



INTRODUZIONE

Susanna Brown

Una nuova dignità monumentale, un nuovo sfasamento spazio-temporale si erano imposti nelle arti visive. L'antichità festeggiava il suo arrivo a Montmartre sulle note di un gruppo jazz. Colonne ioniche sorgevano accanto a ciminiere fumanti [...]. Tra i piedestalli da cui gli dei della Grecia guardavano nudi e silenziosi la terra, tra cavalli sbuffanti e figure eroiche dalla corporatura atletica, le signore e i signori di Parigi, Londra, New York e Biarritz si scaldavano al sole¹.

La carriera di George Hoyningen-Huene ha inizio tra i creativi delle avanguardie artistiche nella Parigi degli anni Venti, le sue prime fotografie per "Vogue" sono il risultato delle influenze provenienti sia dal mondo classico sia dall'epoca delle macchine. Una profonda sensibilità artistica e la straordinaria capacità di scolpire il corpo con la luce gli permettono di creare raffinate fantasie che trascendono la pagina della rivista e ci trasportano in un'epoca

lontana piena di glamour. Nel 1968, quando George Hoyningen-Huene muore, i musei stavano appena iniziando a esporre e collezionare fotografie di moda, che fino ad allora erano state relegate nei depositi per via delle forti connotazioni commerciali. Il lavoro del fotografo è stato esposto raramente mentre era in vita, ma nell'estate del 1965 entrò a far parte di "Glamour Portraits", una mostra di cinquantatré scatti di quattordici fotografi presso il Museum of Modern Art di New York. Curata da John Szarkowski e incentrata sulle "donne mitiche create dai fotografi a partire dagli anni cinquanta dell'Ottocento"². Szarkowski inserisce Huene in un'illustre stirpe di professionisti che si estende dai geni vittoriani Julia Margaret Cameron e Adolphe Braun agli amici e contemporanei Man Ray, Louise Dahl-Wolfe e Cecil Beaton, per culminare nei fari più luminosi della nuova generazione: Irving Penn e Richard Avedon.

Cinque anni dopo, il Los Angeles County Museum of Art allestì "Huene and the Fashionable Image", che presentava oltre settanta studi di moda, ritratti e fotografie di viaggio, accompagnati da capi d'abbigliamento d'epoca provenienti dalle collezioni di abiti del LACMA, selezionati da Mary Hunt Kahlenberg, curatrice dei manufatti tessili e costumi del museo³. Nel 1980 l'importante mostra di William A. Ewing "Eye for Elegance: The Photography of George Hoyningen-Huene" e il successivo libro fecero conoscere il lavoro di Huene a un nuovo pubblico al di fuori dell'America ed enfatizzarono quanto i suoi interessi andassero oltre l'ambito della moda. Dopo l'International Center of Photography di New York, l'esposizione fece tappa in altre città dove Huene aveva vissuto e lavorato: Los Angeles, Parigi e Londra. Il raffinato classicismo dei suoi studi della *couture* e la sensibilità nella resa di nudi statuari risuonano con immagini contemporanee di nomi come Patrick Demarchelier ed Herb Ritts. La campagna pubblicitaria del 1987 per prodotti solari Chanel rese omaggio a *Tuffatori* (p. 98) di Huene e *Djimon nudo di tre quarti, visto di spalle, Hollywood* (1989) di Ritts, con la sua luce pura, sembra una citazione diretta di *Sudanese nudo* del fotografo russo (p. 165).

L'obiettivo di questo volume è approfondire le scoperte compiute da Ewing e far luce su alcuni degli aspetti meno conosciuti del lavoro di George Hoyningen-Huene. Alla fine di questa pubblicazione, Sasha Whittaker fornisce particolari sulle collezioni e sugli archivi che conservano fotografie e documenti di Huene. Uno dei più significativi balzi in avanti compiuti nel XXI secolo, ai fini della conservazione della fotografia di Huene, è stata l'acquisizione del suo archivio da parte di Tommy e Åsa Rönngren. Custodi dei George Hoyningen-Huene Estate Archives, i Rönngren si prendono cura di una vasta collezione e rendono disponibile il materiale in forma digitale e fisica a nuove fasce di pubblico attraverso mostre, stampe, collaborazioni e progetti online.

A pagina 16
Maggie Rouff, 1939

1 / Roger Schall, *Ritratto di George Hoyningen-Huene*, Parigi, 1937

Huene stesso aveva una profonda consapevolezza dell’importanza del suo lascito. Un’autobiografia inedita e un’intervista realizzata nel 1965 dalla UCLA forniscono molte risposte a interrogativi sul suo lavoro e sulla sua vita, anche se va ricordato che il fotografo visse in un’epoca in cui era difficile, se non addirittura pericoloso, parlare liberamente della propria omosessualità⁴. Scrisse l’autobiografia nella sua casa di Los Angeles, sul finire della vita, e il tono è spesso pensoso e venato di malinconia. Tra i ricordi ci sono descrizioni di bellissime scene dell’infanzia dorata in Russia, le tragedie di cui fu testimone durante la Prima guerra mondiale, le giornate inebrianti trascorse tra i bohémien della Parigi degli anni Venti e i viaggi avventurosi. Scrittore di talento, riesce a evocare in modo vivido i ricordi del passato. Alcuni passaggi sono estremamente cinematografici, il che non stupisce considerando gli anni trascorsi a lavorare in questo settore.

L’amico Oreste Pucciani, professore di filosofia e promotore dei diritti LGBT, rimase colpito dalla “devozione di Huene per tutto ciò che è bello”, commentando “George è stato, in realtà, uno degli ultimi uomini del Novecento a parlare di bellezza come se fosse una realtà palpabile, un fatto della vita che si offre alla percezione naturale come qualsiasi fenomeno naturale”⁵. Il desiderio di cogliere la bellezza in tutte le sue forme è stato per il fotografo il più importante fattore di motivazione durante tutta la sua carriera.

