] che prende il nome di *alta moda pronta*. Alle presentazioni per la Collezione Autunno/Inverno 1966/67, che si tengono a Firenze dal 15 al 23 luglio, Schuberth mostra la sua moda boutique[164] che, tuttavia, non ottiene grande successo - ne è prova la totale mancanza di riferimenti al marchio nella relazione finale della manifestazione inviata ad Amos Ciabattoni[165]. Per l'alta moda invece, Schuberth presenta a Roma all'Hotel Excelsior[166]. In merito alla successiva presentazione della Collezione Primavera/Estate 1967, che

[162] Dai documenti dell'ASCNMI il giudizio della collezione di Schuberth risulta assegnato alla giornalista Elsa Robiola. Non abbiamo la certezza che il taccuino con i voti sia quello utilizzato dalla Robiola. La casa Schuberth, ottiene i seguenti punteggi: Sede e ambiente generale 2/3, organizzazione della presentazione 1/3, impiego tessuti 3/3, impiego accessori 1/3, organicità della collezione 8/12.

[163] I. Paris, *Op. cit*., p. 466.

[164] Secondo il calendario ufficiale Schuberth presenta i suoi abiti il 17 luglio alle 18.00.

[165] ASCNMI: *Alta moda. Collezione A/I 1966/67. Firenze - Roma. Relazione sulle sfilate di Palazzo Pitti, 18 lug. 1966*, b. 151, fasc. 1. Le osservazioni "fatte in via confidenziale e riservata" riguardano le collezioni di moda boutique. Secondo Gianfranco Melli, che redige la relazione in veste di responsabile tecnico delle sfilate e di Palazzo Pitti, la maggior parte delle case si era rivelata non all'altezza delle manifestazioni (Zingone, Lucrezia, Manetti, Celli ed altre); severissimo anche il parere sulla "Boutique d'Alta Moda che, ad eccezione di alcune case, "non aveva assolutamente niente".

[166] ASCNMI: *Alta moda. Collezione A/I 1966/67. Firenze - Roma. Calendari*, b. 153, fasc. 3.

si svolge il 15 gennaio a Firenze con la moda boutique e dal 16 gennaio a Roma con l'alta moda, non si segnalano cambiamenti sostanziali[167].

La novità arriva invece nell'aprile dello stesso anno, quando a Firenze, per decisione del Comitato organizzatore unico, nel settore dell'alta moda pronta vengono presentate per la prima volta le collezioni *prêt-à-porter* create dalle case di alta moda[168]. Se quasi la totalità dei più importanti creatori partecipa all'iniziativa[169], non tutti recepiscono appieno le indicazioni date dall'ANIBO[170] e alcuni *buyer* americani lamentano non solo l'inadeguatezza di alcune collezioni[171], ma anche la poca puntualità delle sfilate e la "lentezza delle stesse". Tra i creatori "incriminati" vi è anche Schuberth: nel Rapporto dell'ANIBO sulla manifestazione si legge che la sua ditta avrebbe dovuto impegnarsi a produrre "dei capi più portabili, meno fantasiosi" e che dimostrassero

[167] Secondo il calendario definitivo Schuberth presenta i modelli boutique a Firenze il 15 gennaio alle 17.30; a Roma presenta gli abiti di alta moda il 19 gennaio, non più all'Hotel Excelsior ma nel proprio atelier di via XX Settembre, alle 19.30. ASCNMI: *Alta moda. Collezione P/E 1967. Firenze - Roma. Organizzazione calendario. Calendari delle sfilate. Stampati*, b. 159, fasc. 6.

[168] Il *prêt-a-porter* va visto come un tipo di abbigliamento diverso e più originale rispetto a quello della confezione in serie: ripropone infatti i modelli dell'alta moda riveduti e in parte semplificati; era poi anche diverso dalla moda boutique, in quanto copriva quasi tutti i capi di abbigliamento, dal tailleur all'abito da sera, con prezzi assai inferiori a quelli dell'alta moda ma sempre piuttosto alti. In Italia questa occasione fu la prima in cui il *prêt-à-porter* dell'alta moda raggiungeva dimensioni tali da prevedere un'intera passerella a disposizione. Si veda: I. Paris, *Op. cit.,* p. 459.

[169] Antonelli, Balestra, Baratta, Barocco, Carosa, Centinaro, De Barentzen, Fabiani, Faraoni, Fontana, Gregoriana, Guidi, Enzo, Lancetti, Lea Livoli, Marucelli, Mila Schön, Ognibene-Zendman, Sarli, Schuberth, Tita Rossi, Titti Brugnoli e Tiziani. Per l'elenco delle altre case di boutique e maglieria che parteciparono, si veda: ASCNMI: *Alta moda pronta. Collezione A/I 1967/68. Firenze. Calendario - organizzazione tecnica*, b. 161. fasc. 2.

[170] Associazione Nazionale Italiana Buying Office, fondata a Firenze nel 1956 con l'intento di offrire servizio agli acquirenti esteri.

[171] I buyer di Alexander's, un importante *department store* di New York, avevano affermato che alcune collezioni, pur appartenendo a nomi altisonanti, erano troppo stravaganti. Si veda a questo proposito: I. Paris, *Op. cit.,* p.467.

"maggior impegno" da parte di chi li aveva disegnati[172]. Nonostante il severissimo giudizio la casa Schuberth viene inserita nell'elenco delle ditte di *ready-to-wear* di alta moda da confermare per le manifestazioni dell'ottobre successivo. Va inoltre segnalato l'insoddisfacente risultato commerciale di Schuberth che, nel totale degli ordini piazzati alle sfilate di aprile, si ferma a £ 400 di vendite, posizionandosi negli ultimissimi posti tra le case di moda[173]. Non sappiamo se le vendite di Schuberth siano andate meglio in occasione dell'Esposizione Universale di Montreal: sempre in aprile l'Ice aveva organizzato per il padiglione italiano il settore "costumi", dove, tra modelli di alta moda, di moda boutique e di maglieria di alto livello si potevano trovare anche capi di Schuberth.

Nonostante il risultato poco incoraggiante di Firenze, dopo le presentazioni di alta moda del luglio 1967 all'Hotel Excelsior[174], Schuberth decide comunque di partecipare alle manifestazioni di alta moda pronta di Firenze per la Collezione Primavera/Estate 1968[175] e per la successiva edizione. Anche quest'ultima però si rivela fallimentare: nel rapporto del 3 maggio 1968 sulle presentazioni di aprile la casa di Schuberth venne inserita nell'elenco dei marchi da escludere[176].

---

[172] Si veda il promemoria che Enzo C. Tayar invia in allegato al Rapporto dell'Associazione nazionale buying offices sulla manifestazione (24 aprile 1967) dove, oltre alle indicazioni per Schuberth e per le altre case, vengono segnalate tutte le problematiche riscontrate a Firenze; ASCNMI: *Alta moda pronta. Collezione A/I 1967/68*, b. 173, fasc. 4.

[173] Tra le case meglio piazzate troviamo Balestra, con ordini per £ 10.300 e Mila Schön, che arriva addirittura a £ 13.000. Per l'elenco completo si veda: ASCNMI: *Alta moda pronta. Collezione A/I 1967/68. Rapporto dell'Associazione nazionale buying offices sulla manifestazione*, b. 173, fasc. 4.

[174] Roma 14-20 luglio 1967, Schuberth presenta Sabato 15 luglio alle ore 16.30. ASCNMI: *Alta moda. Collezione A/I 1967/68. Roma. Richieste accrediti stampa. Comunicazione alle case. Calendario*, b. 167, fasc. 3.

[175] Lunedì 30 ottobre Schuberth sfila alle 15.30 a palazzo Pitti; ASCNMI: *Alta moda pronta. Collezione P/E 1968. Firenze. Calendario - organizzazione tecnica*, b. 173, fasc. 3.

[176] Si veda: ASCNMI, b. 185.

Per l'alta moda va segnalata la presenza di Schuberth alle presentazioni della Collezione Primavera/Estate 1968[177] tenutesi a Roma dal 13 al 20 gennaio 1968, della Collezione Autunno/Inverno 1968/69[178] del luglio del 1968, della Collezione P/E 1969[179] e, infine, della Collezione A/I 1969/70[180]. Non conosciamo i motivi alla base della sua assenza dalle manifestazioni a partire dal gennaio 1970: se in un primo momento infatti viene comunicato il suo rientro a partire dalle sfilate del luglio 1970 (per la Collezione P/E), in realtà Schuberth, dopo l'estate 1969, non partecipa ad alcuna edizione[181].

La conclusione della sua attività presso la Camera arriva pochi mesi dopo. Il 24 febbraio 1971 in una lettera indirizzata a Schuberth, Antonio Venturini, allora presidente della Camera, prende atto del "mutato indirizzo" che il sarto aveva dato alla sua attività, cosa questa che non consentiva più la permanenza della casa nella Camera Nazionale della Moda Italiana, ma che gli permetteva comunque di essere nominato socio onorario[182]. Non possiamo definire con certezza

[177] Nel calendario ufficiale Schuberth sfila alle 18.00 all'Hotel Excelsior del martedì 16 gennaio; ASCNMI: *Alta moda. Collezione P/E 1968. Roma*, b. 178, fasc. 2. Tra documenti posseduti dall' ASCNMI è consultabile lo schizzo di tendenza di *Giselle* della figurinista Ata de Angelis (ASCNM, b. 180, fasc. 10).

[178] Schuberth sfila mercoledì 17 luglio alle ore 12.30 al Grand Hotel; ASCNMI: *Alta moda. Collezione A/I 1968/69. Roma. Calendario delle sfilate*, b. 192, fasc. 2.

[179] Nel calendario Schuberth è segnato per le 11.30 del 19 gennaio; ASCNMI: *Alta moda. Collezione P/E 1969. Roma. Calendario*, b. 203, fasc. 2. Dal resoconto dei commenti apparsi sulla stampa estera apprendiamo che la collezione presentata da Schuberth in questa occasione era stata accolta "con grande entusiasmo".

[180] Schuberth presenta domenica 18 luglio alle ore 18.00 al Grand Hotel; ASCNMI: *Alta moda. Collezione A/I 1969/70. Roma. Calendario. Schizzi*, b. 207, fasc. 5.

[181] Sia nel calendario di gennaio che in quello di luglio il marchio Schuberth non è segnalato.

[182] "Gentile Signor Schuberth, il Consiglio Direttivo, nella seduta del 19 corrente [febbraio] di cui Il verbale è a Sua disposizione, ha preso atto con vivo rammarico il mutato indirizzo che ha inteso dare alla Sua attività, cosa che non consente più la permanenza nella Camera Nazionale della Moda Italiana. Il Consiglio stesso, in considerazione della lunga e apprezzata attività da Lei svolta per l'affermazione e lo sviluppo della Moda italiana ha deliberato di nominarLa Socio Onorario della Camera Nazionale ai sensi dell'art. 80 dello Statuto. Nel comunicarLe quanto sopra desidero aggiungere anche il più vivo apprezzamento personale ed i migliori auguri per la Sua attuale attività". ASCNMI, b. 35, fasc. 14.

il "mutato indirizzo" che l'atelier di Schuberth subisce a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, sappiamo però che i cambiamenti della moda in quegli anni lo colgono piuttosto impreparato. Le difficoltà che avevano investito l'alta moda lo costringono ad adeguarsi e a produrre capi *prèt-à-porter*, ma l'avvento delle fibre sintetiche, la rivoluzione di Mary Quant e la smitizzazione del mondo dell'*haute couture* lo convincono, negli ultimi anni della sua vita, ad affidare la gestione dell'atelier ad una ditta esterna[183].

Colpito da un collasso cardio circolatorio, Schuberth muore a Roma nella sua casa di via della Giuliana la sera del 4 gennaio 1972. Con la sua morte si conclude definitivamente anche l'attività dell'atelier[184].

[183] Schuberth mantenne comunque fino alla sua morte la direzione della casa di moda. La notizia è riportata nell'articolo apparso su «La Stampa» in occasione della morte di Schuberth. Si veda: L. Madeo, *Stroncato da un collasso Schuberth il sarto delle dive e di principesse*, in «La Stampa», 06 gennaio 1972, p. 11.

[184] Dopo la sua morte, Federico Emilio Schuberth viene omaggiato nel film *Night Club* (S. Corbucci, 1989), in cui viene rivissuta la Roma de *La dolce vita*. Interpretato dal ballerino Dominot, nel film il sarto passeggia per l'elegante via Veneto circondato dalle sue indossatrici; quando lo incrociano, i due protagonisti Ottavio e Piero commentano la scena con la frase: "Le mannequin di Schuberth. Vanno all'Excelsior a fare una sfilata". Questa scena, seppur breve, testimonia ancora una volta la fama raggiunta da Schuberth nella società italiana del tempo.

CAPITOLO II

INTERSCAMBI TRA CINEMA E MODA

1. Incursioni di Schuberth nel cinema italiano

Nello stretto giro di anni che precede e segue la famosa presentazione organizzata da Giovanni Battista Giorgini a Villa Torrigiani, Federico Emilio Schuberth, portando alle estreme conseguenze l'atteggiamento che caratterizzava l'operato di Christian Dior[185], esce dal ruolo "ottocentesco del sarto piegato sul suo duro lavoro anonimo" e inizia a "imporre il ruolo di creatore di tendenze"[186]. La notorietà che Schuberth raggiunge in breve tempo si deve *in primis* ad un innato senso dello spettacolo e della comunicazione, ai quali si accompagna un gusto personale ben definito e una conoscenza sartoriale ereditata dalla scuola napoletana[187].

Non è un caso che la giornalista Gianna Manzini, alias Vanessa, dedichi il suo primo articolo proprio a lui, Schuberth, il prediletto tra i sarti italiani. Siamo nel 1946, ancora prima dell'*exploit* di Dior e del suo *New Look*, e su «La fiera letteraria»[188] la breve rubrica *I tempi e la moda*[189]

---

[185] Su Christian Dior, si veda, almeno: N. Cawthorne, *The new look. The Dior revolution*, London, Hamlyn, 1996; M. Pochna, *Christian Dior*, Paris, Flammarion, 1994; D. Dior, *Stars in Dior*, New York, Rizzoli, 2012; O. Cullen, C. K. Burks, *Christian Dior*, London, Victoria and Albert Museum, 2019.

[186] B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda*, cit., p. 24.

[187] B. Giordani Aragno, *Schuberth Emilio Federico*, in G. Vergani (a cura di), *Op. cit.*, p. 703.

[188] Il settimanale dedicato alle "lettere, scienze ed arti" viene fondato a Milano nel 1925 e pubblicato con varie interruzioni fino al 1977. Gli articoli della giornalista di moda Gianna Manzini, che al tempo si firmava con lo pseudonimo di Vanessa, sono stati raccolti e pubblicati nel volume *La moda di Vanessa*, Palermo, Sallerio Editore, 2003.

[189] Vanessa [Gianna Manzini], *Un sarto ci illude*, in «La fiera letteraria», n. 32, 14 novembre 1946.

si sofferma a descrivere lo spettacolo messo in atto dal sarto partenopeo, che si dispiega seguendo tre temi fondamentali della collezione: i colori di Schuberth, la linea di Schuberth, il drappeggio di Schuberth. Tra le acrobazie coloristiche e i "pericolosi salti di data" dovuti all'accostamento di motivi giapponesi, egiziani e medievali, ciò che emerge, ovvero lo stile *schubertiano*, è un indizio del carattere del suo creatore. Del resto, lo stesso Giovanni Battista Giorgini riteneva che il successo di una casa di moda era determinato in primo luogo dal titolare della casa stessa e dalla sua capacità di imprimere la propria personalità in tutte le fasi del lavoro[190]. Intervistato sul modo in cui una collezione è in grado di riflettere i tempi che corrono, Schuberth risponde che ciò è possibile lavorando

> per contrasto: creando un mondo fittizio, in opposizione alla realtà; un mondo basato sull'illusione che alimenta le illusioni di tutti i poeti: quella della dolcezza e della grazia femminile. Anche se fosse una leggenda, non sarebbe del tutto inutile a temperare la brutalità della vita odierna. Considerate dunque la mia moda come un contro-veleno, e sarete nel vero[191].

È del tutto legittimo credere che il "mondo fittizio" di cui Schuberth parla non sia limitato all'ambiente della moda, ma sia da estendersi anche a quello del cinema, cui il sarto si nutre costantemente. La tendenza a costruire e vivere un mondo di finzione, che sembra caratterizzare fin dagli esordi il lavoro di Schuberth, accompagnerà il suo modo di essere fino agli ultimi anni di vita. Abbiamo visto che quando il suo nome di sarto inizia a circolare, nei primissimi anni del secondo dopoguerra, le riviste specializzate parlano di lui avviando la

[190] Si veda l'intervista a Giorgini realizzata nel 1959: *Made in Italy: alta moda*, Rai Teche (02.05.1959); https://www.youtube.com/watch?v=fCRfBFbZrO0 (ultima visualizzazione: 02.01.2022).
[191] Vanessa [Gianna Mazini], *Un sarto ci illude*, in «La fiera letteraria», n. 32, 14 novembre 1946.

costruzione di una mitologia del personaggio a partire proprio dalle sue incerte origini[192].

> Come un regista, creò il suo personaggio, elaborando per sé un abbigliamento eccentrico. Personalizzò la sua immagine, e alla stessa maniera impose la sua moda. Affascinato dalle tendenze dell'arte figurativa, e in particolare verso il surrealismo, si propose come personaggio alternativo, una sorta di dandy che espone il suo corpo come un'opera d'arte. Lo esibì, lo trasformò ostentando con cura gli effetti finali. L'obiettivo era colpire con un'immagine forte l'indifferenza di molti, cercare nell'imprevedibile di suscitare ammirazione, stupore, ilarità e irritazione […] Amava giocare con il pubblico, cercando l'effetto della sorpresa[193].

Più che gli abiti in sé o le pellicce, sono spesso i grandi anelli (Fig. 2.1) e le unghie dipinte a sconcertare e incuriosire il pubblico più disparato, dalla "collega" Micol Fontana a un giovanissimo Christian De Sica[194]. Piccolo e carico di gioielli, Schuberth negli anni Cinquanta e Sessanta "è la prima vera incarnazione pubblica dello stilista checca ed effemminato, dedito a rendere desiderabili le donne dei nuovi ricchi"[195]. Proprio come per il divo cinematografico, la sua figura e il suo lavoro si possono concepire solo in continuo dialogo: con la stessa voglia di

---

[192] La giornalista Vanessa, nel 1953, apre il suo articolo *Il sarto pittore* con un riferimento alla formazione di Schuberth: "Ha frequentato scuole d'arte a Vienna; a Shangai, dove ha imparato il procedimento Deka; a Napoli dove nel Museo d'arte moderna si può ammirare un suo quadro. E a Madrid ebbe, prima della guerra, una «personale» assai festeggiata." Si veda: Vanessa [Gianna Mazini], *Il sarto pittore*, in «La fiera letteraria», 26 aprile 1953, ora in G. Manzini, *La moda di Vanessa*, cit., pp. 276-279.

[193] B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda*, cit., pp. 24-25.

[194] Intervistata da Antonello Sarno Micol Fontana, si ricorda che Schuberth "aveva i sandali senza calze, con il rosso delle unghie e vedere un uomo con il rossetto ai piedi mi ha fatto effetto". Anche De Sica, in occasione di una serata mondana, quando vede per la prima volta Schuberth è tanto colpito dalle sue unghie lunghe e dai suoi anelli vistosi da chiedere alla madre l'identità del sarto.

[195] D. Del Pozzo, L. Scarlini (a cura di), *Gay. La guida italiana in 150 voc*i, Milano, Mondadori, 2006, p. 230.

stupire e sconcertare con cui realizza gli abiti, Schuberth costruisce il suo personaggio: "Egli è stato attore, regista. I suoi modelli non si possono pensare staccati da lui, dalla sua mimica, dalla sua messa in scena …"[196].

Nel 1947, un originale servizio de La settimana Incom[197] dedicato al buon gusto femminile mostra appieno l'idea e l'immagine di sé che Schuberth, già a questa data, vuole proporre al pubblico. Il filmato, girato nell'atelier romano di via XX Settembre, non pubblicizza – come si potrebbe pensare – dei modelli dello stilista, ma racconta una storia. Il narratore commenta le immagini e allo stesso tempo "impersona" Schuberth imitando il tono e la cadenza della sua voce. Dopo aver abbinato con poca accortezza abiti da pomeriggio con diversi accessori, tre donne contemplano soddisfatte le proprie scelte di stile nel salottino dell'atelier; attraverso un'apertura ad arco – che ricorda un palchetto teatrale e che rimarca l'artificiosità del personaggio – si affaccia contrariato Schuberth "giovanotto quantunque scamiciato come un giacobino"[198] che, dopo aver rimproverato le signore per le pessime combinazioni, entra in azione. Attraverso movimenti rapidi e decisi tipici di chi conosce bene un mestiere, il "mago" della moda italiana elimina alcuni ridondanti decori e sistema alla meglio i copricapi, dimostrando che basta poco per passare da buono a cattivo gusto.
Nella seconda sequenza del filmato le tre donne indossano invece abiti da sera. Questa volta Schuberth resta fuori campo, ma i difetti dei tre capi sono descritti dalla voce narrante, che esprime naturalmente il pensiero del sarto. Nella terza ed ultima parte del filmato sono inquadrate una ragazza vestita da anziana e una signora che indossa

[196] La frase di U. Zatterin è riportata in: B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda*, cit.
[197] *La pagina della donna una lezione di buon gusto*, La settimana Incom (09.02.1947), I004405; www.archivioluce.com.
[198] Schuberth compare, come sempre, elegantissimo, con un abito scuro, camicia bianca semi sbottonata e anelli vistosi.

invece un tailleur da giovane; il commento vocale denuncia il grossolano errore e nell'inquadratura successiva – grazie all'aiuto dell'arbitro Schuberth – i due abiti vengono invertiti, il tailleur alla ragazza e la pesante pelliccia alla signora. Il filmato, che a questo punto si conclude senza ulteriori commenti e senza un "epilogo", più che un servizio sull'atelier, sembra realizzato per mostrare le qualità di Schuberth: il sarto si trasforma in un attore, un mimo, che interpreta se stesso; non ha bisogno di presentazioni e il suo nome non viene pronunciato – ma ci si riferisce a lui attraverso perifrasi quali "arbitro di eleganza" – poiché il pubblico già lo conosce. Come ai clienti che lo attendono nel suo atelier, "il più parigino dei sarti romani" attraverso questo brevissimo film "si presenta al pubblico sgusciando con passo leggero da un tendaggio di pizzo"[199]. Schuberth si atteggia da divo e da divo è la sua entrata in scena. Ma è anche qualcosa in più. È il *deus ex machina* in grado di modificare il corso della vicenda: la figura del sarto, del resto, "non solo è Uomo, ma ha qualcosa del Creatore o della Divinità"[200] e il "vestire" non è semplicemente un gesto, ma una forma di progettazione identitaria e sociale, una sorta di "congegno di modellazione del corpo"[201].

Se da Giorgini in poi la moda italiana mette a punto una nuova forma di racconto conforme a quello della fiaba[202], qualche anno prima Schuberth sembra aver già chiaro il ruolo con il quale prenderà parte a questa nuova stagione, il personaggio che vuole interpretare, quello del creatore o dell'aiutante magico, capace di cambiare la sorte della

[199] B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda,* cit., pp. 26-27.

[200] T. Carlyle, *Sartor Resartus*, Macerata, Liberilibri, 2008, p. 354.

[201] P. Clafato (a cura di), *Moda e cinema. Macchine di senso e scrittura del corpo*, Genova, Costa & Nolan, 1999, p. 45. Sulla questione del "corpo rivestito" e dei rapporti tra corpo, cinema e moda, si vedano anche i più recenti volumi: R. Menarini, *Il corpo nel cinema. Storie, simboli e immaginari*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2015; P. Clefato, *La moda e il corpo. Teorie, concetti, prospettive critiche*, Roma, Carocci, 2021; S. Martin, *L'abito necessario. Fili, trame e intrecci nel cinema e nella televisione*, Diabasis, Parma, 2021.

[202] Si veda, a questo proposito: *Abiti, aiutanti magici*. *Alta moda come fiaba*, in G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design*, cit., pp. 10-33.

donna italiana del dopoguerra. Se considerassimo questo filmato de La settimana Incom applicandovi la differenza che Morin[203] fa tra attore e divo, potremmo affermare con sicurezza che Schuberth è stato un divo, nel senso di "mito moderno", del suo tempo. Nel racconto mitologico della moda italiana anni Cinquanta la sua figura risulta centrale non solo perché è una delle firme principali del Made in Italy, ma soprattutto perché incarna perfettamente le spinte che in quegli anni muovono i due sistemi culturali più pervasivi della società, la moda e il cinema.

A partire dal momento in cui il nome di Schuberth inizia a circolare dentro e fuori l'ambiente dell'alta moda, il sarto costruisce la sua immagine attingendo ad un repertorio che affonda le radici nel cinema e nel divismo cinematografico[204]. La star, almeno fino alla fine degli anni Cinquanta, è una "creatura esclusiva e privilegiata del dispositivo cinematografico, di consistenza ad un tempo reale e immaginaria"[205], un essere ibrido che si origina dalla congiunzione di un attore e di un personaggio, di un corpo e di un ruolo; la coincidenza tra essere e apparire è non solo fondamentale al fine di acquisire e mantenere una riconoscibilità tra il pubblico, ma porta alla sempre più difficile distinzione tra vita privata e vita sullo schermo. Pensiamo anche all'importanza dell'abbigliamento dello stesso Schuberth[206]: l'abito per lui non è un mero prolungamento del corpo ma una forma dell'essere, una manifestazione sensibile dell'essere, un "certificato di identità"[207].

---

[203] E. Morin, *Le star*, Milano, Redifin-Edizioni Olivares, 1995.
[204] Relativamente alle pubblicazioni italiane sul divismo, si vedano: R. Campari, *Miti e stelle del cinema*, Bari, Laterza, 1985; F. Pitassio, *Attore/Divo*, Milano, Il Castoro, 2003; C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia, 2007; V. Codeluppi*, Il divismo. Cinema, televisione, web*, Roma, Carocci, 2017.
[205] G. Grigaffini, Elogio dell'ornamento (a proposito di Armani e di cinema), in *L'arte della scena. Cinema e moda*, in «Cinema & Cinema», Nuova serie, a. 17, maggio/agosto 1990, n. 58, p. 31.
[206] Non gli abiti che Schuberth crea per le sue clienti ma quelli che lui stesso indossa.
[207] G. Griganffini, *Op. cit*., p.31.

E l'identità di Schuberth è tutt'altro che celata, almeno quella mostrata in pubblico e "accolta" dai media del tempo:

> Leggero, veloce, incredibile – blusa aperta su cui spiccano gioielli che sono grandi decorazioni francesi, calzoni scuri, scarpa piatta, da ginnasta – il sarto di moda trascorre con un passo estremamente elastico – pieghevole il collo, sottile la vita, arpeggiato il gesto – da uno de' suoi saloni all'altro dando l'impressione d'una genialità che, organizzandosi non ha perduto nulla della sua leggerezza[208].

È certo però che il suo successo mediatico si deve cercare, almeno in parte, all'ossessione furiosa di una ricerca costante di idee e di creazione che deriva dalle sue origini: una determinazione che è sì insita nel carattere, ma che nella storia di Schuberth suona come la voglia di riscatto dalla prospettiva di una vita povera, dove la necessità di lavoro quasi mai lascia spazio alla creatività. Per Schuberth questo è tanto più evidente se si pensa non solo alla determinazione con cui cerca di nascondere le sue vere origini[209], ma anche all'ambiente del suo atelier, definito dalla stampa, non a sproposito, *Quinta basilica di Roma*. Davanti al suo portone si trovavano

> due carabinieri in alta uniforme. Un maggiordomo alla porta accompagnava gli invitati al loro posto, in uno dei quattro salotti, con divani e poltrone. In una nicchia si raccoglieva l'orchestra d'archi della RAI, un bar funzionava per le consumazioni. La scenografia si presentava in un tripudio di specchi, candelabri di cristallo e candelieri in ogni angolo tra piante verdi e fiori, in fondo un prezioso tendaggio da dove erano previste le uscite dei capi indossati da modelle. Antichi rituali che periodicamente ritornano

[208] Vanessa [Gianna Manzini], *Il sarto pittore*, cit., p. 93.
[209] A questo proposito, si veda la puntata de *La via del successo* cui è ospite Schuberth (la partecipazione del sarto al programma è tratta nel capitolo 4 di questa tesi).

con il mutar dei tempi per affermare che la moda differenzia uniformando la comunicazione[210].

L'atelier di Schuberth è ricalcato sul modello francese, e in questo non differisce molto dagli altri marchi della capitale: arredato con grandi specchi – con i quali si può giocare sul doppio[211] e sull'immagine riflessa dell'abito –, con poltrone e divani in velluto, lampade preziose (spesso in vetro di Murano) e tende. In questo ambiente, ad esprimere la personalità eccentrica e prorompente del proprietario troviamo il grande ritratto di Schuberth, che sarà presente nella promozione del marchio operata attraverso il connubio moda-cinema[212], come mostrano le immagini delle attrici Valentina Cortese, Martine Carol, Sophia Loren e altre, fotografate nell'atelier assieme al sarto e al suo ritratto[213]. C'è un legame rapido e immediato fra moda, film e fotografia in questi anni, che rende le boutique della capitale del tutto diverse da quelle parigine: lo spazio simbolico dell'atelier italiano – che non ha una tradizione lunga, ma che si trasforma in pochi anni a partire dalla sartoria – cerca "una dimensione di rappresentazione per costruirsi un'immagine funzionale" che sia in grado di colpire i compratori[214]. Nonostante l'atelier abbia una matrice francese, l'idea non è quella di moda come ispirazione di esistenza (che è tipica della cultura d'oltralpe), ma di moda come teatro e come rappresentazione[215]: non vi è forse esempio migliore dello scatto realizzato per Schuberth nel 1950 da Pasquale De Antonis dove due indossatrici in abiti gemelli sono immortalate sotto il ritratto del sarto,

[210] B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda*, cit., p. 28.
[211] Si vedano a questo proposito le fotografie che Pasquale de Antonis realizza nell'Atelier di Schuberth.
[212] Si veda, più avanti, l'analisi del film *Femmina incatenata*.
[213] B. Giordani Aragno*, Lo spettacolo della moda*, cit., p. 33.
[214] B. Giordani Aragno, *Lo specchio dell'atelier*, in G. Bianchino, G. Buttazzi, A. Mottola Molfino, A. C. Quintavalle (a cura di), *La moda italiana. Le origini dell'alta moda e della maglieria*, Milano, Electa, 1987, p. 98
[215] B. Giordani Aragno, *Lo specchio dell'atelier*, cit., p. 99.

in una costruzione perfettamente simmetrica e triangolare che rievoca, nella struttura, le pitture rinascimentali e che denota una sorta di carattere "sacrale" del luogo.

L'atelier di via XX Settembre è un teatro in cui il sarto-divo, il sarto-creatore mette in mostra, oltre che gli abiti, il proprio spettacolo. "Schuberth era il grande atelier a Roma. Era coreografico, scenografico, perché le sue tende erano dei drappi di velluto oro tenute da cordoni d'oro, le poltrone erano di velluto damascato. Aveva costruito una piccola sala-regno e lui ne era veramente il re"[216]. Come scrive Irene Brin sulle pagine di «Bellezza», nel 1949 accanto alle Sorelle Fontana "ci sono i fuochi d'artificio di Schuberth, i suoi superlativi, le rocailles barocche che solo lui è capace di incrostare sulla moda"[217]. Lo stile di Schuberth è piuttosto singolare, specie se messo a confronto con la produzione degli altri stilisti italiani del tempo: la stessa Micol Fontana, restituendo un ritratto del collega[218], ha affermato che rispetto allo stile classico e discreto della propria casa di moda, Schuberth era molto più estroverso nelle sue creazioni, era esplosivo. Il suo tocco si distingue per la linearità degli abiti da giorno, ma soprattutto per la grandiosità di quelli per la sera. Sfarzo e spensieratezza sono l'emblema di una società che vuole dimenticare le sofferenze della guerra appena passata: "Schuberth era questa immagine, quest'emblema"[219]: è ciò che determina il successo del suo marchio, prima a Roma e poi nel panorama internazionale. Come è stato sottolineato[220], le *forme* di abbigliamento privilegiate da

[216] Intervista a Stefano Dominella (della Maison Gattinoni), realizzata da Antonello Sarno per il suo documentario su Schuberth.

[217] Il testo è riportato in: G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design,* cit., p. 48.

[218] La frase di Micol Fontana e riportata nel volume di B. Giordani Aragno: *Lo spettacolo della moda*, cit., p. 154.

[219] Intervista a Christian De Sica realizzata da Antonello Sarno per il suo documentario su Schuberth.

[220] Si veda a questo proposito: I. Danelli, *Emilio Schuberth*, in (a cura di) G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Il Rosso e il nero. Figure e ideologie in Italia 1945-1980*,

Schuberth recuperano in parte – dal punto di vista della linea, delle stoffe e dei ricami – la ridondanza della moda Ottocentesca, ma allo stesso tempo mescolano questi elementi con la coeva linea francese, senza perdere di vista il Glamour hollywoodiano. La sua inclinazione verso abiti lussuosi si esprime soprattutto nei tessuti scelti, nei ricami realizzati e nella mescolanza di materiali e tecniche differenti nello stesso capo. Questo eclettismo, ben chiaro anche ai contemporanei, è una costante che ritroviamo in tutto il suo lavoro. Tra le case italiane di alta moda del periodo quella di Federico Emilio Schuberth è rimasta tra le più impresse nella memoria collettiva grazie alla riconoscibilità di uno stile che deriva da una personalissima visione unitaria: reinventando l'idea del sarto-personaggio legato all'ambiente aristocratico e mondano della Roma del tempo e ispirando tutta la sua produzione all'idea di eccesso, di lusso e di fasto che caratterizza quel mondo, Schuberth sembra voler invogliare a sognare per allontanare i pensieri da una realtà di miseria circostante.

Proprio come i suoi abiti, il personaggio pubblico che Schuberth interpreta è costruito nei minimi dettagli: attraverso l'abbigliamento, gli accessori che indossa, i movimenti del corpo e il modo di parlare. Dentro e fuori il suo atelier – Schuberth è infatti uno dei pochi sarti a svolgere la sua attività di sarto-stilista anche fuori dal suo laboratorio – recita una parte, si mette in scena. Per lui la mondanità non è solo un ambiente frivolo dove trovare clienti, è prima di tutto un atteggiamento di vita che va coltivato. La sua volontà di *mostrare* un personaggio non va letta come mero esibizionismo, ma come una scelta presa nella consapevolezza dell'esistenza di un sistema mediale fondamentale per la società del tempo che, se sfruttato al meglio, porta al successo: Schuberth è il primo sarto italiano a capire che la moda è

Catalogo della mostra, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 1999-2000, Milano, Electa, 1999.

tutta una questione di comunicazione[221]. Alla soglia del nuovo decennio, mentre Roma si accinge a diventare la Hollywood sul Tevere, Schuberth punta quindi a calamitare l'attenzione del pubblico, a comunicarsi attraverso i media[222] e specialmente il cinema, che in quegli anni detiene un primato indiscusso: la rete di conoscenze che tesse nei primi anni della sua attività, come abbiamo visto, gli permette in poco tempo di legarsi al mondo dello spettacolo e del divismo cinematografico. Non è un caso allora che nel gennaio del 1949 tra gli invitati al matrimonio di Tyrone Power e Linda Christian[223] ci sia anche il "sarto Schuberth" citato nel servizio e catturato dalla cinepresa[224] subito dopo il presidente di Cinecittà, Tito Marconi[225]. Prima delle sorelle Fontana[226] capisce l'enorme importanza comunicativa, anche a fini promozionali, del mondo del cinema e apre le porte del suo atelier alle cineprese.

Lo vediamo recitare una parte importante in *Femmina incatenata* (Giuseppe Di Martino, 1949), un melodramma sentimentale *strappalacrime* che racconta le vicende tormentate dell'aspirante scultrice Idla (Lori Randi) e del suo insegnante Manuel (Manuel Roero).

---

[221] Sul tema della moda come sistema di comunicazione segnalo, almeno: M. Barnard, *Fashion as Communication*, London, Routledge, 1996; J. E. Workman, B. W. Freeburg, *Dress and Society*, London, Fairchild Books, 2008; H. Blignaut, L. Ciuni, *La comunicazione della moda. Significati e metodologie*, Milano, FrancoAngeli, 2009; T. Sádaba N. Kalbaska, F. Cominelli, L. Cantoni, M. Torregrosa (a cura di), *Fashion Communication. Proceedings of the FACTUM 21 Conference,* Pamplona, Springer Nature, 2021.

[222] La capacità comunicativa e pubblicitaria di Schuberth verrà sottolineata anche da Walter Chiari nel 1958 in una puntata de *La via del successo*. Si veda il quarto capitolo di questa tesi.

[223] Il famoso abito della Christian venne realizzato nell'Atelier delle Sorelle Fontana, cui nel filmato non viene fatta menzione.

[224] *Fiori d'arancio. Tyrone Power e Linda Christian*, La settimana Incom (28.01.1949), I024404; www.archivioluce.com.

[225] Il filmato non fa riferimento ad altre personalità dello spettacolo o della moda italiana.

[226] Il film di Luciano Emmer, *Le ragazze di Piazza di Spagna*, che le vede direttamente coinvolte nella sceneggiatura, è del 1952.

Nel film, una lunga sequenza ci mostra non solo l'interno dell'atelier romano, dove la giovane Idla è costretta a lavorare suo malgrado come figurinista, ma anche Schuberth (ornato come sempre di spille e gioielli preziosi), che – nella parte di se stesso – supplica la ragazza di diventare la sua collaboratrice e che, ottenuto un sì, brinda intonando un "abbasso la scultura".

Una sequenza più significativa ai fini del nostro discorso è però quella della sfilata all'interno dell'atelier, dove la storia dei due innamorati sembra interrompersi per dare spazio al racconto della moda. Per il film Schuberth, definito sulla stampa dell'epoca "il mago dell'eleganza femminile"[227], crea sessanta modelli originali d'alta moda; un lavoro enorme, quello del sarto che oltre a recitare come attore, cura nel film ogni dettaglio dedicato alla moda. Nella sfilata, una dietro l'altra si susseguono le vere indossatrici di Schuberth – Lalla, Mafalda, Marisa e Isa – che mostrano alle signore presenti un'intera collezione: si parte da quattro eleganti ma pratici tailleur per la mattina, per passare poi agli abiti da pomeriggio (sette modelli in cui il bianco e nero è protagonista) e terminare con quattro abiti da gran sera (che hanno nomi schubertiani altisonanti, come *Sogno d'estate* o *Incanto*). La sequenza è una testimonianza indiretta ma importante dell'organizzazione delle sfilate di Schuberth che, come per la produzione degli abiti, si ispira a quella francese, nata al tempo di Paul Poiret e di Coco Chanel e rinnovata in modo decisivo da Dior[228]: la presentazione è prima di tutto una costruzione narrativa, una messa in scena in crescendo in grado di stimolare aspettative e stupore nel pubblico; si parte con i colori delicati e le fogge compassate degli abiti da mattino, per poi proseguire con i più elaborati abiti da pomeriggio, carichi di colori *degradè*, sfumati. Per i capi da mattina e pomeriggio

[227] An., *Femmina Incatenata*, in «Araldo dello spettacolo», a. IV, n. 77, 12 settembre 1949, p. 3.

[228] Fino a Dior la distinzione delle stagioni in primavera-estate e autunno-inverno non era così definito, non si usava dare il nome ad ogni capo o all'intera collezione.

spesso le modelle escono in coppia, mostrando completi che – per scelta di tessuti, taglio o colore – risultano simili o complementari: si tratta di capi definiti gemelli, in cui le variazioni permettono alla cliente di utilizzarli sia per il giorno che per le occasioni particolari[229]; per gli sfarzosi abiti da sera, che spesso concludono le sfilate, Schuberth privilegia invece l'uscita singola. Il modello ispiratore di ogni collezione è il più delle volte dedicato ad una attrice, una regina o ad una delle nobili ammiratrici che frequentano l'atelier.

Questo *modus operandi,* oltre a rompere l'uniformità della presentazione concepita più tradizionalmente e a renderla più animata e varia, permette a Schuberth di mostrare appieno la propria creatività: gli abiti presentati "in coppia" mettono in luce la capacità del sarto di variare su un tema scelto, ma è sulla sfarzosità del "pezzo forte", ovvero l'abito da sera o da "gran sera", che deve essere incanalata tutta l'attenzione. Sono, questi, capi realizzati con tessuti dipinti a mano[230], ricami e intarsi che si dispiegano su metri di tulle e di raso, che riempiono di stupore gli spettatori. Stessa cosa vale nel caso dei vestiti da sposa, cui viene dedicata un'uscita singola che, quando presente, è collocata in coda all'intera collezione. La cura del minimo dettaglio si esprime anche nella scelta di assegnare ai modelli dei nomi evocativi - come *Oggi mi sento felice*, *Appuntamento segreto*, *Ho un amore importante*, *Mi hai stregato*, *Cuore di Schuberth*, *Estate al polo* – che ricordano i titoli dei contemporanei romanzi a puntate pubblicati sui rotocalchi femminili.

La sfilata "tipo" è ben rappresentata, oltre che dalla sequenza di *Femmina incatenata*, anche dal servizio che nel 1949 *La settimana*

[229] B. Giordani Aragno*, Lo spettacolo della moda*, cit., p. 27.
[230] Schuberth è uno dei pochi sarti a riprendere le tecniche del dipinto a mano negli abiti.

Incom dedica alla presentazione di modelli schubertiani a Roma[231]. Nel filmato sfilano insieme due modelle con abiti gemelli da pomeriggio: *Notti romane*, mantello rosso su veste di paglia bianca, e *Notti di Londra*, mantello e veste in una composizione di grigi; si passa poi a *Bolero*, un abito lungo e vaporoso che combina rosso, nero e bianco e, di seguito, *Imperatrice*, un prezioso abito da sera con ampi vertici bianchi sulla gonna che richiamano il motivo della corona. Escono poi, uno alla volta, due elegantissimi e originali abiti da sera – uno bianco e uno nero – con motivi floreali, corredati entrambi da una mantella la cui fodera interna riprende il motivo dell'abito stesso.

Oltre a fornire una testimonianza importante dell'organizzazione delle sfilate nel suo atelier e del suo lavoro di stilista d'eccezione, il film *Femmina incatenata* è per Schuberth un'occasione di prova attoriale e un tentativo di incursione nel cinema italiano. Nel film il sarto, oltre che una sorta di "aiutante magico" in grado di dare consigli preziosi alla protagonista, è una presenza quasi mitica: quando non appare in carne ed ossa lo possiamo vedere nel ritratto di Aldo Severi appeso alla parete, che è anche l'ultima immagine inquadrata dal regista prima della dissolvenza a chiudere alla fine della prima sequenza analizzata. Tutto nell'atelier è Schuberth[232]. Non certo all'interno del discorso narrativo, ma in quello che riguarda il rapporto tra i due media, moda e cinema. Nonostante la scarsa circolazione, che si limita soprattutto alla provincia, il film estende la fama dell'atelier ad un pubblico molto più vasto di quello rappresentato dalle clienti abituali: quello della sala e quello dei rotocalchi dedicati al cinema e alla mondanità che in quegli anni vivono un momento di massima espansione.
Il confronto con un altro film del periodo legato all'ambiente della moda, può aiutarci a capire la differenza che esiste tra l'operazione

[231] *Roma: presentazione delle nuove creazioni di Schuberth,* altro tit. *La pagina della donna. Modelli da pomeriggio e da sera*, La settimana Incom (27.04.1949), I028105; www.archivioluce.com.
[232] Nel film, oltre alle indossatrici, recita anche la direttrice dell'atelier, Adriana.

mediatica messa in campo da Schuberth rispetto a quella dell'altro grande atelier romano, l'atelier Fontana. Nel 1952 le tre sorelle "concedono" il loro laboratorio a Luciano Emmer per alcune scene de *Le ragazze di Piazza di Spagna*. Il pubblico femminile sa per certo che la "famosa sartoria romana" dove le tre protagoniste del film[233] lavorano è l'atelier delle Fontana, ma il loro nome non viene mai menzionato, a differenza di quello di Schuberth in *Femmina incatenata*[234]. Anche nella scena del *défilé*, per il quale Emmer decide di affittare un salone dell'Hotel Excelsior che, come abbiamo visto, è davvero un luogo in cui in quegli anni sfilano i maggiori atelier romani, le Fontana non vengono menzionate. Quando la rivista «Cinema», nel novembre del 1951, dedica un articolo al film in uscita[235], e pubblica alcuni fotogrammi tratti dalle sequenze ambientate nel laboratorio delle tre sarte, si limita a constatare che la pellicola mostrerà al pubblico "gli ambienti romani delle grandi sartorie". Al contrario di Schuberth, le Fontana collaborano con il cinema, ma "restano" nell'ombra.

Il discorso assume un interesse ancora maggiore se pensiamo che lo stesso anno Vittorio Metz e Marcello Marchesi scelgono il personaggio di Schuberth per una breve gag comica del loro film *Era lui…sì, sì!* (1951). La pellicola è ambientata in un grande magazzino e racconta le vicende del commendatore Fernando (Carlo Campanini), della figlia Grazia (Isa Barzizza) e del timido Walter Milani (Walter Chiari). Nella sequenza finale del film, in cui una serie di equivoci scatena un inseguimento all'interno del grande magazzino, Walter trova rifugio

[233] Marisa, Elena e Lucia, interpretate rispettivamente da Lucia Bosè, Cosetta Greco, Liliana Bonfatti.

[234] La stessa enfasi con cui è nominato il sarto nella pellicola del 1949, caratterizza anche il film di Maurizio Arena *Il principe fusto* (1960) dove Schuberth recita di nuovo nella parte di se stesso.

[235] D. Meccoli, *I sette peccati capitali e Le ragazze di Piazza di Spagna*, in «Cinema», n. 73, 1 novembre 1951, pp. 228-230.

sotto la gonna di un vaporoso abito posto al centro di una stanza. Qualche attimo dopo entrano nella stanza l'indossatrice, interpretata da una giovanissima Sophia Loren, e il sarto *Schuman*, interpretato non da Schuberth[236] ma dall'attore Bruno Corelli. La pellicola è di particolare interesse per l'immagine che, pur attraverso una brevissima sequenza, fornisce del sarto: nervoso e stravagante, in uno studiato atteggiamento da "creatore"; il riferimento a Schuberth è evidente sia nell'aspetto (abiti, gioielli) che nell'azione e, anzi, è un'immagine perfettamente coincidente con quella che Schuberth vuole dare di sé. Nonostante quindi sia da escludere la sua effettiva partecipazione al film come attore, è importante sottolineare che a questa data non solo il binomio tra cinema e moda è già diventato molto pregnante, ma la fama di Schuberth è tale da essere facilmente riconosciuto anche dal pubblico della sala cinematografica.

A distanza di quasi un decennio il personaggio di Schuberth torna sul grande schermo, questa volta interpretato dallo stesso sarto. È Maurizio Arena che lo chiama a recitare una parte nel suo film *Il principe fusto* (1960), che già a partire dai titoli di testa sottolinea la "straordinarietà" della sua partecipazione. Tratto dal romanzo *Er più de Roma* di Marco Guglielmi e Lucio Mandarà, il film racconta la vicenda di Ettore (Arena), giovane popolano di Trastevere, che viene incoraggiato da alcuni coetanei aristocratici a fingersi principe per corteggiare la bella e ricchissima ereditiera americana Susan Morton

[236] La notizia della partecipazione del vero Federico Emilio Schuberth al film *Era lui, sì, sì* è riportata in: G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design,* cit.; R. Campari, *Cinema* in *Enciclopedia della Moda*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 2005; C. Capalbo, *Op. cit*.; S. Gnoli, *Dalla nascita della Haute Couture ad oggi*, Roma, Carocci, 2012; E. Paulicelli, *Italian Style: Fashion & Film from Early Cinema to the Digital Age*, New York – London, Bloomsbury Academic, 2016; E. Paulicelli, D. Stutesman, L. Wallenberg (a cura di), *Film, Fashion and the 1960s*, Bloomington, Indiana University Press, 2017.

(Michèle Girardon), da poco arrivata in città. Nello stesso anno in cui Federico Fellini realizza il suo capolavoro, Arena porta sul grande schermo una sorta di parodia degli ambienti della dolce vita felliniana, celebrando la vitalità popolaresca della capitale, con un lieto fine che – grazie al ricongiungimento di Ettore con la fidanzata Angela (Lorella de Luca[237]) – si realizza solo nel momento in cui il protagonista fa ritorno al proprio "ambiente naturale", alla propria classe sociale. E se la distinzione in classi nella storia è più marcata che mai, il personaggio di Schuberth è parte fondamentale della rappresentazione filmica dell'aristocrazia e del suo *status*, che si manifesta attraverso *cocktails*, auto di lusso, tempo libero e, naturalmente, la moda. Anche il luogo in cui il sarto è "confinato" nella breve sequenza che lo vede coinvolto è un segno, è una leggera ma importante traccia, del sistema che l'alta moda instaura in quei decenni con l'alta società. Il rinomato e ricercato Schuberth è ripreso all'interno di un elegante e lussuoso hotel romano[238] – dove soggiorna Susan – mentre mostra un figurino di moda all'assistente di Miss Morton: il sarto spiega l'esclusività del modello, parla delle misure, ne descrive le forme, mostra un campione di pizzo, si dice "finalmente soddisfatto" per la perfezione raggiunta dall'abito. Terminata la fase progettuale legata all'abito, Schuberth sistema il velo sul capo di Susan (che nel frattempo lo ha raggiunto), chiedendole del tempo per "studiare un'acconciatura originale".

Se la parte di Schuberth nel film è davvero limitata a questa breve sequenza, essa è al tempo stesso molto significativa. In primo luogo perché attesta, ancora una volta e a distanza di anni dalla sua precedente apparizione sul grande schermo, l'importanza della sua figura nel panorama della Roma "ricca e mondana" degli anni del boom

[237] Anche la De Luca è cliente e amica di Schuberth; si veda: *Roma – Festeggiamenti per Lorella De Luca per i suoi 18 anni*, Caleidoscopio ciac (25.09.1958), KA112804; www.archivioluce.com.

[238] Come abbiamo visto, a questa data, soprattutto per le case di moda della capitale, molte delle sfilate organizzate dalla Camera Nazionale della Moda Italiana si tengono proprio nei più prestigiosi hotel romani.

economico – ad un certo punto del film Susan ricorda alla sua assistente che "deve recarsi da Schuberth" – e la risonanza del suo nome. In secondo luogo, la sequenza ci mostra una fase del suo lavoro di sarto che non ha a che fare con le presentazioni e le sfilate, ma che ci rivela invece in che modo avviene la scelta del modello da parte della cliente, come viene creato un look completo (abito, acconciatura, accessori), pensato ad *ad hoc* per una cliente, a partire dall'abito disegnato.

Nel corso di due decenni, mentre porta avanti il suo lavoro di sarto e mentre cresce la diffusione del suo marchio, in alcune occasioni Schuberth decide di "prestarsi" al cinema dove, in virtù della propria fama, può (o deve) semplicemente interpretare se stesso. Le motivazioni che lo spingono ad una operazione di questo tipo sono di natura diversa: da un lato, non è da escludere una reale predilezione per la teatralità, per il "mettersi in mostra" ed essere protagonista, e la volontà di rimarcare la sua presenza nella società mondana dell'Italia del tempo[239]; dall'altro, è indubbio che, fin da subito, Schuberth capisce come utilizzare i più moderni canali di comunicazione per promuovere il proprio lavoro e, di conseguenza, rendere famoso il proprio marchio. Questo secondo aspetto, senza allontanarlo dalla clientela aristocratica, lo porta a legarsi sempre di più anche all'ambiente cinematografico, in un sistema di promozione integrata che, a conti fatti, giova forse più al sarto (alla sua immagine, alla sua *griffe*) che al cinema stesso[240].

[239] Schuberth è negli anni Cinquanta uno dei personaggi più conosciuti e in vista della vita mondana della Capitale.

[240] Molto meno sbilanciata è invece la promozione integrata cinema-moda delle Sorelle Fontana, che non solo negli anni della Hollywood sul Tevere acquistano grazie al cinema una fama internazionale senza precedenti, ma che con il cinema collaborano intensamente, realizzando alcuni degli abiti più belli e iconici della storia (si pensi ad esempio al Pretino, agli abiti di Ava Gardner ne *La contessa scalza*).

2. Contraccambi. Il sarto-divo veste le dive

Abbiamo visto che Schuberth, fin dagli anni Quaranta quando apre la sua prima sartoria, annovera tra le clienti molti nomi dell'aristocrazia che gli permettono di costruire in breve tempo una rete di collaborazioni e conoscenze assai importante per il proprio successo come stilista, ma la sua aspirazione sembra essere fin dagli esordi il cinema, il medium più pervasivo – e più popolare – del tempo. La sua moda, che per certi aspetti è anacronistica – specie se messa a confronto con la società in pieno sviluppo in cui si realizza – è perfetta per le nuove icone femminili del cinema italiano che devono imporsi oltre che sullo schermo anche nella società e che a questo scopo si servono dello stupore e della magnificenza che i suoi abiti sono in grado di fornire. Schuberth allora si propone come il solo in grado di fornire un'identità al nuovo tipo di donna del dopoguerra. Del resto, la mitizzazione della moda italiana, avviata negli ultimi anni Quaranta e coronata dall'evento di Giorgini, passa attraverso un protagonista, che deve necessariamente essere famoso[241] e, se in un primo momento questi volti noti provengono dalle fila della nobiltà[242], ben presto il racconto si appoggia a nuovi personaggi mitici, i divi del cinema.

È il cinema che contribuisce a rendere ancora più affascinanti e desiderabili i capi delle case di moda italiane, quelle romane *in primis*: alimentata dalla particolare atmosfera della Hollywood sul Tevere, si diffonde una visione glamourizzata della realtà effimera e attraente, legata all'ambiente cinematografico[243] che, attraverso un complesso

[241] A. C. Quintavalle, *Introduzione*, in G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design*, cit., p. 11

[242] Le principesse, le contesse e le varie aristocratiche che sfilano per le case di moda e che riempiono le pagine dei rotocalchi popolari femminili.

[243] Si veda, per un'analisi più dettagliata: F. Colombo, *Il cinema*, in O. Calabrese (a cura di), *Italia Moderna. Guerra, dopoguerra, ricostruzione e decollo*, Milano, Electa, 1983, p. 510.

processo di mediazione, porta lo stile italiano a diventare sinonimo di classe ed eleganza, ad internazionalizzarsi e ad acquistare un peso significativo nel panorama mondiale. A ciò si aggiunge il fatto che negli anni Cinquanta lo statuto del divo cinematografico comincia a cambiare, con una progressiva mondanizzazione che lo trasforma da "intangibile essenza incarnata" in un oggetto del desiderio senz'aurea. Se il cinema classico ha prodotto icone irraggiungibili, l'abbassamento della figura della star alla misura smitizzante della persona comune segna la storia del divismo cinematografico dal neorealismo in poi. Hollywood inizia ad allentare i legami con il sogno, la nuova cinematografia italiana porta avanti istanze di realismo e, sullo schermo e fuori dallo schermo, cominciano ad essere raccontate storie che hanno a che fare con la vita comune[244]: non ci si limita a imitare la star, ma ci si può vestire proprio allo stesso modo, perché sono le attrici e gli attori che nei film vestono come le donne e gli uomini "normali". Sulla stampa, ad esempio, più che sul divo-personaggio l'attenzione si focalizza sulle abitudini del divo-attore, sugli avvenimenti più o meno importanti che lo coinvolgono, sulle sue bizzarrie ed eccentricità e su tutto ciò che si possa «trasformare» in pettegolezzo[245] e, naturalmente, sul look. In un contesto di questo tipo, l'abito visto sullo schermo, nei servizi del cinegiornale[246] o più ancora

[244] C. Sartori, *La fabbrica delle stelle*. *Divismo, mercato e mass media negli anni '80,* Mondadori, Milano, 1983, p. 45.

[245] D. Burato, *Dive dell'Olimpo: Ava, Rita, Ingrid e le altre tra critica e costume nei rotocalchi femminili del secondo dopoguerra,* in M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici,* Parma, Diabasis, 2019.

[246] Dal monopolio dell'informazione cinematografica che il regime si assicura attraverso la proiezione obbligatoria in tutte le sale d'Italia del «Cinegiornale Luce» prodotto e distribuito dal L.U.C.E. dal 1927 in edizione settimanale, si passa, nel dopoguerra, ad un pluralismo che si traduce nella produzione e diffusione di diversi notiziari cinematografici di servizi di attualità nazionale e internazionale, di cronaca mondana, politica, sport, moda e costume. Tra le testate più importanti vanno annoverate almeno La settimana Incom, L'Europeo Ciac, Mondo Libero, Settimanale Ciac, Orizzonte cinematografico e Panorama cinematografico.

sui giornali, suggerisce alla lettrice la possibilità di diventare come la diva ammirata in sala[247].

Nella prima metà degli anni Cinquanta Schuberth lavora a stretto contatto con il mondo delle soubrette e del teatro di varietà attraverso una serie di cooperazioni che contribuiscono indubbiamente ad accrescere la fama della sua casa di moda nel mondo dello spettacolo. A queste collaborazioni il sarto affianca anche un incessabile lavoro per il cinema, che si esprime nella realizzazione di abiti di scena ma, più ancora, della creazione di modelli che le dive possono sfoggiare nelle occasioni mondane.
È del 1948 la notizia che due delle più famose attrici italiane, Valentina Cortese e Alida Valli[248], partono per Hollywood con abiti di Schuberth[249]: sono le prime "indossatrici di eccezione" del Made in Italy post-bellico e inaugurano una prassi che negli anni successivi si consoliderà sempre di più, coinvolgendo anche gli altri atelier italiani che, in cerca di riconoscimento internazionale[250], si affideranno al volto ed al corpo delle attrici più famose[251]. Ma il sarto non veste le due attrici solo fuori dal set: negli Stati Uniti la Cortese recita la parte di

[247] G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Dalla fiaba al design*, cit., p. 17.
[248] Alida Valli è una delle prime attrici a legarsi alla sartoria di Schuberth partecipando alle sue sfilate; si veda la fotografia che la ritrae assieme a Carla del Poggio durante un *défilé* nel 1948, in B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda*, cit., p. 98.
[249] Si veda: R. Campari, *Film e moda*, in G. Bianchino, G. Buttazzi, A. Mottola Molfino, A. C. Quintavalle (a cura di), *La moda italiana. Le origini dell'alta moda e della maglieria,* cit. p. 209.; AA.VV., *Italian glamour. L'essenza della moda italiana dal dopoguerra al XXI secolo*, Milano, Skira, 2014, p. 205.
[250] Si tratta dei primi tentativi di riscatto della moda italiana da quella francese; non a caso sono questi gli anni in cui i nomi dei sarti e degli atelier italiani cominciano ad apparire sempre più frequentemente sui rotocalchi popolari e sulle riviste di moda: nel 1947 «Grazia», ad esempio, pubblica un articolo dedicato alla partenza di Isa Miranda per Parigi, per la lavorazione del film *L'avventura comincia domani*, dove si sottolinea che l'attrice ha scelto un sarto italiano, Pascali. Si veda: M. Contini, *Le dive preferiscono la moda di casa loro*, in «Grazia», a. XX, n. 335, 26 luglio 1947, p. 9.
[251] Famosissimo è il sodalizio tra Ava Gardner e le Sorelle Fontana, il cui atelier era frequentato anche da Linda Christian, Barbara Stanwyck, Deborah Kerr, Audrey Hepburn, Liz Taylor; l'atelier di Gattinoni annoverava invece tra le clienti più famose, Lucia Bosè, Anna Magnani, Ingrid Bergman, Lana Turner e Audrey Hepburn.

Zoraida al fianco di Orson Welles nel film *Cagliostro* (*Black Magic*, G. Ratoff, 1949) e per alcuni dei suoi costumi sceglie di rivolgersi a Schuberth[252].

Il sodalizio tra cinema e moda assume da quel momento in poi le caratteristiche di un fenomeno che oltrepassa i confini nazionali e che consente all'Italian Style di uscire dalle pagine delle riviste specializzate, per raggiungere un pubblico vastissimo e una popolarità di cui non aveva mai goduto; oltre alla promozione degli abiti fuori dal set, in molti casi le sartorie diventano parte integrante del processo di produzione, confezionando i costumi del film e, talvolta, addirittura aprendo le porte del loro atelier. Le attrici – ma in qualche caso anche gli attori – si trasformano in *mannequin* d'eccezione diventando "ambasciatrici del Made in Italy" e lo *star-system* si mette a servizio dell'Italian Look, avviando un sistema che non si limita alla mondanità della capitale (la Roma de *La dolce vita*), ma che si estende ad altri scenari[253].

Anche in questo Schuberth si muove in anticipo rispetto ai tempi alimentando da subito il mito del grande creatore e, di conseguenza, dell'abito firmato[254]. Interrogato sulla possibilità di una moda "decisamente italiana", Schuberth si mostra sicuro del proprio operato: "Ci credo, e come! È la mia ambizione inventare modelli che siano destinati alle donne italiane e che rispecchino il nostro gusto e la nostra tradizione, per questo m'impegno a far da me"[255]. Del resto, rispetto

[252] La testimonianza di questa collaborazione ci è data da un figurino del Fondo Schuberth che reca sul verso sia il nome del personaggio interpretato dalla Cortese che il nome per esteso dell'attrice. Si veda, in appendice, il figurino: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D031400S (Scheda 1).

[253] Dal Golfo di Napoli (luogo prediletto dai divi per le vacanze) al Lido di Venezia (vetrina del Made in Italy in occasione del Festival cinematografico), dalla moderna Milano (alcune scene di *Cronaca di un amore* di Antonioni sono girate nell'atelier milanese di Noberasco) alla rinascimentale Firenze.

[254] G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design*, cit., p. 49.

[255] Vanessa [Gianna Manzini], *Schuberth o della semplicità difficile*, ora in G. Mazini, *La moda di Vanessa*, cit., p. 158.

agli altri atelier romani la cui clientela "d'eccezione" proviene in larga parte dall'estero, la moda di Schuberth è la prediletta delle italiane: "tutte le star italiane degli anni Cinquanta, dalla Lollo alla Loren […] andavano in visibilio per quel tipo di abiti"[256].

Come ci conferma la stampa dell'epoca, una delle prime dive a scegliere Schuberth è Valentina Cortese. Fin dagli ultimi anni Quaranta l'attrice diventa assidua frequentatrice dell'atelier di via XX Settembre, la cui fama cresce grazie ai servizi fotografici e ai cinegiornali che testimoniano questi incontri, organizzati e allestiti come set cinematografici. Nel 1954 la prova di un vaporoso abito di raso ricamato viene immortalata da una serie di immagini[257]: Schuberth si muove nella sala e sembra seguire l'indossatrice d'eccezione come in una danza[258], la Cortese si mette in posa davanti al ritratto di Severi, poi osserva dei figurini di moda con abiti da gran sera. Come avviene per una sfilata di alta moda, in cui vi è un ordine preciso, quasi canonico, per l'uscita dei modelli, l'attrice passa poi alla prova di un elegante *paletot* in velluto e qui il sarto, è impegnato ad apportare gli ultimi ritocchi all'ingombrante modello. L'evento, insomma, è presentato come un grande spettacolo. Gli schemi compositivi, i metodi di ripresa e l'uso delle luci sono del tutto simili a quelli di un set cinematografico.

Vi sono però due serie fotografiche, possedute dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione e appartenenti al Fondo Archivio Publifoto Roma, che documentano in modo molto significativo quanto siano simili il racconto della moda nel lavoro Schuberth e il racconto cinematografico. La prima serie documenta la visita all'atelier di

[256] Intervista al costumista Dario Cecchi, in S. Masi, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, Roma, Ministero del turismo e dello spettacolo, 1989, p. 115.
[257] Le immagini, realizzate da Giuseppe Palmas il 9 novembre 1954, sono ora visibili su: http://www.fotopalmas.com.
[258] Alcuni scatti sembrano davvero immortalare passi di danza (RM14600, RM14597).

Schuberth dell'attrice Martine Carol[259]. Naturalmente, per i giornali nazionali, solo il fatto che la Carol sia francese ma scelga comunque di vestirsi in Italia è un motivo di vanto e testimonia quanta strada la moda italiana abbia fatto nel giro di pochi anni. Eccezionalità che viene ribadita anche qualche anno più tardi, quando l'attrice arriva a Roma per girare un film e sceglie Schuberth come sarto[260]. Uno "scandalo" invece per la stampa d'oltralpe che, domandando alla diva le ragioni di una tale scelta si sente rispondere: "Non ho scelto la moda italiana, ma ho scelto un sarto che mi veste come debbo essere vestita"[261]. Ecco perché la visita dell'attrice all'atelier non solo viene documentata, ma deve poter essere narrata attraverso un racconto che Schuberth costruisce con l'aiuto dei fotografi.

Come una vera *mannequin* la Carol prova diversi modelli, passando dal tailleur in lana con cappotto abbinato all'abito da cocktail, dal completo per il pomeriggio all'abito da sera. Le pose cambiano con l'alternarsi dei capi, in un continuo dialogo con l'ambiente lussuoso dell'atelier (Fig. 2.3 e 2.4): a differenza delle *mannequin* però, che per i servizi di moda mantengono ancora una posa piuttosto statica e l'espressione seria (quando non è presente un testimonial d'eccezione è infatti l'abito il protagonista dell'immagine nelle fotografie di moda), l'attrice sembra "interpretare" l'abito attraverso i gesti, i movimenti del corpo e le espressioni del volto; ecco allora che per il capo da giorno l'attrice è seduta con le gambe accavallate e sfoggia un sorriso sbarazzino, mentre per il modello da sera in lamé dorato[262] Martine Carol è eretta con l'espressione seria e a tratti misteriosa, tra specchi settecenteschi

[259] *Roma, Martine Carol nell'atelier dello stilista E. Schuberth*, CSAC – Universitò di Parma, Fondo Archivio Publifoto Roma, 1 maggio 1956, C210451P.

[260] Si veda il cinegiornale *Roma: Martin Carol nella capitale per girare un film,* L'europeo ciac (11.05.1958), KD110803.

[261] B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda*, cit., p. 108.

[262] Un abito in lamé dorato del tutto simile a quello indossato dalla Lollobrigida per la rivista «Life» nel 1954 e quello portato dalla Loren, fotografata nell'atelier sempre nel 1956. Si veda: R. Campari, *Film e moda*, cit., p. 209.; AA.VV, *Italian glamour,* cit., p. 54.

e lampadari di vetro di Murano che creano un gioco di luci e riflessi nell'abito e nei capelli biondi. L'attrice è in posa, gesticola e recita come sul set di un film: il soggetto principale non è l'abito in quanto tale, ma il valore che viene ad assumere grazie a chi lo indossa e, nel caso di Schuberth, a chi lo ha creato.
Protagonista di quasi tutti questi scatti, oltre alla diva e agli abiti, è il ritratto di Severi, immagine che entra a sua volta in un'altra immagine come *alter-ego* del creatore. In alcune fotografie il quadro è visibile direttamente, nella sua totalità o in parte, in altre è invece riflesso in uno dei numerosi specchi presenti nella sala: il ritratto, quando è inquadrato anche Schuberth in persona, diventa il suo doppio, quando il sarto non c'è rimarca la sua presenza.

La seconda serie fotografica di CSAC[263], appartenente sempre al Fondo Publifoto Roma, ha invece per protagonista l'attrice italiana Milly Vitale (Fig. 2.5 e 2.6). Come nella sequenza di un film, l'attrice si muove tra gli oggetti, dialoga e scherza con Schuberth, si cambia d'abito, si mette in posa. Anche qui, come nel caso precedente, la visita all'atelier prende la forma di una fiaba moderna: l'abito "assume la funzione di un talismano perché, come nelle antiche favole, è l'elemento che permette la trasformazione"[264]. Rispetto alla compostezza di Martine Carol, la Vitale interpreta gli abiti con una certa ironia e "gioca" con gli abiti, con il sarto e con il suo ritratto.
Come mostrano i due servizi fotografici, la visita all'atelier è in questi anni una tappa obbligata delle star del cinema, ma Schuberth, per le sue clienti, trasforma la semplice prova in un rituale dal sapore fiabesco. Per lui non vi è troppa differenza tra il palcoscenico e la passerella, tra la sfilata e il set cinematografico: i suoi abiti sono intesi come variazioni su un unico tema, declinazioni di una stessa idea di

[263] Serie: CSAC – Università di Parma, Fondo Archivio Publifoto Roma, *Roma, L'attrice Milly Vitale nell'atelier di Schuberth*, C210443P.
[264] G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design*, cit., p. 17.

moda che si basa in primo luogo sulla donna e sulla sua femminilità. Un concetto, questo, che più volte viene sottolineato sia dal sarto che dalla stampa dell'epoca. È ancora la giornalista Vanessa, nel 1954, a ribadire la centralità del corpo femminile nel lavoro di Schuberth:

> A differenza di tutti i grandi sarti, che prima vedono la moda e poi la donna, e nella donna una figura da costringere, da atteggiare, da trasfigurare e, quindi, in definitiva, da sacrificare, Schuberth vede prima la donna e poi la moda. Chi si sarebbe aspettata tanta abnegazione da un sarto creatore di modelli e pittore! […] Schuberth non celebra di volta in volta un ideale tipo che faccia data, quanto una serie di figure destinate a centrare uno stato d'animo, un momento particolare del panorama romantico entro il quale ciascun uomo si aggira fra sogni, fantasie e ricordi[265].

Schuberth segue l'ispirazione datagli da colei che indosserà l'abito, il suo stile non resta strettamente ancorato alle tendenze della moda, ma è fedele all'idea che un capo sia prima di tutto un prodotto estetico e simbolico, considerato come un'opera d'arte, un medium tra originale e copia, un oggetto del desiderio, un pezzo unico e irripetibile – ed è proprio questo aspetto del suo carattere che lo renderà sempre avverso nei confronti del prêt-à-porter[266]. Nonostante le differenze della propria cliente, nel lavoro di Schuberth resta fisso quel concetto di donna "simbolo di lusso della natura"[267] che deve essere esaltata attraverso l'abito. Ciò risulta evidente nel caso dell'imperatrice Soraya che, come abbiamo visto, nel 1953 si fa realizzare da Schuberth un intero guardaroba dopo essere fuggita "con il solo vestito che portava

[265] Vanessa [Gianna Manzini], *Conciliare l'inconciliabile*, in «La fiera letterari», 5 dicembre 1954; ora in G. Manzini, *La moda di vanessa*, cit., p. 361.
[266] Anche Schuberth nel 1957 avvierà, suo malgrado, la produzione di moda pronta; tuttavia il sarto non riuscirà mai ad esprimere appieno la propria creatività in questo settore che lo porterà a perdere entusiasmo per il tanto amato ambiente della moda, fino ad affidare, negli ultimi anni di vita, la gestione del suo atelier ad una persona esterna.
[267] B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda*, cit., p. 91.

addosso" insieme al marito, lo Scià di Persia, a seguito del colpo di stato e della fuga a Roma. Per le cronache del tempo è Schuberth che, in una sola notte, le prepara un corredo di trenta abiti preziosissimi dal sapore romantico, ispirati a motivi imperiali quali stemmi e aquile. Ancora una volta, l'aspetto interessante è non tanto la veridicità o meno del racconto, quanto la volontà di presentare Schuberth come una sorta di "aiutante magico", di genio creativo che non solo risolve un problema serissimo per una donna – restare senza guardaroba – ma lo risolve, come sempre, in modo spettacolare. Lo stesso anno, in occasione della "Corsa del brivido", una manifestazione che a Castel Fusaro abbina moda e sport[268], tra gli invitati è presente anche la principessa, che indossa una creazione schubertiana, *La rosa sul petto*: un modello rosa, con una rosa applicata sul corpetto drappeggiato a bustino, abbinato ad un grande cappello nero. Se gli articoli di cronaca mondana e i cinegiornali non mancano di riferire la presenza di Soraya all'evento, Vanessa su «La fiera letteraria» ammette che la stessa viene notata e ammirata nei maggiori ritrovi mondani della capitale anche per la sua eleganza, dovuta a quel "sarto geniale che ha magistralmente interpretato il suo tipo di bellezza e lo stile"[269].

Un altro importante volto del cinema italiano che durante gli anni Cinquanta e Sessanta frequenta l'atelier di via XX Settembre intessendo un rapporto duraturo con Schuberth è Anna Magnani. A differenza di altre attrici la Magnani è sicuramente meno legata al mondo della moda – non posa per lo stilista, non diventa ambasciatrice d'eccezione per i suoi capi – ma è comunque una figura che contribuisce a divulgare il nome del suo atelier, come testimoniano i servizi fotografici realizzati in occasione dei ricevimenti che Schuberth

[268] Si veda il servizio realizzato in occasione della manifestazione: *Incontro col brivido a Castel Fusaro,* Mondo Libero (20.05.1953), ML009304.
[269] Vanessa [Gianna Manzini], Il *vestito e l'auto*, in «La fiera letteraria», 31 maggio 1953; ora in G. Manzini, *La moda di Vanessa*, cit., pp. 93-94.

organizza[270]. È difficile, in questo caso, ricostruire le tappe di una collaborazione che sappiamo comunque essere esistita. L'attrice nel 1959 è presente alle sfilate di Schuberth, si fa fotografare con lui dai paparazzi e sappiamo anche che il sarto confeziona appositamente per lei alcuni abiti nella seconda metà degli anni Cinquanta[271]. Un figurino[272] disegnato da Renato Balestra per Schuberth, è realizzato per Anna Magnani, il cui nome è riportato per esteso sul recto del foglio. Si tratta di un abito da cocktail in jersey e chiffon di colore rosso, dalla linea classicheggiante e databile indicativamente tra il 1955 e il 1960. Sappiamo che nel 1960 Anna Magnani è tra gli invitati della serata di inaugurazione del negozio di moda boutique che Schuberth apre in via Condotti[273]: non solo vi partecipa vestita con un suo completo, ma è anche la "madrina" del nuovo locale e, come tale, taglia il nastro inaugurale assieme al sarto. Una fotografia appartenente al Fondo Archivio Publifoto Roma riprende Schuberth assieme all'attrice durante un momento della serata (Fig. 2.7).

Ad ogni donna "il proprio abito", suggeriscono i cinegiornali dell'epoca quando – mostrando talvolta poca sensibilità nei confronti dell'attrice vestita da Schuberth – parlano del rapporto tra i due amici,

[270] Si veda, a questo proposito, la serie fotografica composta da 35 immagini, realizzata in occasione del ricevimento offerto da Schuberth in onore di Bette Davis; Fondo Vedo, 30 maggio 1958. www.archivioluce.com

[271] Schuberth è per lei una sorta di confidente; il loro rapporto si può riassumere in una dedica che l'attrice scrive su una sua fotografia, poi donata al sarto: "A Schubert che questa notte mi ha fatto sentir…bella". Si veda: B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda*, cit.

[272] Si veda, in appendice, il figurino: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D031356S (Scheda 2).

[273] L'evento fece grande scalpore poiché in quella occasione, per promuovere il film *Il mondo di notte* (Luigi Vanzi, 1959), il press agent Enrico Lucherini aveva chiamato la "vedova nera" del Crazy Horse Dodo' d'Hambourg e le aveva suggerito di spogliarsi in mezzo agli invitati. I due vennero cacciati da Schuberth. La vicenda è una testimonianza di quanto in quegli anni fosse grande la fama dell'atelier di Schuberth. Si veda: An., *Spogliarello a sorpresa della "Vedova nera",* in «Stampa sera», a. 92, n. 76, 29-30 marzo 1960, p. 9.

sottolineando che nel caso della Magnani anche il sarto delle stelle fatica ad esaltarne la bellezza.

Non è così invece per Gina Lollobrigida, che quando entra per la prima volta dal sarto è una giovane poco valorizzata dai capelli lunghi e le gonne larghe. È Schuberth che le cambia pettinatura[274], il trucco e gli abiti, le assottiglia la vita attraverso capi molto più aderenti e si serve di tessuti sontuosi arricchiti con strass, drappeggi e perle, trasformandola in una diva con molto più *charme*. Se è vero infatti che la bellezza della Lollobrigida fa scalpore fin dalle sue prime apparizioni nei film, pochi anni dopo, parlando di lei, i giornali sottolineano che la sua immagine ha giovato del contributo della moda[275]. Una delle prime testimonianze del forte sodalizio tra la Lollobrigida e Schuberth è l'articolo di attualità *Vestite così salutano il 1952*[276]. Pubblicato su «Epoca» nel gennaio del 1952, firmato da Mila Contini e corredato dai meravigliosi scatti di Ettore A. Naldini, il pezzo illustra le scelte di moda di alcune attrici in occasione del veglione di San Silvestro: tra queste troviamo anche la Lollobrigida che, per l'occasione, indossa un sontuoso abito di Schuberth in raso e velluto nei toni del verde con decorazioni e un ampio scollo a cuore (Fig. 2.8). L'abito è disegnato da Lino Pelizzoni per Schuberth, come dimostra il figurino opera del

[274] Secondo quanto avrebbe affermato il sarto, la Lollobrigida era inizialmente contraria al taglio dei capelli, che accorciò poco alla volta, fino ad arrivare al taglio corto poi diventato "pettinatura alla Lollo". In verità la pettinatura chiamata "Lollo" era stata inventata per l'attrice dal parrucchiere parigino Antoine, molto famoso nel nostro paese. Si vedano le fotografie del Fondo Dial possedute dall'Archivio Luce.

[275] Nell'articolo *Schuberth veste le dive*, pubblicato nel 1956 l'autore afferma: "L'abito non fa il monaco, si dice. Niente di più falso. Ricordiamo due nostre attrici qualche tempo fa. Erano giovanissime […]. Poi sono passati gli anni […] Anche se non fossero le dive ormai note in tutto il mondo, la gente le noterebbe lo stesso. Le donne poi sarebbero le prime ad osservarle con attenzione, come fanno di solito quando vedono una di loro elegante, ben truccata e pettinata oltre che bella".

[276] M. Contini, *Vestite così salutano il 1952*, in «Epoca», a. III, n. 65, 5 gennaio 1952, pp. 36-39.

disegnatore[277]: molto probabilmente è la stessa attrice a commissionare il modello al sarto.

Una serie di fotografie realizzate nell'atelier di Schuberth[278] documenta una delle visite dell'attrice nell'ottobre del 1954, anno d'oro della Lollobrigida che, solo qualche mese dopo, si vedrà contendere dalla Loren il primo posto sulle copertine delle riviste[279]. Come visto in precedenza per i casi di Martine Carol e Milly Vitale, anche per la Lollobrigida la visita assume la forma di un rituale, con l'attrice fotografata al suo arrivo, mentre viene accolta dal sarto, in posa davanti all'insegna della sartoria[280]. Seguono poi le immagini della prova dei modelli[281]: un abito bianco e una pelliccia di visone; anche in questo caso, il corpo dell'attrice e quello del sarto dialogano con il ritratto di Severi. Ci sono però alcune fotografie[282] scattate in una stanza dell'atelier più sobria e spoglia, priva delle ricche decorazioni a cui la clientela di Schuberth è avvezza. Queste immagini, che sembrano essere realizzate con un'altra finalità, ovvero più per mostrare l'abito nei suoi particolari che per pubblicizzare l'attrice, sono con molta probabilità quelle destinate agli articoli di moda pubblicati sia dai rotocalchi popolari femminili che dalle riviste specializzate: il settimanale «Grazia»[283] si serve molto spesso del divismo

[277] Si veda, in appendice, il figurino: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D008893S (Scheda 3).

[278] Le undici fotografie che compongono il servizio sono di proprietà dell'Archivio Fotografico Palmas.

[279] Tra il 1954 e il 1955 sui rotocalchi popolari femminili vengono pubblicati articoli che accentuano la rivalità tra le due maggiorate nazionali Gina Lollobrigida e Sophia Loren, per le quali si procede addirittura, come nella moda, a stagioni: se il 1954 è «l'anno di Gina», il 1955 segna il trionfo di Sophia che le «ruba» anche il ruolo di protagonista nel terzo episodio della fortunata saga dei *Pane e amore*. Si veda: W. Martini, *È l'anno di Sophia*, in «Annabella», a. XX, n. 8, 20 febbraio 1955, pp. 24-25.

[280] Si vedano: RM14191A, RM14190.

[281] Si vedano: RM14182, RM14186, RM14187.

[282] Si vedano: RM14183, RM14184, RM14185, RM14189, RM14190.

[283] La rivista «Grazia», pubblicata da Arnoldo Mondadori Editore ed erede della rivista «Sovrana» (1927-1938), è uno dei settimanali femminili a più alta tiratura e quello che, forse più di tutti gli altri, ha fatto del Made in Italy la propria bandiera. Oltre all'attenzione riservata alla moda, la rivista, pur destinando parte delle pagine a

cinematografico per veicolare il suo discorso sulla moda italiana; sul fronte delle pubblicazioni di settore è invece il mensile «Bellezza»[284] a sposare la causa di Schuberth. A differenza di «Novità»[285], che legge la moda come design del corpo, architettura e momento di scambio culturale, «Bellezza» è una pubblicazione legata sia al mondo dell'aristocrazia che a quello del cinema[286], da cui riprende alcuni meccanismi fotografici[287]. L'abito viene ad assumere maggior valore

novelle e romanzi a puntate, dedica da subito ampio spazio ad articoli di costume e all'attualità (differenziandosi, in questo senso, dal settimanale femminile "rivale" «Annabella»).

[284] «Bellezza Mensile dell'alta moda e di vita italiana» nasce nel 1941 come rivista ufficiale dell'alta moda italiana sotto l'egida dell'Ente nazionale della moda e da un'idea del gruppo dei collaboratori di «Domus», che vede protagonista anche l'architetto e designer Gio Ponti. È la prima rivista nazionale in grado di confrontarsi con le atmosfere glamour delle edizioni americane di «Vogue» e «Harper's Bazaar». Dopo la parentesi bellica, la nuova serie appare nel novembre 1945 con un nuovo nome «Bellezza. Rivista internazionale di alta moda», un nuovo direttore, Michelangelo Testa, ed una nuova sede editoriale a Milano (non più Torino), ormai centro propulsore dell'editoria italiana. Quando il mensile "riappare" nel 1945, il comitato di redazione può vantare nomi come Federico Pallavicini, Brunetta Mateldi, Edina Altara, Maria Pezzi e la famosissima giornalista di moda Irene Brin. «Bellezza» è fin da subito la rivista per gli addetti ai lavori e, di conseguenza, per tutti coloro che a questi addetti si rivolgono.

[285] Fondata da Bebe Kuster nel 1950 «Novità» parla ad un pubblico formato principalmente dall'alta borghesia colta imprenditoriale e internazionale; anche quando si rivolge all'aristocrazia, questa non coincide con quella dell'anteguerra, ma ad una nuova classe, i cui modelli sono allineati a quelli della nuova società che va sviluppandosi in tutta Europa. Il mensile si occupa di vari argomenti legati al mondo della moda, ma non solo. «Novità» può essere letta come un mezzo attraverso il quale una parte - quella più ricca, sofisticata e acculturata – della società italiana si racconta, si mette in mostra, in un gioco in bilico tra i confini dell'autoreferenzialità. Il giornale diviene in poco tempo una rivista di tendenza, che privilegia la logica "non provinciale" e che, a differenza di «Bellezza» per esempio, guarda alle esperienze che ritiene più avanzate, anche se questo significa riservare più spazio all'*haute couture* parigina piuttosto che al Made in Italy.

[286] All'interno di «Bellezza» il discorso sul cinema è quasi esclusivamente un discorso che si lega al suo essere veicolo di icone e modelli femminili: è quindi il lato mondano e più spettacolare della settima arte che viene messo in luce. Le dive del cinema non sono qui prese a modello semplicemente come icone di bellezza, ma soprattutto come portatrici e creatrici di uno stile, di un look. Spesso le attrici sono le protagoniste di reportage fotografici di moda e diventano indossatrici d'eccezione per la pubblicizzazione delle grandi firme italiane.

[287] Si veda a questo proposito l'analisi di A. Calzona e V. Strukelj: A. Calzona e V. Strukelj, *Moda, Grafica e pubblicità,* in G. Bianchino, G. Buttazzi, A. Mottola Molfino,

proprio perché indossato da una famosa diva italiana e, per questo motivo, i monumenti e le rovine della Roma antica, di quella barocca – assai utilizzati come scenografia per le fotografie di moda durante il Ventennio e nei primi anni del dopoguerra – vengono sostituite dagli spazi dell'atelier. L'italianità del prodotto è veicolata dall'indossatrice, piuttosto che dal contesto: quando l'atelier non è riconoscibile, la didascalia lo specifica, come nel caso dell'abito di Schuberth indossato dalla Lollobrigida nel 1954 per un servizio di «Bellezza». Nel caso di attrici così famose – cui la lettrice, grazie alla stampa a rotocalco, conosce ogni particolare – i giornali non sempre si preoccupano di sottolineare lo stilista, certi della riconoscibilità del modello. Nel settembre del 1956, ad esempio, «Oggi» dedica la copertina[288] ad una radiosa Lollobrigida fotografata al Festival di Venezia con un abito che è senza dubbio di Schuberth[289] (Fig. 2.9).

Nell'autunno dello stesso anno, vestite entrambe da Schuberth, la Lollobrigida e la Loren vengono presentate alla regina Elisabetta d'Inghilterra. La prima sfoggia un abito bianco di seta e chiffon con nastri e bordi di velluto nero. La seconda indossa uno sfarzoso abito di seta bianca con corpino ricamato, un'ampia gonna lavorata a ventagli plissé e corredato da una elegante stola di volpe bianca, la cui particolarità risiede anche nel contrasto tra il bianco della parte frontale e il nero del retro dell'intero abito. Naturalmente, in occasione dell'evento, le prove in atelier di entrambe le attrici vengono immortalate dai fotografi. Le immagini delle due dive al cospetto della

A.C. Quintavalle (a cura di), *La Moda Italiana. Le origini dell'Alta Moda e la maglieria*, cit., p. 146.

[288] «Oggi», a. XII, n. 36, 6 settembre 1956.

[289] L'abito in raso verde con corpino ricamato a motivi di foglie, sia nel taglio che nella decorazione è un tipico modello schubertiano. Si confronti questo modello con quello realizzato intorno al 1955 per Lucy D'Albert e appartenente alla collezione Enrico Quinti e Paolo Tinarelli: un modello da gran sera in raso grigio con bustino dalla profonda scollatura a cuore decorato a motivi di foglie. Si veda. B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda*., cit., pp. 62, 195.

regina compaiono sui giornali inglesi e su quelli italiani, che rimarcano l'importanza degli abiti. «Grazia», per esempio, dedica uno spazio importante al modello indossato dalla Lollobrigida nell'articolo *Le belle in abito di gala*[290]. Non si specifica chi ne è l'autore, ma la lettrice sa che l'attrice è cliente affezionata di Schuberth. Sottolineando che per ogni star è stato scelto l'abito "più bello, più nuovo o più importante, quello che in un certo modo la rappresenta sotto un punto di vista tipico o particolarmente favorevole", nell'ultima pagina viene inserita una fotografia della Loren, anche lei vestita da Schuberth per omaggiare la regina inglese. «Annabella»[291], l'altro rotocalco popolare femminile italiano a grande tiratura, rende noto l'avvenimento nell'articolo *Omaggio alla regina*[292]; anche in questo caso è la Lollobrigida ad occupare un'intera pagina della rivista, mentre alla Loren è riservato un piccolo spazio, ma in apertura l'autore si sofferma a descrivere minuziosamente gli abiti che entrambe le attrici indossavano per l'occasione. Come nel caso di «Grazia», anche qui non si specifica che gli abiti sono di Schuberth, ma è facile immaginare che le lettrici del giornale, anche senza indicazioni, riconoscano la mano del sarto. «Epoca», addirittura, pubblica un articolo firmato dalla stessa Lollobrigida, in cui l'attrice racconta la vicenda legata al "famoso vestito"

> Andai da Schuberth e gli dissi che volevo un vestito elegante ma sobrio. […] Alla vigilia della partenza da Roma, fotografi si precipitarono in sartoria e io li ingannai. Mi feci fotografare con un

[290] An., *Le belle in abito da gala*, in «Grazia», a. XXVII, n. 722, 19 dicembre 1954, pp. 19-23.
[291] Nel 1933 Angelo Rizzoli fonda il settimanale «Lei», che cinque anni più tardi, nel 1938, ribattezza «Annabella». Pur avendo dei punti in comune con la sorella «Grazia», «Annabella» presenta delle differenze sostanziali, essendo quasi interamente occupata da romanzi a puntate e alle novelle e dedicando invece meno attenzione alla moda e agli articoli di costume.
[292] L. Mazzoli, *Omaggio alla regina*, in «Annabella», a. XIX, n. 45, 7 novembre 1954, pp. 28-29.

> altro vestito […]. Volevo che il mio vestito rimanesse un segreto fino all'ultimo momento, ma poi mi è dispiaciuto, arrivando a Londra, di vedere quelle fotografie pubblicate in molti giornali inglesi con didascalie che dicevano: "questo è il vestito della Lollo per la Regina"[293].

Il discorso sulla moda è tanto attraente per il pubblico dell'epoca che negli stessi mesi anche la rivista «Life»[294] dedica un servizio alla Lollobrigida e al suo guardaroba realizzato da Schuberth[295]. L'autore sottolinea che la fama dell'attrice si deve in gran parte agli abiti e all'immagine che il sarto ha messo a punto per lei, ma di particolare importanza sono i centosessanta schizzi dei modelli che fanno da corredo al testo. La Lollobrigida è anche in copertina, fotografata con un aderente abito in lamé oro simile a quello – sempre di Schuberth – che due anni più tardi indossa Sophia Loren per un servizio di «Grazia»[296].

Come abbiamo visto, il 1954 è un anno in cui il nome di Schuberth circola in modo massiccio su tutte le riviste di moda e non solo. Proprio quell'anno il suo atelier lancia la fortunatissima collezione *Gitana-Aragon*, i cui modelli vengono scelti come corredo nuziale da Maria Pia di Savoia[297]. Si tratta di una collezione che per Schuberth rappresenta una sorta di "ritorno ad uno schema essenziale", che nel concreto propone un'abolizione della cinta del punto vita, l'esistenza di un

[293] G. Lollobrigida, *Ho cenato con la Regina*, in «Epoca», a. V, n. 213, 31 ottobre 1954, pp. 71-74.
[294] An., *Skilful sketches chart wardrobe: Lollobrigida draws key to her clothes*, in «Life», a. XIX, 15 novembre 1954, pp. 12-24.
[295] Nel Fondo Schuberth del CSAC sono presenti alcuni figurini che recano il nome dell'attrice; si veda, in appendice, il figurino: CSAC – Università di Parma, D031097S (Scheda 4).
[296] An., *6 stelle di sera*, in «Grazia», a. XXIX, n. 776, 1 gennaio 1956, pp. 20-21.
[297] Che si sposò il 12 gennaio 1955 con il Principe Alessandro di Karageorgevie di Jugoslavia.

corpetto – sia chiuso che con scollo a V – e una gonna ampia variamente arricciata, mossa, ornata o doppiata.

> Quanto ai tessuti, la lana mista alla seta si presta ad effetti straordinari. Il taffetà offre notevoli risorse nei grandi volani della *Gitana*; e il lino, sposato al raso, specie in certi piccoli *tailleur* col gilè assimilato a incasso nella giacca, è stato un'autentica sorpresa. Così in un abito a giacca bianca col gilè di raso celeste, congiunto alla spalla e al davanti per messo di un motivo di ricamo che porta, sul color gelsomino, un po' del brillante celeste. […] Negli abiti da cocktail e da sera la fantasia di questo sarto geniale si sbizzarrisce. Spesso sulla gonna ampia, la cui vaporosità è ottenuta alternando vari materiali, come organza, tulle, paglia, raso, si abbatte un grande pannello liscio di raso, talvolta ricadendo sul fianco, più frequentemente davanti, pannello che contiene un ricamo impressionante come lo «stemma di Schuberth», con una grande aquila al centro, o il «cuore di Schuberth», simile a un curioso ex-voto molto brillante, su un abito di tulle pieghettato bianco. In uno dei più suntuosi abiti da sera, ricchi festoni di tulle bianco, disposti orizzontalmente intorno al fianco, erano fermati di qua e di là un volo di rondini rosa.
> Un collo pellegrina di organza bianco, rifinito con dalie lievi e palpitanti, sfumate in rosa, copriva il décolleté d'un abito nero, svasato enormemente alla base. Il merletto bianco si accompagna alle volpi argentate in alcune tenute da gran sera[298].

Definita "vivace, intelligente, tutta idee e spirito"[299] per l'impiego di effetti di trasparenze e audaci abbinamenti di tessuti diversi, la collezione viene accolta con grande entusiasmo, piace alle donne, agli uomini e piace anche ai *buyer* americani. Possiamo collegare il

[298] Vanessa [Gianna Manzini], *Schuberth o della semplicità difficile «Gitana-Aragon»,* 21 febbraio 1954, ora in G. Manzini, *La moda di Vanessa*, Sellerio editore, Palermo, 2003, pp. 155-160.
[299] Ivi, p. 156.

proliferarsi di articoli dedicati al sarto tra il 1954 e il 1955 anche con il successo mediatico di questi abiti: di questa collezione, che rappresenta uno dei momenti più alti dell'intero lavoro di Schuberth, è anche il modello che Sophia Loren indosserà in occasione del Festival di Berlino[300], che verrà fotografato dalla stampa internazionale ed ammirato dal pubblico di tutto il mondo[301].

Sophia Loren, l'altra maggiorata che in questi anni si contende con la Lollobrigida non solo copertine di riviste assai diffuse, ma anche ruoli da protagonista nei film[302], deve a Schuberth gran parte della sua immagine (e, forse, in parte, anche del suo successo). Un po' come per la collega, il sarto realizza abiti che da tipica bellezza partenopea la trasformano in diva glamour, come lei stessa afferma nell'intervista realizzata da Sarno: "Schuberth è stato per me un personaggio importante. […] Ha fatto gli abiti più belli che io ancora ho"[303]. E, in merito alla visita ad Elisabetta II, l'attrice ricorda che il sarto "fece un abito meraviglioso dove io fui presentata per la prima volta alla regina d'Inghilterra, dove io ebbi la sfacciataggine di mettere in testa anche una corona, cosa che non avrei mai potuto fare ma non lo sapevo. Emilio Schuberth mi ricorda la mia carriera agli inizi".

[300] Uno dei soggetti che contraddistingue la collezione è la rondine. Vanessa nel suo articolo si sofferma a descrivere uno dei più suntuosi abiti da sera, in tulle bianco con rondini rosa. La Loren, a Berlino, sfoggerà un abito in tulle nero con rondini rosa.

[301] Schuberth già da qualche anno veste le dive in occasione dei festival cinematografici, come dimostra il figurino di un abito da gran sera realizzato da Lino Pelizzoni per la collezione P/E 1951/52, che sotto la firma del sarto reca l'indicazione "Venezia Festival"; si veda: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D004581S (Scheda 5).

[302] Inizia così un articolo del 1955 di Anna Garofalo: "Il 1955 – dicono i bene informati – sarà l'anno di Sophia Loren." Si veda: A. Garofalo, *Maggiorate offese*, in «Cinema Nuovo», a. IV, n. 52, 10 febbraio 1955, ora in G. Aristarco, *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, Bari, Edizioni Dedalo, 1993, pp. 263.

[303] Si veda l'intervista fatta a Sophia Loren da Antonello Sarno nel suo documentario *Schuberth – L'atelier della dolce vita.*

È Schuberth infatti che veste l'esordio di Sophia Loren sul red carpet[304], agli inizi, quando ancora non è famosissima. Nei primi anni Cinquanta l'attrice, già impegnata a posare per i fotoromanzi dopo la partecipazione a Miss Italia nel 1950, incontra Schuberth, e non è difficile immaginare che l'incontro sia proprio in occasione delle selezioni di Miss Italia (dal momento che Schuberth è presente a quasi tutti i concorsi di bellezza che si svolgono a Roma). La Loren passa lunghe giornate nell'atelier – sono moltissime le fotografie che immortalano l'attrice e il sarto mentre lavorano, chiacchierano, scherzano –, su consiglio di Schuberth si mette a dieta e fa ginnastica, diventa amica delle figlie dello stilista, Annelise e Gretel e, prima ancora di essere una vera e propria cliente, in qualche occasione, sfila per lui come modella[305]. Nel giro di pochi anni la "trasformazione" a diva è completa, e sulle riviste si legge che "la Loren di cinque anni fa non è certo la Loren di oggi". Il sodalizio che nasce tra attrice e sarto si dimostra vincente per entrambi[306], tanto che negli anni successivi sarà Schuberth a firmare la quasi totalità degli abiti indossati dalla Loren nella vita di tutti i giorni, ma soprattutto in occasioni importanti.