Nel comporre questo volume, per gli autori è stato affascinante esplorare le motivazioni professionali di Huene. Ci siamo posti domande come: che cosa lo indusse a scegliere la fotografia negli anni Venti e perché poi l’abbandonò a favore del cinema? Per noi è stato anche essenziale esaminare la sua vita personale: chi amava, chi ammirava e in che modo le sue passioni hanno influenzato la sua produzione creativa? Compiendo ricerche sul lavoro di Huene, abbiamo anche avuto modo di conoscerne un po’ il carattere. Era un amico generoso e devoto e, malgrado l’educazione privilegiata e il titolo di barone, non era snob. Molto apprezzato per la cultura e per la conoscenza della storia dell’arte e dell’architettura, veniva descritto come profondamente colto e premuroso, “costantemente contro le convenzioni acquisite e le soluzioni semplici”⁶. In uno scritto del 1970, il suo ex compagno Horst P. Horst (fig. 5) lo definisce il suo “migliore amico” e ricorda un fascino che “poteva essere devastante, se sceglieva di esercitarlo”, oltre che una vena ascetica: “faceva ginnastica con vigore, beveva di rado, non mangiava mai eccessivamente, andava a letto presto e si alzava presto”⁷. Diversi colleghi della rivista hanno riportato racconti di esplosioni di rabbia sotto il calore delle luci dello studio e il compositore Cole Porter definì uno di questi scatti “selvaggio, scandaloso, impossibile”⁸. Ma, come ricordava Horst, Huene poteva anche essere “veramente spassoso”⁹ e le fotografie personali documentano questo suo aspetto spiritoso (figg. 3, 4).

ARISTOCRAZIA E RIVOLUZIONE

George Hoyningen-Huene nasce il 4 settembre 1900 a San Pietroburgo, “la città più aristocratica del mondo”¹⁰.

Suo padre, il barone Barthold Theodor Hermann von Hoyningen-Huene (1859-1942), era un nobiluomo baltico di origine tedesca, primo scudiero dello zar Nicola II e signore della tenuta di Navesti nell’Estonia centrale¹¹. Sua madre era l’americana Anne “Nan” Lothrop (1860-1927), figlia di George Van Ness Lothrop, uomo politico dello stato del Michigan che nel 1885 era stato



2 / Studio Boissonas e Eggler, *George Hoyningen-Huene e il suo cane*, San Pietroburgo, 1905

3 / Fotografo sconosciuto, *George Hoyningen-Huene a Venezia*, anni Trenta

4 / Fotografo sconosciuto, *George Hoyningen-Huene con un cucciolo*, anni Trenta



nominato Inviato straordinario e Ministro plenipotenziario presso la corte russa di Alessandro III. I loro tre figli – Elizabeth (chiamata Betty), Helen e George – subirono così l’influsso delle tradizioni e convenzioni del vecchio e del nuovo mondo:

Il mondo di mio padre [...] era un mondo di imperatori, granduchi e granduchesse, nobiltà, militarismo, autoritarismo, dovere basato su nobili principi e un’incredibile tensione emotiva, su cui incombeva la pressione costante di un’angoscia metafisica. Era un mondo di cose sacre, di icone e incenso, di divieti irragionevoli e di valori mistici. Era un mondo di leggende e miti, con un tenore febbrile e fanatico¹².

Il barone vedeva la famiglia solo di rado e governava sia i cavalli sia i figli con “violenza e brutalità”¹³. La bella baronessa si dedicava invece alla vita sociale delle figlie e si mosse con un’“innocenza incrollabile [e] un provincialismo impassibile, riservato e affidabile” negli ambienti sociali elitari dei primi del Novecento¹⁴. George trascorse gran parte dell’infanzia in compagnia della *nurse* Agrafena Platanovna e della governante estone Miss Kehl, che iniziò a insegnargli l’inglese all’età di tre anni.

La casa di famiglia a San Pietroburgo si trovava nelle scuderie imperiali, una serie di edifici neogotici simili a un castello medievale in pietra, progettati in modo che i preziosi cavalli dello zar potessero vivere come dei re. Vicinissime al Palazzo d’Inverno, le scuderie ospitavano più di trecento animali, oltre alle carrozze e agli alloggi per il personale. Gli evocativi ricordi d’infanzia di Huene hanno come colonna sonora gli zoccoli sull’acciottolato, lo scampanio apparentemente incessante della chiesa e le note del pianoforte. Il futuro fotografo osserva le donne della famiglia scintillare sotto lampadari di cristallo, come i soprammobili di Fabergé e le cornici d’argento in bella mostra sulle tovaglie di broccato. In un’occasione scorge sua madre che esce di casa per una seduta di posa per il famoso pittore americano Gari Melchers: “Indossa un abito da sera scollato di satin color avorio con tocchi di acquamarina e oro qua e là. Si sta infilando dei lunghi guanti bianchi e si è già buttata sulle spalle una mantella di pelliccia”¹⁵. Questa visione di sua madre in movimento è in sintonia con l’obiettivo professionale di una ventina d’anni dopo, fotografare le donne “così come le vedevamo, non come se fossero in posa per un ritratto statico...quello che cercavo di fare era immortalare l’inizio o la fine del movimento”¹⁶. Probabilmente il giovane Huene ebbe anche modo di vedere le fotografie flou di Adolf de Meyer, in cui signore immortalate in spazi sfavillanti di quel genere indossavano diafane creazioni di Chéruit, Paquin e Poiret. La casa di famiglia era piena di riviste illustrate e il fotografo ne ricorda il significato nella sua autobiografia:

In un’epoca in cui non c’era la radio, la vita in Russia sembrava abbastanza isolata dal resto d’Europa, ma compensavamo ricevendo numerose riviste; dall’Inghilterra “Punch” e “The Illustrated London News”, dalla Francia “L’Illustration”, dall’America “Life” (il vecchio periodico umoristico), “The New York Herald”, “House Beautiful”, “Current History”, “Vogue”, “Vanity Fair”, “Harper’s Weekly”, [e] dalla Germania, “Die Woche”, “Sport im Bild” ed “Elegant Welt”¹⁷.