Il caso di Sophia Loren è particolarmente interessante. La prima volta che appare ufficialmente al Festival Internazionale del Cinema di Berlino, il 30 giugno 1954, l'attrice indossa un iconico vestito, della collezione *Gitana-Aragon* firmata da Schuberth, che non passa inosservato: "con quell'abito di tulle nero larghissimo con gonna plissé,

[304] S. Loren, *Ieri, oggi, domani. La mia vita*, Rizzoli libri, 2014, Epub, p. 206.
[305] Si veda, a titolo esemplificativo, l'abito di faille e taffettà indossato dalla Loren nel 1954; l'immagine è pubblicata in P. Soli, *Il genio antipatico*, cit., p. 56.
[306] Anche il fotografo statunitense Sam Shaw, che lavorava nell'industria cinematografica, per la 20th Century Fox e collaborava con la rivista «Life» realizza negli anni Cinquanta un servizio fotografico nell'atelier di Schuberth con Sophia Loren. Alcune di queste immagini sono poi state raccolte nel volume S. Shaw, *Sophia Loren. Dans l'objectif*, Peebles Press International- Librairie des Champs-Élysées, 1979.

tenuta da dodici rondini rosa, rimasero tutti a bocca aperta"[307]. Schuberth sa valorizzare tutte le sue clienti, ma la Loren, con la sua prepotente bellezza e con il successo internazionale che raggiunge a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta – a differenza di moltissime altre attrici italiane il cui nome resta delimitato perlopiù al territorio nazionale – aumenta in modo considerevole la popolarità del sarto fuori d'Italia. La Loren poi è sì una diva affermata, ma nell'immaginario sociale italiano continua ad essere anche la "bella popolana"[308] e, di conseguenza, il meccanismo di immedesimazione da parte del pubblico femminile funziona molto più che nel caso, ad esempio, delle contemporanee icone glamour del panorama internazionale che propongono modelli di difficile imitazione, basti pensare all'eleganza posata della Hepburn, all'esplosività della Gardner o, più ancora, alla sofisticata raffinatezza di Grace Kelly. Il suo profilo sembra perfetto per pubblicizzare la casa di moda, la Loren può far conoscere il nome di Schuberth all'estero più di tutte le altre colleghe. Tre, in particolare, sono le occasioni che tra il 1954 e il 1955 le permettono di sfoggiare abiti schubertiani che sono entrati nella storia della moda: l'incontro con la regina Elisabetta d'Inghilterra, il cui abito viene riutilizzato dall'attrice qualche mese dopo in occasione del Gran Gala del Cinema a Roma[309], il Festival di Cannes del 1955 e il Festival di Venezia dello stesso anno. Alla manifestazione francese, che si svolge tra il maggio e l'aprile del 1955, Sophia Loren partecipa assieme a Vittorio De Sica e Silvana Mangano per *L'oro di Napoli* (Vittorio De

[307] M. Quiriglio, *Schuberth veste le dive*, in «Cinema», a. IX, n. 168, 16 giugno 1956, p. 288.

[308] Si veda: R. Buckley, *Glamour and the italian female film stars of the 1950s*, in «Historical Journals of Film, Radio and Television», vol. 28, 3, 2008, p. 260.

[309] Nelle foto scattate in occasione della manifestazione, organizzata al Grand Hotel di Roma il 15 gennaio 1955, l'abito indossato dalla Loren sembra essere quello utilizzato dall'attrice in Inghilterra. Si confrontino le fotografie RM16105, RM16106, RM16107, RM16108, RM16109, RM16110, RM16111, RM16112 (http://www.fotopalmas.com) con quella pubblicata su «Annabella» (L. Mazzoli, *Omaggio alla regina*, in «Annabella», a. XIX, n. 45, 7 novembre 1954, pp. 28-29.)

Sica, 1954) e come protagonista di un altro film in concorso, *Il segno di Venere* (Dino Risi, 1955); in questa occasione il sarto le confeziona un abito bianco con un corpino a cuore ricamato, completato da una stola di pelliccia bianca e da uno sfarzoso collier di Van Cleef & Arpels (Fig. 2.10). Un modello che passa alla storia e che contribuisce in maniera decisiva ad esaltare la "nuova" immagine della Loren. Ma simile a questo, e forse anche più grandioso, è quello realizzato qualche mese dopo per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia[310], un modello in cui il pizzo bianco ricamato in strass di perle è unito ad un bustino dalla scollatura a cuore e corredato da una stola bianca di visone.

Si tratta, in entrambi i casi, di abiti molto vaporosi dal sapore ottocentesco che stridono leggermente con l'idea di modernità e funzionalità del tempo e che possono per questo sembrare anacronistici. Va però tenuto presente che questi capi sono realizzati in un'ottica di esaltazione sia del corpo femminile che della stessa moda, elementi entrambi protagonisti dell'ambiente di un festival cinematografico. Il rimando ad uno stile passato, ad una moda che mira all'effetto e al *coup de théâtre* è una costante degli abiti che Schuberth realizza fin dai primi anni Cinquanta per le "sue" star, ma caratterizza anche il lavoro dell'altro atelier romano che in questi anni è a stretto contatto con il mondo del cinema, quello delle Sorelle Fontana. L'outfit che Schuberth progetta per Sophia Loren nel 1955 in occasione del Festival di Cannes evoca non solo quello che realizzano le Fontana per Ava Gardner (Fig. 2.11) nel film *La contessa scalza* (*The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954), ma più ancora quello indossato da Lucia Bosè (Fig. 2.12) in *Cronaca di un Amore* (Michelangelo Antonioni, 1950), film che, "nel lanciare l'immagine divistica di Lucia Bosè, collabora alla costruzione di una permeabilità

[310] Cui la Loren partecipa ancora con *Il segno di Venere*.

sempre più evidente tra moda e cinema"[311]. In quella occasione il costumista è Ferdinando Sarmi, ma le Fontana già vestono la Bosè e – qualche anno più tardi – collaboreranno anche con Antonioni, firmando i costumi de *Le amiche* (1955), film in cui la moda è al centro del discorso. Ancora di più, a testimoniare l'esistenza di reciproche influenze tra atelier e ambiente cinematografico è un secondo abito bianco in tulle e crine, realizzato da Schuberth nel 1951, che ricalca in tutto e per tutto il modello della Bosè nel film di Antonioni[312]. Qualche anno più tardi, sempre la Loren è protagonista di un servizio fotografico realizzato nell'atelier[313] dove, tra i vari capi, uno in particolare – un vaporoso abito da sera bianco con scollo a cuore – riprende, rielaborandoli, i modelli descritti sopra.

È evidente che Schuberth si nutre di questa sinergia fatta di rimandi e citazioni tra due sistemi così vicini, quello del cinema e quello della moda, che vive negli anni Cinquanta la sua stagione più felice aiutato dal fenomeno della Hollywood sul Tevere e del divismo ad esso collegato. Gli abiti progettati nel suo atelier appartengono indifferentemente ai set cinematografici e alla vita della "nuova" società romana: un ambiente in profonda trasformazione, dove le "antiche" ambasciatrici della moda nazionale, che provengono dall'aristocrazia e hanno nobili origini, vengono via via sostituite dalle figure mitiche della modernità, le dive. È evidente che, molto più degli altri fenomeni culturali (dal teatro alla musica, dall'editoria all'arte), la moda e il cinema hanno effetti di grande portata sui processi di modernizzazione e diventano protagonisti della storia culturale, grazie

[311] Si veda: D. Burato, S. Martin, *Corpi in mostra. Il Festival di Venezia e la promozione della moda Made in Italy nel secondo dopoguerra*, Atti del convegno di FAScina 2018, in «Arabeschi – Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», ottobre 2018.
[312] Per un confronto tra i 3 modelli, si veda: AA. VV., *Italian glamour,* cit., pp. 58-59.
[313] Il servizio, composto da 32 fotografie, è posseduto dall'Archivio Luce: Fondo Vedo, 04.07.1957. https://patrimonio.archivioluce.com

a caratteristiche che li contraddistinguono: la natura di *medium* oltre che una forma d'arte, la capacità di costruire riti e miti e di negoziare tra le diverse istanze della modernità. Se le Fontana, ne *La contessa scalza*, evidenziano bene il ruolo svolto dagli abiti nell'evolversi della vicenda e di creare miti[314], il film di Antonioni *Cronaca di un amore* non solo "introduce una nuova rappresentazione della donna, ma conduce anche la moda all'interno del *plot* con l'obiettivo di raccontare un paese che, all'indomani del conflitto bellico, cerca di costruirsi una identità rinnovata"[315] e lo fa soprattutto attraverso i nuovi volti del cinema. Temi, questi, che abbiamo visto essere al centro di tutto il lavoro di Schuberth. Non a caso è lui il primo sarto a rivolgere la propria attenzione alle dive del cinema, perché sa che in questo modo può fare di ogni abito una notizia: "tutte le volte che c'era un abito di Schuberth si vedeva un'attrice vestita con quell'abito, le critiche, la settimana Incom e poi, quando è arrivata la televisione, la televisione. Ogni abito faceva polemica"[316]. Le attrici fanno a gara per vestirsi da Schuberth.

A questo proposito è interessante un articolo che «Grazia» dedica nel 1956 agli abiti da sera delle star[317]; tra le sei attrici scelte, le due più famose maggiorate italiane, la Lollobrigida e la Loren, vestono Schuberth. Dal punto di vista dei contenuti, l'articolo non presenta grandi novità, limitandosi a descrivere gli abiti mostrati in figura come in ogni pezzo a metà via tra il gossip e il costume pubblicato su ogni rotocalco femminile del periodo; spostando invece l'attenzione sulla struttura e sulla grafica utilizzate dal settimanale, si notano delle particolarità interessanti. Per prima cosa, le due pagine sono divise in tre sezioni verticali, con due grandi fotografie ai lati e quattro fotografie più piccole nello spazio centrale. Queste ultime, ognuna corredata dalla

[314] G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design*, cit., p.17
[315] S. Martin, D. Burato, *Corpi in mostra*, cit.
[316] Intervista al giornalista Carlo Rossella realizzata da Antonello Sarno.
[317] An., *6 stelle di sera*, cit.

didascalia in cui si descrive il modello, ritraggono Gina Lollobrigida[318], Eleonora Rossi Drago, Diana Dors e Anita Ekberg. Le due grandi fotografie ai lati sono invece quelle di Sophia Loren (a sinistra) e Ava Gardner (a destra). Considerando lo spazio riservato ad ognuna delle sei attrici, si può facilmente dedurre che, a questa data, la Loren e la Gardner sono i due volti di maggior richiamo; sono, insomma, le più famose[319]; ma ancora più interessante è il fatto che le due dive siano disposte sui due lati opposti, a rimarcare la profonda differenza fisica e di stile che le contraddistingue[320]. Del resto, già da qualche anno la Gardner è la più famosa cliente delle Sorelle Fontana, la Loren invece si veste da Schuberth, come viene sottolineato dalla didascalia che correda la sua immagine. I due atelier romani maggiormente legati al mondo del cinema hanno in questo articolo le loro ambasciatrici d'eccezione ma, tra i due, solo quello di Schuberth viene menzionato.
A meno di un mese di distanza, sempre su «Grazia», viene pubblicato un articolo che, ancora di più, ci mostra l'importanza del legame moda-cinema (in questo caso esclusivamente quello tra Schuberth e Sophia Loren) e la pervasività di questi due sistemi comunicativi nella società italiana del tempo[321]. In *Dieci modelli per Sophia Loren*[322] il settimanale non solo rimarca che l'attrice è una cliente affezionata del più famoso sarto italiano, Schuberth, ma descrive nel dettaglio dieci modelli che il creatore le ha confezionato di recente. Come si sottolinea nel testo, le esigenze lavorative – i viaggi, i ricevimenti, le riunioni, le cerimonie – obbligano la Loren, come tutte le altre dive del cinema, a mantenere

[318] L'abito indossato dall'attrice in questa foto è il modello che Schuberth le ha confezionato nel 1954 in occasione della visita alla regina Elisabetta.
[319] In questi anni i rotocalchi popolari femminili dedicano alla Gardner numerosi articoli. Alcuni di questi sono analizzati in: D. Burato, *Dive dell'Olimpo*, cit.
[320] Anche i riquadri con la didascalia dei loro abiti sono di colori diversi; gli stessi colori sono ripresi nel titolo che, seguendo la struttura delle pagine è anch'esso diviso in due parti.
[321] Non bisogna dimenticare che «Grazia» è uno dei giornali popolari più letti del periodo.
[322] An., *Dieci modelli per Sophia Loren*, in «Grazia», a. XXIX, n. 780, 29 gennaio 1956, pp. 16-17.

continuamente aggiornato il suo "intero guardaroba", non solo gli abiti indossati in pubblico che tutti conoscono perché fanno il giro del mondo veicolati dalle riviste e dai cinegiornali, ma anche i capi utilizzati nell'ambiente domestico, lontano dai riflettori. Anche in questo caso, come per l'articolo considerato in precedenza, l'analisi delle scelte grafico-stilistiche operate dal giornale ci può fornire delle informazioni interessanti sia sulla politica "culturale" della moda italiana – promossa dalla testata[323] – che sul meccanismo di reciproca influenza tra la moda e il cinema.

Seguendo lo stesso ordine utilizzato nelle sfilate di alta moda, «Grazia» pubblica le dieci fotografie della Loren dividendo gli abiti in tre gruppi: quelli da mattino (due tailleur: il primo in lana mélangée grigia con giacca aderente e collo di velluto nero, il secondo a righe sottili bianche e nere completo di *paletot* in lana bianca), quelli per il pomeriggio (quattro capi: un abito bianco in jersey, un tailleur di flanella nei toni del grigio, un soprabito grigio da abbinare al tailleur in flanella, un abito a due pezzi in jersey di lana azzurra) e, infine, quelli da cocktail e da sera (quattro capi: un abito da cocktail in taffetà verde smeraldo con nodi di raso, un abito di raso nero con una balza in velluto completato con stola di ermellino, un modello da sera aderente in raso bianco con strass, perle dorate e inserti in velluto nero, un abito da ballo in chiffon verde acqua con gonna a strati sovrapposti). Si tratta – in tutti i dieci i casi – di modelli piuttosto semplici, specie se messi a confronto con quelli molto più elaborati delle occasioni mondane; ed è proprio questa la particolarità del pezzo: scegliendo di pubblicizzare abiti disegnati dal sarto "delle regine e delle dive", ma utilizzati da queste nella "vita di tutti i giorni", si attiva un meccanismo di rispecchiamento e immedesimazione nei confronti del pubblico della rivista, che si presume conosca bene l'attrice e sia interessata alle tendenze della moda. L'articolo fornisce alla lettrice un duplice vantaggio: da un lato

[323] Essendo un rotocalco popolare «Grazia» non è un giornale pensato per l'élite, ma si propone di raggiungere un pubblico molto esteso ed eterogeneo.

può aggiornarsi sui gusti e l'attività di una delle maggiori star italiane, dall'altro le viene data la possibilità di vestirsi come lei[324]. In questo caso, non solo è la diva affermata a "legittimare" il lavoro dell'atelier romano che solo pochi anni prima aveva contribuito alla sua "glamourizzazione" – nel testo si sottolinea infatti che i modelli "sono stati tutti creati da Schuberth, che è anche il sarto di Gina Lollobrigida" – ma si estende alla donna comune la possibilità di trasformarsi, nella vita di tutti i giorni, in una icona di classe.

In questi anni il successo di Schuberth e la risonanza degli abiti da lui creati per le star è tale da spingere anche un settimanale come «Cinema», non quindi una rivista di moda e nemmeno un rotocalco dedicato specificamente al pubblico femminile, a pubblicare un articolo su di lui[325]. Il pezzo è di particolare importanza da un lato perché riprende, almeno in parte, quell'antico orgoglio nazionale – tipico degli anni Trenta, ma vivo anche dall'immediato secondo dopoguerra – che sostiene la superiorità della moda italiana su quella estera, dall'altro perché riflette sull'esistenza di un rapporto di influenza reciproca tra cinema e moda. L'autore sottolinea prima l'ingerenza di modelli hollywoodiani nella società italiana:

> Da molti anni ormai soltanto Hollywood riusciva a dosare talmente bene gli ingredienti delle sue creature da farne sempre delle copertine, pronte ad essere prese come modelli. […] Ci si pettinava alla Greta Garbo, alla Carol Lombard, ci si truccava alla Joan Crawford, si rideva alla Myrna Loy, ci si vestiva alla Ginger Rogers.

[324] Difficilmente la lettrice media può permettersi uno degli sfarzosi abiti da gran sera che i giornali propongono quando pubblicano foto delle dive durante i festival o le occasioni mondane. In questo caso invece, proprio perché si propongono capi da tutti i giorni, la lettrice può acquistare o confezionarsi un modello simile a quello della star e, in aggiunta, ideato da un creatore di alta moda.
[325] M. Quiriglio, *Schuberth veste le dive*, cit., p. 286.

> Poi sono venute le Hayworth, le Russell, e più ancora le Maryline, le Audrey[326].

In secondo luogo Quiriglio si rallegra del fatto che negli ultimi anni il modello è cambiato grazie alle dive di casa, "Gina e Sofia", che attraverso i loro film, il loro trucco e i loro abiti, hanno lanciato "una moda italiana, dopo tanti anni di americanismi e francesismi". "In questo", continua l'autore, "il cinema è stato un buon ambasciatore ed ottimo propagandista, senza accorgersene forse; e a New York come a Londra, a Parigi come a Tokyo, le donne hanno imitato Lollo e Loren". Nell'articolo ci sono alcuni passaggi in cui emerge, ancora più chiaramente, l'importanza del lavoro di Schuberth:

> creare una moda non è facile, creare una diva di moda è ancora più difficile. Il regista potrà insegnarle tutto sul come interpretare quel tale personaggio, ma ci vorrà anche chi, a quel tale personaggio, metterà la cornice e riuscirà persino a fargliela portare a spasso senza che gli altri se ne accorgano. Giorno per giorno dalla donna bella, ma un poco opaca, riuscirà a fare la stella dalle mille luci.
>
> Questo amico prezioso che sa tutto sul come presentarle alla vetrina, per la Lollo e la Loren si chiama Emilio Federico Schuberth. Di Schuberth sarto si è parlato e scritto tanto, che sarebbe inutile farne un'ennesima presentazione. È conosciuto ormai nel mondo intero, e le fotografie delle sue creazioni sono pubblicate un po' ovunque, con le didascalie in tutte le lingue.

Ancora una volta il sarto partenopeo è descritto come colui che riesce, con la sua arte, a cambiare le sorti delle donne, in questo caso le attrici, che "trovano in lui il vero «valorizzatore» e un esperto nell'arte di impreziosire quanto già in possesso"[327].

---

[326] *Ibidem*.
[327] Ivi, p. 287.

L'articolo si fa maggiormente interessante, ai fini del nostro discorso, nel momento in cui descrive il lavoro di Schuberth come "costumista d'eccezione" per il cinema e per lo spettacolo. Il sarto afferma che tra moda cinematografica e moda corrente le differenze ci sono, dal momento che "quando si crea un vestito per una donna, si osserva il suo fisico, si studia la sua personalità e su questi dati si lavora", mentre nel cinema le cose sono diverse e si cerca di "vestire un'immagine, non una persona", un'immagine "che potrà diventare il modello di un'infinità di donne"; ma l'osmosi che esiste tra i due ambienti fa sì che alla fine la moda cinematografica smetta di essere tale "per diventare corrente; dallo schermo scende nella strade" e, in vista di questo, il sarto deve mettere in campo "una certa esperienza, abbinata a immancabili doti di gusto e di inventiva" per realizzare abiti da film che tengano conto dei gusti del momento oltre che seguire le esigenze tecnico-estetiche. Parole, queste, con cui Schuberth mostra di centrare pienamente il nodo della questione cinema-moda[328], delle reciproche influenze, dei punti in comune e delle rispettive esigenze. Dosando in maniera magistrale le componenti necessarie all'uno e all'altro contesto, riesce non solo ad integrarsi perfettamente nel sistema comunicativo dell'Italia degli anni Cinquanta, ma a diventare uno dei volti più importanti di quel sistema.

[328] Sulla questione dei rapporti tra costumista e sarto, relativamente alla figura di Schuberth, sono interessanti le parole del costumista Dario Cecchi: "…nel film *La fortuna di essere donna* Sophia Loren impose alla produzione il sarto Shuberth, oggi tramontato. Io non ne ero affatto entusiasta. Eppure tutte le star italiane degli anni Cinquanta, dalla Lollo alla Loren, dalla Yvonne Sanson alla Martine Carol, andavano in visibilio per quel tipo di abiti. Fortunatamente Shuberth capì che io la sapevo lunga e mi lasciò carta bianca, mettendosi completamente a disposizione delle esigenze narrative del film". Si veda: S. Masi, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, cit.



Figura 2.1. Roma. Schuberth fotografato alla "Grande festa della Canzone", 1954, fotografia, cm. 18x24, CSAC – Università di Parma, Fondo Archivio Publifoto Roma, C646031S.



Figura 2.2. Schuberth in un fotogramma del film *Femmina incatenata* (Giuseppe Di Martino, 1949).



Figura 2.3. *Roma. Martine Carol nell'atelier dello stilista E. Schuberth*, 1956, positivo, cm. 6x6, CSAC, Fondo Archivio Publifoto Roma, C174382S.



Figura 2.4. *Roma. Martine Carol nell'atelier dello stilista E. Schuberth*, 1956, positivo, cm. 6x6, CSAC, Fondo Archivio Publifoto Roma, C174368S.



Figura 2.5. *Roma. L'attrice Milly Vitale nell'atelier di Schuberth*, 1956, positivo, cm 6x6, CSAC, Fondo Archivio Publifoto Roma, C174637S.



Figura 2.6. *Roma. L'attrice Milly Vitale nell'atelier di Schuberth*, 1956, positivo, cm 6x6, CSAC, Fondo Archivio Publifoto Roma, C174631S.



Figura 2.7. *Roma. Cocktail mondano per l'inaugurazione della nuova boutique di Schubert con l'intervento di Anna Magnani*, 28 marzo 1960, fotografia, cm. 24x18, CSAC, Fondo Archivio Publifoto Roma, C646030S.



Figura 2.8. Gina Lollobrigida fotografata per «Epoca» con un abito di Schuberth nel dicembre del 1951.



Figura 2.9. «Oggi», a. XII, n. 36, 6 settembre 1956. Gina Lollobrigida con un abito di Schuberth



Figura 2.10. Sophia Loren al Festival di Cannes 1955 con un abito di Schuberth.



Figura 2.11. Lucia Bosè in un fotogramma del film *Cronaca di un amore* (M. Antonioni, 1950).



Figura 2.12. Ava Gardner in un fotogramma del film *La contessa scalza* (Joseph L. Mankiewicz, 1954).

CAPITOLO III

L'ATTIVITÀ DI SCHUBERTH PER IL CINEMA E LO SPETTACOLO

L'atelier di Schuberth è un luogo in cui si intrecciano attività ed esperienze di tipo diverso, dalla produzione per l'alta moda ai capi su misura per le donne dell'aristocrazia, dagli abiti per le dive del cinema alle collezioni di moda boutique (a partire dal 1960). Nonostante si tratti di "settori" talvolta anche molto diversi, il lavoro del sarto non cambia in modo sensibile da un contesto all'altro: questo comune *modus operandi* non porta ad un appiattimento dello stile in favore di un'uniformità ma, al contrario, dà vita ad una serie di interscambi assai favorevoli. Oltre a queste attività, che a livello mediatico hanno un impatto decisivo per l'affermarsi dell'*atelier* di Schuberth nel mercato italiano e internazionale, lo stilista porta avanti anche un intenso e capillare lavoro di sarto a servizio del cinema.

Data la carenza di documenti e l'esiguità di testimonianze è difficile stabilire con certezza quando e in che modo Schuberth cominci ad avvicinarsi all'ambiente cinematografico e, in misura minore, a quello teatrale. Sappiamo che nel 1949, quando partecipa come stilista d'eccezione e come attore in *Femmina incatenata* di Giuseppe di Martino, ha già alle spalle una serie di esperienze come sarto per le soubrette di teatro. L'analisi dei film che vedono Schuberth coinvolto come sarto è importante non solo laddove il suo ruolo risulta centrale per veicolare un'immagine divistica già forte, come nel caso di Gina Lollobrigida, Sophia Loren o Gloria Swanson, ma anche quando ad essere vestita è un'attrice poco o per nulla conosciuta. Schuberth non è mai un vero costumista: nei film che lo vedono coinvolto viene scelto

per vestire la diva e spesso è la stessa diva ad esigere che i propri abiti siano creati da Schuberth. Come vedremo, nonostante la diversità dei contributi, il suo è sempre un ruolo chiave nel processo di glamourizzazione delle star, nell'enfatizzazione della figura divistica. Questo aspetto mostra la profonda differenza del suo lavoro per il cinema, da quello del costumista vero e proprio: se il costumista parte da una sceneggiatura e progetta l'abito in funzione del personaggio, Schuberth viene chiamato per vestire la diva, per dare quel tocco di glamour utile alla star e alla produzione.

Se gli stilisti hanno intravisto la possibilità concreta di servirsi del mezzo audiovisivo per comunicare le loro creazioni – si sono cioè resi conto che i costumi cinematografici avevano l'occasione trasformarsi, talvolta, in abiti alla moda – soltanto dopo l'affermazione del prêt-à-porter, la causa è da ricercare anche nel fatto che i tempi dell'alta moda sono troppo lunghi rispetto a quelli della produzione cinematografica: è solo con l'affermarsi dell'alta moda pronta che, con una riduzione significativa dei tempi del processo di creazione e produzione, l'unione tra la moda e il cinema porta alla creazione di veri e propri *abiti* anziché *costumi*[329]. Schuberth è forse l'unico stilista del panorama italiano del dopoguerra ad essere riuscito a servire il cinema e, allo stesso tempo, a servirsi del cinema in questo modo, senza fallire. Crea appositamente degli abiti, ma resta se stesso: questo, come vedremo, emerge nei film

[329] È il caso, ad esempio, di Giorgio Armani, che nel 1980 veste Richard Gere in American Gigolo. In questo caso, il lavoro di Armani non è quello di costumista, ma di stilista al servizio del divo e al servizio della sua immagine divistica. Come per Schuberth, che nella maggior parte dei casi veste la diva, anche per Armani il rapporto con la lavorazione del film è abbastanza limitato e, quasi sempre, esula dalla necessità di basarsi sulla sceneggiatura. Nell'intervista rilasciata nel 1990, Armani, a questo proposito ha affermato che: "Lo stile Armani è stato richiesto per la creazione di abiti appositamente studiati. Per un film di ambientazione contemporanea […] ma anche per un film di ambientazione storica". Si veda: G. Grigaffini, P. Polacco (a cura di), *«E quel forse ci faceva soffrire». Intervista a Giorgio Armani*, in *L'arte della scena. Cinema e moda*, cit., p. 17.

di ambientazione contemporanea, ma è ancora più evidente in quelli di ambientazione storica, dove la figura della diva è esaltata non tanto dal costume, ma dallo *stile Schuberth*.

Un secondo elemento che ci spinge a sottolineare l'importanza del suo lavoro all'interno della produzione cinematografica di circa due decenni è l'originalità e la diversità della prospettiva con cui, in ciascuna di queste opere, si articola il discorso sulla moda. Si tratta di film molto eterogenei per quanto riguarda il piano formale, il genere, i risultati estetici e le modalità di intervento di Schuberth: in molti di questi contributi la moda – nelle sue varie declinazioni – ha un ruolo tutt'altro che marginale; in altri casi, invece, il lavoro sul personaggio e il richiamo alle coeve tendenze dell'alta moda sono indice del modo di "produzione estetica" che Schuberth configura.

Merita, infine, una breve analisi anche l'attività di Schuberth per le attrici del varietà, portata avanti negli anni Quaranta e Cinquanta. Nonostante sia complesso rintracciare le linee di un discorso unitario attraverso la specificità di ogni contributo, è possibile individuare alcuni tratti comuni alla base di tutto il lavoro svolto all'interno dell'*atelier*.

1. Film a soggetto contemporaneo

Secondo alcune fonti[330], il primo film che vede Federico Schuberth coinvolto come sarto è *Margherita fra i tre* (Ivo Perilli, 1942). Girato negli stabilimenti Fert di Torino[331], il film è voluto da Dino De Laurentiis

[330] Il nome del sarto non compare nei titoli di testa del film.

[331] È possibile, ma non abbiamo documenti che lo attestino, che alcune scene siano state girate nel negozio di Schuberth di via Lazio, dove sappiamo che oltre a progettare abiti, realizzava e vendeva anche cappelli; in una sequenza del film viene mostrato il laboratorio in cui si confezionano cappelli. Si veda: B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda*, cit., p. 91.

che, "dopo aver scoperto un film tedesco alla Willi Forst", *Margherita fra i tre*, basato sulla commedia omonima di Fritz Schwiefert, chiama il regista Perilli per realizzare una copia conforme dell'originale in un tempo record di tre settimane[332]. Inserendosi nel genere dei telefoni bianchi, la pellicola racconta gli escamotage messi a punto dalla giovane Margherita (Assia Noris) per sposare il fidanzato Paolo (Aldo Fiorelli), che vive con tre ricchi zii contrari alla loro unione. Nel film il discorso sulla moda è sottile ma capillare – molte delle sequenze sono anche girate nella pellicceria della zia di Margherita – e si dispiega in più direzioni. La vivacità di questa commedia degli equivoci infatti è tutta giocata sui continui travestimenti della protagonista che, per estorcere una promessa di matrimonio agli zii, inventa e si trasforma in tre diverse donne dalle caratteristiche congeniali ad ognuno di loro. Per lo zio Carlo, che lavora nell'ambiente della borsa, Margherita diventa la donna fatale e mangia-uomini: misteriosa ed elegantissima, Marga ha capelli biondi sempre raccolti, sfoggia abiti neri molto eleganti, impreziositi da inserti vistosi tipici del glamour hollywoodiano anni Trenta[333]. Il riferimento a Hollywood è evidente (Fig. 3.1). In questi anni, del resto, i modelli che si impongono in Italia e che si mantengono tali quasi senza cambiamenti per il decennio successivo, provengono quasi tutti dal cinema americano, come sottolineava a quel tempo Longanesi affermando che "la donna cerca ora nella Dietrich (sfinge floreale), ora nella Harlow (dattilografa pagana) uno stile"[334]. Se la Harlow diffonde la moda del biondo platino, la Garbo lancia l'uso del cappotto di panno scuro, dei pantaloni sportivi, degli abiti da sera bianchi, ma soprattutto dell'acconciatura alla "paggio", imitata da

[332] T. Kezich, A. Levantesi, *Dino De Laurentiis, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 35.

[333] Per l'industria cinematografica americana, specialmente negli anni Trenta quando comincia ad essere utilizzata l'espressione "glamour girl", il *glamour* è sempre una qualità connessa all'opulenza materiale, oltre che alla bellezza. Si veda, a questo proposito: R. Buckley, *Op. cit.,* pp. 259-260.

[334] L. Longanesi, ora in S. Gnoli, *Eleganza Fascista. La moda dagli anni Venti alla fine della guerra*, Roma, Carocci, 2017, p. 58.

milioni di donne. Per Marga l'ispirazione sembra essere proprio Marlene Dietrich, mentre i capelli scuri e la frangetta del secondo personaggio interpretato dalla protagonista, Greta, sembrano richiamare un'altra grande diva del periodo, Joan Crawford. La Crawford incarna un modello di eleganza piuttosto alternativo e più "terreno": nel film di Perilli, Greta è infatti androgina, seria e intellettuale, perfetta per lo zio Ludovico, che è medico e non crede nell'amore; nel film la vediamo indossare un abito in velluto nero, con colletto tempestato di pietre, bracciali di diamanti e una spilla vistosa. L'importanza della star hollywoodiana, nell'immaginario collettivo del tempo, è evidente se si pensa che anche un giornale satirico «L'Arcibertoldo», nei primi mesi del 1939, scrive che le signore vanno al cinema

> più per vedere come è vestita Greta Garbo che per divertirsi. Poi corrono a casa, frugano tra i vestiti vecchi, ne cercano uno da adattare secondo il modello visto nella scena tale. Invitano la sarta ad andare al cinema per farsi un'idea di come dovrà essere il vestito […]. Spesse volte è molto più importante l'acconciatura di una diva che non la trama del film[335].

Assai diversa dalle prime due è invece la pudica fanciulla Rita, il terzo travestimento di Margherita, pensato per far innamorare zio Lamberto, che fa l'attore. Rita impersona la ragazza "semplice e genuina" che non aspira alla fama e al successo lavorativo, ma decisa a dedicare la sua vita alla cura di una casa e di una famiglia. Il look molto sobrio della ragazza, che indossa un cappotto scuro con collo in pelliccia ed un semplice fiocchetto nero ad impreziosire un caschetto ondulato, esprime il suo carattere riservato ed ingenuo. Nonostante siano relativamente pochi i cambi di abito della Noris, il ruolo decisivo della moda in questo film è fuori discussione. Vivendo a stretto contatto con l'ambiente della moda, Margherita è ben consapevole dell'influenza che

[335] S. Gnoli, *Eleganza Fascista*, cit., p. 25.

essa esercita sulle donne e sugli uomini[336] e può per questo sfruttare la conoscenza acquisita negli anni per raggiungere il suo obbiettivo. A ben vedere, più che la scaltrezza della ragazza è l'abito il mezzo che porta al lieto fine, lo strumento senza il quale la sua trasformazione – e quindi la riuscita del piano – non sarebbe possibile.

Sappiamo che uno dei primi disegnatori a collaborare con Schuberth negli anni Quaranta è Mario Vigolo che, come illustratore della rivista «Moda», nel 1934, inaugura una rubrica dedicata alla moda di Hollywood, *La Metro Goldwyn Mayer interpreta la moda.* Si tratta di uno spazio dove i costumi del celebre Adrian vengono "tradotti" in abiti per la donna comune; se negli Stati Uniti sono già i grandi magazzini a proporre gli abiti più famosi visti sul grande schermo[337], in Italia il compito di ricreare quei capi è ancora affidato ai sarti di fiducia. Nella rubrica firmata da Vigolo troviamo riferimenti non solo alla Crawford, ma anche a Marlene Dietrich, alla Garbo e a Jean Harlow. Inoltre, un altro disegnatore legato all'atelier di Schuberth, John Giuda, negli stessi anni firma le illustrazioni di «Cinema» dedicate alle proposte di Hollywood. Vista la scarsità di fonti a nostra disposizione, è difficile stabilire con sicurezza in che misura Schuberth si sia servito dell'aiuto dei due disegnatori per gli abiti del film di Perilli; è però indubbio che per un film di questo tipo, vicino al genere della commedia sofisticata americana[338], esista una qualche forma di "mediazione" che tiene conto delle esperienze estetiche ed editoriali di Guida e di Vigolo.

---

[336] Si pensi alla scena in cui lo zio Ludovico accompagna una delle sue amanti nell'atelier per acquistare una pelliccia.

[337] Nel 1932, per esempio, un modello bianco di Adrian disegnato per Joan Crawford, che presentava numerosi strati di organza sulle spalle fu venduto in 500.000 copie per soli 20 dollari da Macey's.

[338] Con la drastica diminuzione dagli schermi italiani avvenuta all'indomani della promulgazione della legge Alfieri, la commedia americana venne maggiormente imitata (si pensi ai film dei telefoni bianchi, di cui il film di Perilli è un buon esempio, che rappresentavano un momento di evasione in grado di influenzare le masse in maniera quasi invisibile, rifacevano il verso delle *sophisticated comedy*, pellicole sentimentali i cui soggetti erano tratti da opere mitteleuropee o ungheresi).

Possiamo ipotizzare che in questo film l'intervento di Schuberth si configuri come una scelta e adeguamento nell'ambito del già creato, ovvero un perfezionamento a partire da modelli già in circolazione o comunque riconoscibili. Una tendenza, questa, che si colloca in una posizione diametralmente opposta a quella dell'abito di scena tradizionalmente concepito: creazione irripetibile e originale. Più che a realizzare dei capi "unici", qui le esigenze narrative (Margherita deve sfruttare al meglio i capi che ha a disposizione e ha poco tempo per trasformarsi nell'una e nell'altra donna), quelle tecniche (la scarsità di tempo dedicato alle riprese[339]) e quelle estetiche (l'influsso della *sophisticated comedy* americana) portano Schuberth a utilizzare modelli piuttosto semplici e ad adattarli al gusto corrente che, a questa data, è quello hollywoodiano[340].

Abbiamo già analizzato sotto alcuni aspetti il film di Giuseppe di Martino *Femmina incatenata* (1949) che, oltre ad essere il primo film in cui Schuberth partecipa in veste di attore e di sarto accreditato, ci fornisce informazioni importanti sull'organizzazione delle sfilate nell'atelier di via XX Settembre[341]. Qualche anno dopo, nel 1955, Schuberth firma i costumi di Mara Lane per la co-produzione italo-americana *Angela* (Dennis O'Keefe, 1955). Ambientata nell'Italia contemporanea, la pellicola, che è il risultato di una ibridazione tra il film drammatico e il genere noir, risente dell'influenza dei moduli stilistici statunitensi e dell'"esplosione e ricaduta in mille frammenti diversi"[342] del cinema americano nel dopoguerra. Proprio perché influenzato da quei modelli, il film non si sottrae a quella peculiare rappresentazione degli americani

[339] Come abbiamo visto il film venne realizzato negli ultimi mesi del 1941.
[340] Nel 1942 il Made in Italy non è "ancora nato"; come ben testimoniato dalle riviste del periodo, i modelli di riferimento sono da un lato la moda francese, dall'altro la moda di Hollywood.
[341] Per l'analisi del film si rimanda al secondo capitolo.
[342] G. P. Brunetta, *Italia/Europa/USA. Identità e aperture del cinema italiano 1945-1965*, in «Cinema&Cinema», n. 67, 1993, p. 9.

tipica del periodo[343]: la protagonista Angela (Mara Lane) è un personaggio ricalcato sulle *dark ladies* dei noir d'oltreoceano ma, allo stesso tempo, perde parte del glamour hollywoodiano, andando incontro ad una sorta di "normalizzazione" che la rende più simile alla "donna qualunque". Al suo fianco, troviamo il regista O'Keefe, che qui è anche attore e interpreta Steve Catlett, un soldato americano rimasto in Italia dopo la fine della guerra e impegnato a gestire una concessionaria d'auto.

Gli abiti che Schuberth realizza per la Lane esprimono pienamente quella sorta di commistione tra identità diverse che Angela incarna: la donna lavora come segretaria in una azienda americana e si veste in modo moderno e piuttosto sofisticato. In una delle prime sequenze la vediamo indossare un completo in stile *Capri* con pantaloni neri aderenti e camicia a righe verticali, un look in voga in quegli anni tra le donne della borghesia cittadina e nell'ambiente del jet set internazionale, assai pubblicizzato dalle riviste italiane, ma ancora lontano dal vestiario femminile più popolare[344]. Quando entra in scena per la prima volta, l'attrice indossa invece un abito simile ad un tailleur, dal taglio obliquo, un modello a maniche corte elegante e ricercato che sembra direttamente ispirato alle coeve collezioni parigine. Le curve del corpo sono enfatizzate non solo dalla vita molto attillata, ma anche dagli inserti di tessuto chiaro che creano un bordo nella scollatura a v e nelle maniche: questi elementi decorativi, che spezzano l'uniformità

[343] La rappresentazione degli americani nei film italiani del dopoguerra è stata analizzato da R. Campari; si veda, dell'autore: *La presenza dell'America e i rapporti con il cinema americano*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, pp. 207-230.

[344] Fino ai primi anni Sessanta il pantalone è un tipo di indumento poco diffuso in Italia, specie tra le donne appartenenti alle classi più povere; la scelta del pantalone per le proprie protagoniste testimonia la modernità di Schuberth; fatta eccezione per la Lollobrigida ne *La donna più bella del mondo* (qui il completo con pantalone è una scelta originale e piuttosto "audace"), le altre figure per le quali sceglie il pantalone (la Vivaldi in *Noi siamo le colonne* e sempre la Lollobrigida in *Anna di Brooklyn*) sono figure emancipate o benestanti, molto diverse dalle altre donne presenti nel film, che spesso appartengono al ceto popolare.

del modello monocromatico tradizionale, sono novità introdotte in Francia da Huberth de Givechy, Pierre Balmain, Jean Patou e Christian Dior, tutti stilisti i cui modelli sono – come sappiamo – copiati dai figurinisti italiani che lavorano con Schuberth[345] e recepiti in Italia, sotto vari aspetti, anche con qualche anno di ritardo[346].

Il riferimento alle più moderne tendenze è evidente anche nell'abito che la Lane indossa quando incontra Steve (O'Keefe) dopo il suo incidente: il modello è aderente con un'ampia scollatura quadrata; sui fianchi e sul retro la gonna si apre a ventaglio, con balze che creano un contrasto con l'aderenza del davanti. Se confrontato con i modelli lanciati da Dior nel 1955[347], tailleur e abiti a due pezzi dalle gonne ampie[348], in aperta rottura con i capi aderenti più tradizionali proposti dalla maggior parte degli stilisti, o di quelli - del tutto simili - di Jean Patou, il vestito realizzato da Schuberth per la Lane sembra quasi in anticipo sui tempi. Lo dimostra il fatto che nel 1956 Tito – che tra i disegnatori che collaborano con Schuberth sembra essere quello più attento alle novità di Dior[349] – realizza il figurino di un abito celeste[350] aderente in vita e ai fianchi con ampia scollatura quadrata, sul davanti si apre a ventaglio una gonna a balze che crea contrasto con l'aderenza del busto e del retro (Fig. 3.2). Sempre ispirato alle tendenze francesi

[345] Oltre a questi, il Fondo Schuberth raccoglie modelli copiati da Balenciaga, Jeanne Lafaurie, Madeleine de Rauch, Jeanne Paquin e Marie-Louise Bruyère. Molti figurini realizzati copiando le collezioni francesi provengono dalla casa Ricci Modelli di Bologna.

[346] Si vedano, ad esempio, alcuni modelli proposti dal disegnatore Patrick de Barentzen tra il 1956 e il 1957.

[347] Si veda: H. Worsley (a cura di), *Un secolo di moda/Gettyimages,* Konigswinter, Könemann, 2004, p. 423.

[348] Le gonne sono proposte sia a balze che plissettate.

[349] Nei suoi bozzetti il riferimento a Dior, a Jaques Fath e, più in generale, all'alta moda francese, si coglie anche nelle posizioni insolite che la figura assume. Più che *croquis* realizzati durante le sfilate, i modelli da lui proposti sembrano realizzati direttamente sui set dei servizi fotografici. Si confrontino i suoi figurini con le coeve fotografie degli abiti dei sarti d'oltralpe.

[350] Il riferimento ai modelli del sarto francese si coglie anche nei colori scelti.

è l'ultimo abito indossato da Mara Lane nel film, un modello a maniche corte e gonna ampia plissettata, aderente ai fianchi, caratterizzato da inserti bianchi sul busto e sul colletto. A differenza degli abiti appena analizzati, questo presenta una linea più semplice e sembra intercettare meglio le tendenze ed il gusto di quella che di lì a poco sarà chiamata *moda pronta* italiana[351]; non va dimenticato però che anche in Francia gli stilisti, oltre alle creazioni di *haute couture*, sviluppano uno stile più popolare e pratico, la cui eleganza risiede nella semplicità e negli indumenti volutamente pratici, come i twin-set, le gonne scozzesi e i pullover[352].

L'analisi di *Angela* – pellicola in cui la moda ha effettivamente poca importanza all'interno della narrazione, limitandosi a "connotare" il personaggio – ci dimostra che a questa data sia nel cinema che nella moda l'influenza dei modelli hollywoodiani, sebbene ancora presente[353], è molto meno forte rispetto al decennio precedente[354], nonostante il film sia una coproduzione italo-americana. La moda italiana inizia ad affrancarsi dai modelli di Hollywood alla ricerca di una propria identità, ma continua a rivolgersi all'altro grande punto di riferimento, l'*haute couture* francese; i costumi di Schuberth per *Angela* mostrano chiaramente che a metà anni Cinquanta e nell'ambiente cinematografico esiste ancora un rapporto di dipendenza dalla Francia da parte degli stilisti italiani. Una costante che troviamo già negli anni del fascismo e che ha ragioni piuttosto complesse: non si tratta infatti di una semplice "copia da", ma di quella che è stata

[351] Si vedano i modelli proposti dalle riviste popolari del momento.
[352] P. Ferraro, *La moda italiana nel cinema. Dal ventennio fascista alla dolce vita*, Padova, Esedra, 2003, p. 71.
[353] In questo film, un capo ispirato alle coeve creazioni per i film di Hollywood è l'abito da sera che la Lane indossa al suo secondo incontro con Steve dopo l'incidente, del tutto simile a quello che Edit Head realizza nello stesso anno per Grace Kelly in *Caccia al ladro* (*To Catch a Thief*, Alfred Hitchcock, 1955).
[354] Pensiamo ai modelli di riferimento del film *Margherita fra i tre*.

definita una "piena adesione ad un modello culturale"[355] che nemmeno Giorgini con il suo sforzo riesce a modificare. Parigi non è tanto imitata quanto condizionante, l'influenza che i creatori francesi hanno non è totale, ma va vista piuttosto come una fonte di idee da sfruttare su vari fronti[356].

Nello stesso periodo Schuberth è impegnato con due film italiani, *Noi siamo le colonne* (L. F. D'Amico, 1956) e *La fortuna di essere donna* (A. Blasetti, 1956).
Per *Noi siamo le colonne*[357], commedia ambientata a Pisa che narra le vicende degli studenti Ugo (Antonio Cifariello), Aldo (Franco Fabrizi), e Ottavio (Ottavio Alessi), il sarto firma gli abiti di Vanna Vivaldi. L'attrice, che dopo questo film reciterà solo in un'altra pellicola[358], interpreta Elettra Romaneschi, eccentrica pittrice di mezza età che frequenta l'ambiente universitario in cerca di modelli. Elettra è sicuramente un personaggio secondario nella storia, ma si presenta come una "donna di mondo", piuttosto agiata, avvezza alle occasioni mondane ed eleganti, ed è per questo molto diversa dalle giovani studentesse universitarie e, in generale, dagli altri personaggi femminili che popolano la storia. La distanza si coglie sia nel suo *savoir-faire* con gli uomini, che nel suo look raffinato, moderno e così elegante da stridere con l'ambiente nel quale si svolge l'azione. Rispetto ad altre produzioni, qui il lavoro di Schuberth è relativamente limitato, ma merita comunque una breve analisi poiché, come già visto per *Angela*, anziché ispirarsi allo stile di Hollywood il sarto riprende le più moderne creazioni francesi. Nella sequenza del ballo degli universitari, quando entra in scena per la prima volta, la Vivaldi indossa un lungo abito attillato, senza maniche, con motivi a stampa di gusto *animalier* -

[355] G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design*, cit., p. 10.
[356] E. Quinto, P. Tinarelli (a cura di), *Un secolo di moda. Creazioni e miti del XX secolo,* Milano, Federico Motta, 2003, p. 85.
[357] Il costumista del film è M. Polidori, gli abiti sono realizzati dalla Casa Lemi.
[358] *I capelli bianchi* (C. Fino, 1961).

presumibilmente dorati o argentati. Il look è completato da una stola dello stesso tessuto e da un'importante collana a giri di perle che ricade sia sul busto che sulla schiena. Rispetto agli abiti indossati dalle ragazze più giovani presenti alla festa, che presentano gonne corte e vaporose simili ai capi economici venduti nei grandi magazzini americani, il modello di Schuberth riprende, sia nel motivo che nella linea, le creazioni più lussuose dei sarti parigini. Come dimostrato dall'analisi dei figurini[359], in questi anni l'atelier di Schuberth recupera dalla Francia la moda del leopardato e del maculato, utilizzato nelle pellicce, negli accessori da abbinare ai tailleur (come scaldamano, borse e stole) o nelle fodere interne dei cappotti[360]. Il motivo *animalier*, oltre che nell'abito da sera, è riproposto nella pelliccia che la Vivaldi indossa - sopra un modernissimo capo da mattina[361] - nella sequenza delle prove a teatro. Nonostante alcune differenze, il rimando ai figurini realizzati dalla casa di moda Ricci Modelli di Bologna è evidente (Fig. 3.3). Anche il terzo completo dell'attrice, un abito da sera molto scollato, ricamato e arricchito di *paillettes* che si ispira alle collezioni 1953-57 di Schuberth - per le quali il sarto sceglie come elemento dominante il merletto, il lamé dorato o il raso di colori pastello[362] – è completato da una pelliccia maculata. Un modello che per la ricchezza della decorazione ricorda alcune vivaci stoffe di Marie-Louise Bruyére[363].

[359] Si vedano i figurini di alcuni abiti di Dior e di Balmain presenti nel Fondo Schuberth del CSAC, copiati a Parigi e realizzati per l'atelier di Schuberth dalla casa Ricci Modelli di Bologna: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D004897S e D009093S (Schede 6 e 7).

[360] Si vedano, in appendice, i figurini: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth D030185S, D030180S, D009125S, D009127S (Schede 8, 9, 10, 11).

[361] Un abito con chiusura del busto laterale; si vedano, in appendice, i figurini: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth D009062S, D031432S, D008780S (Schede 12, 13, 14).

[362] Si veda: AA. VV., *Italian Glamour,* cit., 2014, pp. 54-55.

[363] Si veda, per esempio, il figurino: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth D008636S (Scheda 15).

Tuttavia, è giusto sottolineare che i modelli francesi sono qui riletti e adattati alla figura della pittrice: l'uso reiterato dei tessuti di matrice animale, così come l'impiego di numerose decorazioni, è prima di tutto funzionale al racconto e alla caratterizzazione del personaggio, che spicca per l'esuberanza e la sensualità aggressiva.

Ne *La fortuna di essere donna,* un film in cui il discorso sul cinema, sulla moda e sullo star system è centrale, Schuberth firma gli abiti di Sophia Loren. L'attrice interpreta qui Antonietta, bella ragazza di modeste origini che, fotografata a sua insaputa da Corrado (Marcello Mastroianni), si lascia convincere dal giovane fotografo a posare in costume da bagno per diventare una *mannequin* o una diva affermata. Dopo essersi fatta corteggiare per un po' di tempo dal Conte Sennetti (Charles Boyer), specializzato nel lancio di "stelle", Antonietta capisce che quel mondo non le appartiene e sceglie di vivere una vita "normale" con Corrado.
Già a partire dal soggetto, che sembra ricalcare alcune tappe della carriera della Loren, capiamo quanto nel film sia di fondamentale importanza l'esaltazione della figura della diva. Antonietta vuole ritagliarsi un ruolo di primadonna nello scintillante mondo dello spettacolo e, per farlo, non solo è disposta a scendere a compromessi, ma, soprattutto, si serve dell'aiuto della moda. Per questo film, Sophia Loren obbliga la produzione ad affidare la realizzazione dei suoi abiti a Schuberth, che nella vita reale ha già contribuito a lanciare la sua figura divistica. Per la prima parte del film i completi che il sarto le confeziona riescono a valorizzare le sue famose curve, pur mantenendo una certa sobrietà (Fig. 3.4): Antonietta, del resto, non frequenta ancora l'ambiente mondano, è una ragazza del popolo e non può permettersi abiti di alta sartoria. È Corrado che, per interesse personale, la introduce in quel mondo. Il discorso sulla moda si fa particolarmente importante quando Antonietta, impossibilitata a conoscere il Conte, chiede a Corrado di "piazzarla" come *mannequin* in una delle "sartorie

eleganti" della capitale[364]: per lei, insomma, che sia moda o cinema poco cambia, quello che importa è sfruttare la propria bellezza per diventare famosa. Quando però, il giorno seguente, arriva nel famoso atelier con il suo abito migliore, la ragazza scopre di essere troppo formosa per fare l'indossatrice; anche il suo vestito a fiori, che stride con i vaporosi abiti da gran sera indossati dalle mannequin[365], non è adatto all'occasione, come le spiega pazientemente la direttrice, che le consiglia di vestirsi di nero. Blasetti riesce a denunciare, in maniera molto sottile, la divisione della società italiana in classi e sembra quasi preannunciare il finale del film, dove la bella (ma popolana) Antonietta, un po' come la Marisa (Lucia Bosè) de *Le ragazze di Piazza di Spagna* (L. Emmer, 1952), non diventerà famosa e si convincerà che il suo posto è tra la sua gente. Antonietta, intenzionata a sfondare nel mondo della moda, si mette a dieta e si veste di nero ma l'occasione per diventare famosa arriva, inaspettatamente, dal cinema. Corrado, paparazzo sempre in agguato e figura simbolo di quel clima da Hollywood sul Tevere, porta la ragazza ad un cocktail organizzato da una "grande casa cinematografica americana" arrivata in Italia per girare un film e, finita la festa, riesce a fissare ad Antonietta un appuntamento con il Conte Sennetti. La sua carriera sembra decollare, tanto che la giovane, ormai perso quasi ogni pudore, si fa fotografare in costume tra le rovine romane[366]. L'agente le insegna le buone maniere, a camminare come una diva, a parlare con un perfetto accento, la porta nell'atelier Fontanesi, le fa conoscere produttori: nel giro di poco tempo la sua immagine cambia radicalmente, grazie soprattutto al contributo della moda. Per mettere in scena questa

[364] Qui il riferimento, più che a Schuberth, è alle sorelle Fontana: Antonietta chiede a Corrado se conosce la sartoria delle Fontanesi.

[365] Gli abiti che si vedono in questa sequenza sono di Schuberth. I figurini di alcuni di questi modelli appartengono al CSAC. Si vedano i figurini: CSAC – Università di Parma: D030515S, D004580S e D031017 (Schede 16, 17 e 18).

[366] Anche su questo punto è interessante e azzeccata la scelta del regista, che mostra di conoscere bene le tendenze della fotografia di moda.

trasformazione Schuberth realizza modelli a clessidra dal taglio molto elegante e sobrio, limita l'utilizzo dei colori accesi preferendo il bianco e il nero, e impreziosisce il look con spille-gioiello assai raffinate, che con molta probabilità sono riprese dai modelli realizzati in quegli anni assieme a Lino Pelizzoni e Renato Balestra[367]. Antonietta, grazie alla moda e a qualche suggerimento, diventa una perfetta donna di classe: è ricercata, è conosciuta, è ammirata e corteggiata da tutto l'ambiente cinematografico e non solo. Addirittura, quando torna nell'atelier Fontanesi, la direttrice, molto colpita dal suo portamento e dal suo charme, le chiede di sfilare per la presentazione della collezione invernale; ma Senetti è inamovibile e risponde che Antonietta "farà del cinema". Se si pensa a quanto Schuberth abbia contribuito a lanciare l'immagine di Sophia Loren, migliorandone ed enfatizzandone la figura, è evidente il parallelismo tra la parabola divistica dell'attrice e la vicenda narrata nel film. Blasetti, dimostrando grande acutezza, riesce a rappresentare molto bene il gioco di scambi e promozione integrata che il sistema cinema-moda mette in campo in quegli anni, sistema in cui Schuberth ha un ruolo da protagonista. In questa seconda parte del film non è tanto il corpo della Loren ad essere evidenziato, quanto la sua eleganza: gli outfit dell'attrice sono corredati da copricapi da cocktail o da sera e da lunghe pellicce, elementi ispirati alle coeve creazioni francesi (Fig. 3.5). Alla fine però, Antonietta si renderà conto della profonda differenza che la separa da quell'ambiente, lei in fondo è "una popolana" e le situazioni "le risolve di slancio"; capirà che l'ambiente sofisticato ed elegante del cinema non le appartiene e tornerà alla sua modesta ma più autentica vita. Il lavoro di Schuberth ne *La fortuna di essere donna* punta soprattutto a valorizzare lo charme della Loren, conferendo alla seconda parte del film quell'atmosfera glamour che, in fondo, è ciò che la produzione vuole.

[367] Si veda in appendice il figurino: CSAC – Università di Parma, D030978S (Scheda 19).

Discorso piuttosto simile può essere fatto per *Anna di Brooklyn* (C. Lastricati, V. De sica, 1958), una commedia non del tutto riuscita[368] che ha come protagonista Gina Lollobrigida, affiancata da Vittorio De Sica, Peppino de Filippo e Amedeo Nazzari. In questo film la moda – o almeno quella della diva – è un elemento fondamentale poiché marca in modo netto la distanza che esiste tra Anna, una giovane vedova abruzzese che dopo aver vissuto negli Stati Uniti per molti anni sente l'esigenza rivedere il suo paese di origine, e tutti gli altri personaggi. Anna è una donna emancipata abituata alla vita moderna degli *States*, guida una lussuosa macchina americana, si fa costruire un bagno "completo" e, naturalmente, veste "all'americana".

Gli abiti realizzati per la Lollobrigida non solo si allineano alle tendenze contemporanee, ma tengono anche conto di quelli che sono i gusti del mercato americano in fatto di moda, mercato che Schuberth conosce benissimo dal momento che proprio in quegli anni inizia a produrre abiti destinati ai grandi magazzini USA[369]. Lo stilista è chiamato a collaborare alla realizzazione del film per questo motivo: il suo stile è riconosciuto e riconoscibile, i suoi abiti si vendono e la diva, vestita da Schuberth, rappresenta un elemento di grande richiamo.

Fin dalla prima scena la Lollobrigida sembra uscita da una commedia statunitense: pantaloni attillati, maglioncino con scollo a V molto aderente, sandali con tacco e una fascia nei capelli. Per tutto il film il suo modo di vestire moderno e la sua eleganza poco adatta alla vita di paese stride con gli abitini sgualciti delle altre donne, ma anche con la sua immagine di qualche anno prima, quando era ancora "Pizzicarella la Bersagliera". A differenza dei film analizzati in precedenza, qui la

[368] Il film è prodotto dal marito della Lollobrigida, Milko Skofic, che aveva già debuttato come produttore proprio con un altro film interpretato dalla moglie, *La Donna Più Bella del Mondo*. Se inizialmente era previsto come unico regista Vittorio De Sica, che si era preso questo impegno come regalo per la nascita del primogenito della Lollobrigida, in un secondo momento venne affiancato da Carlo Lastricati e continuò solo come aiuto regista.

[369] Si veda a questo proposito: G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design,* cit.; B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda*, cit.

vicenda e l'ambientazione nella provincia italiana contemporanea obbliga Schuberth ad allontanarsi un poco dal suo stile grandioso e glamour, e ad ispirarsi in parte all'alta moda francese, in parte alla moda boutique italiana destinata al mercato americano. L'abito aderente che l'attrice indossa nella sequenza ambientata nell'officina di Ciccone e quello a gonna ampia sempre a motivi stampati realizzato per la sequenza della partita di calcio, richiamano entrambi la moda casual molto in voga tra le giovani americane del periodo. Discorso diverso invece per i due abiti in taffetà utilizzati dalla protagonista in occasioni meno informali: il primo è un modello da sera in oro scuro scollato, aderente in vita e ai fianchi ed è impreziosito da un secondo strato di stoffa ricamata, il secondo è invece un capo pomeridiano rosa, con scollo a V e gonna ampia. Questi due modelli, più eleganti e sobri di quelli a stampa, si ispirano alle coeve collezioni di Dior e di altri stilisti francesi assai apprezzati da Schuberth, i cui *croquis* vengono realizzati per il suo atelier dalla casa Ricci Modelli di Bologna.

Nell'attività di Schuberth come sarto per i film a soggetto contemporaneo le creazioni francesi di alta moda e di moda boutique rappresentano un patrimonio a cui ispirarsi per creare nuovi modelli che si differenziano dagli originali in misura maggiore o minore a seconda delle esigenze di produzione. Abbiamo visto che per i film di ambiente contemporaneo Schuberth lavora attingendo, sia alle sue stesse collezioni che alla moda parigina filtrata dai disegnatori che collaborano con il suo atelier; talvolta, ma meno frequentemente, il riferimento è alle tendenze hollywoodiane o, più in generale, a quelle statunitensi. Verso la fine degli anni Cinquanta però, quando la fiducia dei mercati nei confronti della moda italiana è ben consolidata e si assiste alla diffusione sempre più capillare del prêt-à-porter in Italia, con il conseguente appiattimento delle differenze tra le classi sociali in fatto di moda, il richiamo alle creazioni d'oltralpe viene via via esaurendosi. Del resto, il 1959 è anche l'anno in cui la giornalista di

moda Irene Brin, elencando i pregi degli stilisti italiani, definisce Schuberth "ciclonico e inesauribile"[370]; punto di partenza per la realizzazione degli abiti per il cinema sembrano essere le collezioni che l'atelier di Schuberth propone come moda pronta[371].

Lo dimostrano bene gli abiti indossati da Abbe Lane in *Totò, Eva e il pennello proibito* (Steno, 1959)[372], un film sceneggiato da Vittorio Metz in cui l'attrice interpreta la bella truffatrice Eva che, con l'aiuto del suo complice Raoul (Mario Carotenuto), attira a Madrid il pittore italiano Totò Scorcelletti (Totò) per realizzare una falsa copia della Maja Desnuda di Goya. Starlette del momento, la Lane si aggiudica in questo film uno spazio di primo piano. Dall'analisi del Fondo Schuberth si è potuto constatare che tutti i costumi utilizzati dall'attrice nel film trovano delle corrispondenze importanti nei disegni realizzati per l'atelier negli ultimi anni Cinquanta. È così per l'abito indossato dalla Lane quando va a far visita al professor Montiel o per quello a maniche corte utilizzato nella scena del ritrovamento del finto quadro, che riprendono, con piccolissime variazioni, i modelli disegnati da Pellizoni in quegli anni, caratterizzati da una linea piuttosto austera, vivacizzata da leggeri drappeggi, dal taglio obliquo e dall'uso di grandi spille gioiello (Fig. 3.6). Un modello molto simile a questo viene pubblicizzato nel gennaio del 1960 dal settimanale «Oggi»[373], che pubblica una foto di Abbe Lane durante una prova nell'atelier di Schuberth. Anche l'abito da mattino, realizzato presumibilmente in lana, che presenta uno scollo sul retro e una spilla nella parte alta del busto, è un modello dalla linea sobria ed elegante, assai in voga nella stagione 1959/60: per la versatilità che li contraddistingue e per la semplicità di esecuzione,

[370] I. Brin, *Stato civile della moda italiana 1959*, in «Bellezza», a. XVIII, n. 9, settembre 1959, pp. 14-15.

[371] Che, come sappiamo, cominciano ad essere realizzate a partire dal 1957 per l'esportazione negli Stati Uniti e in Germania.

[372] La costumista del film è Adriana Berselli, ma gli abiti della Lane sono di Schuberth, come specificato nei titoli di testa.

[373] «Oggi», n. 4, 28 gennaio 1960.

questi capi vengono proposti dai rotocalchi popolari femminili come modelli da realizzare in casa[374]. In quegli anni la Lane è assidua frequentatrice del sarto romano, lo testimoniano non solo le fotografie e gli articoli di giornale, ma soprattutto alcuni figurini che presentano sul verso indicazioni con il nome dell'attrice[375].

Anche gli altri abiti della Lane che vediamo in *Totò, Eva e il pennello proibito* si ispirano alle ultime tendenze della moda italiana e, naturalmente, a quella di Schuberth che, lo ricordiamo, proprio nel 1960 apre una boutique di moda pronta in via Condotti. Per il vestito da sera con cui l'attrice si presenta al primo appuntamento con Totò, un modello corto in raso nero con gonna di tulle e due particolari inserti a cerchio, l'ispirazione sembra provenire da alcuni figurini di Balestra. Nel 1958 Schuberth lancia la linea *Sinfonia*, una collezione caratterizzata da stoffe dipinte a mano, stampe e decorazioni floreali che, come affermato da Elsa Robiola sul mensile «Bellezza», "spesso hanno la consistenza dei bassorilievi"[376]: una descrizione che calza a pennello con l'abito da sera in raso che la Lane indossa per il suo secondo appuntamento con Totò, un modello da sera lungo e attillato, che presenta delle decorazioni floreali a rilievo in filo di seta e di lamé, perline e strass ed è completato da guanti in raso e stola di pelliccia. Riferibili ai figurini di Pelizzoni sono sia il lungo vestito di sapore settecentesco in tessuto stampato a fiori, che potrebbe essere una delle varianti dei modelli "neo-pastorali"[377] che il figurinista disegna per l'atelier di Schuberth[378], sia il lungo abito da sera in chiffon con spalline

[374] Si vedano i numeri di «Grazia» e «Annabella» pubblicati nell'autunno del 1959.
[375] Si vedano ad esempio i figurini: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth D030341S e D031173S (Schede 20 e 21).
[376] E. Robiola, *Concerto Schubertiano*, in «Bellezza», a. XIX, n. 3, marzo 1959, p. 108.
[377] Che diventeranno sempre più *à la page* negli anni Sessanta.
[378] Si veda: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030661S (Scheda 22).

sottili, utilizzato nella sequenza della festa[379]. Da questo confronto con i figurini di CSAC emergono delle differenze che, seppur circoscritte, sono testimonianza indiretta del lavoro svolto da Schuberth: nel suo atelier la confezione ha un peso maggiore della progettazione che, non a caso, è affidata a disegnatori esterni i quali, impongono lo stile per la stagione sotto la direzione del creatore; come per l'alta moda, anche nella realizzazione dei costumi per i film, siano essi storici o di soggetto contemporaneo, Schuberth interpreta il modello "originale" sulla base del proprio gusto, di quello della diva e, non meno importante, delle esigenze della produzione.

Gli abiti più "modesti" impiegati nei film degli ultimi anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta hanno la doppia funzione di rendere immediata l'immedesimazione della spettatrice con la diva e di suggerire meglio l'appartenenza del personaggio alla *middle class*. Ciò è evidente nella commedia sentimentale *Torna a settembre* (*Come September*, R. Mulligan, 1961), una produzione statunitense con protagonisti Rock Hudston (nei panni del milionario americano Robert L. Talbot) e Gina Lollobrigida (Lisa, la fidanzata italiana). Per gli abiti di questo film l'attrice si rivolge ancora al suo sarto di fiducia, che le realizza una serie di modelli "bon ton" in linea con la moda del tempo e con la "moralità" del film. Due completi in particolare - il primo è un tailleur marrone a maniche corte con gonna al ginocchio abbinato ad una camicetta smanicata bianca, il secondo è un abito lineare smanicato in tweed bianco – corredati da collane di perle e da guanti bianchi, conferiscono un tocco di classe alla protagonista, ma allo stesso tempo la fanno sembrare un po' troppo "matura" e "seria" per le scampagnate in vespa e le feste con le giovani americane in vacanza in Italia. Si tratta di capi che con tutta probabilità Schuberth realizza per la sua linea di moda boutique, venduta nel negozio di via Condotti inaugurato l'anno

[379] Si veda il l'abito da sera in chiffon disegnato da Pelizzoni: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030372S (Scheda 23).

precedente l'uscita del film; lo testimoniano i figurini realizzati da Chino Bert per l'atelier tra il 1959 e il 1960, che in molti casi riportano l'indicazione "Boutique" e il numero del modello. Va comunque ricordato che, sebbene la moda italiana a questa data si sia affrancata da quella francese, Bert, come gli altri disegnatori italiani, si reca ancora alle sfilate di Parigi o per conto dell'*atelier* o come inviato per le riviste di settore[380].

Tornando al film, nelle due sequenze serali, quella ambientata nel locale da ballo e l'ultima del film, durante la cena che Talbot e Lisa condividono con le suore ospiti dell'hotel, Schuberth sceglie per la Lollobrigida due abiti smanicati dalla linea dritta piuttosto scollati, in tessuto rivestito di *paillettes* e perline. Sono gli unici due momenti nella pellicola in cui la protagonista indossa capi decisamente sfarzosi, sebbene molto lontani dal fasto delle creazioni tipiche del sarto[381]. È interessante notare la capacità di Schuberth di bilanciare bene gli abiti con gli accessori: in queste due occasioni il look dell'attrice non prevede grandi gioielli, ed è completato solo da orecchini, mentre abbiamo visto che quando indossa modelli più semplici la Lollobrigida ha sempre delle collane appariscenti. L'attenzione al dettaglio e all'equilibrio tra gli elementi che compongono il look è tipica di Schuberth, che non a caso proprio nel 1961, in un articolo pubblicato sul settimanale «Oggi» dedicato al guardaroba della regina Elisabetta d'Inghilterra durante il suo viaggio in Italia, sottolinea l'importanza di non unire mai[382] decorazioni luccicanti e gioielli troppo vistosi[383]. Un po' fuori moda è invece il completo da pomeriggio che la Lollobrigida indossa per il giro

[380] Si veda, a proposito di Chino Bert, *Compendio delle collezioni "segrete". Blenciaga e Givenchy*, disegni di Chino Bert, in «Bellezza», a. XVIII, n. 4, aprile 1958.
[381] Il modello chiaro è molto simile ad un abito appartenuto alla soubrette Lucy D'Albert; si veda: AA. VV., *Italian Glamour*, cit., p. 57.
[382] Il consiglio di Schuberth si riferisce alla moda portata, non a quella per il palcoscenico.
[383] E. F. Schuberth, *L'eleganza della regina Elisabetta in Italia*, in «Oggi», a. XVII, n. 20, 18 maggio 1961, p. 25.

in vespa – una gonna vaporosa a motivi stampati sui toni dell'arancione, foulard abbinato, cintura e camicia arancio – che ricorda assai da vicino il look di Audrey Hepburn in *Vacanze romane* (*Roman Holiday*, W. Wyler, 1953)[384] e che è infatti molto simile ad alcuni modelli realizzati da Tito per Schuberth tra il 1950 e il 1955 (Fig. 3.7).

2. Film in costume

Oltre a film di ambientazione contemporanea, negli anni Cinquanta Schuberth collabora alla realizzazione degli abiti per alcuni kolossal e film in costume.

Per *Elena di Troia* (*Helen of Troy*, R. Wise, 1956), una coproduzione italo-statunitense, Schuberth si occupa dei costumi della protagonista, interpretata dall'italiana Rossana Podestà[385]. Finanziato dalla Warner Bros. e girato negli studi di Cinecittà, il kolossal sulla guerra di Troia è incentrato prevalentemente sulla figura di Elena, moglie del re di Sparta Menelao (Niall MacGinnis), e sulla sua storia d'amore con Paride (Jacques Sernas). È molto probabile che durante la lavorazione del film il sarto abbia conosciuto Brigitte Bardot, che qui recita una piccola parte – la serva Andraste – al fianco della protagonista e che nello stesso anno è da lui vestita per il film *Mio figlio Nerone* (Steno, 1956). Va anzitutto detto che, rispetto alle soluzioni originali che Schuberth adotta negli altri suoi lavori per il cinema, qui il suo contributo oltre ad essere circoscritto ai costumi della protagonista (e, forse, della Bardot) è piuttosto limitato anche dal punto di vista dell'invenzione. Ad

[384] Del resto, l'intera sequenza del film di Mulligan è un forte richiamo a *Vacanze romane*.

[385] Il nome di Schuberth non compare nei *credits* del film, che indica come costume designer Roger Furse; è certo però che il sarto abbia realizzato i costumi della Podestà, come testimoniato dalle immagini che la ritraggono nel suo atelier mentre prova alcuni degli abiti utilizzati nel film.

eccezione di un prezioso abito in jersey bianco drappeggiato, segnato in vita con ricami oro, rosa e azzurri, tutti i costumi che l'attrice indossa durante il film possono essere ricondotti a tre modelli-base, che si ripetono nella storia con leggere variazioni. Nelle prime due sequenze in cui recita, la Podestà, che si finge una serva della regina di Sparta, è vestita con due semplici tuniche monospalla in jersey a tinta unita (una rosa e una celeste), drappeggiate e annodate in vita; più avanti nel film, quando la protagonista è già a Troia, il monospalla è riproposto nei toni del rosso, con l'aggiunta sull'elemento di base di una seconda stola di colore più scuro. Il secondo modello è invece più elaborato, e si compone di una lunga tunica colorata sempre in jersey che copre le spalle, a cui si aggiunge un secondo elemento simile al peplo che fa da contrasto e che presenta una striscia decorata a motivi geometrici lungo il bordo. Infine, il terzo modello è costituito da una lunga tunica che lascia le braccia scoperte, priva di drappeggi, legata in vita per mezzo di una cintura e decorata da due fibbie o bottoni posti in prossimità dell'allacciatura sulle spalle. Questo modello è proposto in due scene del film, con la sola variazione del colore.

Molto diversi sono invece gli abiti che Schuberth realizza per il *peplum* della Titanus *Mio figlio Nerone,* una coproduzione italo-francese che vede la partecipazione di Gloria Swanson (Agrippina) al fianco del protagonista Alberto Sordi, di Vittorio De Sica (Seneca) e di Brigitte Bardot (Pompea). Un film che, data la quantità elevata di personaggi e comparse, si avvale di un consistente corpo di sartoria: i costumi sono realizzati dalla ditta Werther sotto la supervisione di Veniero Colasanti, che – come vedremo – negli stessi mesi collabora con Schuberth anche per gli abiti delle coreografie de *La donna più bella del mondo* e per *Notre-Dame de Paris*; al suo fianco, oltre alla sarta Maria Baldi, c'è la ditta Schuberth, che firma gli abiti di Brigitte Bardot. Secondo alcune fonti, durante le riprese di questo film, il sarto romano conosce Gloria Swanson che diventerà da quel momento in poi sua

cliente[386]. Pur non essendo accreditato per la Swanson, l'analisi degli abiti del film ci induce a sostenere la possibilità di una collaborazione di Schuberth anche per i capi indossati dall'attrice statunitense. Ce lo conferma l'articolo pubblicato su «Cinema» nel 1956[387], dove una fotografia mostra il costumista Colasanti e Schuberth mentre studiano gli effetti di drappeggio su Gloria Swanson.

A livello narrativo il film assegna a entrambe le figure femminili un ruolo tutt'altro che marginale; a partire dall'età, le due donne sono diametralmente opposte: la giovane Pompea, fidanzata di Nerone, vive nell'agio e nell'ozio ed è decisa a sposarsi per diventare imperatrice; la madre Agrippina, invece, vuole convincere il figlio ad abbandonare la vita dissoluta che conduce per dedicarsi alla guerra. Nel film, la rivalità tra le due donne, impegnate a contendersi l'imperatore, è ben sottolineata anche attraverso i costumi. Quando entra in scena, Gloria Swanson indossa un abito lungo in jersey, realizzato attraverso una serie di strati sovrapposti di colore rosso e vinaccia. Corredato da un ampio velo rosso in tulle e da gioielli d'oro di gusto classico, l'abito sembra esprimere il carattere duro e deciso del personaggio. Al contrario Brigitte Bardot, quando viene inquadrata per la prima volta, è coperta solo da una leggerissima tunica bianca, molto scollata e leggermente decorata. Il secondo abito di Agrippina è formato da una tunica bianca con scollo rotondo a cui si sovrappone una stola rossa dai bordi decorati con motivi d'oro. La vita è sottolineata da una spessa cintura dorata, mentre i gioielli sono realizzati con fili e strati di perle. Più avanti nel film, il rosso dei primi due abiti è sostituito dal giallo ocra di un terzo modello dal taglio moderno: un abito morbido con maniche corte, completato da una cintura a vita alta nera ed oro e da uno smanicato lungo dorato. Nei gioielli questa volta le perle sono mescolate all'oro e richiamano le decorazioni a sfera dell'abito e dello

[386] Si veda: B. Giordani Aragno, *Lo spettacolo della moda*, cit., p. 100.
[387] M. Quiriglio, *Op. cit*., p. 286.

smanicato. L'ultimo modello indossato dalla Swanson si compone di un abito lungo in jersey bordeaux cui è sovrapposta una tunica azzurra monospalla decorata con inserti bianchi e neri di materiale eterogeneo, a cui è aggiunta una collana di perle.

Se per la diva americana vengono scelti colori scuri che ben si addicono non solo all'età ormai avanzata, ma soprattutto (come abbiamo visto) al carattere del personaggio, per gli abiti della Bardot Schuberth preferisce utilizzare dei colori pastello, che si intonano al colore dei capelli e dell'incarnato dell'attrice. Oltre alla tunica della prima scena, per l'attrice Schuberth realizza due modelli bianchi assimilabili a quella "moda romana" mediata dai kolossal prodotti a Cinecittà negli anni Cinquanta. Più originali sono invece le soluzioni adottate in altri due capi: il primo è un abito celeste smanicato dal taglio piuttosto morbido con uno strato in tulle con *pois* a rilievo che copre tutta la parte superiore, completato da una stola di tessuto leggero; il secondo è invece un modello a clessidra rosa pallido, molto attillato e con ampia scollatura, impreziosito da due inserti a mezzaluna d'oro e di perle che richiamano i gioielli. Oltre a creare un contrasto coloristico con gli abiti della Swanson, i toni utilizzati per quelli della Bardot seguono le tendenze della moda giovanile del tempo. Vestendo le due donne il sarto mette in atto fenomeni di ibridazione del tempo storico. Fatte alcune eccezioni, infatti, i costumi che Schuberth realizza per le due attrici più che attenersi in modo filologicamente corretto alla moda del tempo in cui è ambientata la storia, la reinterpreta secondo i canoni della moda corrente e secondo lo stile del proprio marchio. Il motivo di *pois* in rilievo, ad esempio, è una decorazione abbastanza diffusa nella moda della seconda metà degli anni Cinquanta, così come l'aggiunta di stole dal sapore classico o decorazioni orientaleggianti[388] e di veli usati a mo' di cappuccio[389], che hanno un forte incremento nelle collezioni

[388] A questo proposito, si veda: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030551S (Scheda 24).

[389] Si veda il figurino disegnato da Renato Balestra, D030964S (Scheda 25).

realizzate tra il 1955 e il 1960. Fatte le dovute distinzioni, nonostante si tratti di costumi realizzati per un film ambientato in epoca romana, è evidente il richiamo – dal punto di vista delle stoffe, del taglio, di alcuni elementi decorativi, dei colori – ai modelli che l'atelier di Schuberth realizza negli stessi anni per l'alta moda. Lo scopo del sarto non è semplicemente quello di "vestire" dei personaggi, ma di reinventare il costume del passato e, quindi, ricontestualizzare la storia attraverso l'occhio del presente.

A qualche anno di distanza, nel 1959, Schuberth è impegnato nei lavori di un altro kolossal americano, questa volta firmato dal regista King Vidor, *Salomone e la regina di Saba* (*Solomon and Sheba*), per il quale realizza i costumi della protagonista[390] che è una delle sue più affezionate clienti, Gina Lollobrigida. Per questo progetto imponente, con i suoi abiti Schuberth restituisce appieno la "maestosità" e il carattere "epico" che il regista impone all'intera produzione[391]. L'alto budget di produzione e l'ambientazione biblica permettono a Schuberth di sperimentare soluzioni molto più originali che per i due film analizzati in precedenza e decisamente più vicine allo sfarzo e al lusso tipico del suo stile. Aldilà di ogni altra caratteristica, la regina di Vidor emerge soprattutto per la bellezza e per la sensualità che, naturalmente, sono ben valorizzate dai capi di Schuberth. Nel film trovano un perfetto equilibrio le due immagini che segnano un po' tutta la carriera della Lollobrigida, quella giovanile ed esuberante[392] che il sarto ha – con

[390] I costumi del film sono di Ralph Jester e Eric Seeling, ma Schuberth è accreditato come sarto degli abiti femminili. Si veda: S. Toffetti, A. Morini, *La grande parata. Il cinema di King Vidor*, Torino, Lindau, 1994.
[391] Si veda: S. Toffetti, A. Morini, *Op. cit*., pp. 232-233.
[392] Lo vediamo bene nella sua entrata in scena a cavallo, dove i capelli spettinati, il vestito ocra in jersey a maniche corte coperto da un mantello beige il cui unico decoro è una spilla in argento, ricordano più le *mise* di *Pane amore e fantasia* che quelle dei film degli anni successivi.

tanti sforzi – cercato di modificare[393], e quella più glamour e sofisticata della seconda metà degli anni Cinquanta.
In questo film l'abito perde del tutto la sua funzione narrativa ed è pensato esclusivamente per esaltare la figura della regina (e dell'attrice): i quindici modelli che si susseguono (solo uno di questi è indossato in due occasioni) potrebbero quasi far parte di una collezione schubertiana orientaleggiante[394]. In alcuni casi, come per l'abito bianco indossato prima della partenza dal regno di Israele o per quello lilla dell'ultima sequenza del film, il sarto opta per modelli in jersey o chiffon non troppo scollati che si adattano morbidi alle curve dell'attrice, mettendole in risalto. L'analisi del fondo CSAC ha portato alla luce alcuni figurini realizzati per Schuberth da Lino Pelizzoni che mostrano delle importanti somiglianze con i modelli utilizzati nel film (Fig. 3.8). Questo confronto ci fa capire perché Schuberth, nonostante le dichiarazioni rilasciate per l'articolo pubblicato su «Cinema»[395], non può essere considerato costumista: le sue creazioni per il film eludono le esigenze di verosimiglianza perché hanno una sola e unica funzione, l'esaltazione della diva.

Un atteggiamento, questo, portato alle estreme conseguenze nei modelli, ancora più sfarzosi, indossati dalla protagonista quando si reca alla corte del re d'Egitto o di Salomone. In questi casi il jersey e lo chiffon sono sostituiti dal più prezioso lamé (nelle versioni oro, oro rosa e argento) che fascia perfettamente il corpo dell'attrice conferendole un aspetto statuario.
L'abito che la Lollobrigida indossa quando arriva per la prima volta nel regno di Israele (Fig. 3.9), un modello in laminato dorato attillato e con scollo a cuore, è corredato da un lungo e decorato velo anch'esso d'oro, sorretto da uno sfarzoso copricapo-gioiello sistemato a mo' di corona.

[393] M. Quiriglio, *Op. cit*., p. 288
[394] Nel 1953 Schuberth aveva lanciato la sua collezione Gitana-Aragon.
[395] M. Quiriglio, *Op. cit*.

Non possiamo che constatare l'incredibile affinità non solo con il modello realizzato per lei da Schuberth nel 1954 e apparso sulla copertina della rivista «Life»[396], ma soprattutto con quello indossato da Martine Carol nel 1956 durante le prove nell'atelier romano[397]. Ancora più evidente è la somiglianza dell'abito in lamé argento (Fig. 3.10) indossato dalla Lollobrigida nel film quando invita nella sua residenza il re Salomone e quello in lamé d'oro ideato dal sarto per Sophia Loren nel 1956[398]. L'operazione che compie Schuberth è quella di adattare un suo modello assai conosciuto[399] alle esigenze della produzione aggiungendo elementi dal gusto orientaleggiante: in questo caso il sarto gioca sul contrasto coloristico e sulla combinazione di tessuti diversi apponendo al retro dell'abito un velo di tulle rosso e, naturalmente, aggiunge vistosi gioielli e copricapo originali. Una soluzione simile è impiegata anche per il terzo dei modelli in lamé utilizzati nel film, dove il contrasto si crea tra l'oro rosa dell'abito e il bordeaux scuro del mantello.

Va precisato che in ognuno di questi casi la preziosità del costume nella sua totalità è data più che altro da un sapiente uso coloristico, delle stoffe e degli accessori che completano il look più che dagli abiti in sé per i quali, come abbiamo visto, Schuberth mantiene una linea piuttosto semplice e ripetitiva, sulla quale interviene "aggiungendo". Gli elementi decorativi vengono inseriti sempre sul busto e nel copricapo, come è ben visibile nell'abito blu che la Lollobrigida indossa durante l'udienza concessa da Salomone alle due madri israeliane: la "finta" scollatura del modello, piuttosto audace per i tempi, è parzialmente celata dalle decorazioni in argento inserite sul bustino. Lo

[396] Si veda: AA. VV. *Italian Glamour,* cit., 2014, p. 58.
[397] *Roma, Martine Carol nell'atelier dello stilista E. Schuberth,* 1 maggio 1956, CSAC – Università di Parma, Fondo Archivio Publifoto Roma, C174383S.
[398] L'abito con cui la Loren viene fotografata per «Grazia» nel gennaio del 1956. Si veda: An., *6 stelle di sera*, cit., pp. 20-21.
[399] Si veda: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D031088S (Scheda 26).

stesso sarto, definito specialista nella creazione di "bustini perfetti", in un'intervista del 1956 per la rivista «Cinema» affermava che le "esigenze tecnico-estetiche, illuminazione, ottica, movimento richiedono speciali accorgimenti nell'accostamento dei colori, e dei tessuti, nell'alternarsi delle linee"; questi particolari che "ad occhio nudo possono sfuggire, vengono completamente in luce sullo schermo" ed è "la parte superiore del vestito che assorbe maggior lavoro. Primi piani e piani all'americana richiedono tutta una speciale accuratezza nella costruzione e nell'esecuzione del busto"[400].

Tra il 1955 e il 1956, sempre per Gina Lollobrigida, Schuberth è impegnato in altri due film storici. Il primo è la coproduzione italo-francese *Notre-Dame de Paris* (Jean Delannoy, 1956), uno dei più fedeli adattamenti cinematografici del romanzo di Victor Hugo e distribuito in Italia dalla Titanus con il titolo *Il gobbo della cattedrale*. Il costumista del film è Georges K. Brenda, ma gli abiti dell'attrice italiana sono firmati da Veniero Colasanti. È comunque certo che la diva per questo lavoro si sia rivolta anche al suo sarto di fiducia, che come abbiamo visto in quegli anni la vestiva dentro e fuori dai set[401]. Come per il film di Wise, qui Schuberth sembra avere poca possibilità creativa e deve probabilmente ubbidire alle scelte della produzione, limitando il suo contributo ad una collaborazione con gli altri costumisti. A livello narrativo, poi, la bassa estrazione sociale della protagonista e l'evolversi della vicenda non gli permettono di sperimentare soluzioni originali[402].

[400] M. Quiriglio, Op. cit., p. 287.
[401] Nell'articolo di Quiriglio una fotografia ritrae Schuberth con la Lollobrigida mentre prova l'abito rosso indossato nel film e realizzato dal sarto (p. 288).
[402] Gli abiti che la Lollobrigida cambia lungo il film sono solo tre. Durante tutta la seconda parte del film la protagonista, che dopo il processo resta nascosta nella chiesa di Notre-Dame, indossa una tunica bianca.

Molto più interessante ai fini della nostra analisi è invece il lavoro che il sarto compie per il film *La donna più bella del mondo* (Robert Z. Leonard, 1955), un'altra coproduzione italo-francese, che porta sullo schermo in forma romanzata la storia della cantante lirica Lina Cavalieri. La pellicola, in cui la Lollobrigida - che recita e canta nella parte della protagonista - è affiancata da Vittorio Gassman, è il maggior successo italiano della stagione 1955-1956[403], superato solo dal campione d'incasso americano *L'amore è una cosa meravigliosa* (*Love Is a Many-Splendored Thing*, H. King, 1955) e fa vincere alla maggiorata il David di Donatello come migliore attrice. Ambientato nella Parigi dei primi del Novecento, il film racconta la parabola ascendente della cantante, dai caffè-concerto di Trastevere alle *Follies Bergère,* fino ad arrivare ai teatri lirici di Londra, Berlino e San Pietroburgo. Una produzione ricca di abiti per i quali sono coinvolte tre figure principali[404]: il costumista Vittorio Nino Novarese, che è accreditato per gli abiti del film, Veniero Colasanti, che realizza le scene e i costumi delle coreografie e Schuberth, che progetta e confeziona i capi indossati dalla Lollobrigida.

Per questo film ambientato nei primi anni del Novecento, Schuberth realizza abiti che assecondano le esigenze della messa in scena senza perdere la sua cifra stilistica. Anche in questo caso, non possiamo che constatare la distanza esistente tra gli abiti indossati dalla Lollobrigida e quelli realizzati per gli altri personaggi femminili. Per *La donna più bella del mondo* Schuberth, oltre al fisico, non solo considera la personalità della diva e i suoi gusti personali - di cui è esperto e, forse, anche artefice -, ma re-interpreta la moda di inizio secolo secondo una linea molto attuale.

[403] I dati sono tratti da: «Il Giornale dello Spettacolo», quindicinale AGIS e da «Lo Spettacolo: rassegna economica e sociale degli spettacoli e delle attività artistiche e culturali edito dalla SIAE».

[404] Per la realizzazione dei costumi vengono indicate, nei titoli di testa, le ditte Schuberth e Mingolini Gugenheim Casa d'Arte.

Nella sequenza della sua entrata in scena la Lollobrigida indossa un completo sui toni del grigio con un corto bolerino completamente aperto sul davanti e una camicetta bianca piuttosto scollata con motivi rettangolari. Dalla vita strettissima, sottolineata dalla cinta alta, parte una gonna svasata. Il completo è realizzato con tessuto Principe di Galles, molto usato nella moda degli anni Cinquanta, e ricorda assai da vicino la linea di tailleur lanciati tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà del decennio successivo da stilisti francesi quali Dior e Fath[405]: un modello molto simile è realizzato per Schuberth dal disegnatore John Guida nel 1949[406]; possiamo ipotizzare che, volendo dare un tocco *retrò* al tailleur della Lollobrigida senza perdere di vista la moda contemporanea, Schuberth abbia deciso di guardare alle tendenze di qualche stagione precedente.

Il costume di scena indossato dalla Lollobrigida qualche minuto dopo, nella sua prima esibizione, è un modello giallo a *pois*, dai fianchi molto attillati e gonna a balze con taglio obliquo, completato da un foulard rosso. Anche per questo modello Schuberth si ispira sì alla vivacità dei costumi delle ballerine dei *caffè chantant* di inizio secolo, ma mantiene una linea tipica della moda anni Cinquanta. La trama de *La donna più bella del mondo* è comunque per Schuberth un buon pretesto per sperimentare soluzioni originali, come il completo da moschettiere con pantaloni neri attillatissimi, smanicato in velluto rosso e bustino nero con canottiera bianca ricamata per la scena del duello. Naturalmente il look è pensato per esaltare le forme della maggiorata e per creare un forte contrasto con la sfidante che, al contrario, duella con uno scomodo abito lungo e un cappello piumato ingombrante; a livello simbolico, dunque, è la moda l'elemento che segna la differenza del carattere della protagonista, che sfida le consuetudini e osa indossare dei pantaloni (indumento che inizia a diffondersi nella moda femminile all'inizio degli anni Cinquanta). Il successo del completo è tale che la

[405] Si vedano i figurini realizzati dalla casa Ricci Modelli di Bologna per Schuberth.
[406] Si veda: P. Soli (a cura di), *Op. cit.,* pp. 101, 139.

rivista «Grazia» può inserirlo in un gioco di "memoria" che mette le lettrici alla prova sulla capacità di riconoscere gli abiti indossati dalle maggiori attrici in alcuni dei loro film[407].

Va precisato che, anche sul piano narrativo, in questo film la moda è tutt'altro che secondaria: la scalata al successo di Lina Cavalieri porta con sé una "trasformazione" che si serve necessariamente della moda: l'abito segna il passaggio da piccola cantante popolare a volto affermato del teatro lirico, da popolana a donna sofisticata. Nei vestiti i colori sgargianti vengono via via sostituiti da toni più eleganti, come il bianco e il nero, le gonne corte si allungano, la pettinatura cambia. Anche in questo caso però, l'abito non è al servizio della narrazione, ma serve ad esaltare la presenza divistica – già molto forte – della Lollobrigida. Di matrice indubbiamente schubertiana sono i capi che la protagonista indossa nella seconda parte del film, quando è già una cantante affermata. L'abito attillato nero indossato nella sequenza dello spettacolo delle *Folies Platique* presenta uno scollo a cuore bicolore molto frequente nella moda dei primi anni Cinquanta; ma ancora più tipico di Schuberth è l'uso del plissettato degradé, specie nei toni del blu, del viola e del verde, che ritroviamo nel bustino dell'ultimo abito della protagonista. Si tratta di un tipo di impiego del tessuto che l'atelier propone a partire dalla stagione 1956/57: con questa lavorazione viene realizzato anche un abito a tre pezzi per la Lollobrigida[408] composto da un fourreau decolleté in chiffon sfumato dal verde acqua all'avorio, plissettato aderente sul busto e ampio sui

[407] An., *Ricordate com'erano vestite nei film?,* in «Grazia», a. XXIX, n. 783, 19 febbraio 1956, pp. 44-45. Per la Lollobrigida vengono disegnati gli abiti dei seguenti film: *Pane amore e gelosia*, *Belle di notte*, *La donna più bella del mondo* e *Altri tempi*.
[408] Si veda: U. Tirelli, M. C. Poma (a cura di), *Donazione Tirelli. La vita nel costume, il costume nella vita*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986, pp. 122-123, 213.

fianchi, una gonna corta e dritta in avorio, gonna in gross avorio corta nella parte anteriore e lunga posteriormente con strascico[409].
Discorso a parte va fatto invece per l'elegantissimo modello che l'attrice indossa quando è ricevuta dal Principe Sergio (Gassman), un abito da gran sera in raso bianco dalla linea attillata, impreziosito da inserti d'oro, tanto sfarzoso da aggiudicarsi uno spazio nei rotocalchi femminili del periodo[410]. Si tratta, anche in questo caso, di un capo molto vicino a quelli da gran sera realizzati negli stessi anni per le sue più famose clienti, con la differenza che qui la stola bianca di ermellino è sostituita da boa di struzzo coordinato ad un'*aigrette*. Questa sottile variazione su un modello è in realtà un preciso accorgimento che da un lato permette a Schuberth di sottolineare ancora una volta che la protagonista appartiene al mondo dello spettacolo, dall'altro ci mostra l'esistenza di un *fil rouge* che lega tutto l'operato del sarto, attivo già da qualche anno anche nell'ambiente del varietà, della rivista e – in misura minore – del teatro.

3. Moda a teatro. Le creazioni per le soubrette

Dalla analisi dell'archivio dei figurini e dei documenti relativi a Schuberth, si è potuta ricostruire solo in parte l'attività svolta dal sarto nell'ambito teatrale, che comprende una serie di abiti realizzati soprattutto per le soubrette della rivista, una delle forme di intrattenimento più in voga negli anni Cinquanta[411]. Una stagione

[409] L'originalità di un modello come questo permette a Schuberth di proporlo, indossato da una delle sue modelle, nel settembre del 1959 alla cerimonia di consegna delle Maschere d'Argento. Si veda: CSAC – Università di Parma, Fondo Archivio Publifoto Roma, C646041S.
[410] Si veda l'articolo: P. Orti, *La donna più bella del mondo*, in «Annabella», n. 23, 5 giugno 1955, pp. 22-23.
[411] Si veda: D. Verde, *La moda e il teatro di rivista,* in A. Boari, *1950/60. Palcoscenico e moda*, Roma, Il Ventaglio, 1985, pp. 80-81; S. De Matteis, *Il teatro delle varietà*, Firenze, La casa Usher, 2008.

particolarmente felice per il teatro di varietà che, grazie al contributo di giovani registi, coreografi, scenografi e costumisti, si rinnova profondamente "nobilitandosi" appunto nella rivista: in questo periodo di passaggio verso l'affermazione della commedia musicale[412], vengono ampliati i numeri musicali e la soubrette, personaggio fisso dell'intero spettacolo, acquisisce via via maggiore importanza e riconoscibilità. Proprio come le star del cinema, le più famose soubrette del tempo si rivolgono ai migliori sarti in circolazione. Non si tratta di costumi teatrali, che sono invece appannaggio delle sartorie specializzate, ma di abiti commissionati dalle protagoniste stesse allo scopo di apparire belle ed eleganti[413] e, quindi, di una moda legata anche alle "componenti erotico-narcisistiche ed esibizionistiche" che sono tipiche dell'attrice nelle sue vesti di recitante[414]. Il "costumista è sempre di più relegato in secondo ordine, veste tutto lo spettacolo tranne la prima attrice protagonista che sfoggia tutta la sua bellezza"[415]. Diversa da quella dell'alta moda, questo tipo di eleganza si colloca tra l'ideale del cinema americano e l'opulenza del dopoguerra e si esprime attraverso l'abbondanza di tessuti eterogenei e di accessori, la ricchezza dei ricami, la sfarzosità delle decorazioni, tutte caratteristiche che, come abbiamo visto, contraddistinguono lo stile schubertiano più di quello di ogni altra casa di moda del periodo e che spingono molte delle più famose soubrette a scegliere un abito del suo atelier per il gran finale dello spettacolo[416]. Un numero, quello del finale, che è un vero e proprio *défilé*, spettacoli in passerella i cui abiti non sono finanziati dal produttore ma pagati dalle attrici stesse: per loro, che spesso sono alle prime armi e non ancora famosissime,

[412] Si veda la nota 147.
[413] Si veda, a questo proposito: B. Giordani Aragno, *Il disegno dell'alta moda italiana,* cit.
[414] B. Giordani Aragno, *È di scena la moda*, in A. Boari, *Op. cit.*, p. 44.
[415] A. C. Quintavalle (a cura di), *Moda media storia. Incontri di lavoro, Parma, 3/4 novembre 1984*, Parma, CSAC dell'Università, 1990, p. 124.
[416] Spesso il nome del creatore e del modello era tenuto ben celato dalle soubrette; si veda: B. Giordani Aragno, *È di scena la moda*, cit., p. 46.

presentarsi con un abito di Schuberth è come un sogno, è il raggiungimento di uno *status* attraverso l'abito[417].

Come nel caso della produzione per l'alta moda, anche in questo contesto Schuberth si avvale della collaborazione dei più importanti disegnatori del periodo, come Elio Costanzi, Maurizio Monteverde[418], Folco[419] e Giulio Coltellacci[420]. Specializzati nei costumi teatrali, questi artisti creano degli abiti di grande impatto visivo mantenendo una linea il più possibile vicina allo stile schubertiano: vita stretta, ampia scollatura e grande gonna lunga variamente e abbondantemente decorata.