Come la maggior parte delle nobildonne dell’epoca, Anne e le figlie si facevano confezionare i vestiti a Parigi, capitale indiscussa della moda mondiale e la famiglia viaggiava in lungo e in largo per l’Europa. Ancor prima dell’adolescenza Huene era stato in vacanza in luoghi di gran moda nel jet-set, come Cannes in Costa Azzurra, la località montana di St. Moritz, la cittadina termale tedesca di Kreuznach e importanti città italiane come Firenze e Roma. Spesso trascorreva l’estate cavalcando e facendo sport nella tenuta di Navesti.

Nel 1911 visitò Berlino con la zia Anna e rimase rapito dalle sculture classiche conservate nei musei della città. La sua educazione alla storia dell’arte fu arricchita da lunghe visite private all’Ermitage, accompagnato dal barone Foelkersam, curatore e amico di famiglia. Le sue preferenze andavano a una scultura incompiuta di Michelangelo che raffigura un ragazzo accovacciato e la statua di Voltaire seduto di Houdon¹⁸. Come ha sottolineato Ewing, le lezioni all’Ermitage furono imprescindibili per fornirgli una formazione all’insegna di “ideali classici: equilibrio, armonia, nobiltà e compostezza”, una



5 / Roger Schall, *Ritratto di Horst P. Horst e George Hoyningen-Huene*, Parigi, 1937

base su cui avrebbe poi costruito la propria carriera nella fotografia¹⁹. Huene adorava i dipinti rinascimentali di Leonardo e Raffaello, come anche la scena di genere rococò, ben rappresentata da *Il bacio rubato* (1787), storicamente attribuito a Jean-Honoré Fragonard e più recentemente all’apprendista del pittore Marguerite Gérard²⁰. Il quadro ritrae la figura in parte oscurata di un uomo, la sua presenza è quasi completamente adombrata da una giovane avvenente in un ambiente opulento; la luce morbida e diretta le illumina il viso e il petto e rimbalza sulle pieghe sontuose del suo abito di seta chiara e del suo scialle a righe, impostazione che troviamo in molte delle fotografie di moda da lui realizzate alla fine degli anni Venti.

Oltre agli studi presso una scuola luterana e in seguito al Liceo Imperiale, Huene si iscrisse a corsi d’arte, dove trascorse ore e ore a disegnare copiando calchi in gesso di particolari architettonici classici. Frequentava l’opera e il balletto e fu anche addestrato all’attività

ginnica, coltivando in segreto l’ambizione di fare l’acrobata. Conservando per tutta la vita un entusiasmo per la forma fisica, alla fine degli anni Trenta, a New York, diventò studente e amico dell’allenatore Joseph Pilates e realizzò le fotografie per il primo libro di quest’ultimo, *Return to Life Through Contrology*, pubblicato nel 1945.

A San Pietroburgo, ci fu una svolta quando Huene si mise a studiare con precettori privati, in particolare Ivan Ivanovich Losev, che amava “più di qualsiasi altro essere umano”²¹. Per la prima volta nella vita, il giovane entrò in contatto con il pensiero sociale radicale; aprì gli occhi alle stridenti disuguaglianze della società russa e alla necessità di una riforma. Dopo secoli di oppressione, i lavoratori stavano cominciando a ribellarsi al rigido autoritarismo. Facendo parte dell’*élite* privilegiata, la famiglia di Huene si trovò ad affrontare una situazione sempre più pericolosa.

Nel 1914 l’adolescente Huene si trasferì con la madre nella sicurezza relativa della casa di vacanze a Yalta, una località di villeggiatura in Crimea a circa millecinquecento chilometri da San Pietroburgo, mentre le sorelle rimasero in città per lavorare come infermiere per la Croce Rossa. Madre e figlio tornarono brevemente a San Pietroburgo nel 1917, prima di intraprendere il lungo viaggio verso l’Inghilterra, dove furono aiutati dai parenti americani. Huene completò la propria formazione in Inghilterra, in una scuola vicino a Haselmere, nelle boschive colline del Surrey a sud-ovest di Londra. Lavorò poi come interprete nel Corpo di spedizione britannico, per il quale era una preziosa risorsa grazie alla padronanza di inglese, tedesco, russo ed estone. L’incarico lo portò nella Russia del sud, dove patì gravi stenti e corse un estremo pericolo: nel 1920 a Caricyn (ora Volgograd) fu sul punto di morire dopo aver contratto il tifo, e giacque privo di conoscenza per dieci giorni prima di essere trasferito a Londra a bordo di una nave ospedale:

Ricordo che ero così denutrito che a Malta, quando guardai fuori dall’oblò della nave e vidi delle barche di sotto con delle arance, legai tutti i miei indumenti intimi con uno spago e li calai in cambio di quattro arance. Avrei potuto fisnire davanti alla corte marziale ma non riuscii a resistere. Nel frattempo, mio padre era fuggito dalla Russia, dopo aver dovuto abbandonare la sua tenuta in seguito ai bombardamenti dei comunisti, e aveva raggiunto mia madre in Inghilterra; andarono poi in Francia e si stabilirono in Costa Azzurra dove il clima era più gradevole. Ed è lì che li raggiunsi²².

UNA NUOVA VITA

Huene non rimase a lungo sulla Costa Azzurra e raggiunse invece le sorelle a Parigi. Un ritratto in cui lo si vede in piedi vicino al Pont des Invalides con l’immane bombetta e il tipico abito a tre pezzi di un gentleman londinese illustra l’effetto che il periodo britannico ebbe su di lui (fig. 6). Nei primi anni Venti accettò vari lavori occasionali, per un breve periodo andò in Polonia come traduttore e ispettore ferroviario per il governo belga. Al ritorno a Parigi trovò lavoro come comparsa cinematografica: essendo uno dei pochi giovani in possesso di un suo smoking era molto richiesto per le scene di massa ambientate in feste, oppure a teatro. Durante le ore passate ad aspettare il ciak negli studi cinematografici Épinay osservava l’approccio meticoloso



6 / Fotografo sconosciuto, *George Hoyningen-Huene vicino al Pont des Invalides*, Parigi, primi anni Venti

della troupe per illuminare i volti e i set con lampade, tecnica che avrebbe poi perfezionato lui stesso nelle proprie immagini.