---

[417] Nel documentario di Antonello Sarno, Sandra Milo, intervistata su questo argomento afferma che Schuberth "Era evidentemente un uomo che amava creare sogni. E li creava per le donne; per le donne che, indossando uno dei suoi vestiti, si sentivano delle dive delle stelle delle regine. Per le ragazze che allora cominciavano a fare cinema come me rappresentava un sogno da raggiungere, un abito di Schuberth, una serata, un festival a Venezia magari con un abito di Schuberth. Sembrava la conquista di un regno, proprio come il mito di Cenerentola".

[418] Maurizio Monteverde inizia la sua attività come disegnatore nell'atelier di Jole Veneziani nel 1952. Si avvicina al mondo del teatro quando Elena Giusti gli commissionò alcuni abiti per i suoi spettacoli. Spostatosi a Roma, cominciò la sua collaborazione con Schuberth, creando abiti da "gran finale" per il Teatro Sistina. Dal 1955 collabora anche a numerose produzioni televisive, tra cui alcune commedie filmate. Oltre alla tv, lavora con le principali compagnie di prosa del teatro italiano, come la Ricci-Magni, la Compagnia di Alberto Lionello e quella di Roberto De Simone.

[419] Folco Lazzeroni Brunelleschi è un pittore e costumista italiano nipote dello scenografo U. Brunelleschi. La sua attività si svolge per lo più tra Italia. Francia; nel dopoguerra, comincia a lavorare per gli spettacoli di rivista e, in misura minore, per la lirica e la prosa. Attivo anche nell'ambito televisivo, Folco ha ricevuto cinque maschere d'argento. Si veda la voce a lui dedicata *dell'Enciclopedia dello spettacolo*, Le Maschere, Roma, 1954-1966.

[420] Nato a Roma, Coltellacci studia disegno, pittura e modellazione e si diploma all'Accademia di Belle Arti. Debutta nel 1945 disegnando le scene per Rebecca di Du Murier, con regia di Giulio Salvini, di cui diventa assiduo collaboratore. Negli stessi anni si trasferisce a Parigi dove inizia una lunga collaborazione con «Vogue», per la quale disegna numerose copertine. In Italia, partecipa a vari spettacoli messi in scena al Maggio Musicale Fiorentino, collabora a numerosi spettacoli di prosa, d'opera e di balletto; a Coltellacci, assieme a Garinei e Giovannini, si deve il merito di aver trasformato la rivista nella nuova "commedia musicale" italiana, attraverso innovazioni di vario tipo, come l'introduzione di costumi raffinati e di scenografie complesse.

Per la protagonista indiscussa del varietà italiano Wanda Osiris, che i giornalisti di moda definiscono "la più elegante delle donne di teatro"[421], Schuberth firma abiti che si collocano a metà tra l'alta moda della passerella e il teatro, capi importanti realizzati con abbondanza di rasi, merletti e ricami, grandi strascichi, code e sciarpe. Famoso è quello disegnato da Coltellacci[422] che la Osiris indossa la sera del 26 ottobre 1955 quando, per il finale de *La granduchessa e i camerieri* [423] proprio per colpa del vestito, inciampa e cade dalla passerella: un modello imponente in organza rossa dalla scollatura e dalle balze ornate di fiocchetti di nastro della stessa stoffa. Un abito che è rimasto nella storia, non solo per l'infelice accaduto, ma anche per la sua magnificenza – "uno dei suoi veramente eccezionali abiti di scena, che strappano gli "Oh!" di meraviglia a tutti gli spettatori"[424]. A causa dell'incidente l'abito viene descritto con particolare precisone dalla stampa[425], che pubblica immagini della struttura in stoffa e metallo a supporto della gonna e che ne sottolinea addirittura il peso di "diciannove chili e ottocento grammi"[426].

Tra i figurini disegnati invece da Costanzi, che è fedele collaboratore della "Wandissima", intorno al 1956 troviamo un abito da gran finale in jersey di seta drappeggiata blu cobalto con una grande gonna di tulle

[421] Annie [Annie Boari], *La moda sul palcoscenico*, in Id., *Op. cit.*, p. 94.
[422] Molto probabilmente per la realizzazione di questo abito Coltellacci collabora con Schuberth.
[423] Operetta in due tempi, testo e regia di Garinei e Giovannini, scene e costumi di Giulio Coltellacci, con Wanda Osiris, Mario riva, Riccardo Billi; prima: Teatro Lirico di Milano, 24 ottobre 1955.
[424] Annie, [Annie Boari], *La moda sul palcoscenico*, in Id., *Op. cit.* p. 94.
[425] G. Vizzani, *La rivista è stanca delle piume di struzzo,* in «La settimana Incom Illustrata, a. VIII, n. 45, 5 novembre 1955; Il vestito è descritto anche nella rubrica *Moda e palcoscenico* che la cronista Annie Boari tiene su «Marie Claire» negli anni Cinquanta e Sessanta, un trafiletto in cui la giornalista descrive alle lettrici gli abiti visti a teatro.
[426] G. Trevisani*, La caduta trionfale di Wanda Osiris*, in «L'Europeo», a. 9, n. 45, 6 novembre 1955.

ricamato in paillettes e stola in tinta[427] e un secondo abito rosso e bianco, più ottocentesco del primo, di stile imperiale con gonna ricamata a contrasto con motivi di arabesco[428]. Non essendo dei veri e propri costumi teatrali, i modelli che il sarto progetta per gli spettacoli di varietà possono essere messi in relazione a quelli che negli stessi anni vengono presentati nell'ambito delle manifestazioni di alta moda: esiste, ed è necessaria, una distinzione tra le due tipologie di capi, ma i punti di contatto sono palesi. Un terzo figurino di Coltellacci[429], un modello bianco lungo e attillato con sciarpa bordata di pelliccia, realizzato nel 1950 per lo spettacolo *La Donna del Pianista*, può essere messo a confronto con due abiti da sera[430] dalla linea quasi identica, realizzati da Pelizzoni nello stesso periodo: il primo presenta una sciarpa attaccata e rovesciabile, il secondo ha una struttura più complessa, con una mantella a maniche lunghe e un ampio cappello. Le somiglianze sono evidenti nel taglio (a variare un poco è solo la lunghezza dei tre modelli e la forma delle scollature), nel colore e nella scelta di abbinare un elemento a coprire le spalle; è difficile individuare degli elementi che permettano una distinzione precisa tra l'abito per la scena e quello da sera.

Dello stesso periodo e dello stesso disegnatore è il figurino di un abito blu acceso, lungo e attillato, con bustino rivestito di paillettes e gonna a frange, con scialle in *paillettes* e frange e ampio cappello di *paillettes* (Fig. 3.9). Il modello, più che un abito da sera, è da ascrivere alle creazioni per il gran finale: oltre all'uso di elementi decorativi

[427] Si veda: B. Giordani Aragno*, Lo spettacolo della moda*, cit., pp. 118, 144.

[428] Non è possibile identificare con certezza gli spettacoli per i quali sono stati realizzati questi due abiti. Si veda: B. Giordani Aragno*, Lo spettacolo della moda*, cit., pp. 116-117, 144.

[429] Il figurino riporta i cambi di abito per il finale: "Colori: 1-Lamè dorato e verde smeraldo 2-Lamè rosa, Bianco-bianco 3- Grigio-Bianco 4-Nero pelliccia 5-Bianco 6-Rosa, sketch più rosa sfumato". Si veda: B. Giordani Aragno*, Lo spettacolo della moda*, cit., pp. 118, 144.

[430] Si vedano i figurini: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth D030498S, D030531S (Schede 27 e 28).

eterogenei e vistosi, l'abito è corredato da una collana e da orecchini di brillanti nei toni del blu; questi gioielli abbinati difficilmente vengono proposti dalla casa di moda Schuberth, se non nel caso appunto dello spettacolo di rivista, dove lo stilista offre i suoi abiti coordinati di accessori. Nel 1955 la Osiris è fotografata con Macario con un abito chiaramente realizzato su questo modello di Pelizzoni[431].

Nel 1954 Schuberth presenta alcuni dei suoi nuovi modelli di alta moda al Teatro San Ferdinando di Napoli[432], tra i quali è presente un abito da sera bianco piuttosto particolare, con bustino a cuore impreziosito da inserti e una gonna dalla linea aderente[433] (Fig. 3.12); fotografata qualche anno prima[434], la Osiris indossa un modello simile a questo, che presenta delle piccole variazioni nelle decorazioni del bustino, nella gonna (realizzata in tulle e più vaporosa), e che è corredato da una stola di volpe bianca. Il confronto non solo ci fa credere che l'abito della Osiris sia firmato da Schuberth, ma ci mostra ancora una volta quanto, nel suo lavoro, sia sottile la linea che separa i modelli per lo spettacolo da quelli destinati alle passerelle e alle occasioni mondane. Lo dimostra brillantemente l'abito con gonna di chiffon su cui scendono *a guisa di paniers* due balze di pizzo dorato che la Osiris sfoggia nello spettacolo *Okay Fortuna!*[435], una sorta di versione pomposa del modello indossato da Sophia Loren in occasione della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia dell'anno precedente. Non ci sono dubbi che anche per questo spettacolo la soubrette si sia appoggiata a Schuberth; lo dimostra la

[431] La fotografia, di proprietà della Mondadori Portfolio – Getty Image, non è datata.
[432] Si veda il servizio dell'Archivio Luce: *Moda nella casa di pulcinella*, Mondo Libero (02.04.1954), ML013804. www.archivioluce.com.
[433] La fotografia appartiene al CSAC dell'Università di Parma: Fondo Publifoto Roma, C646051S.
[434] L'immagine, di proprietà della Mondadori Portfolio – Getty Image, è stata realizzata alla fine degli anni Quaranta.
[435] Scritto nel 1956 da Terzoli e Puntoni e recitato dalla Osiris con il trio Bramieri-Vianello-Durano.

descrizione delle *toilettes* che esce su «Marie Claire» e che sembra la *summa* delle caratteristiche dello stile schubertiano:

> Ormai è nota l'ampiezza del grandissimo manto rosso che la Wanda indossa sopra un abito drappeggiato azzurro pastello, nel quadro "Caroline Chèrie" […]. A parte il magnifico mantello che questa volta veramente possiamo definire "da scena", abbiamo ammirato una toilette nera di crespo di seta, aderente, sulla quale una soffice volpe bianca incornicia il capo dell'attrice, terminando sulla scollatura quadrata. Un modello da sera ancora con scollatura quadrata, con corte maniche, ampia gonna a fitto ricamo tempestato di strass, viene indossato dalla Wanda prima del magnifico abito con il quale ogni sera ella si presenta […] al "finalissimo": una toilette nata dall'accostamento di tulle, raso, pizzo, perle e ricami in oro[436].

Negli stessi anni Elio Costanzi firma i bozzetti di abiti realizzati da Schuberth anche per un'altra famosa soubrette del varietà, Elena Giusti, considerata l'erede di Wanda Osiris: si tratta di veri e propri "pezzi unici" che uniscono il raso a decori a rilievo, lo chiffon alle piume di struzzo, il tulle ai ricami in paillettes dorate[437]. Già a partire dai primi anni Cinquanta la Giusti è cliente affezionata di Schuberth che le confeziona abiti anche per la vita fuori dalla scena e che sarà attore nella lunga intervista *Album Personale* che Rovi e Falconi realizzano per l'attrice nel 1954[438].

In questi anni, la risonanza raggiunta dagli spettacoli del varietà e dai suoi interpreti, ne fanno uno degli argomenti più trattati dalla stampa a rotocalco e dalle riviste femminili che, come abbiamo visto, sono

---

[436] Ora in: A. Boari, *1950/60. Palcoscenico e moda*, cit., pp. 92-93. Nelle stesse pagine, oltre alla fotografia della Osiris con una delle sue più famose *toilette*, è riprodotto il disegno del modello descritto nella rubrica.
[437] Si veda: P. Soli (a cura di), *Op. cit.*, pp. 52, 54-55.
[438] Si veda il capitolo 4.

spesso dedicati ai costumi e alla moda del palcoscenico. La pervasività di argomenti di questo tipo - in apparenza leggeri, ma che ad una lettura più approfondita sono "connotatori di un mondo e di una situazione esistenziale"[439] – è indice della profonda relazione che esiste tra la moda, i sarti più famosi, il mondo dello spettacolo, del cinema e i suoi protagonisti. La stampa dell'epoca sottolinea che per i costumi la soubrette si rivolge a Schuberth, il "noto sarto romano" e, proprio come per le attrici del cinema, i momenti di incontro tra i due vengono anche immortalati dai fotografi[440] e dalle agenzie pubblicitarie (tra i più interessanti, ad esempio, è il servizio realizzato nel 1957 in occasione di un Cocktail per Elena Giusti organizzato all'Hotel Excelsior[441]).

Nel dicembre del 1951, grazie alla risonanza dello spettacolo *Dove vai se il cavallo non ce l'hai?*[442], la Giusti, immortalata con abiti di indubbia matrice schubertiana, è sulle copertine dei giornali e dei rotocalchi. Due anni più tardi, per lo spettacolo *Barbanera… bel tempo si spera. Lunario in due Tempi*[443], presentato per la prima volta al Teatro Sistina di Roma l'11 ottobre 1953, l'attrice sceglie un modello – disegnato questa volta dal costumista Maurizio Monteverde, che in quegli anni avvia una collaborazione con Schuberth per gli spettacoli dell'attrice – in organza rosa con la vita molto stretta, uno scollo a cuore e un'ampia gonna a strati, decorato con fiori a rilievo e ricami nelle sfumature pastello[444] (anche questo abito, naturalmente, trova spazio sulle copertine dei

---

[439] A. Boari, *1950/60. Palcoscenico e moda*, cit.

[440] Si veda la serie di fotografie realizzate il 26 novembre 1951 da Giuseppe Palmas, in cui la Giusti e Schuberth prendono un caffè e chiacchierano in un ambiente domestico. Le immagini sono visibili alla pagina: http://www.fotopalmas.com.

[441] Il servizio, che si compone di 12 fotografie, è posseduto dall'Archivio Luce. Si veda: Fondo Vedo. *Cocktail in onore dell'attrice Elena Giusti all'Hotel Excelsior*, 10.11.1957.

[442] Opera di Giulio Scarnicci e Renzo Tarabusi, con Ugo Tognazzi, Elena Giusti, Raimondo Vianello, Leo Gavero; la prima va in scena al Teatro Lirico di Milano il 5 dicembre 1951.

[443] Scritto da di Giulio Scarnicci e Renzo Tarabusi, con musiche di Lelio Luttazzi.

[444] Confrontando il figurino di moda di Monteverdi con le immagini dell'abito si possono notare alcune modifiche operate sul modello, come l'aggiunta dei fiori a rilievo. Si veda: B. Giordani Aragno*, Lo spettacolo della moda*, cit., pp. 119, 144.

rotocalchi popolari[445]). Un altro modello di Monteverde, disegnato sempre per Schuberth ma di incerta datazione[446], esaspera le dimensioni della vaporosa gonna in tulle con vortici[447].
L'organicità del lavoro di Schuberth emerge chiara dal confronto tra questi modelli, pensati appositamente per la rivista, e tutta una serie di abiti da gran sera realizzati nello stesso decennio dall'atelier[448]. Per uno dei suoi gran finali, Elena Giusti indossa un sontuoso abito con gonna in tulle[449] ricoperto sia sulla gonna che nel bustino con un pizzo dalla decorazione del tutto simile a quella utilizzata in un capo di alta moda del 1954[450], un modello in raso e pizzo celeste con gonna ampia: il figurino di questo modello[451], assieme ad altri due disegni di abiti molto simili e realizzati per mano dello stesso autore[452], ci spinge a credere che tutti questi capi siano parte di una stessa collezione e che possano essere stati utilizzati sia per lo spettacolo che per gli eventi mondani. Estremamente interessante è poi il fatto che questi abiti siano progettati da disegnatori, come Lino Pelizzoni o Renato Balestra, legati al mondo dell'alta moda più che a quello dello spettacolo, sia di rivista che di prosa.

Sappiamo però che Pelizzoni, nel 1952, progetta un abito[453] – un modello da gran sera ricamato, dalla linea aderente con ampia stola il

[445] Si veda la copertina di «Tempo», a. XV, n. 53, 31 dicembre 1953, dove la Giusti è fotografata assieme a Ugo Tognazzi, suo partner sulla scena.
[446] Realizzato probabilmente tra il 1950 e il 1956.
[447] Si veda: B. Giordani Aragno*, Il disegno dell'alta moda italiana,* cit., p. 14.
[448] Sono numerosissimi i figurini di abiti da gran sera che potrebbero essere a tutti gli effetti abiti da "gran finale" del varietà; si vedano, ad esempio, i figurini: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030421S, D030413S, D030677S (Schede 29, 30 e 31).
[449] Si veda: A. Boari, *1950/60. Palcoscenico e moda*, cit., p. 67.
[450] Di proprietà della Sig.ra Terenzi di Roma e pubblicato in B. Giordani Aragno*, Lo spettacolo della moda*, cit., p. 192 e in AA. VV., *Italian Glamour*, cit., p. 59.
[451] CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D008437S (Scheda 32).
[452] Si vedano i figurini firmati da "Roberto": CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D008440S, D008438S (Schede 33 e 34).
[453] Il figurino è pubblicato per la prima volta sul primo numero della rivista «Made in Italy: a style of life», edita da Domenico Riganò e Lolite Guakail Cuccinello, e

cui nome, *Topazio*, si riferisce all'uso di colori bruni e arancio – che viene poi indossato da Vera Simoni per la rivista musicale romana *Il Tevere Blues*.[454] Della stessa collezione è un altro figurino[455], ancora un abito da gran sera nei toni arancio con cappa decorata, del tutto simile al precedente. I due modelli sono intercambiabili e possono essere utilizzati sia in scena che fuori scena. L'anno successivo Pelizzoni progetta un abito per Flora Lillo, soubrette della rivista che in quegli anni compie il "grande passo" e si cimenta nel teatro di prosa: descritto da Annie Boari nella rubrica *Moda e palcoscenico*[456], la particolarità del modello – realizzato per lo spettacolo *Pericolo rosa*[457] – sta nei motivi decorativi turchesi della gonna che, come indicato anche dagli schizzi a matita riportati sul recto, riproducono l'immagine di Palazzo Ducale di Venezia, creando un contrasto con il bianco della base[458]. Sempre la Boari, continuando la sua rubrica, descrive anche altri abiti utilizzati dalla Lillo nello spettacolo:

> uno in tela grigia stampata a paesaggio […] e un altro in "gros" bianco, senza spalline, dalla gonna svasata, sulla quale una

presentata il 19 ottobre 1983 al Presidente della Repubblica Sandro Pertini. www.archivio.quirinale.it. La rivista venne lanciata in occasione di una mostra di figurini di atelier italiani organizzata a New York. Si veda: L. Capretti, *Polenta e merletti. Una mostra a New York*, in «RadiocorriereTV», n. 48, 1983, p. 129.

[454] *Tevere Blu* è anche il nome di un costume di scena disegnato da Lino Pelizzoni per Schuberth intorno al 1955, ideato forse proprio per lo spettacolo romano.

[455] B. Giordani Aragno*, Lo spettacolo della moda*, cit., pp. 139, 145.

[456] Si veda: A. Boari, *1950/60. Palcoscenico e moda*, cit., p. 76. Nel trafiletto di «Marie Claire» viene riportato anche uno schizzo del modello con i particolari della decorazione.

[457] *L'uomo si conquista la domenica*, che secondo alcune fonti secondarie sarebbe l'occasione in cui la Lillo avrebbe indossato l'abito, oltre ad essere del 1956, è uno spettacolo di varietà musicale. Questi due elementi ci permettono di escludere l'ipotesi e di credere che sia stato invece realizzato per l'opera di prosa *Pericolo rosa* (del 1952).

[458] Il figurino è pubblicato a colori in: B. Giordani Aragno*, Lo spettacolo della moda*, cit., p. 138. (Nel volume il figurino è attribuito a Antonio Pascali; si afferma che l'abito è stato indossato da Fulvia Colombo per la rivista musicale *L'uomo si conquista la domenica*). Fotografie della Lillo con l'abito in questione appartengono al Fondo DIAL dell'Archivio Luce.

> guarnizione in nastro color blu e verde pisello, alta circa venti centimetri, determina una specie di tasca sul davanti […]; sulla sinistra tre stelle in argento ingentiliscono questo modello estivo[459].

Dall'analisi del fondo Schuberth è emerso un figurino di Pelizzoni (Fig. 3.13) di un abito che, pur mostrando alcune differenze, è aderente alla descrizione fatta dalla cronista; il disegno, oltre a presentare una figura stilisticamente identica a quella del figurino dell'abito descritto dalla Boari, riporta lo schizzo a matita di una variante del modello[460]. Un terzo disegno, del tutto conforme a questi due e attribuibile a Pelizzoni[461], è un abito di alta moda, nero con ricami in rosso, realizzato molto probabilmente per Flora Lillo[462]. La spiegazione più plausibile è che, tra il 1952 e il 1953, alcuni abiti di una collezione d'alta moda realizzata da Pelizzoni per Schuberth[463] non solo vengono scelti dalla Lillo per il suo guardaroba personale, ma sono utilizzati come punto di partenza, come ispirazione per gli abiti che l'attrice indossa sul palcoscenico e che "devono" essere di Schuberth[464].

Anche per Lucy D'Albert Schuberth realizza capi, sia per il palcoscenico che per il fuori scena, che mostrano l'intercambiabilità di molti dei suoi

---

[459] A. Boari, *1950/60. Palcoscenico e moda*, cit., p. 76.

[460] Una convenzione linguistica tipica del figurino di moda e particolarmente utilizzata da Pelizzoni.

[461] La posa, la descrizione dell'abito, il modello, le indicazioni a matita, le dimensioni, la carta utilizzata e una variante del modello in schizzo in basso a destra sul recto ci fanno credere che il disegnatore sia sempre Pelizzoni e che la datazione più probabile sia il biennio 1952-1953.

[462] Si veda: B. Giordani Aragno*, Lo spettacolo della moda*, cit., pp. 132, 144.

[463] Cinque figurini, che rappresentano abiti che possiamo ascrivere alla collezione, appartengono al Fondo Schuberth del CSAC dell'Università di Parma.

[464] Che la Lillo sia legata a Schuberth lo dimostra il fatto che durante le prove di *Siamo tutti dottori* (di Age, Scarpelli e Dino Verde) l'attrice abbandona lo spettacolo perché il camice bianco da farmacista indossato in una scena non è disegnato e confezionato dal suo sarto di fiducia. L'episodio è riportato dal regista Verde in: A. Boari, *1950/60. Palcoscenico e moda*, cit., p. 81.

modelli: un abito[465] da gran sera in raso sfumato nei toni del grigio, ad esempio, evidenzia bene la fantasia stravagante e la modernità dello stilista, che ama mescolare tecniche e materiali diversi sottolineandone il contrasto. L'abito potrebbe benissimo essere utilizzato sul set di un film come sul palco di uno spettacolo di rivista. Ciò è ancora più chiaro nell'abito[466] dalla linea dritta in tulle, impreziosito da pizzo e ricami in *paillettes* oro su base in lamé oro, appartenuto alla soubrette e realizzato nella seconda metà degli anni Cinquanta, quasi identico a quello indossato qualche anno dopo da Gina Lollobrigida nel film *Torna a settembre*. Per Schuberth l'alta moda non è un mondo nettamente separato da quello dell'avanspettacolo e del cinema.

Questo ci permette di capire perché, quando nel 1953 Giulio Coltellacci disegna il costume di Lucy D'Albert[467] per i numeri della rivista musicale *Giove in doppio petto*[468], Ata de Angelis[469] – altra figurinista molto attiva nell'ambiente editoriale femminile che collabora con l'atelier – ne riprende la linea per realizzare una collezione sempre di Schuberth. Per questa "linea egiziana"[470] sono previste perle dorate, un corpino in lamé e gonna plissettata (Fig. 3.14). Si tratta, sia nel primo che nel secondo caso, di modelli dalla linea "classicheggiante" più morbida di quanto realizzato solitamente dall'atelier, ma che non rinunciano allo stile del creatore, sottolineato dalla vita molto stretta e dal busto

[465] B. Giordani Aragno*, Lo spettacolo della moda*, cit., p. 195.

[466] Si veda: AA. VV, *Italian Glamour*, cit., p. 57.

[467] Secondo Bonizza Giordani Aragno, il figurinista russo Romain de Tirtoff, noto come Erté, nel 1953 aveva chiesto la collaborazione di Schuberth per gli abiti dello spettacolo Caccia al tesoro di Garinei e Giovannini, interpretato da Lucy D'Albert e Diana Dei.

[468] Commedia musicale di Garinei e Giovannini andata in scena per prima volta a Milano, al Teatro Lirico il 27 settembre 1954. Giove in doppiopetto è a tutti gli effetti la prima rappresentazione di teatro musicale leggero del tutto emancipata dagli schemi della rivista.

[469] La disegnatrice, oltre a collaborare con le case di moda italiane, a partire dal 1953 tiene sul settimanale «Grazia» la rubrica *Taccuino a cura di Anna Vannier e Ata De Angelis*: la rubrica propone migliorie e suggerimenti sugli schizzi dei modelli realizzati dalle lettrici del giornale e inviati per corrispondenza.

[470] Come si legge nelle indicazioni a matita presenti sul recto del figurino.

importante[471]: caratteristiche evidenti nell'abito in jersey plissettato a motivo classico o nell'abito da passeggio con scollatura a due panneggi e gonna a crinolina con panneggi (sempre firmato da Coltellacci)[472].

I costumisti che lavorano con Schuberth realizzano perlopiù abiti da gran finale ma, come abbiamo visto, in alcuni casi progettano delle vere e proprie collezioni. È il caso ad esempio di Folco, costumista esperto dello spettacolo di rivista e celebre a livello internazionale per il suo lavoro in questo ambito: lo ritroviamo negli anni Cinquanta da Schuberth con abiti che sembrano per il teatro e che sono invece per una collezione. Se si confrontano alcuni dei figurini da lui realizzati (Fig. 3.15) con quelli di Coltellacci per Lucy D'albert sono ancora più evidenti, nonostante le differenze dovute al contesto, i continui scambi e le influenze reciproche tra alta moda e costumi per lo spettacolo.

Considerando l'atteggiamento di Schuberth nei confronti della moda in tutte le sue sfaccettature, non è possibile stabilire con certezza in che misura la moda del palcoscenico sia influenzata da quella portata e viceversa; abbiamo però numerosi elementi che ci confermano che nel suo *atelier*, un ambiente profondamente aperto alla sperimentazione, c'è totale compenetrazione tra i diversi ambiti del vestire. Dal confronto con diversi modelli da sera e da gran sera che Schuberth realizza per l'alta moda negli stessi anni, emerge una profonda somiglianza delle forme, dei tessuti e dell'uso di contrasti di colore che deriva, con tutta probabilità, dalla volontà di mantenere una riconoscibilità del marchio nel panorama nazionale e internazionale. Se la moda ha sempre bisogno di mostrarsi e farsi fenomeno visibile, il "palcoscenico sociale"[473] della moda di Schuberth si realizza grazie al rapporto

[471] Si veda: B. Giordani Aragno, *Il disegno dell'alta moda italiana,* cit., p. 14.
[472] Si veda: B. Giordani Aragno*, Lo spettacolo della moda*, cit., pp. 120, 144.
[473] R. Grandi, *Il palcoscenico della moda*, in *L'arte della scena. Cinema e moda*, «Cinema & Cinema», Nuova serie, a. 17, n. 58, maggio/agosto 1990, p. 63.

osmotico che nel suo lavoro esiste tra *haute couture*, alta moda pronta, abiti per il cinema e costumi per il teatro.



Figura 3.1. Assia Noris in un fotogramma del film *Margherita fra i tre* (I. Perilli, 1942). L'abito indossato dall'attrice rispecchia il *glamour* tipico delle commedie sofisticate americane del periodo.



Figura 3.2. Abito da giorno, Atelier Schuberth, disegno di Tito, matita e tempera su carta, cm. 33x24,1, 1956. CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030748.



Figura 3.3. Completo da giorno, Atelier Schuberth, disegno realizzato dalla casa Ricci Modelli, matita e tempera su carta, cm. 34,9x22,9, 1950-1955. CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D008773S.



Figura 3.4. Sophia Loren con un completo a clessidra in un fotogramma del film *La fortuna di essere donna*



Figura 3.5. Sophia Loren sfoggia con copricapo di piume e pelliccia di visone in un fotogramma del film *La fortuna di essere donna*



Figura 3.6. Abito da cocktail, Atelier Schuberth, disegno di Lino Pelizzoni, matita e tempera su carta, cm. 35x24,8, 1959ca. CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D008854S.



Figura 3.7. Abito da giorno, Atelier Schuberth, disegno di Tito, matita, tempera e tessuto su carta, cm. 34,5x26,1, 1952-1956. CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030804S.



Figura 3.8. Abito da sera, Atelier Schuberth, disegno di Lino Pelizzoni, matita e tempera su carta, cm. 34,8x25, 1950-1955. CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030545S.



Figura 3.9. Gina Lollobrigida nel film *Salomone e la regina di Saba*. L'attrice indossa un abito in lamé dorato con scollo a cuore simile a quelli proposti dall'atelier di Schuberth per l'alta moda.



Figura 3.10. Gina Lollobrigida nel film *Salomone e la regina di Saba*. L'attrice indossa un abito monospalla in lamé d'argento perfettamente aderente ai modelli proposti negli stessi anni dall'atelier di Schuberth.



Figura 3.11. Costume di scena, Atelier Schuberth, disegno di Lino Pelizzoni, matita e tempera su carta, cm. 34x25,1, 1950-1955. CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030584S.



Figura 3.12, Emilio Schuberth con due indossatrici al Teatro San Frediano di Napoli, 1954, fotografia, cm. 13x18, CSAC – Università di Parma, Fondo Publifoto Roma, C646054S.



Figura 3.13. Abito da giorno, Atelier Schuberth, disegno di Lino Pelizzoni, matita e tempera su carta, cm. 34,9,x25, 1952-1953. CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030693S.



Figura 3.14. Abito da sera, Atelier Schuberth, disegno di Ata de Angelis, matita e tempera su carta, cm. 34,5 x26,2, 1953-1955. CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030949S.



Figura 3.15. Abito da cocktail, Atelier Schuberth, disegno di Folco, matita e tempera su carta, cm. 34,4 x 25, 1952-1555. CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030862S.

CAPITOLO IV

SCHUBERTH E LA TELEVISIONE

Abbiamo visto che per Schuberth la moda è sempre una forma di spettacolo che si declina, ogni volta, in forme e discorsi diversi, ma che mantiene dei caratteri altamente riconoscibili. Consapevole del ruolo decisivo che, nel suo lavoro, ha l'aspetto pubblicitario – per farsi spettacolo la moda deve infatti "comunicarsi" – il sarto costruisce il racconto del suo atelier, delle sue creazioni e di se stesso attraversando i più importanti media della società italiana di metà Novecento.

Se la sua immagine divistica si delinea a partire dalla fine degli anni Quaranta grazie alla forte sinergia con il mondo del cinema, il suo mito è già ben consolidato nella prima metà del decennio successivo. Un'*escalation* che lo vede coinvolto oltre che nelle attività di sarto e di costumista per il cinema e per lo spettacolo, anche in manifestazioni ed eventi di natura diversa: serate per la promozione del Made in Italy[474], premiazioni e festival cinematografici[475] e teatrali[476], concorsi

[474] Si vedano, a titolo esemplificativo, i cinegiornali: *Indossatrici in libertà,* Mondo Libero (10.04.1953), ML007804; *Castello di Stupinigi: presentazione di modelli di Schubert, Capucci, Luisa Spagnoli nella suggestiva cornice del parco del castello,* La settimana Incom (07.05.1953), I094004; *Moda nella casa di Pulcinella,* Mondo Libero (02.04.1954), ML013804; www.archivioluce.com.

[475] Interessanti, a questo proposito, sono le fotografie appartenenti al Fondo Archivio Publifoto Roma del CSAC: *Cerimonia di consegna dei Nastri d'argento 1955* (Roma, 17.07.55), C646028S; *Cerimonia di consegna dei Nastri d'argento 1958* (Teatro Sistina, 16.02.59), C646016S; *Prima proiezione del film Il Gattopardo (L. Visconti, 1963) nell'ambito dei Nastri d'Argento 1963* (27.03.1963), C646018S.

[476] Si vedano i filmati: *La serata inaugurale dell'Opera di Roma e il "no" della Callas,* Orizzonte cinematografico (09.01.1958), OC008101; *Cronaca con l'obiettivo*, La settimana Incom (27.08.1958), I168501; www.archivioluce.com.

di bellezza[477], gare automobilistiche riservate ai divi[478], serate mondane in locali *à la page*[479], viaggi di rappresentanza come ambasciatore della moda nazionale[480], competizioni di vario genere[481]. Schuberth è, a tutti gli effetti, un protagonista del *jet set* internazionale del decennio, il suo nome – ma spesso anche la sua immagine – compare nei rotocalchi popolari, nelle riviste di moda, in quelle dedicate al cinema e al teatro, nei quotidiani, lo si vede al cinema e nei cinegiornali, lo si sente perfino alla radio[482]. Il sarto è parte integrante dell'immaginario *pop* dell'Italia del "miracolo economico" perché incarna perfettamente quel clima di entusiasmo legato alla modernizzazione del paese, quell'atmosfera tutta italiana della ricostruzione, dove si mescolano identità nazionale e influenze straniere, dove - dopo la fame, dopo la guerra - il rinnovamento vuole dire ricchezza, soldi e felicità. Schuberth è emblema e, al tempo stesso, immagine di quella società.

---

[477] Importante testimonianza sono le fotografie: *Elezione di Miss Europa 1950*, (Palermo, 18.09.1949), Fondo Archivio Publifoto Roma, C646048S; *Elezione di Miss Roma 1952*, (Roma, 29.08.1952), Fondo Archivio Publifoto Roma, C646044S; *Elezione di Miss Roma 1956*, (Roma, 26.06.1956), Fondo Archivio Publifoto Roma, C646047S; *Elezione di Miss Belvedere 1957*, (Belvedere delle rose, 12.06.1957), Fondo Archivio Publifoto Roma, C646038S.

[478] Si veda il cinegiornale: *Quinta edizione del Rallye della vanità*; altro tit. *La vita sportiva,* La settimana Incom (09.04.1958), I163803; www.archivioluce.com.

[479] Si vedano, a titolo esemplificativo, i cinegiornali*: Italia: protagonisti del cinema e del mondo dello spettacolo riuniti in un locale romano,* Orizzonte cinematografico (02.01.1958), OC008004; *Roma – Alberto Sordi diventa sceriffo,* L'europeo ciac (15.03.1958), KD110008; *Italia: Giulietta Masina insignita della stella di sceriffo,* Orizzonte cinematografico (20.03.1958), OC009106; www.archivioluce.com.

[480] Si vedano i cinegiornali: *Germania: Rassegna della moda italiana,* altro tit. *Moda esportazione,* L'europeo ciac (20.09.1957), KD107206; *Moda a St. Vincent,* La settimana Incom (17.12.1952), I088005; www.archivioluce.com.

[481] Si vedano, a questo proposito*: Rimini: gara di culinaria tra signore,* La settimana Incom (02.09.1954), I114003; *Notizie brevi da… …Arizona…Parigi…Roma,* Mondo Libero (13.01.1956), ML023103; *Notizie brevi da ... ... Roma ... Algeria ... Monaco ... Roma ... Berlino,* Mondo Libero (20.04.1956), ML024503; www.archivioluce.com.

[482] Negli anni Cinquanta Schuberth partecipa alla trasmissione radiofonica *Appuntamento alle 10,* in onda il martedì mattina sul Secondo programma.

1. Tele-moda. Strategie di promozione dell'atelier

La società italiana del tempo viene segnata, nel 1954, dall'avvio delle trasmissioni televisive. L'avvento della tv incide profondamente sul tessuto sociale: con il suo dare forma ad un nuovo sistema di relazioni sociali, la capacità di scandire le abitudini e le attività dell'intera comunità, la sua abilità nel costruire un nuovo immaginario popolare e di farsi "spazio di identificazione", la televisione cambia la vita e il modo di pensare degli italiani e modifica per sempre l'intero paese[483]. La ricezione dei programmi televisivi e dei protagonisti passa anche attraverso il discorso che in breve tempo si sviluppa su tutta la stampa nazionale, sui quotidiani e sulle riviste specializzate[484], ma soprattutto sui rotocalchi[485] che instaurano con il prodotto televisivo un nesso particolarmente significativo[486]. Con la sua veloce diffusione tra la popolazione[487], nasce non solo una nuova forma di divismo – che vede protagonisti i conduttori dei programmi di varietà, dei quiz, delle *starlette* – ma, in breve tempo, si stabilizza anche una pratica di visione pienamente domestica e non più collettiva[488]. Questo aspetto, in particolare, avvia un meccanismo di ripiegamento di consumi culturali

[483] A. Grasso, *Storia critica della televisione italiana. Vol I. 1954-1979*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 20.

[484] Con strutturali differenze tra un ambito e l'altro, il discorso sulla neonata televisione pervade le riviste di cinema, di architettura, di teatro e, in misura minore, anche quelle di moda.

[485] I periodici femminili negli anni Cinquanta, che aderiscono al modello delle riviste che Lilli ha definito "di senso comune", rappresentano un'indispensabile vetrina per l'esportazione di beni desiderabili di cui naturalmente fa parte, a partire dal 1954, anche l'apparecchio televisivo. Si veda: L. Lilli, *La stampa femminile*, in V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), *Storia della stampa italiana. La stampa italiana del neocapitalismo*, Torino, Einaudi, 1981; D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954*, Bologna, il Mulino, 2007.

[486] D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, nuova ed., Bologna, il Mulino, 2000, p. 162.

[487] Nel corso del 1954 gli spettatori televisivi passano da 24.000 (gennaio) a 88.118 (dicembre).

[488] A. Grasso, *Prefazione*, in C. Penati, *Il focolare elettronico. Televisione italiana delle origini e cultura della visione*, Milano, Vita e Pensiero, 2013, p. VII.

sulla dimensione privata: la funzione inclusiva che la tv italiana ricopre nei confronti dei ceti più popolari passa anche dalla scelta di trasmettere fin da subito "il meglio dell'offerta spettacolare un tempo riservata unicamente alle classi sociali più abbienti"[489], come il cinema, l'opera, il teatro e la moda.

I primi contatti della televisione con la moda di Schuberth si hanno già a partire dal 1954 quando il sarto, con grande lungimiranza, entra nelle case degli italiani partecipando alla puntata del *Varietà Rai* dedicata ad Elena Giusti. Seguendo un format già sperimentato per Wanda Osiris (1953), Erminio Macario (1953), Carlo Dapporto (1954) e Ugo Tognazzi (1954), l'8 febbraio 1954 va in onda sulla Rete Nazionale l'*Album personale di Elena Giusti*. Scritto da Vincenzo Rovi con Dino Falconi e diretto da Vito Molinari, il programma, della durata di circa venti minuti, è una libera rievocazione della carriera e della vita della soubrette. Il racconto si sviluppa come una lunga intervista in cui l'attrice, alternandosi alla voce narrante che "accompagna" il pubblico da casa, ripercorre la strada che l'ha portata al successo, soffermandosi sugli esordi della carriera e su alcuni episodi di particolare rilievo. Al racconto in prima persona della protagonista si alternano delle sequenze recitate che ricostruiscono alcuni di questi aneddoti o che ripropongono addirittura alcuni numeri dell'attrice: la Giusti, che interpreta se stessa, è affiancata in parte da attori, in parte dai veri protagonisti di quei racconti, come Spadaro e Schuberth. Tra le vicende narrate, una in particolare viene ricordata come "data decisiva" nella carriera dell'attrice; si tratta di quando, per la prima volta, la Giusti ottiene una parte di rilievo in uno spettacolo di rivista assieme a Carlo Dapporto[490]: in quella occasione, mezz'ora prima dell'entrata in scena, un incidente

[489] C. Penati, *Il focolare elettronico,* cit., p. 73.
[490] La commedia a cui si riferisce la Giusti è *Buondì zia Margherita* (stagione 1948/49) dove, nonostante la sua sia una parte minore "a servizio" del comico, l'attrice verrà ricordata proprio per gli abiti sfarzosi.

rovina l'abito del gran finale. Quando il narratore domanda all'attrice in che modo la grave situazione era stata risolta, l'intervista si interrompe e l'episodio viene ricostruito con la formula della sequenza recitata:

Disperata, la Giusti attende nel suo camerino notizie dalla sartoria; quando arriva il suo assistente e le comunica che Schuberth è già per strada e sta arrivando con una "pezza di tessuto", la ragazza si dispera ancora di più chiedendosi cosa potrebbe farsene di una stoffa, dato che le serve un vestito da gran finale e il tempo è pochissimo. Schuberth arriva, non lo vediamo in volto, ma vengono riprese solo le sue mani (le riconosciamo dai gioielli), inquadrate da un punto di vista molto ravvicinato, mentre sistemano un tessuto a stampa. Nell'inquadratura successiva la Giusti fa la sua comparsa con un elegante abito con scollo a cuore impreziosito da una spilla, la vita stretta e una gonna con drappeggio obliquo raccolto. Schuberth la segue sistemandole la gonna e apportando gli ultimi ritocchi. Quando la soubrette mostra le sue perplessità sulla tenuta di un abito realizzato in "un quarto d'ora e con quattro spilli", il sarto, col tono calmo che lo caratterizza, spiega la differenza tra l'abito pronto e la creazione che "è sempre un tutt'uno" e che un "vero abito non può essere semplicemente incollato" ad un corpo. Il momento del gran finale arriva e la Giusti si accinge ad entrare in scena (visibilmente preoccupata), mentre Schuberth le dà un ultimo ritocco all'abito. L'attrice se ne va, lasciando il sarto con il suo assistente che domanda anche lui come sia possibile realizzare un abito in così poco tempo: Schuberth, sicuro e soddisfatto del suo lavoro, tranquillizza l'uomo e guardando in camera si congeda dagli spettatori con un sorriso di complicità. Quando la sequenza si interrompe e l'intervista riparte, la Giusti ricorda che il giorno seguente lo spettacolo, tutti i giornali avevano sottolineato "l'originalità e il buon gusto dell'abito".

L'interesse di questa puntata del varietà va oltre la partecipazione di Schuberth ad uno dei primi programmi televisivi andati in onda sulla televisione italiana. Intanto il documento è una testimonianza importante del lavoro che il sarto svolge per Elena Giusti e attesta che già nel 1949 la collaborazione con la soubrette e con il mondo dello spettacolo in generale è avviata; ma ancora più importante è il messaggio che Schuberth veicola attraverso la sua breve ma significativa presenza: ancora una volta il famoso sarto è presentato come l'eroe della situazione, che salva la protagonista da una tragedia assicurata per mezzo non tanto della moda, ma della sua creatività e capacità sartoriale. Armato di "un pezzo di tessuto e di quattro spilli", Schuberth non solo compie il miracolo in pochi minuti, ma crea un abito che il giorno successivo è sulla bocca di tutte le donne eleganti e di tutta la stampa. Più che la Giusti, il protagonista della sequenza sembra essere proprio lui, il "noto sarto romano".

A pochi anni di distanza, il 9 gennaio 1959, va in onda sul Programma Nazionale la trasmissione *La moda dell'estate*, un approfondimento dedicato allo stile più in voga per la stagione estiva. Un evento che non è un caso isolato e che testimonia quanto è forte l'interesse del nuovo medium nei confronti della moda nazionale e della sua promozione: accanto a questo, infatti, escono una serie di trasmissioni dedicate allo stile italiano e alla sua evoluzione negli anni – a partire dal fatidico e glorioso 1951 –, alla promozione delle sfilate a Palazzo Pitti[491], alla cronaca in fatto di moda e così via. Si tratta di programmi (in cui vengono coinvolti i protagonisti di quel mondo, dai proprietari delle più prestigiose case di moda italiane agli industriali del settore), che non nascono dall'oggi al domani, ma che si innestano sulla tradizione ben

[491] *La moda italiana a Firenze*, Rai Teche (16.08.1958), https://www.youtube.com/watch?v=V9F7Vz3Gkhw&t=2s (ultima visualizzazione: 02.01.2022).

consolidata dei cinegiornali dedicati alla moda nazionale[492], perlopiù prodotti dalla Incom[493], che ha le sue origini nelle produzioni volute dal regime[494]. Filmati che in alcuni casi si sviluppano sotto forma di interviste, altre volte seguono più l'andamento e la struttura dell'inchiesta, del documentario o, addirittura, del dibattito[495], ma che

[492] Si veda, sul portale ArchiviModaSAN: *Moda a Palazzo Pitti*, La settimana Incom (1952), I00822; *Moda Italiana a Firenze*, La settimana Incom (1953), I00901; *Appuntamento con la moda*, La settimana Incom (1953), I00972; *Gala della moda a Firenze*, La settimana Incom (1956) I0433.

[493] Fondata da Sandro Pallavicini nel 1938, la casa di produzione di cortometraggi nel secondo dopoguerra diventa il cinegiornale più importante del panorama italiano. I temi di attualità spaziano dalla politica al calcio, dalla moda al cinema.

[494] Nel contesto italiano, in cui il regime cercava di vendere le immagini di moda come veicoli di modernità, anche la produzione dei cinegiornali sulla moda, che cominciarono a partire dal 1928. Tra i cinegiornali prodotti dal L.U.C.E. vi erano quelli dedicati alla sartoria e alla documentazione dei *défilé*. L'attenzione non è rivolta solo all' Italia, ma vengono realizzati molti servizi all'estero; inoltre, la visione della moda nazionale è tutt'altro che centralizzata, appare anzi fortemente legata alle tradizioni culturali di diverse città italiane e ai luoghi di attrazione turistica. Se il fine di questi prodotti era ovviamente la pubblicizzazione dei manufatti italiani e della creatività nazionale, il rapporto tra promozione e propaganda della moda italiana nella produzione dei cinegiornali sulla moda e sulle sfilate non è leggibile solo sul piano commerciale. L'interesse di questi filmati, al di là dell'importanza come testimonianza delle tendenze del tempo, sta nelle differenze che lo spettacolo della moda mette in campo nei diversi luoghi: le località e i paesaggi influenzano i gesti delle modelle, tutt'altro che standardizzati (in alcuni casi sfilano in modo ordinato, in altri danzano, e così via), ma influenzano anche i movimenti della cinepresa, che si sforza di ritrarre i particolari degli abiti e di esprimerne la creatività. È una svolta stilistica di grande portata, se si pensa soprattutto alla moda filmata dei decenni precedenti, che ha conseguenze importanti: in primo luogo questi filmati possono quasi essere considerati precursori dei contemporanei *fashion film*, dove l'abito non è solo mostrato, ma dialoga con l'ambiente in cui è inserito; in secondo luogo, dalla maniera in cui vengono filmati monumenti e città italiane emerge chiaramente la volontà di utilizzare la moda come meccanismo per promuovere il turismo. Di assoluta importanza è il cinegiornale prodotto nel 1933 intitolato *Un originale sistema di presentazione della moda* (Giornale LUCE B/B0373): una serie di immagini mostra come filmare la moda, in che modo posizionare la cinepresa, come disporre le modelle, che tipo di scenografia utilizzare (come l'uso di specchi e scale). I consigli sono solo visivi, il filmato non è corredato da un commento vocale, ma le tecniche cinematografiche indicate sono le stesse che verranno impiegate nelle sequenze dei *défilé* di moda di alcuni film del periodo, come *La contessa di Parma* (Alessandro Blasetti, 1937). A questo proposito, si veda: E. Paulicelli, *Moda e cinema in Italia. Dal muto ai giorni nostri*, Milano, Pearson, Bruno Mondadori, 2020.

[495] *Problemi della moda italiana*, Rai Teche (08.12.1961), https://www.youtube.com/watch?v=dN4w7YXIMgE (ultima visualizzazione: 02.01.2022).

hanno come scopo principale la promozione di uno dei più importanti settori di esportazione del nostro paese. La moda filmata ha qui un suo linguaggio – che deriva da un preciso *storytelling*, dalla scelta di un arco di tempo piuttosto compresso, dai movimenti delle modelle, dal ruolo del paesaggio e naturalmente dalle tecniche di montaggio impiegate – che pone un interrogativo sul significato simbolico e culturale della moda[496].

Come testimoniano i vari filmati, l'interesse della televisione nei confronti della moda italiana è molto forte, basti pensare al programma *Vetrine*, condotto da Elda Lanza e Beppe Modenese[497], in cui vengono svelati al pubblico i segreti dello stile, delle tendenze della moda, del galateo, dell'arredo e dell'antiquariato. La trasmissione ha anche una rubrica su «Radiocorriere», l'*house organ* della Rai[498], dove Modenese e la Lanza firmano i reportage degli eventi di moda. L'importanza di questo settimanale risiede innanzitutto nelle funzioni di promozione e di valorizzazione dei prodotti editoriali dell'azienda; oltre a questo, come vedremo, il periodico prolunga l'esperienza di visione o di ascolto (nel caso delle trasmissioni radio) del pubblico oltre i confini della messa in onda; infine, nel caso specifico della televisione, rende costante il rapporto tra il mezzo e la sua prima audience, "costruendo una forma di sapere intorno al medium"[499].

Tra i protagonisti dello stile italiano promosso dalle trasmissioni Rai e dalla sua rivista ufficiale c'è anche Schuberth, che con le sue creazioni fa sognare telespettatrici e lettrici: lo vediamo, ad esempio, in *XII*

[496] E. Paulicelli, *Moda e cinema in Italia,* cit., pp. 60-62.
[497] Il futuro presidente della Camera Nazionale della Moda Italiana in quegli anni alterna il lavoro in televisione alle prime consulenze per le industrie della moda e del tessile.
[498] Fondata nel 1925 a Roma, il settimanale è prima organo ufficiale di Radio Orario e diventa poi, nel dopoguerra, rivista della Radio Audizioni Italia. Nel 1930 la rivista prende il nome di «Radiocorriere» e, nel 1958, di «RadiocorriereTV».
[499] C. Penati, *Il focolare elettronico,* cit., p. 50.

Edizione della Moda Italiana[500], dove si descrive la linea *Ombra*, lanciata dal sarto per la stagione 1957 e caratterizzata da semplicità di linee, colori ispirati alle pietre preziose e guarnizioni di pellicce. Solo qualche mese dopo, la Lanza torna a parlare di lui nell'articolo *Primavera italiana*[501], dove è descritta la sua ultima collezione *Sole,* che si richiama ai colori del giorno e caratterizzata da gonne sovrapposte, tagli asimmetrici, ricami "a raggi".

La moda di Schuberth, in questi anni, è argomento che non conosce limiti di spazio e di tempo. È lui ad aprire la serie di episodi radiofonici dedicata ai grandi sarti del paese in onda sul Secondo Programma. L'11 ottobre 1955, in *Appuntamento alle 10*, giornale radio di varietà della durata di un'ora, Schuberth presenta un abito realizzato appositamente per le ascoltatrici della trasmissione: il modello, ideato dal sarto per le giovanissime, è un vestito da pomeriggio in stile *princesse*[502] ispirato alla fine dell'estate, *Viale d'autunno*, che può essere realizzato con vari materiali (dal raso di seta alla lanetta) e che per la sua versatilità e semplicità di esecuzione, può facilmente essere realizzato da ogni donna. L'analisi dei figurini ci conferma che l'abito proposto in *Appuntamento alle 10* è a tutti gli effetti una variante semplificata di un modello realizzato da Schuberth su disegno di Renato Balestra[503] (Fig. 4.1), parte di una serie di abiti *princesse* da pomeriggio o da cocktail molto simili tra loro[504]. Oltre alla descrizione minuziosa fatta in diretta dal creatore, il modello è riproposto sotto forma di schizzo su

[500] *XII Edizione della Moda Italiana*, in «RadiocorriereTV», a. XXXIII, n. 31, 29 luglio-4 agosto 1956, p. 24; F. Capalbi, *Nessuna sorpresa. La moda italiana autunno – inverno '57*, in «RadiocorriereTV», a. XXXIV, n. 31, 4-10 agosto 1957, p. 21.
[501] E. Lanza, B. M. Piccinino, *Primavera italiana*, in «RadiocorriereTV», a. XXXIV, n. 9, 3-9 marzo 1957, pp. 24-25.
[502] Un abito tagliato dritto, senza cuciture, cinture e senza taglio in vita.
[503] CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D031152S.
[504] Si vedano alcuni figurini realizzati da Balestra per la collezione: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D031045S, D031054S (Schede 35 e 36).

«Radiocorriere»[505] (Fig. 4.2): l'abito originale presenta una fascia laterale nella parte alta della gonna, che viene eliminata nella versione proposta in radio.

Ad *Appuntamento alle 10* Schuberth torna l'anno successivo[506] per presentare la sua collezione 1956. Lo scopo principale della trasmissione resta ancora quello di proporre alle ascoltatrici un modello facilmente realizzabile, che viene anche questa volta "tradotto" in immagine[507]. La puntata però è l'occasione per promuovere la linea *Imperiale* – che, già dal nome, vuole essere un omaggio a Soraya. Questa collezione non si discosta molto da quella precedente perché, sebbene Schuberth cerchi di realizzare ad ogni stagione una "donna diversa", per lui una rivoluzione in fatto di moda è pensabile solo in epoche di bruschi cambiamenti sociali, come al termine di una guerra. In effetti, il modello proposto, *Incontro con la primavera*, non presenta elementi di rottura con quello presentato qualche mese prima nella stessa sede: il taglio è sempre *princesse*, con gonna svasata e assenza di cinture, mentre la novità si coglie nella grande scollatura rotonda (soluzione che nella moda del tempo non si vede da qualche anno) completata da un collo di picchè bianco.

Schuberth, che come abbiamo visto è il primo a guardare, per la promozione del suo marchio, al cinema e alla televisione, non può esimersi dal partecipare anche ai programmi tv creati *ad hoc* per la promozione della moda nazionale. Il suo atteggiamento di "creatore" e

[505] *Sfilata di modelli in "Appuntamento alle 10",* in «RadiocorriereTV», a. XXXII, n. 40, 2-8 ottobre 1955, p. 13.
[506] *I modelli di "Appuntamento alle 10",* in «RadiocorriereTV», a. XXXIII, n. 11, 11-17 marzo 1956, p. 20.
[507] Anche questo abito proviene, con tutta probabilità, dalla semplificazione di un modello disegnato da Balestra; lo conferma la posa assunta dalla figura e lo stile grafico a cui si ispira il figurino pubblicato su «RadiocorriereTV».

soprattutto il suo *modus operandi*[508] è messo bene in mostra nella sequenza a lui dedicata della trasmissione Rai *Made in Italy. Alta moda*, andata in onda nel maggio del 1959[509]. Numerosi i protagonisti intervistati[510], ai quali vengono rivolte domande di vario tipo su come nasce una collezione, sul rapporto tra il progetto e la vera e propria realizzazione degli abiti, sui rapporti con i produttori tessili.

La sequenza dedicata a Schuberth è invece molto diversa e non è realizzata sotto forma di intervista: davanti al famoso ritratto di Severi, il sarto è ripreso mentre drappeggia una stoffa a stampa direttamente sul corpo della modella, quindi non partendo dal progetto di un figurino ma, come sottolinea il commento del conduttore, "seguendo l'ispirazione suggeritagli dal semplice tessuto" (Fig. 4.3). È indubbio che Schuberth si sia servito della collaborazione di disegnatori, costumisti e figurinisti durante tutta la sua attività, ma l'aspetto "progettuale" nel suo lavoro, così come emerge dal filmato, è sempre meno importante dell'atto creativo, è in secondo piano rispetto alla realizzazione vera e propria dell'abito. Questo ci spiega perché esiste una sostanziale differenza tra i figurini dell'archivio e gli abiti che effettivamente sono stati realizzati dall'atelier. La funzione principale del figurino, nell'alta moda[511], è solo quella di rappresentare l'abito o

[508] L'idea del sarto-artigiano più intuitivo che meticoloso, che non parte necessariamente da un progetto, ma che si lascia ispirare prima di tutto dalla donna alla quale è destinato l'abito. In realtà, sappiamo che nel lavoro di Schuberth l'eccezionale perizia sartoriale – di fatto non comune tra gli stilisti – è unita ad un lavoro di studio preciso delle forme, dei tessuti, dei colori, dei loro abbinamenti e combinazioni diverse.

[509] *Made in Italy: alta moda*, Rai Teche, puntata del 02 maggio 1959. Per difetto della pellicola originale il filmato inizia al minuto 1,35 e non è stato quindi possibile risalire ad altre informazioni. Il filmato è oggi disponibile sul portale ArchiviModaSan: www.san.beniculturali.it (ultima visualizzazione: 02.01.2022).

[510] Giovanni Battista Giorgini, Maria Antonelli, Jole Veneziani, Giovanna Caracciolo e altri.

[511] Molto diverso il caso del prêt-à-porter, con il quale cambia il modo in intendere la moda e dove il figurino ha una diversa destinazione. In questo caso il rapporto tra disegnatore e sartoria è quasi rovesciato: la progettazione è all'interno dell'atelier, affidata quasi sempre ad una persona specifica, mentre la confezione avviene fuori

di riprodurlo in caso di copia da grandi firme, poiché la progettazione, come sappiamo, il più delle volte non è interna alla sartoria. Il disegnatore vende i propri disegni all'atelier – progetti che devono essere in un certo senso "accattivanti" per piacere non solo al proprietario della sartoria ma anche alle clienti[512] – al quale spetta il compito della confezione, ovvero di "tradurre" in realtà, cioè in abito, i figurini. Il fatto poi che i disegnatori italiani, soprattutto negli anni Cinquanta, lavorino per più case di moda e vendano a diversi sarti gli stessi disegni, ci conferma che la differenziazione maggiore tra le case di moda deve avvenire a livello di realizzazione[513]. Al creatore spetta il compito di declinare e realizzare l'abito descritto nel figurino in base al proprio specifico gusto o in base allo stile che è più rappresentativo della casa di moda. Un meccanismo questo che è alla base di tutto il lavoro di Schuberth, dall'alta moda allo spettacolo, dalla moda pronta a quella per la televisione.

Una seconda riflessione che emerge dalla sequenza di *Made in Italy. Alta moda* appena analizzata – specialmente se messa in relazione alla parte recitata da Schuberth nell'*Album personale di Elena Giusti* – riguarda ancora l'immagine di sé che il sarto vuole consegnare al

---

dall'atelier, nelle fabbriche. Come ha spiegato Gloria Bianchino, all'interno di un atelier di prêt-à-porter la progettazione è paragonabile a quella di uno studio di architettura. Si veda: G. Bianchino (a cura di), *Italian fashion designing 1945-1980*, cit., p. 47.

[512] Alla cliente, specie se molto importante, viene fatto vedere il disegno di un modello che può essere modificato a seconda delle esigenze. Si veda, ad esempio, il figurino realizzato da Lino Pelizzoni che presenta annotazioni fatte da Maria Pia di Savoia. Sul recto del foglio è presente la scritta a penna: "Questo è quello che preferisco! Grazie infinite Maria Pia di Savoia". CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030567S.

[513] Sul figurino di moda e sul caso specifico dei figuristi in Italia, si veda, sempre di G. Bianchino, *Sorelle Fontana*, Parma, CSAC dell'Università, 1984 e B. Giordani Aragno, *Progetto e stile*, in Id. (a cura di) *Il disegno dell'alta moda italiana 1940-1970*, Roma, De Luca, 1982; B. Giordani Aragno, *Il disegno di alta moda*, in M. L. Frisa (a cura di), *Bellissima. L'Italia dell'alta moda. 1945-1968*, Roma, MAXXI-Electa, 2014.

.

pubblico e il modo in cui racconta il suo "fare moda". Come nel filmato dedicato alla soubrette del varietà, anche in questo caso sono sufficienti a Schuberth una manciata di minuti e qualche spillo per realizzare un elegante e moderno modello firmato. L'immagine di artista e creatore che, come abbiamo visto, Schuberth veicola fin dalle prime apparizioni pubbliche, è espressa qui non per mezzo di spiegazione, ma attraverso il linguaggio diretto del *gesto*. È come se in quei pochi minuti e in quella precisa gestualità si dispiegasse tutto l'universo lessicale che sostiene la moda Made in Italy, fatta di creatività, "qualità, tradizione e orgoglio"[514]. Il destinatario di questo discorso sulla creazione di alta moda non è il pubblico degli specialisti abituato ad assistere alle sfilate fiorentine e romane, è quello delle spettatrici del ceto medio[515] che possono permettersi il televisore ma che non possono accedere al "mondo magico" dell'alta moda, visibile fino a poco tempo prima solo tramite le riviste o qualche cinegiornale.

C'è però una differenza sostanziale che separa l'operato di Schuberth da quello delle altre case di moda e che dipende da un diverso modo di intendere l'abito: per il sarto romano l'abito non è sinonimo di narrazione, è un atto creativo; non deve raccontare una storia, deve semplicemente colpire, stupire; quando realizza un vestito per le sue clienti – che siano famose o meno ha poca importanza – Schuberth non vuole costruire un racconto, ma vuole che tutti restino a bocca aperta. Anche la scelta di assegnare ai modelli nomi particolarmente elaborati ed eccentrici non è in contraddizione con questo suo approccio: il nome non va inteso come una chiave di lettura per interpretare la "storia"

[514] F. Giacomotti, *La tv alla moda. Stile e star nella storia della Rai*, Cinisello Balsamo-Roma, Silvana-Rai Eri, 2014, p. 27.

[515] Ancora agli inizi degli anni Sessanta la maggioranza degli operai non poteva permettersi un apparecchio televisivo tra le mura domestiche. Si veda l'analisi sul consumo televisivo italiano tra anni Cinquanta e Sessanta: D. Garofalo, "*Andare alla televisione". Pubblici popolari e ritualità collettive della televisione italiana delle origini*, in «Comunicazioni sociali», 2017, n. 1, 163-173.

che c'è dietro l'abito, ma deriva dalla pura ispirazione del suo creatore, è un'apertura verso il suo immaginario. Schuberth infatti non propone una reinvenzione della figura femminile, delle sue funzioni o della sua immagine[516], ma vuole rendere indimenticabile la sua presenza. Questo particolare approccio, molto diverso da quello tipico dell'*haute couture*, che vuole prima di tutto costruire un "racconto dell'abito", una "storia dentro l'abito", presuppone una concezione diversa anche nel modo di comunicare la moda. Se la moda deve prima di tutto colpire, la sua promozione si trasforma in gesto pubblico. Un atto che coinvolge il creatore che, in una sorta di palcoscenico diffuso[517], si fa lui stesso attore. Schuberth anche in questo si differenzia dai "colleghi": si serve certamente dell'aiuto della fotografia per veicolare i suoi modelli ma, ad eccezione di pochi casi, come per i servizi realizzati da Ugo Mulas[518], l'immagine non si trasforma mai in un racconto[519]. La fotografia è traccia dell'abito e del suo creatore. In un famoso scatto realizzato da Pasquale De Antonis alla fine degli anni Quaranta si può notare che la disposizione degli arredi nell'atelier, la posizione delle due modelle e dell'abito appoggiato ad un tavolino, costituiscono una sorta di "ascensione" verso il ritratto del sarto[520] (come abbiamo visto, il culto

[516] A differenza di molti stilisti italiani e stranieri, che hanno rivoluzionato la moda proprio a partire da una reinvenzione della donna, come Chanel, ad esempio, o Giorgio Armani. Si veda: G. Bianchino, *Comunicazione*, in *Enciclopedia della moda*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2005, pp. 557-591.

[517] Non solo lo spazio dell'atelier, ma tutti i luoghi che Schuberth frequenta.

[518] Si vedano le fotografie realizzate da Ugo Mulas per Schuberth nella Biblioteca di Palazzo Guicciardini a Firenze nel 1959 e pubblicate su «Novità», n. 101, 1959. Su Ugo Mulas e Schuberth si veda anche: U. Mulas, *Ugo Mulas. Immagini e testi*, catalogo della mostra, Parma, Università di Parma, 1973; G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design*, cit., p. 26; M. L. Frisa, A. Mattirolo, S. Tonchi (a cura di), *Bellissima.* cit., p. 31.

[519] Sull'analisi della fotografia nelle riviste femminili e in quelle di moda si veda: G. Bianchino, *La grafica del racconto*, in E. P. Amendola (a cura di), *Vestire italiano. Quarant'anni di moda nelle immagini dei grandi fotografi*, Roma, Edizioni Oberon, 1983, pp. 192-200.

520 Si veda il volume dedicato al fotografo Pasquale De Antonis: M. L. Frisa (a cura di), Pasquale De Antonis. La *Fotografia Di Moda 1946-1968*, Milano, Marsilio, 2012.

di Schuberth, come anche quello del suo ritratto *alter-ego*, trapela da quasi tutte le fotografie scattate nel suo atelier).

È questa la ragione per cui la promozione messa in campo da Schuberth è, nei decenni che lo vedono attivo, tanto insolita quanto originale; Schuberth esce dal proprio atelier assieme alle sue indossatrici, si fa fotografare per le vie di Roma, sui palchi delle più importanti serate, in aeroporto o all'estero mentre passeggia circondato dai suoi preziosi modelli. Come i suoi abiti devono stupire, non solo con soluzioni appariscenti, ma anche attraverso "inganni"[521], così la sua presenza deve essere sempre spettacolo (Fig. 4.4). È questa grande intuizione che lo spinge ad andare a promuovere non solo la propria moda, ma anche se stesso, in televisione.

2. Il sarto-divo protagonista televisivo

Qualche anno dopo Schuberth è di nuovo in televisione, questa volta come protagonista di *Carosello*[522]. Nel 1957 il sarto è infatti uno dei volti scelti per la serie *Gli Hobby,* realizzata da Luciano Emmer[523] e prodotta da Incom per il brandy Gan Senior della Fabbri distillerie. Dopo *Un pittore alla settimana*, con questa serie Emmer e Carpignano passano agli hobby di personaggi famosi, come il pugile Emilio Spalla che è ripreso mentre si diletta nell'arte della scultura, o le attrici Sylvia Koscina, Virna Lisi e Isa Barzizza. Si tratta di veri e propri corti cinematografici, con una precisa sceneggiatura, in cui i protagonisti recitano una parte mostrando le attività svolte al di fuori del proprio

[521] Di "inganno" si è parlato a proposito dei capi trasformabili a vista, realizzati da Schuberth fin dai primi anni Cinquanta.
[522] M. Giusti, *Il grande libro del Carosello. E adesso tutti a nanna…*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995, p. 224.
[523] I direttori di produzione sono Vittorio Carpignano e Cesare Taurelli, il produttore è Sandro Pallavicini.

lavoro[524]. Questa predilezione di Schuberth per lo spettacolo ed il mettersi in scena si lega in questo caso anche alla consapevolezza di quanto siano pervasive le nuove forme assunte dalla pubblicità attraverso la televisione.

Nello stesso periodo in cui viene realizzata l'inchiesta sul Made in Italy, Schuberth decide di partecipare a *La via del successo*, uno dei maggiori successi televisivi del momento. In onda la domenica sera dal 12 gennaio al 16 marzo 1958, il programma è condotto dal giovane Walter Chiari che, affiancato da altri nuovi volti della tv[525], intrattiene il pubblico italiano per un totale di dieci puntate. Firmata da Metz e Marchesi questa rivista televisiva è una sorta di inchiesta musicale sulle strade che conducono al successo[526]. In ogni puntata sono invitati in trasmissione ospiti illustri[527] che si alternano a sketch comici diretti da Vito Molinari, in cui il conduttore ripropone con qualche variazione alcuni collaudati numeri teatrali assieme agli altri presentatori, a balletti e a canzoni.

Nella terza puntata[528] del programma, andata in onda il 26 gennaio e dedicata alla pubblicità, Schuberth partecipa come invitato assieme a quattro delle sue indossatrici[529]. Walter Chiari introduce l'ospite partendo proprio dalle modelle, con un discorso sulla poca visibilità che la donna – secondo un sondaggio fatto ai telespettatori – avrebbe nella

[524] Non è stato possibile recuperare l'episodio dedicato a Schuberth, che non risulta più presente tra il materiale posseduto dagli archivi Rai Teche.
[525] Carlo Campanini, Tina De Mola, Gianni Agus, Ferruccio Amendola, Gianni Caiafa, Lisetta Nava, Bice Valori, Lucio Flauto.
[526] A. Grasso, *Storia critica della televisione italiana,* cit., pp. 151.
[527] Tra gli ospiti della trasmissione sono presenti anche William Holden, Ugo Tognazzi, Wanda Osiris, Delia Scala, Totò, Modugno, Mike Buongiorno, Mario Riva e Carlo Dapporto.
[528] L'intera puntata è visibile su: https://www.raiplay.it.
[529] La sua presenza al programma è segnalata anche dalla stampa nazionale, si veda: An., *Dapporto e il sarto Schuberth ospiti Walter Chiari in tv*, in «Stampa Sera», a. XII, n. 23, lunedì 27- martedì 28 gennaio 1958, p. 3.

televisione italiana: per dimostrare che *La via del successo* ha a cuore il giudizio del suo pubblico, il conduttore annuncia che al suo programma sono state invitate delle "bellissime ragazze", "aperte e sportive", "abituate a spogliarsi e vestirsi". Chiari prolunga l'attesa spiegando che l'ospite della puntata proviene dall'ambiente della moda, ma non pronuncia il suo nome, che viene invece accennato dal sottofondo musicale, la *Sinfonia n. 8* di Franz Schubert, comunemente nota come l'*Incompiuta*.

A questo punto il conduttore introduce l'ospite affermando che "a differenza dell'autore dell'Incompiuta", Schuberth non lascia "niente di incompiuto, ogni cosa che fa lui, ogni sua opera è perfetta". Il sarto, che raggiunge Chiari in primo piano (le quattro indossatrici restano a mo' di manichini su una pedana allestita sul fondo del palcoscenico), appare leggermente diverso da come è solito presentarsi in pubblico: indossa un abito grigio dalla linea classica e, fatta eccezione per un anello, è privo dei suoi vistosi gioielli. Evidentemente, anche il "noto sarto" deve conformarsi alle rigide disposizioni della Rai; sono infatti gli anni in cui la televisione riprende i varietà di Garinei e Giovannini al Teatro Sistina e li manda in onda chiedendo alcuni adattamenti dei costumi, in cui si deve offrire al pubblico "novità e buon gusto senza esagerazioni"[530], in cui il bon ton che caratterizza, in misura maggiore o minore, tutti programmi, chiede un personaggio che è a mezza via tra la verità e la finzione[531], ma che non eccede mai. Come il conduttore, l'invitato è sempre e comunque un'immagine progettata nella sua totalità, un'identità che va quasi costruita a tavolino. Ecco perché sia in questa, che nelle altre apparizioni televisive Schuberth sembra perdere parte dell'anticonformismo che lo caratterizza fin dagli

[530] E. Bernabei, *L'eleganza è divertimento. Ma anche educazione*, in F. Giacomotti, *La tv alla moda. Stile e star nella storia della Rai*, Cinisello Balsamo-Roma, Silvana-Rai Eri, 2014, p. 12.
[531] E. Bernabei, *L'eleganza è divertimento*, cit., p. 16.

esordi, quella carica eccentrica che nel 1944 fa parlare di lui come dell'*incandescente della moda*. Non va poi dimenticata la forte influenza dell'opinione pubblica su gran parte della stampa e sulla televisione: il cinegiornale, ad esempio, è un cannone puntato contro la trasgressione e Schuberth, con la sua personalità ambigua e poco conforme ai canoni estetici maschili egemoni, rappresenta un bersaglio facile, come testimoniano molti servizi del cinegiornale in cui il sarto viene schernito per il suo look o per il suo atteggiamento[532].

Dopo qualche battuta di introduzione con la quale Chiari si diverte a scherzare con Schuberth sui clienti che non pagano il conto e sul pubblico maschile presente in sala, che invece di ascoltare l'intervista è incantato ad osservare le modelle sul fondo, il conduttore racconta del successo incontrastato del sarto nel suo campo, che è poi il motivo del suo invito al programma. Interrogato sul motivo che lo ha portato raggiungere tanta fama, Schuberth definisce il successo nel suo lavoro come una sorta di "tormento" e di "angoscia" per la continua ricerca di novità; lo scopo del sarto è per lui quello di "rendere belle le donne" attraverso la moda e la sua volubilità, aggiunge il conduttore, non è tanto data dal capriccio della donna, quanto "dalla smania dei sarti di creare delle mode".
Chiari invita le modelle a raggiungerli in primo piano e l'attenzione si sposta naturalmente sugli abiti indossati dalle ragazze che vengono presentate una ad una[533]. I quattro modelli da cocktail, fanno parte della linea *Ambasciata* che – il creatore lo sottolinea – vengono direttamente da Firenze dove, a Palazzo Pitti, la settimana precedente sono state presentate le nuove collezioni ai compratori di tutto il mondo[534]. Una collezione che, con tutta probabilità, viene ideata per

[532] Si veda, a questo proposito, il documentario di Antonello Sarno; nello specifico, il capitolo *Il "caso" Schuberth.*
[533] Sono Sonia, Eletta, Elda e Mafalda.
[534] Nel febbraio 1958 vengono presentate a Firenze le Collezioni P/E 1958; la linea presentata da Schuberth è la linea *Ambasciata*.

l'atelier da Renato Balestra[535], come testimoniano alcuni figurini in cui si riconoscono i modelli scelti proprio per la trasmissione condotta da Chiari (Fig. 4.5). Con grande orgoglio e con un tocco di autoreferenzialità Schuberth spiega che l'origine del nome della linea deriva dalla sua volontà di ispirarsi alle "ambasciatrici della moda" e, soprattutto, alla moda del suo atelier, che è considerata "ambasciatrice del Made in Italy in tutto il mondo". Il sarto sottolinea inoltre che l'intera collezione, formata da 140 modelli presentati da 10 indossatrici in quarantacinque minuti, è formata da abiti dal taglio trasversale, con gonne tanto voluminose da "poter restare in piedi da sole" – come predilige il creatore – piuttosto lunghe[536]; a questo proposito, è interessante il fatto che Schuberth anche in questa occasione voglia rimarcare la sua scelta di andare contro la tendenza delle gonne cortissime e la sua decisione di presentare per questo abiti allungati di otto centimetri[537].

La seconda domanda che Chiari rivolge al suo ospite è una curiosità sul cognome straniero e sulle sue origini tedesche. Poi, giocando proprio con lingua tedesca il conduttore congeda le indossatrici, che abbandonano il palco a tempo di marcia. È il momento della premiazione: Marisa Borroni consegna all'ospite il famoso "semaforo", la placchetta con simbolo del programma, che Schuberth si merita non solo per l'evidente successo ottenuto nel campo della moda ma anche

[535] Si vedano i figurini di Balestra: CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030966S, D030980S, D031174S (Schede 37, 38 e 39).
[536] Con una delle sue battute Chiari chiede a Schuberth se è la Rai ad averlo pagato per allungare le gonne.
[537] La sua avversione per le gonne corte diventa negli anni quasi proverbiale, tanto che in occasione della sua morte, nel 1972, i giornali ricordano ancora che "la rivoluzione delle minigonne lo aveva molto amareggiato" (L. Madeo, *Stroncato da un collasso Schuberth il sarto delle dive e di principesse*, in «La Stampa», 06 gennaio 1972, p. 11).

perché, come afferma Chiari, nessuno è meglio di lui nel farsi pubblicità e la sua "dolce invadenza" è apprezzata e conosciuta da tutti.

A un anno di distanza Schuberth è di nuovo in televisione, ospite questa volta della popolarissima trasmissione *Il Musichiere*. Rifacendosi al *game show* di Nbc creato da Harry Salter nel 1954, *Name that Tune*, il programma è un gioco musicale a premi che porta la firma di Pietro Garinei e Sandro Giovannini e va in onda a partire dal dicembre del 1957. La novità sta nell'ibridazione del genere *game* tradizionale con quello del varietà musicale. Il conduttore è Mario Riva che, affiancato nei vari anni da quattro *starlette* (Lorella De Luca, Alessandra Panaro, Carla Gravina e Patrizia Della Rovere), guida la trasmissione fino al 1960, quando il programma verrà interrotto a causa della sua improvvisa morte[538]. A risultare decisiva, ai fini dell'enorme successo popolare della trasmissione, è proprio la figura del conduttore, che conferisce al programma un'atmosfera familiare, popolaresca e spontanea. Lo stile comunicativo, più disteso e informale di quello ad esempio di *Lascia o raddoppia?* (1956-1959), deriva però non solo dall'atteggiamento di Riva[539]: al vero e proprio quiz musicale – il titolo è *Conosci questo motivo* – si sovrappongono o si alternano momenti di varietà. Ma più che il gioco o gli sketch, il vero momento *clou* del programma, la grande innovazione, è *Nientepopodimenoché!,* in cui l'ospite della puntata, che è sempre un volto noto al pubblico presente in studio e a quello di casa, si esibisce cantando[540].

[538] Per un approfondimento sul programma si veda: A. Grasso, *Storia critica della televisione italiana,* cit., pp. 143-144.
[539] Che si fa portatore del punto di vista del *broadcaster*, ovvero la RAI, facendo emergere la televisione come un mezzo di comunicazione domestico e piccolo borghese. Si veda: C. Penati, *Il focolare elettronico*, cit., p. 118.
[540] Tra i più famosi ospiti de *Il Musichiere*, ricordiamo Totò, Mario Soldati, Fausto Coppi, Vittorio Gassman, Giorgio Albertazzi, Marcello Mastroianni, Gary Cooper, Anita Ekberg e Jane Mansfield.

Nella puntata che vede ospite di *Nientepopodimenoché!* Schuberth, Riva lo introduce usando l'appellativo di "sarto delle regine e delle stelle": quando entra in scena, parte la raffica di domande del conduttore, che chiede al sarto se preferisce vestire dive o regine, quale di queste due categorie annovera le donne più esigenti, chi sono le sue clienti più severe. Si tratta per lo più di curiosità che rasentano il pettegolezzo e che non vanno molto aldilà dei contenuti che negli stessi anni troviamo tra le proposte dei rotocalchi popolari femminili. Tuttavia, questa intervista che precede la vera e propria "esibizione" di Schuberth, permette al pubblico (e permette a noi) di comprendere alcune delle dinamiche dell'atelier più in voga di Roma. Del resto, dobbiamo immaginare che al pubblico della televisione – soprattutto quello femminile – il lavoro vero e proprio del laboratorio di Schuberth interessi poco: l'elemento di richiamo non è, in questo caso, l'abito ma la personalità che quell'abito lo indossa[541]. Ecco allora che Schuberth "apre le porte del suo atelier ai telespettatori italiani" confidando che vestire le dive del cinema è molto più complicato che per le donne dell'aristocrazia, perché tutto il loro look deve essere studiato con particolare attenzione, le star hanno un compito stabilito, devono essere affascinanti e fotogeniche; tra le più esigenti - Schuberth non ha dubbi – ci sono le straniere Hedy Lamarr e Martine Carol (la quale passa intere giornate nell'atelier quando si reca a Roma a rifare il guardaroba). Anche le italiane Gina Lollobrigida e Sophia Loren vengono nominate, ma la profonda amicizia e il lungo rapporto di collaborazione che le lega al sarto, fanno delle due attrici nazionali clienti decisamente "più docili" e meno difficili da accontentare. Anche in questa occasione, come già ne *La via del successo*, il conduttore è interessato a svelare l'atteggiamento degli uomini nei confronti delle indossatrici di moda: se Walter Chiari, in battuta, rimproverava agli

[541] Gli articoli pubblicati sulle riviste popolari sono infatti dedicati alle "star vestite da Schuberth", ai modelli indossati dalle regine (come Soraya, Margareth o Elisabetta) e così via.

spettatori presenti in sala di lasciarsi distrarre dalle modelle, qui Riva scherza sui mariti delle dive che, quando accompagnano le consorti ai *défilé* organizzati in atelier, "si interessano un po' troppo alle indossatrici". Il discorso sulle modelle dà a Schuberth lo spunto per rimproverare il conduttore di avergli "rubato" Marilù Tolo; la ragazza, che a soli quindici anni lavora come indossatrice per Schuberth[542] e che vediamo con lui nella sequenza di *Made in Italy. Alta moda,* nello stesso anno esordisce in televisione – grazie anche al sarto – proprio al *Musichiere*, come valletta di Riva.

Un'altra questione interessante sollevata da Riva nell'intervista a Schuberth riguarda gli abiti delle nobili inglesi. Sappiamo che negli stessi mesi era viva una polemica tra Schuberth e il sarto inglese Hardy Amies[543] che aveva coinvolto le pagine dei rotocalchi femminili, i servizi del cinegiornale e l'opinione pubblica ed è con tutta probabilità questo il motivo delle precise domande del conduttore sul gusto personale di Elisabetta e Margaret d'Inghilterra. Sullo stile di Elisabetta Schuberth non dà un giudizio di gusto poiché, come lui stesso spiega, per tradizione la regina veste solo moda prodotta a Londra, così come tutta la casa reale. Quando però la stessa domanda viene posta sul look di Margaret, sorella minore di Elisabetta, Schuberth si apre ad aspre critiche. È forse questo il momento *clou* dell'intervista, quello che si basa sul pettegolezzo e che serve al programma per tenere alti gli ascolti: la disapprovazione di Schuberth dello stile di Margaret è infatti

[542] È probabile che in questi mesi la ragazza stia ancora lavorando per Schuberth. In un servizio dedicato alla moda primaverile del 1960, che non cita il sarto ma che mostra degli abiti che per stile e fattezza possiamo ricondurre a Schuberth, compare come indossatrice proprio lei, Marilù, che è definita "valletta del Musichiere". Si veda il cinegiornale: *Abiti della collezione primavera estate e nuovi modelli di copricapo*, La settimana Incom (05.02.1960), I187703.

[543] Nel 1950 la principessa Elisabetta chiede alla casa di Hardy Amies di confezionarle i vestiti per la visita ufficiale in Canada. Soddisfatta del lavoro, Elisabetta concede al sarto il *Royal Warrant* – la prestigiosa onorificenza conferita ai brand inglesi per la fornitura alla casa reale – che il sarto manterrà per quasi quarant'anni prima di cederlo al suo collaboratore Ken Fleetwood.

affare nazionale. Particolarmente interessante a questo proposito è il cinegiornale[544], prodotto da Caleidoscopio Ciac e realizzato nella primavera del 1959 e trasmesso il 6 giugno dello stesso anno: nel filmato viene mostrato l'articolo *Margaret può vestirsi meglio*, pubblicato nel 1959 da una rivista femminile di cui non è riportato il nome, ma firmato da Schuberth e dedicato al pessimo gusto della principessa. Nell'articolo vengono proposte alcune modifiche ai modelli indossati dalla nobildonna inglese definiti "pesanti ed antiquati". Nel servizio del cinegiornale, che prosegue con immagini di Schuberth nel suo atelier mentre annota dei figurini, con sprezzante ironia il commento sottolinea la poca sobrietà dell' "accusatore di Margaret" e suggerisce una presunta rivalità tra il sarto della casa reale e Schuberth[545].

Terminati i cinque minuti di introduzione dell'ospite che, anche quando è così famoso da non richiedere presentazioni deve comunque essere "messo a proprio agio" prima della performance canora, Riva lascia Schuberth solo sul palco. La canzone che il sarto interpreta è *Donna cosa si fa per te*, che lui stesso dedica "alle donne di tutta Italia e a tutte le donne del mondo": il testo celebra la figura femminile, la sua bellezza e la sua frivolezza, assecondata da "madama moda", che ha lo scopo di "farla felice e bella". Ma il brano è anche un'autocelebrazione del suo esecutore quando recita, in rima, la strofa "Perché sei donna e per vestire te, Schuberth presenta un défilé". E la trasmissione, a questo punto, si trasforma in un vero e proprio *défilé*

[544] *Roma – il mago della moda nostrana*, Calidoscopio Ciac (06.6.1959), KA116408.
[545] Nel periodo compreso tra il 1958 e il 1963 il sarto diventa uno dei bersagli preferiti dei cinegiornali. La settimana Incom ad esempio, che allora è diretta da Gualtiero Iacopetti, prende spesso di mira Schuberth con battute allusive. Si può però supporre che il sarto stesso, in maniera molto intelligente, facesse proprie le critiche per ragioni pubblicitarie, presenti peraltro, come abbiamo visto, nella stampa dell'epoca. Sulla questione, si veda: D. Del Pozzo, L. Scarlini (a cura di), *Op. cit.,* pp. 229-231.

televisivo, con sei indossatrici che salgono sul palco a due a due e si aggiungono alla voce di Schuberth.

Il momento canoro si conclude in breve tempo perché, come spiega Riva quando torna sul palco, è solo un pretesto per invitare Schuberth al programma. Ciò che più interessa è invece presentare agli spettatori i modelli, che sono ispirati proprio alla trasmissione. Ogni abito ha un nome preso dalle canzoni de *Il Musichiere – Domenica è sempre domenica*, *Raggio di sole*, *Simpatica*, *Femminilità*, *La cassaforte*, *Musica del cuore*[546]: man mano che vengono chiamati i modelli, l'orchestra intona il rispettivo motivo e l'indossatrice sfila come in una presentazione ufficiale. Tutti i modelli riprendono la collezione lanciata per il 1958 dall'atelier romano, la linea *Sinfonia*[547], che anche nel nome propone un riferimento alla musica e che, con molta probabilità, è pensata proprio nell'ottica di una presentazione al rinomato programma Rai. Caratterizzata da gonne molto ampie e da tessuti preziosi che conferiscono agli abiti un aspetto quasi scultoreo, la collezione è ideata con tutta probabilità da Schuberth assieme a Lino Pelizzoni, ce lo confermano i figurini della serie, uno in particolar modo, che reca l'indicazione del nome dell'indossatrice presente a *Il Musichiere* (Fig. 4.6).

Terminata questa sfilata televisiva, prima di congedarsi da Riva e dal pubblico della trasmissione, Schuberth presenta anche il suo modello pensato per le spettatrici da casa e ispirato direttamente al programma, l'abito *Musichiere*. Il figurino, disegnato per mano di

[546] Le indossatrici, il cui nome viene pronunciato assieme a quello del modello, sono Bianca, Giulia, Ida, Tilli, Polette e Sonia.
[547] La linea Sinfonia 58 era stata lanciata nel 1957 per l'A/I 1957/58; si veda: F. Capalbi, *Nessuna sorpresa. La moda italiana autunno – inverno '57*, in «RadiocorriereTV», a. XXXIV, n. 31, 4-10 agosto 1957, p. 21.

Franco Rispoli[548] e inquadrato dalle telecamere, presenta un modello corto dal taglio semplice[549] ed elegante: la gonna ampia e liscia e il busto impreziosito da una "sigla" a forma di violino, che è però anche la "S" di Schuberth. Il modello proviene sempre dalla collezione *Sinfonia* e si presta, come spiega il sarto, all'utilizzo di tessuti (come cotone, lana, taffetà) e colori diversi.
La puntata, che verrà ricordata anche a qualche anno di distanza[550], si conclude con la consegna del Musichiere[551] a Schuberth e a tutte le sue indossatrici.

A distanza di diversi anni, nell'agosto del 1966, dopo un periodo dedicato più alla realizzazione e alla vendita di capi di moda pronta che alla promozione del marchio (che gode ormai di una grande fama sia in Italia che all'Estero), Schuberth fa la sua ultima apparizione in televisione. L'occasione gli è data dal programma *Aria Condizionata*, varietà trasmesso in prima serata sul Secondo Canale per una durata di sei puntate (dal 10 luglio al 14 agosto 1966). L'idea iniziale del regista Enzo Trapani, che sviluppa il progetto con la collaborazione di Maurizio Costanzo e di Ghigo De Chiara, è quella di realizzare una trasmissione che sia in grado di tradurre in termini di spettacolo l'incidenza della musica leggera nella vita quotidiana degli italiani. Tuttavia, a seguito di una serie di discussioni, Trapani lascia la direzione del programma, che viene allora affidata a Stefano De Stefani. Un prodotto originale, *Aria condizionata*, caratterizzato dall'anti-convenzionalità dei presentatori e degli ospiti; lo stesso Costanzo definì all'epoca il programma "un'inchiesta fantasiosa fatta di

[548] Il disegnatore Franco Rispoli collabora con Schuberth a partire dalla fine degli anni Cinquanta.
[549] Come spiega Schuberth la semplicità è pensata per dare la possibilità a tutte le telespettatrici di confezionare l'abito in autonomia.
[550] An., *Addio, Musichiere*, in «RadiocorriereTv», a. XXXVII, n. 20, 15-21 maggio 1960, p. 16.
[551] Il pupazzo-mascotte della trasmissione che viene consegnato a tutti gli ospiti del programma.

documenti autentici e di ipotesi, di casi veri e di cronaca immaginaria: fatta, soprattutto di canzoni".

Lo show non si avvale della presenza di un conduttore fisso, ma ad ogni puntata cantanti, attori, giornalisti e volti dello spettacolo svolgono il ruolo di "accompagnatori" dello spettatore televisivo sia nel panorama della canzone anti-commerciale che in quello delle più moderne tendenze musicali italiane: nelle sei puntate, ognuna delle quali è ispirata ad un "tema" dominante[552], ospiti ancora poco conosciuti o totalmente esordienti si alternano a volti noti, dando vita ad un programma che, nonostante il tono leggero, è ben strutturato e ottiene un indice di ascolto positivo. Nell'ultima puntata, dedicata agli "intramontabili", fa la sua comparsa anche Schuberth tramite un'intervista e una breve sfilata preregistrata e mandata in onda durante la trasmissione. Nel filmato il sarto definisce la sua idea di donna e spiega quanto la moda *tout court* sia profondamente legata al raggiungimento del successo; terminata l'intervista, all'interno di uno spazio che potrebbe essere l'atelier stesso del sarto[553], prende il via una presentazione di dieci modelli: partendo dai completi per la mattina e arrivando a quelli da sera, tutti i capi presentano un taglio

[552] Le sei puntate sono dedicate, nell'ordine: ai cantanti "occasionali" (10 luglio, Franco Volpi, i Gufi, Edmonda Aldini, Tino Carraro, Valeria Fabrizi, Giuliana Lojodice, Georgia Moll, Paola Pitagora, Anna Proclemer, Gigi Proietti, Catherine Spaak), ai "non inseriti" (17 luglio, Enzo Jannacci, Luigi Tenco, Giorgio Gaber, Laura Betti, Bruno Lauzi, Daisy Lumini), alle "canzoni d'amore" (24 luglio, Pino Donaggio, Ornella Vanoni, Jimmy Fontana, John Foster, Arnoldo Foà, Mina), alla "fabbrica della canzone" (30 luglio, Adriano Celentano, Jonny Dorelli, Gigliola Cinquetti, Nilla Pizzi), allo "Ye-Ye" (7 agosto, Caterina Caselli, Little Tony, Don Backy, i Jaguars, Carmen Villani), agli "intramontabili" (14 agosto, Claudio Villa, Caterina Valente, Vittorio Gassman, Mina).

[553] Non è stato possibile stabilire se lo spazio in cui si svolge la presentazione dei modelli è l'atelier di Schuberth; l'elegantissimo corridoio di specchi, corredato da preziosi lampadari e divanetti di velluto, che ricorda molto da vicino alcune ambientazioni del film *L'anno scorso a Marienbad* (A. Resnais, 1961), potrebbe appartenere anche ad un albergo di lusso (molte delle presentazioni romane del decennio, come abbiamo visto, erano organizzate negli hotel più eleganti della città) o ad una villa (anche questo genere di luoghi è assai utilizzato per i servizi di moda degli anni Cinquanta e Sessanta).

moderno, molto lineare – piuttosto rigido rispetto allo stile "romantico" più tipicamente schubertiano; in opposizione alle tendenze della moda giovanile, tutti gli abiti si allineano al rifiuto della minigonna tipico del sarto che, come abbiamo visto non accetterà mai di accorciarne la lunghezza oltre il ginocchio, sia negli abiti interi che nei completi.

3. Schuberth per *Vedette 444*

Nel 1968 Schuberth collabora alla realizzazione del documentario promozionale *Vedette 444*[554], firmato da Marcello Baldi e prodotto dall'Istituto Luce per celebrare il lancio delle locomotive elettriche del gruppo E.444 delle Ferrovie dello Stato[555]. Si tratta di un cortometraggio a colori unico nel suo genere, molto diverso da tutti gli altri filmati realizzati dall'Azienda FS nel corso due decenni per il *Cinegiornale FS*[556] e per quelli a carattere divulgativo destinati alla distribuzione nelle sale di proiezione pubbliche[557]. Grazie ad un originale parallelismo, la progettazione della nuovissima e potente locomotiva viene paragonata ad una modella che si prepara per una sfilata di moda. Come chiariscono i titoli di testa, le riprese di "alta moda" sono realizzate nell'atelier di Schuberth, ma possiamo

[554] Il cortometraggio, che ha una durata di 10'40'', è visibile sul portale dell'Archivio Luce; codice filmato: D060305.

[555] Il cortometraggio *Vedette 444* viene prodotto nel 1969, a quasi due anni di distanza dalla messa in funzione della prima locomotiva del gruppo E.444. La *E.444.001* (soprannominata *Tartaruga*) viene infatti consegnata alle Ferrovie dello Stato nel luglio del 1967 e, dopo mesi di collaudi, è presentata alla stampa e alle autorità nel novembre dello stesso anno, quando viene organizzata una prova ad alta velocità sulla Direttissima Roma - Napoli. Si veda: Anon., *Prova ufficiale del treno «Tartaruga». Sulla Roma – Napoli supera i 200 all'ora*, in «La Stampa», a. 101, n. 265, giovedì 9 novembre 1967, p. 17.

[556] Il *Cinegiornale FS*, che prende avvio nel 1954 è il primo esempio in Europa di periodico filmato destinato al personale di un'azienda ferroviaria, verrà in seguito destinato anche alle pubbliche sale e utilizzato dalla RAI per la rubrica settimanale televisiva *Cine-Selezione*.

[557] Si vedano i filmati: *Treno del sole* (R. Marcellini, 1953) e *Vacanze sulle rotaie* (R. Wright, 1957).

immaginare che anche gli abiti e gli accessori provengano dalla sua casa di moda. Nel filmato si alternano scene della giornata di una modella – che si sveglia, si prepara, esce di casa per andare al lavoro – a quelle della progettazione e realizzazione della nuova locomotiva delle FS. La modella entra nell'atelier di Schuberth, che riconosciamo per la grande insegna con l'aquila presente sulla porta d'ingresso: gli spazi ordinati, raffinati, vuoti e bianchi dell'atelier, con un montaggio parallelo dal ritmo veloce, vengono accostati a quelli affollati, frenetici e scuri di un'industria meccanica di costruzione di veicoli ferroviari, con macchinari in funzione e operai al lavoro. Sulle note della musica firmata da Mario Nascimbene, la modella viene vestita da Schuberth, che la "ricopre" di tessuto; dopo l'abito, è il turno delle calzamaglie, delle scarpe e del copricapo; contemporaneamente, nella fabbrica, la cinepresa riprende i pezzi della locomotiva che vengono assemblati uno ad uno; gli ultimi i ritocchi, per la modella e per la macchina: anche qui l'analogia è evidenziata non solo dal gesto, alla prima vengono dipinte le unghie, alla seconda si verniciano le insegne, ma anche dal colore rosso acceso, che caratterizza sia il primo che il secondo caso. Un altro confronto, più velato, è quello tra l'operazione del trucco degli occhi dell'indossatrice e l'installazione dei fanali della locomotiva: in questo caso il parallelismo si lega all'atto del vedere e dell'essere visto, alla sfera del visibile e al concetto di sguardo.

Terminata la fase di preparazione dei due "soggetti", il film si sposta a descrivere la preparazione degli spazi in cui essi dovranno muoversi: un gruppo di persone arreda e allestisce l'ambiente dell'atelier sotto la direzione di un'organizzatrice; mentre gli operai sono impegnati nei lavori di saldatura della rotaia, il tappeto della passerella viene srotolato. Tramite una veduta dall'alto, viene mostrato il deposito di locomotive di S. Lorenzo, poi un rapido zoom svela la serranda di un garage che si apre per far uscire la *Tartaruga*. Questa avanza verso la piattaforma girevole tra una calorosa accoglienza del pubblico, della

stampa, dei fotografi, delle personalità politiche e dei ferrovieri visibilmente soddisfatti nel veder nascere la locomotiva di punta delle ferrovie dello Stato. Come la nuova locomotiva sotto i flash dei fotoreporter, la modella, ora in un elegante abito da sera, si volge verso l'obiettivo di una macchina fotografica. Il gioco di rispecchiamento continua con l'ennesimo montaggio parallelo dell'E.444 che gira su una piattaforma mobile al centro del piazzale del deposito e della modella filmata sopra un piedistallo rotante. Diventata una "vedette" della moda, la ragazza viene intervistata; alle sue parole seguono quelle del direttore generale delle Ferrovie, dell'ingegnere che ha progettato la macchina e del macchinista, anche loro interrogati dalla stampa. Il film si conclude con alcune riprese di un treno trainato dalla nuova locomotiva, che sfreccia attraverso zone di campagna.