Come molti profughi russi appartenenti alla classe privilegiata, i fratelli Huene non erano stati preparati a svolgere una professione specifica, ma ora lavorare era diventato una necessità. Per le eleganti Helen e Betty, un impiego nel settore della moda parigina sembrava la scelta più ovvia. Helen trovò lavoro come sarta e Betty lanciò la maison Yteb²³. Nei primi anni Venti, a Parigi, spuntarono numerose altre case di moda gestite da donne russe, tra cui TAO, fondata dalla principessa Marija Sergeevna, IRFÉ, cofondata dalla principessa Irina Romanova e anche Paul Caret, fondata da Lady Olga Nikolayevna Egerton.

Dopo l’inizio modesto in un appartamento sulla Rive Gauche, nel 1922 Yteb (versione invertita e abbreviata di “Betty”) si trasferì in una sede più spaziosa al numero 14 di rue Royale e il secondo marito di Betty, il tenente colonnello dell’esercito britannico Charles Norman Buzzard ne divenne il direttore commerciale. Per un certo periodo, Huene visse nella soffitta della casa di moda e si guadagnò vitto e alloggio disegnando alcuni abiti. L’azienda divenne famosa per le creazioni e i ricami ispirati allo stile russo tradizionale, passando nel 1925 a dei look in sintonia con le linee più essenziali dell’Art Déco, impreziosito da bordi con semplici motivi geometrici o piume di struzzo arricciate. Huene produsse per la maison un logo di ispirazione cubista di grande impatto e aiutò anche a disegnare alcuni capi di abbigliamento. La qualità dei suoi disegni gli valse altro lavoro come figurinista e commissioni di illustrazioni di moda per molte riviste tra cui “Vogue”, “Le Jardin des Modes” e “Harper’s Bazaar”. Iniziò anche a disegnare i fondali per le fotografie di moda nello studio parigino di “Vogue” e nel 1926 fu incaricato in prima persona degli scatti.

Oltre a scattare studi di moda per “Vogue”, Huene ha fotografato personaggi dello spettacolo e celebrità per “Vanity Fair”. Le due riviste erano di proprietà dell’editore americano Condé Nast, che desiderava un livello di nitidezza fotografica ottenibile soltanto con negativi di vetro di grande formato e per questo motivo il più delle volte Huene dovette fare riprese nello studio. Era un ambiente in cui eccelleva: mise in pratica tutto quello che aveva imparato sull’illuminazione presso gli studi cinematografici Épinay e sviluppò nuove tecniche tutte sue, producendo immagini variamente ispirate da movimenti artistici antichi e moderni.

Durante *les années folles*, con l’economia francese in pieno boom, Parigi diventò la capitale culturale del mondo. Molte persone assetate di piacere arrivarono in nave a Parigi dall’America del proibizionismo, attirati dalla prospettiva inebriante di mescolarsi con artisti e intellettuali. Come scrisse il compositore Virgil Thomson: “La Francia non era soltanto un altro Paese [...] ma un luogo miracoloso come l’antica Grecia”²⁴. Tra gli amici americani di Huene c’erano Man Ray, che gli insegnò i rudimenti della fotografia e nel 1924 collaborarono alla produzione di un portfolio delle più belle donne di Parigi. Ognuna avrebbe simboleggiato un diverso “tema ornamentale femminile, gioielli, pellicce, piume ecc. Man Ray avrebbe scattato le fotografie e io dovevo procurare le modelle e il materiale di scena e i fondali”²⁵. Anche il fotografo americano Paul Outerbridge divenne un visitatore regolare dello studio di Man Ray a Montparnasse, e la pagina del suo diario del 2 aprile 1925 parla del primo incontro con Huene: “Taxi fino allo studio di Man Ray [...] ho conosciuto il barone Heune [sic], artista di moda per “Vogue” e “Harper’s” (ha parlato in tono ammirativo del mio lavoro)”²⁶. Il diario descrive anche i momenti di intrattenimento che si svolgevano ogni sera nei bar eleganti e nei famosi locali notturni della città, come le Folies Bergère e il Théâtre des Champs-Élysées. Outerbridge descrive una serata particolarmente memorabile, trascorsa a bere cocktail con Huene, Ray e la fotografa americana Berenice Abbott al bar dell’hotel Ritz: i quattro amici videro arrivare un gruppo che comprendeva il fotografo Adolf de Meyer, gli artisti Pablo Picasso e Francis Picabia, la cantante d’opera Ganna Walska e il compositore Igor’ Stravinskij²⁷. Huene avrebbe poi fotografato due dei componenti di questo illustre gruppo, Stravinskij e de Meyer, e anche decine di altri creativi che lavorarono a Parigi in un periodo di rapporti eccezionalmente fruttuosi tra artisti, designer, musicisti, ballerini, attori e scrittori.

Forse i più famosi frequentatori abituali del bar Ritz erano Marcel Proust e Gabrielle “Coco” Chanel. Nel 1934 la *couturière* si trasferì in una suite dell’albergo dove visse fino alla morte nel 1971. Chanel e Huene si incontrarono per la prima volta all’inizio degli anni Venti. Lei si circondava di creativi di talento, tra cui Christian “Bébé” Bérard, che Huene descrisse come “il più grande scenografo della Francia”²⁸.

Fece anche amicizia con il rivale di Bérard, Pavel Čeliščev, emigrato russo che considerava “un pittore molto più bravo, più inventivo e con una percezione più profonda”²⁹. Sia Bérard sia Čeliščev disegnarono scenografie per i Ballets Russes, e Huene fotografò i primi ballerini della compagnia Serge Lifar e Olga Spesivceva con costumi di Giorgio de Chirico e con gli arti disposti contro uno sfondo nero a formare una composizione simile a una stella (p. 88).