Come già anticipato, il film di Baldi è un'opera molto diversa da tutti i contributi realizzati dalle Ferrovie dello Stato in quei decenni per il lancio dei nuovi macchinari. Innanzitutto va sottolineato che il filmato ha uno scopo celebrativo più che documentaristico, per questo motivo, nonostante sia forte la volontà di spiegare in modo dettagliato sia le fasi di costruzione della locomotiva che del suo funzionamento, il film cerca di sottolineare in maniera più marcata gli aspetti di novità e di grandezza dell'intero progetto. Questo porta il regista a costruire un racconto in crescendo, reso efficacissimo dal lavoro di montaggio di Angela Monfortese: una presentazione che, servendosi – come abbiamo visto – del montaggio parallelo per l'intera durata del film restituisce bene l'entusiasmo generale del momento.

Un contributo celebrativo che non è incentrato però solo sulla nuova locomotiva realizzata dalle Ferrovie dello Stato, ma che si concentra anche sulle fasi di lavorazione e sulle maestranze impiegate. Questa volontà di mettere in risalto la realizzazione di un'opera, ovvero l'atto creativo, permette il parallelismo con l'ambiente della moda. La

locomotiva E.444, con il suo portato di modernità, di bellezza e di potenza, diventa subito un oggetto di culto, allo stesso modo dell'abito di *haute couture*, che è per definizione un pezzo unico, che rappresenta in nuovo *tout court* e che, come tale, deve la sua "sacralità" ad un autore. Concepire un abito è sempre un atto creativo che ha un'indubbia componente individuale derivata dalla personalità e dal senso di identità di chi lo compie, nonché dai suoi riferimenti culturali. Un gesto in grado di mettere da parte una "molteplicità di biografie possibili"[558] e di portare ad un "risultato di appartenenza che è condizionata dalle esperienze del proprio vissuto"[559]. Esiste quindi un aspetto – nel caso di Schuberth questo aspetto è assai evidente ed enfatizzato – legato alla personalità del creatore.

Come ben sottolineato da *Vedette 444* la creazione di moda, così come quella meccanica, è però allo stesso tempo possibile solo tramite l'impiego di maestranze diverse, è un'opera collettiva; un aspetto che caratterizza il sistema della moda del tempo, volto ormai quasi totalmente al *prêt-à-porter*[560], dove l'industrializzazione deve portare il prodotto finale ad essere sempre di più riproducibile ed esportabile [561]. La complessità alla base della moda rimanda ad una forma

[558] R. F. Marin, *Mass moda, strumento di comunicazione di massa*, in «Tigor: rivista di scienze della comunicazione», a. III, n. I, gennaio-giugno 2011, p. 113.
[559] *Ibidem*.
[560] Come l'Alta Moda (1951), anche il *prêt-à-porter* ha una data ufficiale di inizio, il 1975; sappiamo però che in entrambi i casi le due date sono una convenzione determinata dall'esigenza di fissare degli estremi cronologici a fenomeni molto complessi. Esempi di moda pronta, di confezioni in serie di abiti di un buon livello qualitativo esistono già dalla prima metà degli anni Sessanta. Schuberth stesso nel 1967 si associa a Delia Biagiotti per esportare capi di alta moda confezionati in serie.
[561] Se è vero che il termine alta moda (*haute couture*) nasce per indicare esclusivamente l'alta sartoria femminile e la realizzazione di pezzi individualizzati da parte di un creatore di moda (Grazie all'avvento di couturier come Charles Frederick Worth (1825-95), che dalla seconda metà dell'Ottocento assumono la posizione di artisti e di grandi imprenditori, con *alta moda* si inizia ad indicare qualcosa di elevato), la specificità va via via esaurendosi già a partire dai primi decenni del Novecento, quando nasce un'interconnessione tra l'alta moda e l'industria della confezione – che negli anni Venti vive un periodo di sviluppo senza precedenti: moda e produzione su

artistica, ma anche e soprattutto a un'industria culturale che risponde a un insieme di pratiche di consumo ben definite. Lo vediamo bene non solo nelle sequenze che ci mostrano gli operai nelle fabbriche e i progettisti negli uffici, ma anche nelle fasi dedicate al processo della moda: la modella viene sì vestita dal creatore, ma la sua immagine finale deriva da un lavoro collettivo che coinvolge il corpo (il trucco, la pettinatura), lo spazio in cui quel corpo agisce (l'allestimento dell'atelier e della passerella), la comunicazione di un prodotto (l'intervista) e la sua promozione (i giornalisti, i fotografi).

Schuberth non è più l'unico protagonista del racconto della moda, è parte del processo creativo. Il film di Baldi mette in scena quel passaggio fondamentale da sarto/creatore a stilista che si realizza a partire proprio dagli anni Sessanta[562] e a seguito dell'impiego massiccio di moda pronta. Schuberth è inquadrato mentre veste l'indossatrice, mentre modella il tessuto sul corpo della ragazza - compiendo quel

misura da un lato e produzione di massa di linee a basso costo dall'altro; si veda: M.G. Muzzarelli, G. Riello, E. Tosi Brandi (a cura di), *Moda. Storia e storie*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, p. 55. Inoltre, sebbene la distinzione tra alta moda e moda pronta permanga ancora oggi, bisogna distinguere il significato di natura emblematica e di *status* che l'alta moda rappresenta dalle pratiche che effettivamente l'industria della moda mette in atto (dagli accordi finanziari alle opportunità di mercato, dalle tecniche artigianali a quelle meccaniche), specie a partire dal secondo dopoguerra. Anche i *couturiers* più acclamati hanno sempre dovuto sottostare alle logiche di mercato (non è un caso che nel 1951 la sfilata di Giorgini sia pensata principalmente per i rappresentanti dei più grandi negozi statunitensi). Infine, una sorta di "produzione in serie" può anche essere individuata nella pratica dei *croquis,* molto diffusa nel secondo dopoguerra, quando le case di modelli distribuite su tutta la penisola erano solite mandare i propri disegnatori alle sfilate francesi per acquistare o sottrarre i modelli dei grandi marchi, o, ancora, nel sistema utilizzato dalle case di moda di acquistare modelli dai cosiddetti disegnatori "liberi", che usavano vendere i loro disegni al migliore acquirente. Se si considera poi il fatto che i modelli *dell'haute couture* sono proposti ripetutamente non solo sulle riviste di moda, ma anche sui rotocalchi popolari più diffusi tra le classi meno abbienti – che si servono di quei modelli per confezionare in casa gli abiti – risulta evidente quanto i confini tra alta moda, moda pronta e gusto popolare siano sempre stati in realtà molto più labili di quanto si possa pensare.

[562] Si veda: A. Bottero, *Nostra signora la moda*, Mursia, Milano, 1979; S. Giacomoni, *L'Italia della moda*, Milano, Mazzotta, 1984; AA.VV, *La moda italiana*, Milano, Electa, 1987; A. Vaccari, *La moda nei discorsi dei fashion designer*, Bologna, CLUEB, 2012.

gesto così tipico delle sue "performance" pubbliche che è quasi un elemento iconografico della sua *mise en scène* fotografica, cinematografica e televisiva -, ma la sua presenza non è più quella a cui il pubblico è abituato. A partire dalla fine degli anni Sessanta la moda subisce una rivoluzione che ha come esito l'affermazione del *prêt-à-porter,* inteso non solo come "moda pronta" ma come un nuovo modo di concepire la moda stessa, una diversa maniera di progettare, di realizzare e un diverso modo di intendere il corpo e il comportamento[563]. Nel 1968, a chi chiede quali misure siano possibili per "arrestare l'ondata di anarchia estetica che dilaga e che mira a spodestare l'alta moda"[564], Paolo Faina[565] risponde che la "creazione è nelle mani dei creatori di moda"[566]. Ma la realtà dei fatti dimostra ben altro: ai "creatori", incalzati da un lato dall'industria di serie, dall'altro dagli "iconoclasti" della moda intesa come "armonia estetica e decoro formale"[567], viene sostanzialmente chiesto di fare meglio e con più nobiltà le stesse cose che fa l'industria. Per fare in modo che, "attraverso la distribuzione su ampia scala di un prodotto dal grande costo e riproducibile, questo possa raggiungere la maggior parte di pubblico possibile"[568], anche i creatori di moda devono ragionare in un'ottica che è tipica dei produttori. L'abito è ora un prodotto "industriale", una merce di consumo (con diversi "livelli" di distribuzione) che deve essere sfruttata commercialmente. In un contesto di questo tipo, dove il sistema moda adotta meccanismi propri dell'industria (divisione del lavoro, uso di macchinari e tecnologie via via più sofisticate, messa a punto di sistemi di standardizzazione) e in cui non esistono più linee nette di demarcazione tra alta moda,

[563] G. Bianchino (a cura di), *Italian fashion designing*, cit., p. 44.
[564] A. Bottero, *Op. cit.*, p. 239.
[565] Allora Presidente della Camera Nazionale della Moda Italiana.
[566] A. Bottero, *Op. cit.*, p. 239.
[567] *Ibidem.*
[568] N. Dagnolo, *Gioventù vestita. Contraccambi iconografici fra cinema generazionale e moda*, in C. Limentani Virdis (a cura di), *Contraccambi. La moda, il cinema, lo sguardo*, CLEUP, Padova, 2002, p. 62.

confezione e *boutique*, l'attività del sarto, che prima era il fulcro della creazione, va sempre più ad essere assorbito in questo meccanismo fatto di fasi diverse e portato avanti da diversi "attori".

Questa frammentazione del processo creativo di moda, che incarna le spinte della società del tempo, trova una perfetta rappresentazione sia nei contenuti che nella forma di *Vedette 444*. Nel film ogni oggetto, volto, movimento e gesto appare e si dissolve velocemente, le immagini sono tutte immagini dal carattere effimero. Questo esserci e allo stesso tempo essere già a un passo dallo svanire[569] evidenzia bene e rende esplicito uno dei principali caratteri di quella società in profondo cambiamento verso la modernità, dove l'incessante novità e la ricezione veloce caratterizzano quasi ogni aspetto dell'esistenza[570]. L'uso della ripetizione può essere collegato ad un aspetto centrale della società del tempo che è l'industria, il suo funzionamento, la sua influenza sulla comunità: i fotogrammi si ripetono esattamente come accade in una catena di montaggio. Anche il corpo umano sembra essere piegato e uniformato al ritmo delle macchine, non solo in rapporto al lavoro industriale, ma anche e soprattutto all'interno della vita metropolitana.

Aldilà della funzione celebrativa, il film di Baldi, grazie ad una straordinaria capacità di rintracciare analogie, connessioni, corrispondenze e metafore tra ciò che può apparire a prima vista distante, è prima di tutto una forma di rappresentazione in grado di spiegarci la misura percettiva di quella specifica società, in cui l'esperienza della modernità si configura come una serie di gesti frammentati, ripetitivi, ricomposti a posteriori e privi di quell'unità che caratterizzava l'epoca precedente. *Vedette 444* ci spiega i cambiamenti

[569] Che caratterizza, più in generale, tutto il sistema del cinema.
[570] Si veda: M. Pezzella, *Estetica del cinema*, Il mulino, Bologna, 1996.

della società e il suo legame con la trasformazione, tanto profonda quanto irreversibile, che la moda subisce nel corso di un decennio. Come fenomeno che coinvolge un singolo che si muove nel sociale, la moda infatti esercita – e tiene conto di – un effetto sul "fuori": l'abito deve essere applicabile all'esterno, nell'influente palcoscenico della città, che fornisce i "modi di riconoscersi e di nascondersi all'interno di percorsi sufficientemente codificati e socialmente legittimati"[571].

Dopo il 1968 il mondo dell'alta moda come l'hanno conosciuta i "fondatori" del Made in Italy non esiste più, si è già evoluto verso forme nuove che originano dalla radicale messa in crisi proprio di quel sistema di valori su cui l'*Italian Fashion* si basava. Il maggio 1968, per la moda, coincide con la fine di un'epoca: mentre gli studenti occupano le università, Balenciaga chiude il suo atelier. L'affermazione di Londra come capitale di stile e Milano come nuovo polo italiano della moda, le novità introdotte dell'avanguardia francese (Yves Saint Laurent, Paco Rabanne), sono solo alcuni esempi di come il sistema della moda risponde alle esigenze di rinnovamento e di affrancamento dal passato. Quando Mary Quant, dal suo atelier di King's Road, lancia sul mercato la minigonna, altro non fa che accogliere – ed imporre – nel sistema dell'*haute couture* un indumento che già da tempo le giovani della *Swinging London* avevano spontaneamente inventato ed esibivano nella loro "moda di strada"[572]: la minigonna rappresenta un simbolo, è una pratica e al tempo stesso un gesto di rottura con il passato, di svolta che, passando attraverso il discorso dell'emancipazione femminile[573], segna il definitivo passaggio verso una nuova epoca,

[571] R. Grandi*, Il palcoscenico della moda*, in «Cinema & Cinema», nuova serie, a. 17, n. 58, maggio/agosto, 1990, p. 64.
[572] P. Calefato*, La moda e il corpo. Teorie, concetti, prospettive critiche*, Roma, Carocci, 2021, p. 198.
[573] Patrizia Calefato, nel suo recente volume *La moda e il corpo*, sottolinea come nel corso del Novecento l'accorciamento dell'orlo dell'abito sia sempre coinciso con momenti di emancipazione femminile. Si veda: P. Calefato, *La moda e il corpo*, cit., pp. 197-200.

caratterizzata da una rinnovata idea di donna. Le vicende della moda fotografata, della moda al cinema e in televisione, di quella portata nella vita dalle attrici ma soprattutto dalle nuove icone *pop* (i cantanti e le star della TV), di quella "esposta" nelle piazze e nelle strade, si legano a questo mondo in piena trasformazione segnato dal protagonismo della generazione dei giovani e dallo spirito di ribellione. Nel 1967 Schuberth viene fotografato nel suo atelier romano, ancora in posa, assieme alle sue indossatrici, sotto il ritratto di Aldo Severi[574]. È una delle ultime immagini scattate al sarto nella sua *basilica*, la sua moda è ormai un'immagine anacronistica.

Vedette 444 ci mette di fronte al tramonto di un'epoca, quella di Schuberth, e ci fa capire perché il suo mito, il suo modo di essere, la sua maniera di comunicarsi, così perfettamente legata allo spirito dei decenni centrali del Novecento e così profondamente integrata nel sistema ideologico, sociale, economico e produttivo dell'Italia di allora, non riesce ad adeguarsi al cambiamento e non può più esistere con l'arrivo del nuovo decennio.

[574] La fotografia è di Federico Garolla. Si veda: M. L. Frisa, A. Mattirolo, S. Tonchi (a cura di), *Op. cit.,* pp. 14-15.



Figura 4.1. Abito da giorno, Atelier Schuberth, disegno di Renato Balestra, china e tempera su carta, cm. 34,8 x 25, 1955. CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D031152S.

Sfilata di modelli
in "Appuntamento alle 10„

Alle dieci di mattina è veramente insolito assistere a una sfilata di modelli. I grandi appuntamenti della moda — come tutte le ascoltatrici sanno — si celebrano nel pomeriggio, sulle passerelle dei grandi sarti, in una atmosfera irreale nella quale si confondono i profumi d'ultimo grido. Ma, per una volta tanto, rompendo ogni tradizione, la sfilata di moda avverrà di mattina. E sarà tale da riempire di ammirazione anche la più esigente delle signore: ogni martedì un grande nome della moda italiana verrà all'appuntamento delle 10; e descriverà per le ascoltatrici del mattino un modello in esclusiva che sarà stato disegnato per loro. Naturalmente, la illustre firma dovrà tener conto della possibilità di tutti i borsellini: non mancheranno quindi i suggerimenti che permetteranno alle nostre amiche di realizzare con successo, in una stoffa meno costosa, quell'abito che il modellista ha ideato in un tessuto esclusivo. Inoltre, ogni settimana, sarà pubblicato sul Radiocorriere *il disegno del modello, così com'è stato concepito dal sarto, e saranno ripetute le spiegazioni che potessero esser sfuggite alle ascoltatrici durante la trasmissione.*

Inizia la serie dei grandi sarti Emilio Schuberth, primo ospite della trasmissione. Egli ha voluto suggerire la confezione di un vestito da pomeriggio, ispirato alla dolcezza dell'estate che muore: « Viale d'autunno ». Un vestito che potrà benissimo essere indossato sotto un leggero soprabito nei primi pomeriggi impegnativi, e che otterrà successo sia nelle intime riunioni tra amici, quanto in un teatro o ad un



Emilio Schuberth ha disegnato appositamente per le ascoltatrici il modello qui sotto



«Viale d'autunno» s'intitola il modello che Schuberth offre alla vostra attenzione

concerto. Per la confezione di questo modello occorrono 5 metri di tessuto (Schuberth suggerisce un raso di seta grigio perla, ma anche una leggera lanetta permetterà una ottima realizzazione). Si tratta di una redingotta, tagliata in dritto filo, accollata e senza maniche, formata da otto teli sgheronati verso il fondo per dare all'abito una ampiezza, caratteristica nei modelli di quest'anno. Come si potrà osservare dal disegno che pubblichiamo, i due teli posteriori sono molto più ampi degli altri e danno una maggior ricchezza al dietro. La linea di Schuberth si ispira quest'anno a una semplicità che ricava il suo pregio dal taglio: niente cinture, niente bottoni; la vita non è mai tagliata, i colli sono

TUTTI I MARTEDI ORE 10
SECONDO PROGRAMMA

montanti richiamando una linea che fu cara alle « elegantissime » di D'Annunzio. Schuberth ha abolito per le maniche il raglan e il taglio a chimono, tornando alla attaccatura normale: elemento questo che, unito all'assenza di cintura, gioverà a tutte le signore che non hanno più la linea dei vent'anni. Ma nello stesso tempo le ventenni ricaveranno dal taglio del sarto romano una sveltezza e una eleganza che daranno risalto alla vita di vespa.

Quanto ai colori, Schuberth si è attenuto a tutta una gamma di bianco e nero che si fonde in mille gradazioni di grigio. Due tocchi vivaci sono dati dal rosso geranio che richiama i balconi della Riviera Ligure e da un verde tutto particolare che il sarto definisce « verde Soraya ».

Inutile dire che l'ispirazione gli è venuta dagli occhi meravigliosi dell'imperatrice di Persia.

Lasciamo dunque le lettrici allo studio del modello disegnato da Schuberth, e promettiamo loro per le prossime settimane altri modelli e altre novità.

c. g.

116

la qualità nelle calze "NAILON" si chiama

SCALA D'ORO



SCALA D'ORO

marchio RHODIATOCE per il controllo di qualità di tutti i prodotti realizzati con i filati denominati "NAILON" - RHODIA ITALIA - RHODALBA

SCALA D'ORO

Un'offerta unica al mondo!



FOTO-CINE

36 rate

CATALOGO GRATIS

GARANZIA 5 ANNI

Ricchi doni

versandoci la sola prima rata

NOVITÀ 1953

127 modelli di macchine fotografiche

32 modelli di macchine per cine

CAMBI

TUTTE LE MIGLIORI MARCHE ITALIANE SVIZZERE TEDESCHE FRANCESI

NIENTE BANCHE

Pagamenti presso qualsiasi Ufficio Postale d'Italia

SPEDIZIONI OVUNQUE

PROVA GRATIS A DOMICILIO con diritto di rimborso la merce che non soddisfacesse

BAGNINI

ROMA: Piazza di Spagna, 98



Rosso KARMA

INDELEBILE-BRILLANTE-INNOCUO

raffina la vostra eleganza



La grande marca

UNIVERSAL GENÈVE

CONTROLLA E GARANTISCE

BERTHOUD - GENÈVE

L'OTTIMO OROLOGIO A BUON PREZZO

Figura 4.2. «Radiocorriere», a. XXXII, n. 40, 2-8 ottobre 1955, p. 13.



Figura 4.3. Schuberth mentre realizza l'abito direttamente sull'indossatrice Marilù Tolo. Da: *Made in Italy. Alta moda*, Teche Rai, 1959.



Figura 4.4. Schuberth con le sue indossatrici a Wiesbaden (Germania), marzo 1961, fotografia, cm. 18x24, CSAC – Università di Parma, Fondo Publifoto Roma, C646054S.



Figura 4.5. Abito da cocktail, Atelier Schuberth, disegno di Renato Balestra, matita e tempera su carta, cm. 34,8x24,9, 1957. CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D030987S.



Figura 4.6. Abito da cocktail, Atelier Schuberth, disegno di Lino Pelizzoni, matita e tempera su carta, cm. 35,5x24,9, 1958ca. CSAC – Università di Parma, Fondo Schuberth, D008903S.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Alta moda. Grandi abiti da sera degli anni 50-60*, Catalogo della mostra a Palazzo Fortuny, Venezia, Arsenale, 1984.

AA.VV., *Annicinquanta. La nascita della creatività italiana*, Catalogo della mostra tenuta a Milano, 4 marzo-3 luglio 2005, Firenze, ArtificioSkira, 2005.

AA.VV., *Italian Glamour. L'essenza della moda italiana dal dopoguerra al XXI secolo: la collezione Enrico Quinto e Paolo Tinarelli*, Milano, Skira, 2014.

AN., *Femmina Incatenata*, in «Araldo dello spettacolo», a. IV, n. 77, 12 settembre 1949, p. 3.

AN., *Italian Collections Notebook*, in «Vogue US», 5 settembre 1952, p. 154.

AN., *Le gonne corte viste e giudicate a un "convegno dei 5"*, in «Nuova Stampa sera», a. VII, n. 159, 18-19 agosto 1953, p. 3.

AN., *Le belle in abito da gala*, in «Grazia», a. XXVII, n. 722, 19 dicembre 1954, pp. 19-23.

AN., *Skillful Sketches Chart Wardrobe: Lollobrigida Draws Key to her Clothes*, in «Life», a. XX, 10 gennaio 1955, p. 40.

AN., *Sfilata di modelli in "Appuntamento alle 10",* in «Radiocorriere», a. XXXII, n. 40, 2-8 ottobre 1955, p. 13.

AN., *6 stelle di sera*, in «Grazia», a. XXIX, n. 776, 1 gennaio 1956, pp. 20-21.

AN., *Dieci modelli per Sophia Loren*, in «Grazia», a. XXIX, n. 780, 29 gennaio 1956, pp. 16-17.

AN., *I modelli di "Appuntamento alle 10",* in «Radiocorriere», a. XXXIII, n. 11, 11-17 marzo 1956, p. 20.

AN., *XII Edizione della Moda Italiana*, in «Radiocorriere», a. XXXIII, n. 31, 29 luglio-4 agosto 1956, p. 24.

AN., *Emilio Schuberth. Konfektion für Kleinstädte*, in «Der Spiegel», a. X, n. 49, 5 dicembre 1956.

AN., *Con un abito color bianco-gelsomino si è sposata la figlia di Schuberth*, in «Alba», a. XXXVI, n. 9, 2 marzo 1958, pp. 34-35.

AN., *Ricordate com'erano vestite nei film?,* in «Grazia», a. XXIX, n. 783, 19 febbraio 1956, pp. 44-45.

AN., *Il Festival chiama a Venezia le celebrità*, in «Oggi», a. XII, n. 36, 6 settembre 1956, pp. 14-17.

AN., *Le più belle toilettes alla prima del Teatro dell'Opera*, in «Oggi», a. XIII, n. 1, 3 gennaio 1957, pp. 22-23.

AN., *Dapporto e il sarto Schuberth ospiti Walter Chiari in tv*, in «Stampa Sera», a. XII, n. 23, 27-28 gennaio 1958, p. 3.

AN., *Soraya chiusa in albergo riceve il sarto Schuberth*, in «La Stampa», a. 93, n. 75, 28 marzo 1959, p. 5.

AN., *Assegnate le «maschere d'argento» per rivista, teatro, cinema e tv*, in «La Stampa», a. 93, n. 224, 20 settembre 1959, p. 4.

AN., *Spogliarello a sorpresa della "Vedova nera",* in «Stampa Sera», a. 92, n. 76, 29-30 marzo 1960, p. 9.

AN., *Addio, Musichiere*, in «RadiocorriereTV», a. XXXVII, n. 20, 15-21 maggio 1960, p. 16.

AN., *Pignorati i mobili a Schuberth perché non paga i contributi*, in «La Stampa», a. 95, n. 221, 17 settembre 1961, p. 16.

AN., *Prova ufficiale del treno «Tartaruga». Sulla Roma – Napoli supera i 200 all'ora*, in «La Stampa», a. 101, n. 265, 9 novembre 1967, p. 17.

AN., *Stile "anni 40" e minigonna convivono nella moda invernale*, in «Stampa Sera», a. 100, n. 160, 16 luglio 1968, p. 11.

E. P. AMENDOLA (a cura di), *Vestire italiano. Quarant'anni di moda nelle immagini dei grandi fotografi*, Roma, Edizioni Oberon, 1983.

N. ANGELETTI, A. OLIVA, *In Vogue. La storia illustrata della rivista di moda più famosa del mondo*, Milano, Rizzoli, 2007.

G. ARISTARCO, *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, Bari, Edizioni Dedalo, 1993.

N. ASPESI, *Il lusso & l'autarchia. Storia dell'eleganza italiana 1930-1940*, Milano, Rizzoli, 1982.

P. BÄCHLIN, *Il cinema come industria. Storia economica del film*, a cura di L. Solaroli, Milano, Feltrinelli, 1958.

M. BALDINI, *L'invenzione della moda. Le teorie, gli stilisti, la storia*, Roma, Armando, 2005.

R. BARTHES, *Sistema della moda*, trad. it. a cura di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1970.

R. BARTHES, *Miti d'oggi*, trad. it. a cura di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1974.

R. BARTHES, *Il senso della moda*, trad. it. a cura di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 2006.

D. BARTLETT, S. COLE, A. ROCAMORA (a cura di), *Fashion Media: Past and Present*, London, Bloomsbury, 2013.

C. BEATON, *Lo specchio della moda*, Milano, Garzanti, 1955.

W. BENJAMIN, *Parigi capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986.

M. BARNARD, *Fashion as Communication*, London, Routledge, 1996.

C. BERT, *Compendio delle collezioni "segrete". Blenciaga e Givenchy*, disegni di Chino Bert, in «Bellezza», n. 4, aprile 1958.

G. BERTELLI, *Divi e paparazzi. La dolce vita di Fellini*, Recco, Le mani, 2009.

G. BIANCHINO, R. BOSSAGLIA (a cura di), *Sorelle Fontana,* Catalogo della mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, CSAC – Università di Parma, 1984.

G. BIANCHINO (a cura di), *Italian Fashion Designing. 1945-1980,* Catalogo della mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, CSAC – Università di Parma, 1987.

G. BIANCHINO, G. BUTAZZI, A. MOTTOLA MOLFINO, A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *La moda italiana. Le origini dell'alta Moda e della maglieria*, Milano, Electa, 1987.

G. BIANCHINO, A. C. QUINTAVALLE, *Moda. Dalla fiaba al design*, Novara, DeAgostini, 1989.

G. BIANCHINO, A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Nove100 Arte, fotografia, architettura, moda, design*, Catalogo della mostra, Palazzo del Governatore, Galleria S. Ludovico, Salone delle Scuderie, Parma, Milano, Skira, 2010.

H. BLIGNAUT, *Anatomia della moda. Il corpo, i luoghi, l'arte, il cinema*, Milano, FrancoAngeli, 2005.

H. BLIGNAUT, L. CIUNI, *La comunicazione della moda. Significati e metodologie*, Milano, FrancoAngeli, 2009.

A. BOARI, *1950/60. Palcoscenico e moda*, Roma, Il Ventaglio, 1985.

A. BOTTERO, *Nostra signora la moda*, Milano, Mursia, 1979.

I. BRIN, *Corriere da Roma*, in «Bellezza», a. III, n. 15, 1947, pp. 10-13.

I. BRIN, *Abiti scuri cappelli chiari,* in «Bellezza», a. IV, n. 29, 1948, p. 46.

I. BRIN, *Quattro giorni di moda a Venezia*, in «Bellezza», a. X, n. 10, ottobre 1950, pp. 24-27.

I. BRIN*, Trenta abiti per Soraya*, in «Bellezza», a. XIII, n. 7, luglio 1953, pp. 40-45.

I. BRIN, *Prodigioso settembre veneziano*, in «Bellezza», a. XI, n. 10, ottobre 1951, pp. 18-25.

I. BRIN, *Vogliamo creare le ambasciatrici della moda italiana?*, in «Bellezza», a. XIV, n. 4, aprile 1954, pp. 58-61.

I. BRIN, *Stato civile della moda italiana 1959*, in «Bellezza», a. XVIII, n. 9, settembre 1958, pp. 14-15.

I. BRIN, *Concerto Schubertiano*, in «Bellezza», a. XIX, n. 3, marzo 1959, pp. 108-111.

G. P. BRUNETTA, *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, Firenze, La casa Usher, 1991.

G. P. BRUNETTA, *Italia/Europa/USA. Identità e aperture del cinema italiano 1945-1965*, in «Cinema&Cinema», n. 67, 1993.

G. P. BRUNETTA (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.

S. BRUZZI, *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*, London-New York, Routledge, 1997.

S. BRUZZI, P. CHURCH GIBSON (a cura di), *Fashion Cultures Revisited: Theories, Explorations and Analysis*, London, Bloomsbury, 2012.

V. BUCCHERI, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.

R. BUCKLEY, *Glamour and the italian female film stars of the 1950s*, in «Historical Journals of Film, Radio and Television», vol. 28, 3, 2008.

D. BURATO, S. MARTIN, *Corpi in mostra. Il Festival di Venezia e la promozione della moda Made in Italy nel secondo dopoguerra*, Atti del convegno di FAScina 2018, in «Arabeschi – Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», ottobre 2018.

D. BURATO, *Dive dell'Olimpo: Ava, Rita, Ingrid e le altre tra critica e costume nei rotocalchi femminili del secondo dopoguerra,* in M. GUERRA, S. MARTIN (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici,* Parma, Diabasis, 2019.

G. BUTTAZZI, *1922-1943. Vent'anni di moda italiana*, Firenze, Centro Di, 1980.

O. CALABRESE (a cura di), *Italia Moderna. Guerra, dopoguerra, ricostruzione e decollo 1939-1960*, vol. III, Milano, Banca nazionale del lavoro, 1983.

D. CALAMAI, S. GNOLI, *Cento anni di Stile sul Grande Schermo*, Roma, Zephiro, 1995.

D. CALANCA, *Storia sociale della moda*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

D. CALANCA, N. FADIGATI, *Giovanni Battista Giorgini, la famiglia, il contributo alla nascita del Made in Italy, le fonti archivistiche*, in «ZoneModa Journal», vol. 8, n. 1, 2018.

P. CALEFATO, *Il corpo rivestito*, Bari, Edizioni dal Sud, 1986.

P. CALEFATO, *Moda & mondanità*, Bari, Palomar, 1992.

P. CALEFATO, *Moda e cinema. Macchine di senso, scritture del corpo*, Ancona-Milano, Costa & Nolan, 1999.

P. CALEFATO, *Moda, corpo, mito*, Roma, Castelvecchi, 1999.

P. CALEFATO, *Mass moda. Linguaggio e immaginario del corpo vestito*, Roma, Meltemi, 2007.

P. CALEFATO, *Lusso*, Milano, Meltemi, 2018.

P. CALEFATO*, La moda e il corpo. Teorie, concetti, prospettive critiche*, Roma, Carocci, 2021.

R. CAMPARI, *Hollywood-Cinecittà il racconto che cambia*, Milano, Feltrinelli, 1980.

R. CAMPARI, *Miti e stelle del cinema*, Bari, Laterza, 1985.

R. CAMPARI, *Cinema*, in *Enciclopedia della Moda*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2005.

F. CAPALBI, *Nessuna sorpresa. La moda italiana autunno – inverno '57*, in «Radiocorriere», a. XXXIV, n. 31, 4-10 agosto 1957, p. 21.

C. CAPALBO, *Storia della moda a Roma. Sarti, culture e stili di una capitale dal 1871 a oggi*, Roma, Donzelli Editore, 2012.

L. CAPRETTI, *Polenta e merletti. Una mostra a New York*, in «RadiocorriereTV», a. LX, n. 48, 27 novembre – 3 dicembre 1983, p. 129.

Y. CAPUTO, F. PIANCAZZO, *1951: The First Italian High Fashion Show. Conference Report and Interview to Neri Fadigati,* in «ZoneModa Journal», vol. 11, n. 1, 2021.

V. C. CARATOZZOLO, *Irene Brin. Lo stile italiano nella moda*, Venezia, Marsilio Editori, 2006.

T. CARLYLE, *Sartor Resartus*, Macerata, Liberilibri, 2008.

E. S. CARMAN, *Mapping the Body: Female Film Stars and the Reconstruction of Postwar Italian National Identity*, in «Historical Journals of Film, Radio and Television», vol. 31, 4, 2014.

F. CASADIO, F. CRISTIANO, E. G. LAURA, *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società del cinema italiano degli anni '40*, Ravenna, Longo, 1991.

A. CASTALDI, A. MULASSANO, *I mass-moda. Fatti e personaggi dell'Italian look*, Firenze, Edizioni G. Spinelli & C., 1979.

V. CASTRONOVO, N. TRANFAGLIA (a cura di), *Storia della stampa italiana. La stampa italiana del neocapitalismo*, Torino, Einaudi, 1981.

M. CATRICALÀ (a cura di), *Per filo e per segno: scritture della moda di ieri e di oggi.* Atti del Convegno, Roma, Museo Boncompagni-Ludovisi, 10 dicembre 2003, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

N. CAWTHORNE, *The new look. The Dior revolution*, London, Hamlyn, 1996.

C. CHIARELLI (a cura di), *Moda femminile tra le due guerre*, Livorno, Sillabe, 2000.

P. CHURCH GIBSON, *Fashion and Celebrity Culture*, London - New York, Berg, 2012.

A. CIABATTONI (a cura di), *Il sistema moda*, Torino, Editoriale Valentino, 1976.

V. CODELUPPI*, Il divismo. Cinema, televisione, web*, Roma, Carocci, 2017.

P. COLAIACOMO, *Critica della Moda e «Made in Italy»,* in «ZoneModa Journal», vol. 2*, La cultura della moda italiana - made in Italy*, Bologna, Pendragon, 2011.

M. CONTINI, *Le dive preferiscono la moda di casa loro*, in «Grazia», a. XX, n. 335, 26 luglio 1947, p. 9

M. CONTINI, *Autunnale di Schubert*, in «Epoca», a. II, n. 56, 3 novembre 1951, pp. 40-43.

M. CONTINI, *Vestite così salutano il 1952*, in «Epoca», a. III, n. 65, 5 gennaio 1952, pp. 36-39.

J. CRAIK, A. JANSEN (a cura di), *International Journal of Fashion Studies,* Vol. 2, n. 1, Bristol, United Kingdom, Intellect Ltd, 2015.

J. CRAIK, S. PEOPLES, *The fashion studies book,* United Kingdom, Routledge, 2020.

O. CULLEN, C. K. BURKS, *Christian Dior*, London, Victoria and Albert Museum, 2019.

A. D'ALOIA, M. BARONIAN, M. PEDRONI (a cura di), *Fashionating Images. Audiovisual Media Studies Meet Fashion*, in «Comunicazioni sociali», n. 1, 2017.

I. DANELLI, *Emilio Schuberth*, in G. BIANCHINO, A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Il Rosso e il nero. Figure e ideologie in Italia 1945-1980*, Catalogo della mostra, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 1999-2000, Milano, Electa, 1999.

R. DE BERTI, M. ROSSI, *Cinema e cultura popolare: i rotocalchi illustrati*, in F. CASETTI, R. DE BERTI (a cura di), *Il cinema a Milano tra le due guerre*, in «Comunicazioni sociali», n. 3-4, Vita e Pensiero, 1988.

S. DELLA CASA, D. E. VIGANÒ (a cura di), *Hollywood sul Tevere. Anatomia di un fenomeno*, Milano, Electa, 2010.

M. DELPIERRE, M. DE FLEURY, D. LEBRUN, *L'élégance française au cinéma*, Paris, Edition Paris-Musées et Société de l'Histoire du Costume, 1988.

D. DEL POZZO, L. SCARLINI (a cura di), *Gay. La guida italiana in 150 voc*i, Milano, Mondadori, 2006.

S. DE MATTEIS, *Il teatro delle varietà*, Firenze, La casa Usher, 2008.

P. DEVLIN, *Vogue. 1920-1980. Moda, immagine, costume*, Milano, Fabbri Editori, 1980.

D. DIOR, *Stars in Dior*, New York, Rizzoli, 2012.

G. DORFLES, *La moda della moda*, Genova, Costa & Nolan, 1984.

R. ENGELMEIER, P. W. ENGELMEIER, A. BERG, *Cinema e moda. Moda nel cinema,* Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1997.

ERTI, *Anche la moda al Festival di Venezia*, in «Grazia», a. XXII, n. 448, 24 settembre 1949, pp. 24-25.

R. FABBRI, *Ciak: si gira la moda. Cinema e moda, sistemi di senso e industrie di emozioni*, Urbino, Quattroventi, 2006.

F. FALDINI, G. FOFI, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979.

O. FALLACI, *Sipario alzato sulla moda italiana*, in «Grazia», a. XXVI, n. 625, 14 febbraio 1953, pp. 22-23.

P. FERRARO, *La moda italiana nel cinema. Dal ventennio fascista alla dolce vita*, Padova, Esedra editrice, 2013.

A. FIORENTINI CAPITANI, *Moda italiana anni Cinquanta e Sessanta*, Firenze, Cantini, 1991.

D. FORGACS, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, nuova ed., Bologna, il Mulino, 2000.

D. FORGACS, S. GUNDLE, *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954*, Bologna, il Mulino, 2007.

M. L. FRISA (a cura di), *Lo sguardo italiano. Fotografie italiane di moda dal 1951 a oggi*, Rotonda di via Besana, Milano, Catalogo della mostra, Milano, Charta, Firenze, Fondazione Pitti Immagine Discovery, 2005.

M. L. FRISA (a cura di), *Pasquale De Antonis. La fotografia di moda*, *1946-1968*, Venezia, Marsilio, 2008.

M. L. FRISA, A. MATTIROLO, S. TONCHI (a cura di), *Bellissima. L'Italia dell'alta moda, 1945-1968*, Milano, Electa - Roma, MAXXI, 2014.

D. GAROFALO, *"Andare alla televisione". Pubblici popolari e ritualità collettive della televisione italiana delle origini*, in «Comunicazioni sociali», n.1, 2017.

A. GECZY, V. KARAMINAS, *Fashion and Art*, London - New York, Berg, 2012.

A. GECZY, V. KARAMINAS, *Fashion's Double: Representations of Fashion in Painting, Photography and Film*, London, Bloomsbury, 2013.

S. GIACOMONI, *L'Italia della moda*, Milano, Mazzotta, 1984.

F. GIACOMOTTI, *La tv alla moda. Stile e star nella storia della Rai*, Cinisello Balsamo-Roma, Silvana-Rai Eri, 2014.

R. GIANCARLO, *Firme in passerella. Italian style, moda e spettacolo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1986.

B. GIORDANI ARAGNO (a cura di), *Il disegno dell'alta moda italiana 1940-1970*, Roma, De Luca, 1982.

B. GIORDANI ARAGNO, *40 Years of Italian Fashion. 1940-1980*, Roma, The Made, 1983.

B. GIORDANI ARAGNO (a cura di), *Sorelle Fontana 1907-1992. Storia di un atelier*, Catalogo della mostra tenuta a Montecarlo dal 2 al 15 giugno 1992, Roma, Logart Press, 1992.

B. GIORDANI ARAGNO, *Lo spettacolo della moda. Emilio Federico Schuberth*, Napoli, Fondazione Mondragone, 2004.

M. GIUSTI, *Il grande libro del Carosello. E adesso tutti a nanna…*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995.

S. GNOLI, *La donna, l'eleganza e il fascismo*, Catania, Del Prisma, 2000.

S. GNOLI, *Moda & cinema. La magia dell'abito sul grande schermo*, Città di Castello, Edimond, 2002.

S. GNOLI, *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*, Roma, Carocci, 2012.

S. GNOLI, *Eleganza Fascista. La moda dagli anni Venti alla fine della guerra*, Roma, Carocci, 2017.

S. GRANDI, A. VACCARI, S. ZANNIER, *La moda nel secondo dopoguerra*, Bologna, Editrice Clueb, 1992.

A. GRASSO, *Storia critica della televisione italiana. Vol I. 1954-1979*, Milano, Il Saggiatore, 2019.

S. GUNDLE, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Bari, Editori Laterza, 2009.

S. GUNDLE, *Fame, Fashion, and Style: The Italian Star System*, in D. FORGACS, R. LUMLEY (a cura di), *Italian Cultural Studies. An Introduction*, Oxford University Press, New York, 1996.

S. IRONICO, *Studiare la moda. Un tentativo di sistematizzazione*, in «ZoneModa Journal», vol. 2*, La cultura della moda italiana - Made in Italy*, Bologna, Pendragon, 2011.

C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007.

H. JENSS (a cura di), *Fashion Studies. Research Methods, Sites and Practices,* London, Bloomsbury, 2016.

S. B. KAISER, *Fashion and Cultural Studies*, London, Berg, 2012.

H. KAUFMAN, G. LERNER, *Hollywood sul Tevere*, trad. it., Milano, Sperling & Kupfer, 1982.

T. KEZICH, A. LEVANTESI, *Dino De Laurentiis, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2001.

L. KYBALOVA*, Enciclopedia illustrata della moda*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

C. L., *Schuberth sarto mondano prepara il nuovo abito per le suore*, in «La Nuova Stampa», a. VIII, n. 280, 26 novembre 1952, p. 3.

E. LANZA, B. M. PICCININO, *Primavera italiana*, in «Radiocorriere», a. XXXIV, n. 9, 3-9 marzo 1957, pp. 24-25.

R. LEE BLASZCZYK, V. POUILLARDA (a cura di)*, European Fashion: the Creation of a Global Industry,* Manchester, Manchester University Press, 2018.

C. LIMENTANI VIRDIS (a cura di)*, Contraccambi: la moda, il cinema, lo sguardo*, Padova, CLEUP, 2002.

G. LOLLOBRIGIDA, *Ho cenato con la Regina*, in «Epoca», a. V, n. 213, 31 ottobre 1954, pp. 71-74.

S. LOREN, *Ieri, oggi, domani. La mia vita*, Rizzoli, 2014.

M. LUPANO, A. VACCARI (a cura di), *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista,* Bologna, Damiani Editori, 2009.

L. MADEO, *Stroncato da collasso Schuberth il sarto di dive e di principesse*, in «La Stampa», a. 106, n. 4, 6 gennaio 1972, p. 11.

A. MAGISTÀ, *Dolce vita gossip. Star, amori, mondanità e kolossal negli anni d'oro di Cinecittà*, Milano, Pearson Italia, 2007.

G. MALOSSI (a cura di), *La Sala Bianca. Nascita della moda italiana*, Milano, Electa, 1992.

G. MANZINI, *La moda di Vanessa*, Palermo, Sellerio Editore, 2003.

R. MARCUCCI, *Anibo e il Made in Italy. Storia dei buying office in Italia*, Firenze, Vallecchi, 2004.

R. F. MARIN, *Mass moda, strumento di comunicazione di massa*, in «Tigor: rivista di scienze della comunicazione», a. III, n. 1, gennaio-giugno 2011.

F. MARIOTTI, *Il mito di Cinecittà*, Milano, Mondadori, 1995.

S. MARTIN, *L'abito necessario. Fili, trame e intrecci nel cinema e nella televisione*, Diabasis, Parma, 2021.

W. MARTINI, *È l'anno di Sophia*, in «Annabella», a. XX, n. 8, 20 febbraio 1955, pp. 24-25.

S. MASI, E. LANCIA, *Stelle d'Italia: piccole grandi dive del cinema italiano dal 1945 al 1968*, Roma, Gremese Editore, 1989.

S. MASI, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, Roma, Ministero del turismo e dello spettacolo, 1989.

L. MAZZOLI, *Omaggio alla regina*, in «Annabella», a. XIX, n. 45, 7 novembre 1954, pp. 28-29.

D. MECCOLI, *I sette peccati capitali e Le ragazze di Piazza di Spagna*, in «Cinema», n. 73, 1 novembre 1951, pp. 228-230.

E. MERLO, *Moda italiana. Storia di un'industria dall'Ottocento a oggi*, Venezia, Marsilio Editori, 2003.

E. MERLO, M. N. TRIVISANO (a cura di), *Lo stile italiano nelle carte. Inventario dell'archivio storico della Camera nazionale della moda italiana (1958-1989)*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2018.

M. E. MESSINA, *Cinema.moda. Il cinema e la moda tra filmico e sociale*, Roma, Sacco Editore, 2011.

M. MININNI, *Mode in Italy. 1946-1986: 40 anni di stile italiano*, Roma, Palazzo Braschi, 13 marzo-5 aprile 1987, Roma, Primopiano, 1987.

G. MOLOSSI, *La Sala Bianca: nascita della Moda Italiana*, Milano, Electa, 1992.

E. MORIN, *Le star*, Milano, Redifin-Edizioni Olivares, 1995.

E. MORINI, *Storia della moda. XVIII-XXI secolo*, Milano, Skira, 2010.

S. MORRICONI, *Schuberth rivela i segreti delle sue più famose clienti*, in «Stampa sera», a. 91, n. 184, 4-5 agosto 1959, p. 3.

U. MULAS, *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Catalogo della mostra, Parma, Università di Parma, 1973

J. MULVAGH, *Vogue History of 20th Century Fashion*, London, Viking, 1988.

F. MUZZARELLI, *L'immagine del desiderio, Fotografia di moda tra arte e comunicazione,* Milano, Bruno Mondadori, 2009.

F. MUZZARELLI*, Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito*, Torino, Einaudi, 2013.

M. G. MUZZARELLI, *Breve storia della moda in Italia*, Bologna, il Mulino, 2011.

P. ORTI, *La donna più bella del mondo*, in «Annabella», n. 23, 5 giugno 1955, pp. 22-23.

L. PAGLIAI, *La Firenze di Giovanni Battista Giorgini. Artigianato e moda fra Italia e Stati Uniti*, Firenze, Edifir, 2011.

E. PAULICELLI, *Fashion Under Fascism. Beyond the Black*, Oxford, Berg, 2004.

E. PAULICELLI, *Italian Style: Fashion & Film from Early Cinema to the Digital Age*, New York – London, Bloomsbury Academic, 2016.

E. PAULICELLI, *Moda e cinema in Italia. Dal muto ai giorni nostri*, Milano, Bruno Mondadori, 2020.

E. PAULICELLI, D. STUTESMAN, L. WALLENBERG (a cura di), *Film, Fashion and the 1960s*, Bloomington, Indiana University Press, 2017.

E. PAULICELLI, V. MANLOW, E. WISSINGER (a cura di), *The Routledge Companion to Fashion Studies*, New York, Routledge, 2021.

I. PARIS, *Oggetti cuciti. L'abbigliamento pronto in Italia dal primo dopoguerra agli anni Settanta*, Milano, FrancoAngeli, 2006.

C. PENATI, *Il focolare elettronico. Televisione italiana delle origini e cultura della visione*, Milano, Vita e Pensiero, 2013

M. PEZZELLA, *Estetica del cinema*, Bologna, il Mulino, 1996.

F. PITASSIO, *Attore/Divo*, Milano, Il Castoro, 2003.

M. POCHNA, *Christian Dior*, Paris, Flammarion, 1994.

A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Moda media storia. Incontri di lavoro, Parma, 3/4 novembre 1984*, Parma, CSAC dell'Università, 1990.

E. QUINTO, P. TINARELLI (a cura di), *Un secolo di moda. Creazioni e miti del XX secolo,* Milano, Federico Motta, 2003.

M. QUIRIGLIO*, Schuberth veste le dive*, in «Cinema», a. IX, n. 168, 16 giugno 1956, pp. 286-288.

E. ROBIOLA, *Richiamo d'ottobre*, in «Bellezza», a. X, n. 10, ottobre 1950, pp. 72-73.

E. ROBIOLA, *Concerto schubertiano*, in «Bellezza», a. XIX, n. 3, marzo 1959, pp. 108-110.

E. ROSSETTI, *Chardin e Schuberth vestiranno le suore,* in «Stampa sera», a. 98, n. 144, 23-24 giugno 1966, p. 5.

V. ROSSI LODOMEZ, *La moda italiana precede le collezioni parigine*, in «Grazia», a. XXV, n. 570, 26 gennaio 1952, p. 25.

V. ROSSI LODOMEZ, *Trionfo a Firenze*, in «Grazia», a. XXVI, n. 626, 21 febbraio 1953, pp. 7-11.

T. SÁDABA N. KALBASKA, F. COMINELLI, L. CANTONI, M. TORREGROSA (a cura di), *Fashion Communication. Proceedings of the FACTUM 21 Conference,* Pamplona, Springer Nature, 2021.

E. SCARPELLINI, *La stoffa dell'Italia. Storia e cultura della moda dal 1945 a oggi*, Bari-Roma, Editori Laterza, 2017.

F. E. SCHUBERTH, *Ho vestito le donne più nobili e più belle*, in «Oggi», a. XI, n. 29, 19 luglio 1955, pp. 20-23.

F. E. SCHUBERTH, *L'eleganza della regina Elisabetta in Italia*, in «Oggi», a. XVII, n. 20, 18 maggio 1961.

S. SHAW, *Sophia Loren. Dans l'objectif*, Peebles Press International-Librairie des Champs-Élysées, 1979.

A. SIKARSKIE, *Digital Research Methods in Fashion and Textile Studies*, London, Bloomsbury, 2020.

G. SIMMEL, *La moda*, ed. it. a cura di L. Perucchi, Milano, Piccola Enciclopedia, 1996.

P. SOLI (a cura di), *Il genio antipatico. Creatività e tecnologia della moda italiana 1951-1983*, Milano, Mondadori, 1984.

P. SORCINELLI (a cura di), *Studiare la moda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

S. STANFILL (a cura di), *The Glamour of Italian Fashion Since 1945*, London, V&A Publishing, 2014.

P. TALAMIDESSI, *Dalle donne stile Schu-Schu alle pannocchie e alle distintissime,* in «Stampa sera», a. XI, n. 273, 18-19 novembre 1957.

U. TIRELLI, M. C. POMA (a cura di), *Donazione Tirelli. La vita nel costume, il costume nella vita*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986.

S. TOFFETTI, A. MORINI, *La grande parata. Il cinema di King Vidor*, Torino, Lindau, 1994.

G. TREVISANI*, La caduta trionfale di Wanda Osiris*, in «L'Europeo», a. 9, n. 45, 6 novembre 1955.

A. VACCARI, S. GRANDI, *Vestire il Ventennio. Moda e cultura artistica in Italia tra le due guerre*, Bologna, Benonia University Press, 2004.

A. VACCARI, *La moda nei discorsi dei fashion designer*, Bologna, CLUEB, 2012.

VERA, *Conquistati gli americani dal gusto italiano*, in «Grazia», a. XXIV, n. 347, 18 agosto 1951, pp. 5-6.

VERA, *Le campane di Roma e le trombe di Firenze*, in «Grazia», a. XXVI, n. 651, 9 agosto 1953, p. 17.

M. VERDONE (a cura di), *La moda e il costume nel film*, Roma, Bianco e nero editore, 1950.

G. VERGANI (a cura di), *Dizionario della moda*, Milano, Baldini e Castoldi, 1999.

G. VIZZANI, *La rivista è stanca delle piume di struzzo,* in «La settimana Incom Illustrata», a. VIII, n. 45, 5 novembre 1955.

N. WHITE, *Reconstructing Italian Fashion. America and the Development of the Italian Fashion Industry*, Oxford, Berg, 2000.

J. E. WORKMAN, B. W. FREEBURG, *Dress and Society*, London, Fairchild Books, 2008.

H. WORSLEY (a cura di), *Un secolo di moda/Gettyimages,* Konigswinter, Könemann, 2004.

A. ZAPPULLI (a cura di), *Il sarto*, Napoli, Roggiosi, 2015.

Festival internazionale dell'alta moda e del costume nel film, Atti del convegno, Venezia, Centro internazionale delle arti e del costume Palazzo Grassi, 9-7 settembre 1951, Milano, Publistampa, 1951.

APPENDICE 1

FIGURINI DI MODA DEL FONDO SCHUBERTH – CENTRO STUDI E ARCHIVIO DELLA COMUNICAZIONE – UNIVERSITÀ DI PARMA

L'appendice raccoglie 39 schede catalografiche di tipo OPERA (OA) realizzate tramite piattaforma SAMIRA (Software Divisione Beni Culturali). Ogni scheda, relativa a un pezzo singolo del fondo, prevede una suddivisione in paragrafi (maiuscolo rosso), campi (maiuscolo nero) e sottocampi (minuscolo nero). Le informazioni contenute nelle schede sono relative alla realizzazione dell'opera (cronologia, disegnatore – se identificabile, tecniche e materiali utilizzati), al soggetto (tipologia di indumento, stilista di riferimento – quando presente, descrizione del modello), allo stato di conservazione dell'oggetto, ai dati analitici di vario tipo (iscrizioni, indicazioni, timbri) e a quelli giuridico-amministrativi. Nel database, per ogni scheda OPERA è stata realizzata anche una scheda di tipo DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA (FT) ad essa collegata. Per motivi di economia di spazio, in questa appendice la documentazione fotografica di ogni figurino è stata accorpata alla fine della scheda OA.

Scheda 1

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D031400S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 95792
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Completo da giorno
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 32
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni quaranta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1948
DTSF A 1949
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: stilista
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Vigolo Mario
AUTH Sigla per citazione: MVIG
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 33,5
MISL Larghezza 23,5
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: numero del modello
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione: 57
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: iscrizioni
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul verso
ISRI Trascrizione: Zoraida
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: iscrizioni
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul verso
ISRI Trascrizione: Valentina Cortese velluto bleu
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D031400S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 2

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D031356S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96493
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da cocktail
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 43
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1955
DTSF A 1960
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Balestra Renato
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici: 1924 / vivente
AUTH Sigla per citazione: RBAL
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,6
MISL Larghezza 24,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: indicazioni sul modello
ISRS Tecnica di scrittura: a china
ISRP Posizione: sul verso
ISRI Trascrizione: Abito da cocktail in jersey shiffon rosso rubino
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: iscrizioni
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in alto a sinistra
ISRI Trascrizione: Anna Magnani
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D031356S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 3

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D008893S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 92943
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da gran sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 10
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSR Data di realizzazione: 1951
DTM Motivazione cronologia: bibliografia
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Pelizzoni Lino
AUTH Sigla per citazione: LPELI
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 35,4
MISL Larghezza 24,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono
DA DATI ANALITICI

DES DESCRIZIONE
DESO Indicazioni sull'oggetto: Gina Lollobrigida fotografata con il modello in un servizio del settimanale Grazia nel gennaio del 1952.
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D008893S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 4

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D031097S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96338
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da giorno
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 40
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1955
DTSF A 1960
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Balestra Renato
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici: 1924 / vivente
AUTH Sigla per citazione: RBAL
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 35,7
MISL Larghezza 24,8
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISRC Classe di appartenenza iscrizioni
ISRS Tecnica di scrittura a penna
ISRP Posizione sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione Lollobrigida
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza indicazioni sul modello
ISRS Tecnica di scrittura a matita
ISRP Posizione sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione Pique' nido d'api
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D031097S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 5

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D004581S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 92228
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da gran sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 8
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1951
DTSF A 1952
DTM Motivazione cronologia: datato
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: bibliografia
AUTN Nome scelto: Pelizzoni Lino
AUTH Sigla per citazione: LPELI
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 35,8
MISL Larghezza 25
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
DES DESCRIZIONE
DESO Indicazioni sull'oggetto: Abito realizzato in occasione della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: firma
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione: Schuberth 951-52
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: iscrizione
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione: Venezia Festival
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D004581S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 6

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D004897S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96817
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Scatola 1
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1950
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTB Nome scelto (ente collettivo): Ricci Modelli
AUTH Sigla per citazione: RMOD
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: stilista
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Dior, Christian
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
21 gennaio 1905 - 24 ottobre 1957
AUTH Sigla per citazione: CDIO

MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,7
MISL Larghezza 24,7
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono
DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: numero del modello
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in alto a sinistra
ISRI Trascrizione: 84
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: nome del modello
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in alto a sinistra
ISRI Trascrizione: Torsade 167
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: etichetta
STMI Identificazione: descrizione modello
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione:
Modello N. 84
Abito di lana nera tipo angorato fermatura di stras Mt. 3,20 alta130
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMQ Qualificazione: di stilista
STMP Posizione: sul recto in alto a sinistra
STMD Descrizione: Christian Dior
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D004897S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.


84
Christian Dior
Bouvade 107

Scheda 7

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D009093S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96973
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da pomeriggio
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Scatola 3
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1950
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTB Nome scelto (ente collettivo): Ricci Modelli
AUTH Sigla per citazione: RMOD
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: stilista
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Balmain, Pierre
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici: 18 maggio 1914 - 29 giugno 1982
AUTH Sigla per citazione: PBAL
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.

MISA Altezza 34,5
MISL Larghezza 25,1
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono
DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: numero del modello
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in alto a sinistra
ISRI Trascrizione: 123
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: nome del modello - collezione originale
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in alto a destra
ISRI Trascrizione: Oak-Room -336-
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: etichetta
STMI Identificazione: descrizione modello
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: Modello N. 123 Abito da pomeriggio con bolero di lana nera tipo drap Mt. 5 alta130
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMQ Qualificazione: di stilista
STMP Posizione: sul recto in alto a destra
STMD Descrizione: Balmain
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D009093S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 8

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030185S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 97740
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Tailleur completo
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Scatola 15
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1950
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTB Nome scelto (ente collettivo): Ricci Modelli
AUTH Sigla per citazione: RMOD
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,7
MISL Larghezza 25
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: numero del modello
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in alto a sinistra
ISRI Trascrizione: 15
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: etichetta
STMI Identificazione: descrizione modello
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione:
Modello N. 15 Tailleur in lana nera bottoni di galalite Mt. 3 alta 140
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030185S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 9

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030180S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 97742
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Tailleur completo
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Scatola 15
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1950
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTB Nome scelto (ente collettivo): Ricci Modelli
AUTH Sigla per citazione: RMOD
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 35
MISL Larghezza 25,2
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: numero del modello
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in alto a sinistra
ISRI Trascrizione: 202
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: etichetta
STMI Identificazione: descrizione modello
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione:
Modello N. 202 Tailleur di flanella grigia guarnizioni di astracan nero
Mt. 3 alta 140
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030180S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 10

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D009125S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 97743
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Completo da giorno
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Scatola 15
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1950
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTB Nome scelto (ente collettivo): Ricci Modelli
AUTH Sigla per citazione: RMOD
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: stilista
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Patou, Jean Alexandre
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Parigi, 27 settembre 1887 – Parigi, 8 marzo 1936)
AUTH Sigla per citazione: JPAT
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO

MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,8
MISL Larghezza 25
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono
DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: numero del modello
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in alto a sinistra
ISRI Trascrizione: 97
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: nome dello stilista e del modello originale
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in alto a destra
ISRI Trascrizione: Yan Patou - Arie-de-Fance
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: etichetta
STMI Identificazione: descrizione modello
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione:
Modello N. 97 Abito grigio di vigogna bottoni di pelle interno giacca di lontra nera Mt. 5 alta 130
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D009125S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 11

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D009127S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 97745
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Paletot
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Scatola 15
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1950
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTB Nome scelto (ente collettivo): Ricci Modelli
AUTH Sigla per citazione: RMOD
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,6
MISL Larghezza 25,3
CO CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono
DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI

ISRC Classe di appartenenza: numero del modello
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in alto a sinistra
ISRI Trascrizione: 18
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: etichetta
STMI Identificazione: descrizione modello
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione:
Modello N. 18 Pelliccia grigia melance interno di lontra nera Mt. 3,50 alta 140
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D009127S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 12

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D009062S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96778
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da giorno
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Scatola 4
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1950
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTB Nome scelto (ente collettivo): Ricci Modelli
AUTH Sigla per citazione: RMOD
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 33,3
MISL Larghezza 25,5
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: numero del modello
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in alto a sinistra
ISRI Trascrizione: 2
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: etichetta
STMI Identificazione: descrizione modello
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione:
Modello N. 2 Abito in maglia verde cintura camoscio marron con bottoni marron
Mt. 3,50 alta 100
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D009062S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 13

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D031432S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96767
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Completo da giorno
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Scatola 4
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1950
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTB Nome scelto (ente collettivo): Ricci Modelli
AUTH Sigla per citazione: RMOD
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,5
MISL Larghezza 22,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: numero del modello
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in alto a sinistra
ISRI Trascrizione: 22
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: etichetta
STMI Identificazione: descrizione modello
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione:
Modello N. 22 Abito e giacca tweed verde chiaro
e scuro cintura camoscio marron
Interno castorino marron Mt. 5 alto 120
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D031432S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 14

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D008780S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96763
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Completo da giorno
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Scatola 4
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1950
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTB Nome scelto (ente collettivo): Ricci Modelli
AUTH Sigla per citazione: RMOD
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,8
MISL Larghezza 22,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: numero del modello
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in alto a sinistra
ISRI Trascrizione: 23
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: etichetta
STMI Identificazione: descrizione modello
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione:
Modello N. 23 Abito e otto ottavi nero in velour leggero di lana con interno di ocello Mt. 5,50 alto 120
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D008780S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 15

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D008636S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 97282
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Scatola 7
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1950
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTB Nome scelto (ente collettivo): Ricci Modelli
AUTH Sigla per citazione: RMOD
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: stilista
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Bruyère, Marie-Louise
AUTH Sigla per citazione: MBRU
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,9

MISL Larghezza 25
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono
DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: numero del modello
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in alto a sinistra
ISRI Trascrizione: 139
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: nome del modello - collezione originale
ISRS Tecnica di scrittura a penna
ISRP Posizione: sul recto in alto a sinistra
ISRI Trascrizione: Du Caractere
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: etichetta
STMI Identificazione: descrizione modello
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione:
Modello N. 139 Abito marron di maglia di seta pesante color cognac motivo di velluto; che forma ricamo attaccato a punto a macchina e sparso qualche goccia color antracite Mt. 4 alta 110
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMQ Qualificazione: di stilista
STMP Posizione: sul recto in alto a sinistra
STMD Descrizione: Bruyere
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D008636S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 16

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030515S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 93557
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da gran sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 14
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1955
DTSF A 1960
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: bibliografia
AUTN Nome scelto: Pelizzoni Lino
AUTH Sigla per citazione: LPELI
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,7
MISL Larghezza 24,8
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione:
s.r.l. G.A.I.M.A L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030515S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 17

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D004580S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 92271
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da gran sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 9
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1955
DTSF A 1960
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: bibliografia
AUTN Nome scelto: Pelizzoni Lino
AUTH Sigla per citazione: LPELI
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,8
MISL Larghezza 24,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: iscrizioni
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul verso
ISRI Trascrizione: 26a 77
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione:
s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D004580S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 18

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D031017S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96283
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da gran sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 39
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSR Data di realizzazione: 1955ca
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Balestra Renato
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici: 1924 / vivente
AUTH Sigla per citazione: RBAL
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,8
MISL Larghezza 25
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione:
s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D031017S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 19

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030978S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96271
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 38
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1955
DTSF A 1960
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Balestra Renato
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici: 1924 / vivente
AUTH Sigla per citazione: RBAL
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,6
MISL Larghezza 24,8
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: iscrizioni
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in basso a sinistra
ISRI Trascrizione: 22
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030978S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 20

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030341S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 92166
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 6
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSR Data di realizzazione: 1959
DTM Motivazione cronologia: film
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: bibliografia
AUTN Nome scelto: Pelizzoni Lino
AUTH Sigla per citazione: LPELI
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 35,3
MISL Larghezza 25
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono
DA DATI ANALITICI

ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: indicazioni sul committente
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul verso
ISRI Trascrizione: Sign Abbe Lane uguale
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030341S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 21

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D031173S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96503
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da giorno
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 43
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1955
DTSF A 1960
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Balestra Renato
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici: 1924 / vivente
AUTH Sigla per citazione: RBAL
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,8
MISL Larghezza 24,8
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: indicazioni sul modello
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione: bianco
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: iscrizioni [nome della modella]
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione: Sonia
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: iscrizioni
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul verso
ISRI Trascrizione: Sig. Abbe Lane in jersei lana bianca
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D031173S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 22

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030661S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 94152
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da cocktail
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 20
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1959
DTSF A 1961
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: bibliografia
AUTN Nome scelto: Pelizzoni Lino
AUTH Sigla per citazione: LPELI
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,8
MISL Larghezza 24,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: indicazioni sul modello
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione: in corto
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: indicazioni sul modello
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione: Raso e organdis cm 85
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: iscrizioni [nome della modella]
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione: Mafi
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030661S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 23

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030372S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 92191
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 7
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1959
DTSF A 1960
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: bibliografia
AUTN Nome scelto: Pelizzoni Lino
AUTH Sigla per citazione: LPELI
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 35,6
MISL Larghezza 25
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: numero del modello
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione: n. 59
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: indicazioni sul modello
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul verso
ISRI Trascrizione: jersi sciffon
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030372S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 24

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030551S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 93917
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 16
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1950
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: bibliografia
AUTN Nome scelto: Pelizzoni Lino
AUTH Sigla per citazione: LPELI
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,8
MISL Larghezza 24,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: firma del disegnatore
ISRS Tecnica di scrittura: a china
ISRP Posizione: sul recto in basso al centro
ISRI Trascrizione: Peliz
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030551S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 25

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030964S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96183
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Completo da giorno
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 37
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1955
DTSF A 1960
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Balestra Renato
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici: 1924 / vivente
AUTH Sigla per citazione: RBAL
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,9
MISL Larghezza 24,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030964S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 26

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D031088S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96332
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 40
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSR Data di realizzazione: 1955ca
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Balestra Renato
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici: 1924 / vivente
AUTH Sigla per citazione: RBAL
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,9
MISL Larghezza 24,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: indicazioni sul modello
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione: Laminato oro ricamo smeraldi e oro
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D031988S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 27

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030498S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 93043
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da cocktail
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 11
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSR Data di realizzazione: 1950
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: bibliografia
AUTN Nome scelto: Pelizzoni Lino
AUTH Sigla per citazione: LPELI
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 35
MISL Larghezza 25,1
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: indicazioni sul modello
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto a destra
ISRI Trascrizione: sciarpa attaccata e rovescabile
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: firma del disegnatore
ISRS Tecnica di scrittura: a china
ISRP Posizione: sul recto in basso al centro
ISRI Trascrizione: Peliz
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030498S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 28

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030531S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 93754
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Completo da sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 15
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1950
DTSF A 1951
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: bibliografia
AUTN Nome scelto: Pelizzoni Lino
AUTH Sigla per citazione: LPELI
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 35
MISL Larghezza 24,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030531S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 29

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030421S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 93538
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Completo da gran sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 13
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1951
DTSF A 1952
DTM Motivazione cronologia: bibliografia
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: bibliografia
AUTN Nome scelto: Pelizzoni Lino
AUTH Sigla per citazione: LPELI
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,9
MISL Larghezza 24,7
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030421S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 30

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030413S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 93540
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da gran sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 13
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1951
DTSF A 1952
DTM Motivazione cronologia: bibliografia
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: bibliografia
AUTN Nome scelto: Pelizzoni Lino
AUTH Sigla per citazione: LPELI
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 35,4
MISL Larghezza 24,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030413S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 31

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030677S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 94132
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da gran sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 20
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1950
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: bibliografia
AUTN Nome scelto: Pelizzoni Lino
AUTH Sigla per citazione: LPELI
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 35,8
MISL Larghezza 25
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: indicazioni sul modello
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione: raff. bianco una ruota gialla tulle bianco Mafi
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030677S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 32

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D008437S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 97757
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da gran sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 44
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1952
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita su carta
MTO Indicazione Colore: BN
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 32,7
MISL Larghezza 23
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono
DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: firma del disegnatore
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione: Roberto

STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D008437S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 33

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D008440S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 97758
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da gran sera – retro del modello
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 44
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1952
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita su carta
MTO Indicazione Colore: BN
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 32,7
MISL Larghezza 23
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono
DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: firma del disegnatore
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in basso al centro
ISRI Trascrizione: Roberto

STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D008440S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 34

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D008438S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 97746
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da gran sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 44
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1952
DTSF A 1955
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita su carta
MTO Indicazione Colore: BN
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 32,7
MISL Larghezza 23
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono
DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: firma del disegnatore
ISRS Tecnica di scrittura: a matita
ISRP Posizione: sul recto in basso al centro
ISRI Trascrizione: Roberto

STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D008438S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 35

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D031045S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96401
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 41
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1955
DTSF A 1960
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Balestra Renato
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici: 1924 / vivente
AUTH Sigla per citazione: RBAL
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,7
MISL Larghezza 24,8
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: iscrizioni
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in basso a sinistra
ISRI Trascrizione: Anny
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: indicazioni sul modello
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in basso a sinistra
ISRI Trascrizione: 16 Rosantello bianco e al 17
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D031045S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 36

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D031054S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96405
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 41
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSI Da 1955
DTSF A 1960
DTM Motivazione cronologia: archivio
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Balestra Renato
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici: 1924 / vivente
AUTH Sigla per citazione: RBAL
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,8
MISL Larghezza 24,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
ISR ISCRIZIONI
ISRC Classe di appartenenza: iscrizioni
ISRS Tecnica di scrittura: a penna
ISRP Posizione: sul recto in basso a destra
ISRI Trascrizione: Anny
STM STEMMI, EMBLEMI, MARCHI
STMC Classe di appartenenza: timbro
STMP Posizione: sul verso
STMD Descrizione: s.r.l. G.A.I.M.A. L'Amministratore
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D031054S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 37

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030966S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96175
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 37
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSR Data di realizzazione: 1957
DTM Motivazione cronologia: bibliografia
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Balestra Renato
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici: 1924 / vivente
AUTH Sigla per citazione: RBAL
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,8
MISL Larghezza 25
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
DES DESCRIZIONE
DESO Indicazioni sull'oggetto:
L'abito fa parte della linea "Ambasciata", presentata a Firenze nel gennaio del 1958.
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030966S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 38

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D030980S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96266
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 38
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSR Data di realizzazione: 1957
DTM Motivazione cronologia: bibliografia
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Balestra Renato
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici: 1924 / vivente
AUTH Sigla per citazione: RBAL
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,8
MISL Larghezza 24,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
DES DESCRIZIONE
DESO Indicazioni sull'oggetto:
L'abito fa parte della linea "Ambasciata", presentata a Firenze nel gennaio del 1958.
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D030980S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



Scheda 39

CD CODICI
TSK Tipo scheda: OA
TKK Categoria: S
LIR Livello di ricerca: P
NCT CODICE UNIVOCO
NCTA ID Museo: CSAC
NCTR Codice regione: 08
NCTN Numero: D031174S
ESC Ente schedatore: CSAC
ECP Ente competente: CSAC
NCI Identificativo Samira: 96497
FON FONDO
FONA Codice del Fondo: MODA0024
FOND Denominazione del Fondo Archivistico: Schuberth, Emilio
OG OGGETTO
OGT OGGETTO
OGTD Definizione: figurino di moda
SGT SOGGETTO
SGTT Titolo: Abito da sera
LC LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA
LDC COLLOCAZIONE SPECIFICA
LDCM Denominazione raccolta: Sezione Media/Moda - fondo Schuberth
LDCS Specifiche: Busta 43
DT CRONOLOGIA
DTZ CRONOLOGIA GENERICA
DTZG Secolo: XX
DTZS Frazione di secolo: anni cinquanta
DTS CRONOLOGIA SPECIFICA
DTSR Data di realizzazione: 1957
DTM Motivazione cronologia: bibliografia
AU DEFINIZIONE CULTURALE
AUT AUTORE
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Schuberth Emilio Federico
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici
(Napoli, 8 giugno 1904 - Roma, 5 gennaio 1972)
AUTH Sigla per citazione: ESCH
AUT AUTORE
AUTS Riferimento all'autore: disegnatore
AUTM Motivazione dell'attribuzione: archivio
AUTN Nome scelto: Balestra Renato
AUTA Dati anagrafici / estremi cronologici: 1924 / vivente
AUTH Sigla per citazione: RBAL
MT DATI TECNICI
MTC Materia e tecnica: matita e tempera su carta
MTO Indicazione Colore: Colore
MIS MISURE DEL MANUFATTO
MISU Unit. cm.
MISA Altezza 34,8
MISL Larghezza 24,9
CO CONSERVAZIONE
STC STATO DI CONSERVAZIONE
STCC Stato di conservazione: Buono

DA DATI ANALITICI
DES DESCRIZIONE
DESO Indicazioni sull'oggetto:
L'abito fa parte della linea "Ambasciata", presentata a Firenze nel gennaio del 1958.
TU CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI
ACQ ACQUISIZIONE
ACQT Tipo acquisizione: donazione
ACQD Data acquisizione: 1990
ACQN Nome donatore: Schuberth Gretel in Rapp
CDG CONDIZIONE GIURIDICA
CDGG Indicazione generica: proprietà ente pubblico
CDGS Indicazione specifica: Università di Parma - CSAC
DO FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO
FTA DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA
FTAP Formato: jpg.
FTAN Numero identificativo: D031174S_Schuberth
CM COMPILAZIONE
CMP COMPILAZIONE
CMPD Data: 2021
CMPN Nome: DBurato
RSR Referente: Branchi M.
FUR Funzionario responsabile: Branchi M.



APPENDICE 2

ELENCO FOTOGRAFIE INEDITE DEL FONDO ARCHIVIO PUBLIFOTO ROMA – CENTRO STUDI E ARCHIVIO DELLA COMUNICAZIONE – UNIVERSITÀ DI PARMA

L'inventario delle fotografie inedite relative alla vita e al lavoro di Federico Emilio Schuberth è stato qui ordinato in base al soggetto delle immagini. Per ogni fotografia sono riportate: la trascrizione della didascalia e delle eventuali annotazioni, il codice identificativo, la data (dove è stato possibile stabilirla con precisione) e le misure. Quando presente, la didascalia è stata riportata per intero e senza modificarne il testo. Per le fotografie prive di didascalia, invece, la descrizione (in corsivo) è stata aggiunta da me. I dati mancanti (luogo e data) sono stati integrati tramite le informazioni ricavate dai cinegiornali dell'Archivio Storico Luce e dalle fotografie del Fondo Archivio Publifoto Roma (CSAC) già catalogate.

Numero	Descrizione/ Didascalia	Data	Agenzia	Misure (cm)
	PARTENZE/TUOR/PRESENTAZIONI			
C646009S	Roma 26.5.60. I sarti Schuberth e Gugenheim, con le loro belle indossatrici sono partiti per Tel Aviv dove presenteranno i loro modelli. *Schuberth a tavola mentre mostra una bandiera.*	26.05.1960	Publifoto Roma - Italy	13x18
C646008S	Roma 26.5.60. I sarti Schuberth e Gugenheim, con le loro belle indossatrici sono partiti per Tel Aviv dove presenteranno i loro modelli.	26.05.1960	Publifoto Roma - Italy	13x18
C646007S	Roma 26.5.60. I sarti Schuberth e Gugenheim, con le loro belle indossatrici sono partiti per Tel Aviv dove presenteranno i loro modelli.	26.05.1960	Publifoto Roma - Italy	13x18
C646006S	Roma 26.5.60. I sarti Schuberth e Gugenheim, con le loro belle indossatrici sono partiti per Tel Aviv dove presenteranno i loro modelli.	26.05.1960	Publifoto Roma - Italy	13x18
C646005S	Roma 26.5.60. I sarti Schuberth e Gugenheim, con le loro belle indossatrici sono partiti per Tel Aviv dove presenteranno i loro modelli.	26.05.1960	Publifoto Roma - Italy	13x18
C646004S	Partenza Schuberth.	26.05.1960	Publifoto Roma - Italy	13x18
C646003S	Roma 26.5.60. I sarti Schuberth e Gugenheim, con le loro belle indossatrici sono partiti per Tel Aviv dove presenteranno i loro modelli.	26.05.1960	Publifoto Roma - Italy	18x24
C646002S	Roma 26.5.60. I sarti Schuberth e Gugenheim, con le loro belle indossatrici sono partiti per Tel Aviv dove presenteranno i loro modelli.	26.05.1960	Publifoto Roma - Italy	18x24
C646001S	Roma, 9 febbraio 1955. (Card.) Partenza di personalità italiana per le nozze di Maria Pia Savoia. Numerose personalità Italiane sono partite oggi dall'aeroporto di Ciampino alla volta di Lisbona, per assistere al matrimonio della Principessa Maria Pia di Savoia. La foto mostra: il sarto Schuberth.	09.02.1955	Publifoto Roma	18x24

C646000S	*Schuberth apre un suo portabagagli con gioielli. AEROPORTO DI CIAMPINO.*	09.02.1955	Publifoto Roma	13x18
C645999S	Emilio Schuberth in Deutschland. *Aeroporto di Francoforte* Il 16 agosto 1957 un aereo della Swissair ha portato un carico particolarmente delicato da Roma a Francoforte. Sotto i flash dei fotografi, lo stilista italiano Emilio Schuberth, originario della Sassonia e diventato famoso a Roma, è sceso dall'aereo con otto affascinanti mannequin, ad ognuna delle quali è stata consegnata un'orchidea da graziose hostess. Emilio Schuberth presenterà i suoi ultimi modelli Minter in due sfilate il 17 agosto al Wiesbarden Kurhaus. Schuberth ha annunciato che i costumi e gli abiti manterranno le loro linee conservatrici. Secondo lui, le gonne corte, come quelle create in Francia non potevano imporsi. La nostra immagine mostra Emilio Schuberth con le sue mannequin subito dopo lo sbarco, che saluta Francoforte con un bicchiere di spumante	16.08.1957	Deutsche Presse Agentur (pda) Publifoto Roma	

MATRIMONIO GRETEL SCHUBERTH/SCHUBERTH CON LE FIGLIE ANNELISE E GRETEL

C645998S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Gretel in auto.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645997S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. NF: ecco la sposa con il padre.	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645996S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Retro dell'auto con Gretel*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645995S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Gretel e il marito in auto.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645994S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Foto di invitati.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24

C645993S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Gretel e il marito davanti all'altare. Due foto attaccate.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x[24+ 19]
C645992S	*Emilio Schuberth al matrimonio della figlia stringe la mano ad una invitata.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645991S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Gretel e il marito davanti all'altare.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645990S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Gretel e Schuberth verso l'altare.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645989S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Gretel, Schuberth e il marito davanti all'altare.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645988S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Primo piano di Gretel in auto*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645987S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Gretel e il marito all'altare.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645986S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. NF: ecco la sposa con il padre.	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645985S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Gretel con il padre che le sistema il velo.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645984S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Schuberth accompagna la figlia all'altare.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24

C645983S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Foto degli sposi sull'altare SCATTATA dalla navata.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645982S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Gretel con il padre che le sistema il velo.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645981S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa.	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645980S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Foto di Gretel a figura intera nell'atelier del padre.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645979S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Primo piano di Gretel fuori dalla chiesa.*	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645978S	*Gretel in abito da sposa e Schuberth nell'atelier. Sul fondo il ritratto dell'artista.*	15.02.1958		13x18
C645977S	*Gretel in abito da sposa e Schuberth nell'atelier. Sul fondo il ritratto dell'artista.*	15.02.1958		13x18
C645976S	*Gretel in abito da sposa e Schuberth nell'atelier. Sul fondo il ritratto dell'artista.*	15.02.1958		13x18
C645975S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Primo piano di Gretel, Schuberth e lo sposo.*	15.02.1958	Publifoto Roma	13x18
C645974S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Scambio degli anelli.*	15.02.1958	Publifoto Roma	13x18
C645973S	La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, signorina Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. NF: Il meraviglioso abito da sposa che il famoso sarto ha confezionato per la figlia.	15.02.1958	Foto-Notizie Publifoto	18x24

C645972S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. NF: ecco la sposa con il padre.	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645971S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. *Foto di Gretel e dello sposo mentre salutano la folla fuori dalla chiesa.*	15.02.1958	Publifoto Roma	13x18
C645970S	Roma 27/2/60 La figlia primogenita di Schuberth Annelise ha sposato staman nella chiesa di San Giovanni a Porta Latina Giulio de Santis, conosciuto a Roma con il nomignolo di "il Re dei tappeti". *Schuberth a braccetto con la figlia fuori dalla chiesa*.	27.02.1960	Publifoto Roma	18x24
C645969S	Roma 27/2/60 La figlia primogenita di Schuberth Annelise ha sposato staman nella chiesa di San Giovanni a Porta Latina Giulio de Santis, conosciuto a Roma con il nomignolo di "il Re dei tappeti". *Schuberth con la figlia.*	27.02.1960	Publifoto Roma	18x24
C645968S	Roma 27/2/60 La figlia primogenita di Schuberth Annelise ha sposato staman nella chiesa di San Giovanni a Porta Latina Giulio de Santis, conosciuto a Roma con il nomignolo di "il Re dei tappeti". *Annelise con lo sposo.*	27.02.1960	Publifoto Roma	18x24
C645967S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. Schuberth con le figlie, a sinistra Gretel.	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645966S	Roma. 15.2.58. La figlia del noto sarto romano Emilio Schuberth, sig.na Gretel, si è unita in matrimonio nella Chiesa di S. Anselmo con il sig. Carlo Rappa. Schuberth con le figlie, a sinistra Gretel.	15.02.1958	Publifoto Roma	18x24
C645965S	Il noto sarto Schuberth con le figlie *A sinistra Gretel a destra Annelise. Entrambe con due abiti firmati dal padre. Luogo: atelier di Schuberth.*	Febbraio 1955	Publifoto Roma	13x18
C645960S	Il sarto Schuberth con le figlie (feb. 1955) *A sinistra Gretel a destra Annelise. Entrambe con due abiti firmati dal padre. Luogo: atelier di Schuberth.*	Febbraio 1955	Publifoto Roma	13x18

C645963S	~~Una dell~~ Il noto sarto Schuberth con le due figlie (feb. '55 *A sinistra Gretel a destra Annelise. Entrambe con due abiti firmati dal padre. Luogo: atelier di Schuberth.*	Febbraio 1955	Publifoto Roma	13x18
C645964S	Roma, feb 1955. ~~Il noto sarto~~ una delle figlie del noto sarto Schuberth *Gretel in posa con un abito del padre nell'atelier, sul fondo il ritratto dello stilista.*	Febbraio 1955	Publifoto Roma	13x18
C645962S	Una delle figlie del sarto Schuberth *Gretel in posa con un abito del padre nell'atelier, sul fondo il ritratto dello stilista.*	Febbraio 1955	Publifoto Roma	13x18
C645961S	Una delle due figlie del sarto Schuberth *Gretel in posa con un abito del padre nell'atelier, sul fondo il ritratto dello stilista.*	Febbraio 1955	Publifoto Roma	13x18

OCCASIONI MONDANE

C646032S	Schuberth a tavola con alcuni attori, durante la serata di assegnazione delle Grolle d'oro a Saint Vincent. luglio 1960 Da sinistra a destra: Antonio Cifariello, Ingrid Thulin, Emilio Schuberth.	Luglio 1960	Publifoto Torino	18x24
C646031S	Roma. 23.10.54. Nei saloni dell'Ass. Artistica Internazionale, si è svolta una "Grande festa della Canzone", in onore del poeta napoletano Tito Manlio, parolista delle più note canzoni napoletane. Sono intervenuti noti attori della RAI e Televisione. Nella foto: il sarto Schuberth e due indossatrici assistono alla rappresentazione.	23.10.1954	Publifoto Roma	18x24
C646030S	Roma 28/3/60 Cocktail mondano per l'inaugurazione delle nuove boutique di Schubert con l'intervento di Anna Magnani. (alx).	28.03.1960	Publifoto Roma	18x24
C646029S	*Schuberth fotografato alla serata di assegnazione delle Grolle d'oro 1959 a Saint Vincent.*	04.07.1959	Publifoto Torino	18x8,5 (tagliata)
C646028S	Roma. 17.7.55. Questa notte al Belvedere delle Rose il Pres. Del Sind. Naz, Giornalisti Cinematografici Domenico Meccoli ha consegnati i "nastri d'argento" per l'anno 1955. Nella Foto: Il sarto Schuberth.	17.07.1955	Publifoto Roma	18x24

C646027S	Roma, 26/10/56 (EspFio) = Con grandissimo concorso di pubblico ed alla presenza del Capo dello Stato e di numerose personalità, si è svolta al Teatro de l'Opera l'attesa proiezione del supercolosso cinematografico "Guerra e pace". NF: il sarto Schubert.	26.10.1956	Publifoto Roma	18x24
C646025S	Roma 1.5.60. Abbiamo mister cinema!!! Una serata di gala per la elezionedi "Mister Cinema" si è svolta stanotte alla Villa dei Cesari. Erano presenti il sarto Schuberth, il press-agent Morazzani, la attrice cubana Bella Cortez, che ha premiato i vincitori, so scrittore Gio Stajano, ed altri. I primi tre posti sono stati conquistati da Giancarlo Palmorani (n°9) Elio Nastri (n°13) Alberto Bargioli (n°14).	01.05.1960	Publifoto Roma	18x24
C646026S	*Schuberth riceve la "stella di sceriffo" (Locale: Rancho Grande - Roma).*	24.12.1957	Publifoto Roma	18x24
C646024S	*Schuberth durante una serata mondana.*			18x24
C646023S	*Schuberth in mezzo ad alcuni uomini.*		Publifoto Roma	18x24
C646022S	Roma. 24.12.57. durante una simpatica serata di gala, al locale notturno Rancho Grande, sono state consegnate le prime "stelle di sceriffo". Molti i presenti, tra i quali il sarto Schubert, primo sceriffo e Giulietta Masina, Federico Fellini, Susanna Rory, Valentina Cortese e tanti altri. Schuberth *Consegna del premio a Schuberth.*	24.12.1957?	Publifoto Roma	18x24
C646021S	Rosario Borelli e Schuberth Roma – Il noto sarto romano Emilio Schuberth recatosi in un locale notturno è stato colpito dalla voce di un giovane cantante; incuriositò da ciò si è fatto presentare al cantante, ed non era, che, il giovane attore Rosario Borelli che ultimamente ha debuttato nella canzone. Nelle foto/Rosario Borelli e il sarto Schubert. (Agenzia Rocca).	Anni '50	Agenzia Rocca (Cesare Rocca) Roma	18x24
C646020S	Roma, 31/1/1958 (Esp) = Nel caratteristico locale "El Rancho Grande" è stata consegnata la Stella di Sceriffo al sarto Emilio Federico Schuberth in riconoscimento dei meriti in campo delle creazioni di moda.	31.01.1958	Publifoto Roma	18x24
C646019S	Roma, 19/9/57 (Espo) = Nell'incantevole cornice mondana della Casina delle Rose, è stata assegnata la "Maschera d'Oro" al cantante Mario Lanza e le "Maschere d'Argento" ad attori ed attrici. NF: Schubert.	10.09.1957	Publifoto Roma	18x24

C646017S	Hollands Proud Italian Fashion-king Emilio Schuberth, senn during the openingceremony of the "Reve des dames" exhibition at the houtrusthalls, the hague, as grapequeen miss Nellie Van Geest presents him a handful of grapes, the proud of Holland. Mr Schuberth and his mannequins will give some performance during the exhibition of behalf of the new Italian fashion. Amsterdam anppix September 11th.	11.09.19…	Publifoto Roma	13x18
C646016S	Roma. 16.2.59. Al Teatro Sistina sono stati consegnati stasera i "Nastri d'Argento" per l'anno 1958. NF/ Schubert e le sue indossatrici.	16.02.1959	Publifoto Roma	18x24
C646018S	*Schuberth alla prima del Gattopardo durante i Nastri d'Argento 1963.*	27.03.1963	Publifoto Roma	18x24
C646015S	*Schuberth davanti ad un'auto con indossatrici.*	1961 ca.	Publifoto Roma	18x24
C646014S	*Schuberth in una foto del V Premio Stami Trame D'oro.*	1965-66	Publifoto Roma	18x24
C646013S	Roma, 31/1/58 (Esp) = Nel caratteristico locale "El Rancho Grande" è stata consegnata la Stella di Sceriffo al sarto Emilio Federico Schuberth in riconoscimento dei meriti in campo delle creazioni di moda.	31.01.1958	Publifoto Roma	18x24
C646012S	Rosario Borelli e Schuberth Roma – Il noto sarto romano Emilio Schuberth recatosi in un locale notturno è stato colpito dalla voce di un giovane cantante; incuriositò da ciò si è fatto presentare al cantante, ed non era, che, il giovane attore Rosario Borelli che ultimamente ha debuttato nella canzone. Nelle foto/Rosario Borelli e il sarto Schubert. (Agenzia Rocca).	Anni '50	Agenzia Rocca (Cesare Rocca) Roma	18x24
C646011S	*Schuberth fografato ad una serata mondana.*		Publifoto Roma	18x24
C646010S	Rosario Borelli e Schuberth Roma – Il noto sarto romano Emilio Schuberth recatosi in un locale notturno è stato colpito dalla voce di un giovane cantante; incuriositò da ciò si è fatto presentare al cantante, ed non era, che, il giovane attore Rosario Borelli che ultimamente ha debuttato nella canzone. Nelle foto/Rosario Borelli e il sarto Schubert. (Agenzia Rocca).	Anni '50	Agenzia Rocca (Cesare Rocca) Roma	18x24

C646049S	Elezioni di Miss Roma e Miss Lazio Roma – Nei saloni di un noto albergo romano si sono svolte le elezioni di Miss Roma e Miss Lazio, presentate da Mario Riva. Notati alla festa numerosi attori ed attrici e giocatori e rappresentati delle due squadre di calcio romane. Nelle foto: Chelo Alonzo, il sarto Schubert, Franca Bettoia, Renato Morazzani, Lorella De Luca, De Teffè, Mario Riva, i due allenatori delle squadre romane, Foni e Bernardini, Manfredini, Orlandi, Janio (Agenzia Rocca).	1949-50	Agenzia Rocca (Cesare Rocca) Roma	18x24
C646048S	Palermo = 18/9/49. Miss Francia, riceve il nastro di Miss Europa 1950 dal celebre sarto romano, Schiubert, che gli ha confezionato il vestito.	18.09.1949	Publifoto Roma	13x18
C646047S	Roma 26/6/56 (Esp) = Alla Casina delle Rose è stata eletta Miss Roma '56 nella persona della 16enne Angela Luri, L'elezione è stata disturbata dalle proteste della concorrente Ivana Ferri che si è svestita dinnanzi ai giudici per dimostrare le proprie legittime aspirazioni.	26.06.1956	Publifoto Roma	18x24
C646046S	Palermo = 18/9/49. Miss Francia, riceve la schiarpa di Miss Europa 1950 dal celebre sarto romano che gli ha confezionato il vestito, Schiubert.	18.09.1949	Publifoto Roma	13x18
C646045S	Rimini 9/9/50 = Elezione di Miss Europa. Il sarto Schubert da gli ultimi consigli a Miss Italia.	09.09.1950	Publifoto Roma	13x18
C646044S	Roma 29/8/1952= Il famoso sarto Sciubert è intervenuto ieri sera alle elezioni di Miss Roma al "Lucciola dancing".	29.08.1952	Publifoto Roma	18x24
C646043S	Rimini =9/9/50. Miss Austria eletta Miss Europa 1950.	09.09.1950	Publifoto Roma	13x18
C646042S	Roma, 26 agosto 1955 (Fiori) L'elezione di Miss 'Roma'. Questa notte al Belvedere delle Rose sulla Via Cassia è stata eletta Miss Roma 1955 la Sig.na Giovannini Maria di anni 18. L'assegnazione di detto titolo, servirà per poter partecipare alle finali si Miss 'Italia' a Rimini.	26.08.1955	Publifoto Roma	18x24

C646041S	Roma 19/9/59 al Palazzo dei Congressi si è svolta stasera la cerimonia per la consegna delle Maschere d'Argento. NF: Il Sindaco Ciccetti, Schubert, e le modelle.	19.09.1959	Publifoto Roma	18x24
C646040S	Roma 26/6/56 (Esp) = Alla Casina delle Rose è stata eletta Miss Roma '56 nella persona della 16enne Angela Luri, L'elezione è stata disturbata dalle proteste della concorrente Ivana Ferri che si è svestita dinnanzi ai giudici per dimostrare le proprie legittime aspirazioni.	26.06.1956	Publifoto Roma	18x24
C646039S	Rimini, 17/8/56 (Kros) = Una nuova stella nel firmamento delle Misses: Anna Curassini, 19-enne indossatrice di Schubert eletta "Venere 1956". La fa deglia corona la 18enne forlivese Rosalba Neri, Miss Cinemascope. A. Garassini.	17.08.1956	Publifoto Roma	18x24
C646038S	Roma, 12/6/57 (Esp) = Al Belvedere delle Rose la ventunenne Lola Gresi di Roma è stata eletta "Miss Belvedere '57" presenti numerosi esponenti della decima musa. Schuberth con la vincitrice.	12.06.1957	Publifoto Roma	18x24
C646037S	Roma 26/6/56 (Esp) = Alla Casina delle Rose è stata eletta Miss Roma '56 nella persona della 16enne Angela Luri, L'elezione è stata disturbata dalle proteste della concorrente Ivana Ferri che si è svestita dinnanzi ai giudici per dimostrare le proprie legittime aspirazioni.	26.06.1956	Publifoto Roma	18x24
C646036S	Roma. 12/6/57 /Esp) = Al Belvedere delle Rose la Ventunenne Lola Gresi di Roma è stata eletta "Miss Belvedere '57" presenti numerosi esponenti della decima musa. La vincitrice, Lola Gresi con Schuberth.	12.06.1957	Publifoto Roma	18x24
C646035S	Roma, 26 agosto 1955 (Fiori) L'elezione di Miss 'Roma'. Questa notte al Belvedere delle Rose sulla Via Cassia è stata eletta Miss Roma 1955 la Sig.na Giovannini Maria di anni 18. L'assegnazione di detto titolo, servirà per poter partecipare alle finali si Miss 'Italia' a Rimini.	26.08.1955	Publifoto Roma	18x24
C646034S	*Palermo. Miss Francia, riceve la fascia di Miss Europa 1950 da Schuberth che gli ha confezionato il vestito.*	18.09.1949	Publifoto Roma	13x18
C646033S	Rimini 9/9/50. Miss Italia, che ha contrastato il titolo a Miss Austria, per l'elezione di Miss Europa 1950.	09.09.1950	Publifoto Roma	13x18

C646064S	Schuberth Schuberth e due donne sostituiscono una ruota alla macchina.	*rally del cinema: Primavera 1958 (?)*	Publifoto Roma	18x24
C646054S	Emilio Schuberth, famous italian fashion designer, for the first time has used german chemical fibres to crate new models. On a show held in Wiesbaden, Germany, Schuberth presented some models made of Trevira. They are fro, left: "Gloria", a dress of Trevira-satin; "Eleonore", a normal dress from the same material and "Martini-Cocktail", a complet with the dress made of Trevira-cambric and the coat made of Trevira-Voile. Keystone-Photo 4.3.61 1/11/41921/Ma.	04.03.1961	Publifoto Keystone Roma	18x24
C646055S	S*chuberth.*		Publifoto Roma	18x24
C646056S	*Schuberth con una signora.*		Publifoto Roma	18x24
C646058S	*Schuberth con una signora.*		Publifoto Roma	18x24
C646059S	*Schuberth al telefono davanti ad un ritratto.*		Publifoto Roma	18x24
C646060S	*Schuberth al telefono davanti ad un ritratto.*		Publifoto Roma	18x24
C646062S	*Schuberth in posa seduto con un uomo e una donna.*		G.B. Publifoto Roma	18x24
C646063S	*Schuberth a pesca.*	11.07.1960	Publifoto	18x24
C646061S	*Schuberth durante una serata mondana.*			18x24
C646057S	Roma 13.6.60. La "maid of cotton", la sig.na Sandra Lee-Jennings, giunta ieri a Roma, ha visitato oggi la città. Noi l'abbiamo seguita in Piazza di Spagna, dal sarto Schubert e dall'ambasciatore Zollerbach. *Qui con Schuberth.*	13.06.1960	Publifoto	18x24
C646053S	"Miss World" is Schuberth – starmodel Emilio Schuberth, famous Italian fashion designer, has hired last years "Miss World", Norma Gladys, as his star model. Our photo shows Emilio Schuberth and his "Miss World" in a Schuberth-creation posing for photographers at Wiesbaden, Germany. Keystone-Photo 4.3.61 1/11/41921 A/Ma.	04.04.1961	Publifoto Keystone Roma	18x24

C646052S	S. Vincent, 19/3/956. Il sarto Schuberth viene portato in trionfo dalle sue indossatrici dopo la sfilata di S. Vincent.	19.03.1956	Publifoto Torino - Publifoto Roma	13x18
C646051S	Napoli = Al Teatro San Ferdinando la sfilata di modelli del sarto Schuberth.	*Marzo-Aprile 1954.*	Publifoto Roma	13x18
C646050S	Roma 11 febbraio 1956 Le dame della nobiltà italiana presentano in America i nuovi modelli delle più famose case di moda della penisola La marchesa Maria Teresa De Rende con modelli di Schuberth. Nella foto: Fail nero-pomeriggio a tunica con gonna plissé, piccola acconciatura con tricorno e due rose rosa.	11.02.1956	Publifoto Roma	13x18