Negli anni Venti la professione di modella era ancora agli albori e molte delle donne che posavano per Huene nello studio di “Vogue” erano ballerine o profughe russe come lui. Tra gli altri componenti della cerchia di Chanel con cui Huene ebbe modo di fare conoscenza ci sono Salvador Dalí e Jean Cocteau, che collaborava con Chanel per i costumi di spettacoli teatrali e di danza. L’inquadratura molto stretta del ritratto di Dalí focalizza tutta l’attenzione sullo sguardo penetrante e sugli inconfondibili baffi dell’artista (p. 145). Huene immortalava Cocteau con uno sguardo analogamente diretto e risoluto (p. 144). Il regista posò con una replica in gesso della testa di cavallo del fregio del Partenone, un oggetto di scena particolarmente adatto considerato che i cavalli e il destriero alato Pegaso figuravano molto spesso nei suoi disegni e nei suoi film. È probabilmente la stessa opera che si trovava sulla mensola sopra il camino nell’appartamento-studio di Huene in rue St. Romaine (fig. 7); si veda anche Horst nella posa di un cavaliere greco (p. 162). Il fotografo descrisse Cocteau come “una delle persone più dinamiche e straordinarie di Parigi”³⁰. Il ritratto fu realizzato nel 1930, anno in cui Cocteau girò *Le sang d’un poète*, unico film in cui fece da comparsa la modella e fotografa Lee Miller.

Tra i più notevoli ritratti di personaggi del mondo dello spettacolo realizzati da Huene ci sono le Dodge Sisters ricoperte di piume, che conquistarono l’Europa vestite da uccelli del paradiso, e la ballerina britannica Jean Barry in costume per *Evergreen* a Londra, con le scarpe metallizzate e le paillette che brillano sotto le luci dello studio. Josephine Baker è forse la più ricordata tra gli artisti dell’età del Jazz, e Huene ne realizzò vari ritratti di grande impatto per “Vanity Fair”, con orecchini a cerchio e collane *Giraffe* placcate d’oro con intarsi di lacca, opera del grande gioielliere déco Jean Dunand (pp. 84, 85).

Malgrado l’influenza internazionale della musica jazz e dei tipi di ballo nati tra gli afroamericani, la Baker fu tra le pochissime persone di colore a comparire su “Vanity Fair” negli anni Venti. Il seducente ritratto a figura intera realizzato da Huene in cui tiene in mano un lungo filo di perle fu inserito nel 1929 nella rivoluzionaria mostra “Film und Foto der 20er Jahre”, che comprendeva circa milleduecento opere e celebrava la fotografia contemporanea sia come forma d’arte sia come mezzo di comunicazione trasformativo³¹. Il suo lavoro fu rappresentato anche nel 1928 nella prima mostra collettiva di fotografi d’avanguardia allestita a Parigi e intitolata “Premier Salon Indépendant de la Photographie Moderne” (noto anche con il nome di “Salon de l’escalier”), si svolse al Théâtre de la Comédie des Champs-Élysées, e vi furono esposte fotografie di Berenice Abbott, Eugène Atget, André Kertész, Germaine Krull e Man Ray, tra gli altri.

ICONE QUEER

La diva del cabaret Suzy Solidor (p. 75) era famosa come la donna più ritratta al mondo e cantava canzoni che parlavano di desiderio lesbico, circondata dai suoi ritratti realizzati da nomi come Cocteau, Picabia, Francis Bacon e Tamara de Lempicka. Huene fotografò Solidor sullo sfondo di un manifesto di Marcel



7 / L'appartamento di George Hoyningen-Huene in rue St. Romaine, Parigi, 1931

8 / *The Truth About Yoga*, in “Harper’s Bazaar”, ottobre 1941



9 / Edward Steichen, 1941 circa

Vertès un anno dopo l’apertura del suo locale, La vie parisienne, dove si mescolavano esponenti di spicco della comunità gay ed eterosessuale.

Alcuni degli individui fotografati divennero amici per la vita, tra questi la performer drag Barbette: nato Vander Clyde Broadway in Texas, Barbette comparve ne *Le sang d’un poète* indossando un abito lungo di Chanel e Cocteau lo descrisse come “Un grande attore, un angelo [...] l’amico di noi tutti [...]”. Dite a tutti che non è un semplice acrobata vestito da donna, e neanche soltanto un leggiadro scavezzacollo, ma una delle più belle cose del teatro”³². In seguito Barbette lavorò come consulente per il cinema e nell’aprile 1968 trascorse una settimana nella casa di Huene a Los Angeles. Invitò il fotografo George Cukor e vari amici al circo Dobritch; Huene scrisse a Horst per descrivere quanto fosse commovente vedere gli artisti del circo accogliere con entusiasmo Barbette, ormai in età avanzata³³.

Le lettere inviate da Huene a Horst tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta rivelano la forza duratura di un’amicizia iniziata come storia d’amore. Nei primi anni Trenta Horst fu il soggetto di diversi dei più famosi nudi omoerotici di Huene (pp. 161, 162). Il primo libro del fotografo, *Meisterbildnisse* (1932), comprendeva un’immagine intitolata *Giovane atleta*, e anche se il nome del soggetto non viene citato, si sa che si tratta di Horst. Lo studio, in cui il giovane è in posa come un atleta olimpico che si ripara gli occhi dalla luce abbagliante del sole greco (p. 160), è l’epitome dell’interesse di Huene per l’antichità e per il corpo ideale classico definito dalla scultura in Grecia nel V secolo a.C. Le sue fotografie di Horst possono essere considerate parte della lunga tradizione di nudi olimpici, come ha osservato Philippe Garner:

Alla fine del Settecento era iniziata in Germania una fascinazione per la cultura dell’antica Grecia, che continuò nell'Ottocento, impregnando l'iconografia del primo romanticismo. Come spiegato dal filosofo Friedrich Nietzsche, il popolo tedesco allineava l’immagine che aveva di sé all’ideale ellenico³⁴.

Altri studi di Huene con figure anonime (pp. 166, 167) rivelano un’impressionante somiglianza con il lavoro di George Platt Lynes, collega fotografo commerciale che iniziò a realizzare nudi omoerotici intorno al 1930.

Desiderando un rifugio dalla vita di città, Huene e Horst costruirono una casa di villeggiatura nella cittadina di Hammamet, sulla costa tunisina chiamata Dar Essurur “Luogo di pace” in arabo, e qui vennero ospitati personaggi importanti tra i quali il fotografo tedesco Herbert List che nel 1934 fotografò Amor Benila, che viveva con la moglie in una casa vicina e lavorava per Huene. Un confronto dell’immagine di List con l’uomo anonimo di *Sudanese nudo* (p. 165) e *Statua greca classica 1 e 2* (pp. 168, 169) di Huene, suggerisce che Benila abbia posato in più di un’occasione anche per l’obiettivo di quest’ultimo.

Huene e List si erano conosciuti nel 1932 a Berlino e per un certo periodo furono amanti, tra il 1937 e il 1939 viaggiarono insieme in Italia e in Grecia, dove List fotografò Huene sulla spiaggia di Glyfada, non lontano da Atene. È un’immagine strana e inquietante in cui Huene è in posa come in uno stato di angoscia psicologica. È inginocchiato contro un tavolino con una mano sulla testa, le dita tese che riprendono la forma del grande ramo storto accanto a lui, a cui è appeso sinistramente un amo da pesca.



FINO IN CAPO AL MONDO

Una sera del 1932, a Berlino, Huene si era ritrovato senza niente da fare. Accettò un invito di Lucien Vogel, ex art director di “Vogue Paris”, a raggiungerlo allo Sportspalast, dove si teneva un raduno del Partito nazionalsocialista; mentre ascoltavano, Vogel avvisò l’amico di non parlare francese:

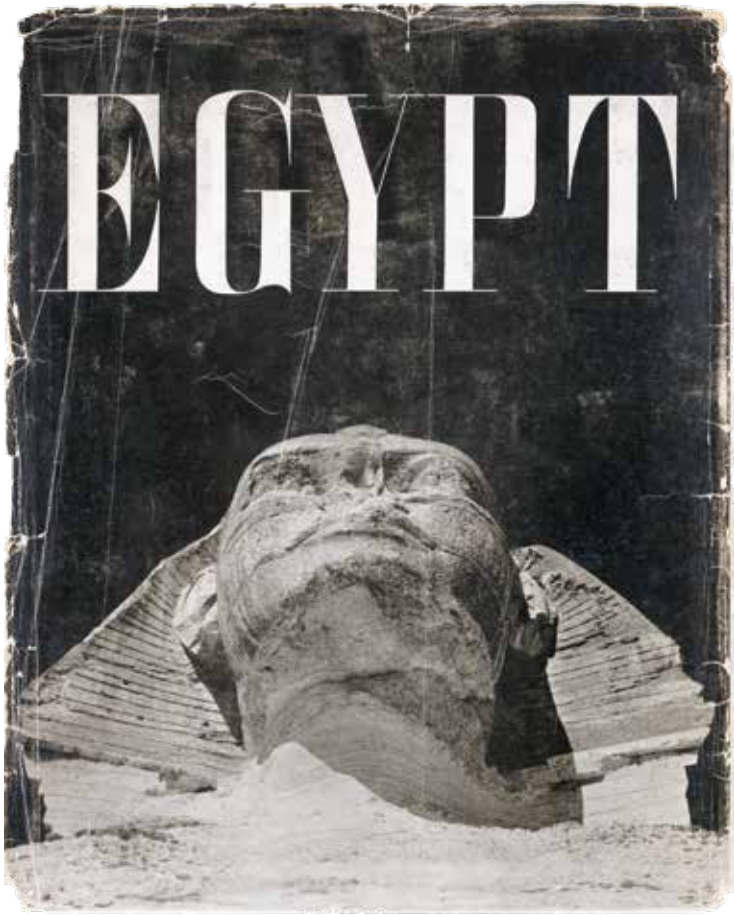
Dopo un po’, tra le acclamazioni e gli applausi della folla, il capo del Partito nazionalsocialista, un ometto con dei baffi alla Charlie Chaplin, salì sul palco e iniziò la sua arringa. Il suo tedesco era grezzo e volgare e la sua voce farneticante e la violenza dei suoi vituperi sembravano stregare la folla. Mentre proseguiva nella sua filippica isterica, l’ometto era l’incarnazione dell’odio, della vendetta e della sete di sangue. Ero nauseato e del tutto disgustato [...]. Scrissi una lettera al mio amico Gerald Kelly ad Hammamet in cui descrissi il raduno a cui avevo assistito e predissi che se questo Hitler fosse mai salito al potere in Germania, il risultato sarebbe stata la guerra³⁵.

La grave previsione di Huene si sarebbe poi avverata: l’invasione della Polonia da parte della Germania nazista nel settembre 1939 fu preceduta da una crisi economica mondiale, innescata dal crollo della Borsa americana del 1929. Nell’estate del 1932 circa sei milioni di tedeschi erano disoccupati, una situazione che il Partito nazista manipolò a suo favore, guadagnando voti con la promessa di risanare l’economia e ridare lavoro alle persone³⁶. Sotto la dittatura di Hitler la democrazia tedesca venne distrutta. Molti tedeschi fuggirono a Parigi. Malgrado gli stenti causati dalla depressione e le crescenti tensioni politiche, le riviste illustrate come “Vogue” e “Vanity Fair” continuarono a prosperare, in parte perché le loro pagine eleganti offrivano una possibilità di evasione. Nel 1935 Huene lasciò Condé Nast dopo una divergenza relativa al contratto e si mise a fotografare per “Harper’s Bazaar” a Parigi, dove

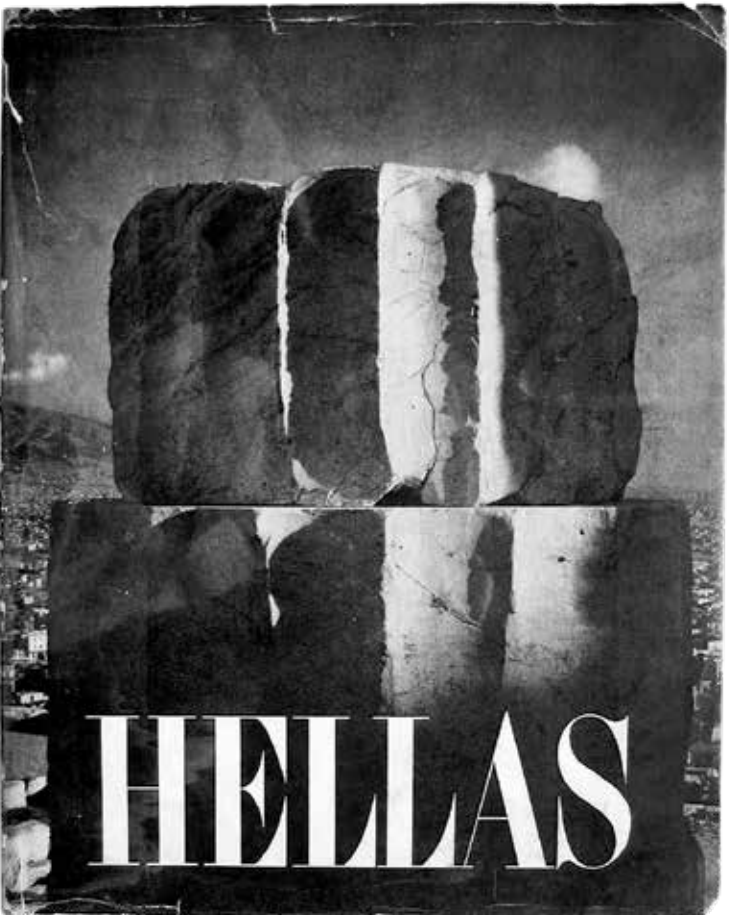


10 / Moda primaverile, con note di ritocco, senza data
11 / Joan Crawford, con note di ritocco, 1940
12 / “Harper’s Bazaar”, 15 settembre 1941





13 / Pubblicità per il rayon Enka, in "Harper's Bazaar", marzo 1942
14 / Copertina di *Egypt*, 1934
15 / Copertina di *Hellas: A Tribute to Classical Greece*, 1943



presto imparò a padroneggiare i nuovi processi fotografici a colori. Viaggiava regolarmente a New York, incaricato di fotografare abiti di nuovi marchi americani e attrici come Ingrid Bergman e le ballerine Alicia Markova e Sono Osato. Ogni immagine sarebbe stata ritoccata con cura prima di essere pubblicata, per fare in modo che i capi di moda e le star apparissero nella loro versione migliore; le stampe d'epoca annotate contenute nei George Hoyningen-Huene Estate Archives e al Metropolitan Museum of Art comprendono istruzioni dettagliate per distendere le rughe, assottigliare il punto vita e ampliare gli sfondi (figg. 10, 11). A New York Huene accettò anche incarichi pubblicitari per aziende tessili come Wesley Simpson, Inc. e American Enka Company, il più grande produttore di rayon degli Stati Uniti (fig. 13). Nel gennaio 1939, una breve biografia su "Harper's Bazaar" sintetizza la levatura internazionale del fotografo:

George de Hoyningen-Huene è nato a San Pietroburgo (Russia), il padre era un barone baltico, la madre americana, la nonna svedese. Durante la guerra, è stato sergente dell'esercito britannico. Ora è cittadino francese, è proprietario di una bella casa a Tunisi, viaggia fino in capo al mondo ma lavora a New York³⁷.

Una delle sue avventure più entusiasmanti prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale è stata una spedizione nel continente africano con un gruppo di esploratori amatoriali, che porterà alla pubblicazione del volume, *African Mirage: The Record of a Journey* (1938), insieme ai successivi libri di fotografie della Grecia, dell'Egitto (fig. 14), del Levante e del Messico. La pubblicazione *Hellas: A Tribute to Classical Greece* (1943, fig. 15) nasce da una collaborazione con il poeta Hugh Chisholm e con il critico Alexander Koiransky, venduta per

dieci dollari a copia a favore dell’organizzazione di beneficenza del tempo di guerra Friends of Greece, Inc. Una recensione sulla rivista trimestrale “Books Abroad” elogia il nuovo libro:

In uno dei momenti più critici della storia della Grecia viene pubblicato questo libro per ricordarci la grandezza e la qualità del contributo offerto dai greci alla civiltà [...] il nostro retaggio greco universale. I redattori hanno compilato una raccolta di citazioni in cui una trentina di autori rendono omaggio alla Grecia classica, autori antichi come Omero ed Eschilo e moderni come Hofmannsthal e Cocteau [...]. Sessantaquattro fotografie di indescrivibile bellezza accompagnano il testo³⁸.

I lunghi viaggi offrono a Huene una tregua dalle richieste pressanti delle fotografie per le riviste e dalle difficoltà di lavorare con la macchina fotografica di grande formato, utilizzando invece la Rolleiflex, più leggera e portatile.

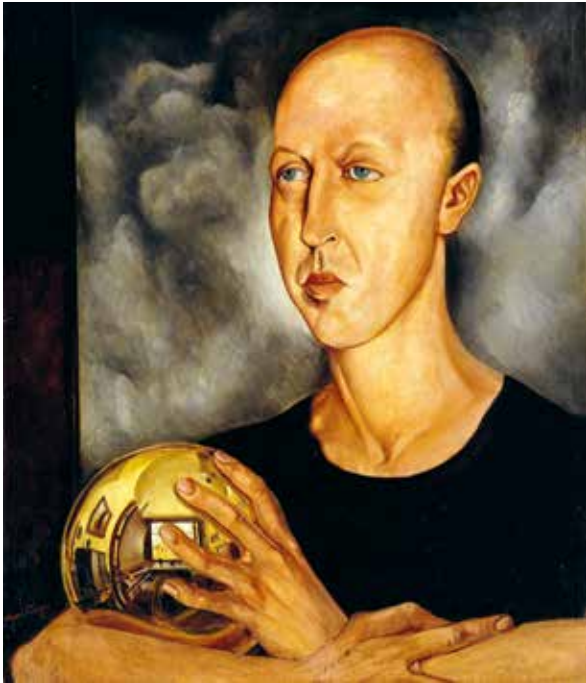
Intorno alla metà degli anni Quaranta il fotografo si stabilisce brevemente in Messico e viene dipinto da Roberto Montenegro, pioniere del movimento del muralismo messicano (fig. 16). Nel ritratto si vede uno Huene di mezz’età, con i capelli chiari che si diradano, gli occhi azzurri stoicamente seri mentre tiene in mano una sfera dorata che riflette e distorce lo spazio dello studio dell’artista. Il dipinto è stato incluso insieme al ritratto di Montenegro del Vicepresidente degli Stati Uniti Henry A. Wallace nella mostra “Twentieth Century Portraits” al Museum of Modern Art di New York (9 dicembre 1942 – 24 gennaio 1943). Montenegro non è stato l’unico artista famoso a immortalare Huene; a Cannes, negli anni Venti, il fotografo aveva posato per un busto scolpito da Henry Clews Jr. e da questi intitolato *The God of Eggs* “perché ho il cranio a forma di uovo”³⁹.

LOS ANGELES

Nel 1946 Huene viene naturalizzato americano e l’anno seguente si trasferisce nella California del Sud, dove ottiene un posto da insegnante presso l’ArtCenter School di Los Angeles. Il fotografo aveva visitato per la prima volta Los Angeles nei primi anni Trenta, inviato da “Vanity Fair” a fotografare le star del cinema. I ritratti che produsse si collocano tra le immagini più iconiche dei tempi d’oro di Hollywood.

Huene incoraggiava i propri studenti dell’ArtCenter, molti dei quali erano giovani che studiavano fotografia grazie agli aiuti per i veterani previsti dalla legge nota come “G.I. Bill”, a mettersi alla prova andando oltre i tecnicismi della stampa in camera oscura e ideando progetti collaborativi che imitavano il modo in cui i fotografi commerciali operavano nel mondo reale (fig. 17). Insegnava anche tecniche di disegno e di rudimenti di storia dell’arte, affidando compiti come creare interpretazioni fotografiche di dipinti di Rembrandt e Vermeer.

Dopo un paio d’anni, Huene “sentì la Wanderlust che mi spingeva oltreoceano” e si imbarcò per la Spagna⁴⁰. Viaggiò dall’America all’Europa numerose volte e, tra il 1946 e il 1950, realizzò tre documentari a colori in Spagna, tra cui *The Garden of Hieronymus Bosch*. Per diversi mesi fotografò anche per “Flair”, rivista influente ma che ebbe breve vita. Nel 1951, in Grecia, girò *Daphni: Virgin of the Golden Laurels*, “un film in bianco e nero fatto di due bobine in 35 mm (20 min.)”⁴¹. Girato in una chiesa bizantina costruita



16 / Roberto Montenegro, *Ritratto di George Hoyningen-Huene*, 1940 circa

17 / Prince Vasukank K. Vakil fotografa Hazel Brooks durante un corso di perfezionamento diretto da George Hoyningen-Huene, ArtCenter School, Los Angeles, 1947



nel luogo in cui sorgeva un tempio di Apollo vicino ad Atene, narra “la storia della Vergine Maria e della passione di Gesù Cristo raccontata attraverso i mosaici dell’XI secolo della chiesa di Daphni”⁴². La sceneggiatura fu scritta da Angelos Prokopiou e tradotta da Spiro Harocopos, con l’aiuto del poeta E.E. Cummings⁴³. Vi avrebbe contribuito anche lo scrittore e filosofo inglese Aldous Huxley, amico di Huene. Alla fine di novembre del 1954, Huxley e Gerald Heard arruolarono Huene per partecipare a un esperimento con una droga psichedelica, la mescalina, il fotografo ricorda l’esperienza in una lettera a Horst:

È stata la più fantastica esperienza estetica della mia vita. Il cervello viene proiettato in regni in cui l’essere umano non ha mai osato avventurarsi, come su un altro pianeta. È accaduto due giorni fa e sono ancora sbalordito per il più fantastico “viaggio” che si possa immaginare, non ci sono parole per descriverlo, come dice Aldous. Naturalmente l’esperimento è stato condotto da un medico, con registrazioni e appunti stenografati. Ti racconterò tutto quando ci vedremo⁴⁴.

Il trasferimento di Huene a Los Angeles fu incoraggiato da un altro degli amici che aveva nella città, George Cukor. Secondo il biografo di quest’ultimo, Patrick McGilligan, “Nessuno era più vicino a Cukor [di Huene]. Il regista nutriva grande ammirazione per Huene, che si trovava a suo agio in qualsiasi luogo del mondo”⁴⁵. Dal 1953 circa in poi il fotografo lavorò come coordinatore del colore per Cukor e altri registi di Hollywood, una nuova pagina della sua carriera.

Mezzo secolo dopo il loro primo incontro, Cukor scrisse “diventammo subito amici dal momento in cui ci guardammo negli occhi”⁴⁶. Nella sua autobiografia Huene ricorda che erano stati presentati nei primi anni Trenta a New York dall’amico comune, il fotografo John Meredith, scrivendo:

È stato un raro privilegio della mia vita godere dell’amicizia di uno degli uomini più straordinari che abbia conosciuto, George Cukor. [...] Sono stato subito conquistato dal fascino folgorante di Cukor, dal suo modo di conversare e dal suo eterno senso dell’umorismo oltre che dall’ammirazione che nutrivo per i film che aveva diretto

[...]. La nostra conoscenza si è sviluppata nell’arco di una trentina d’anni e durante quel periodo la nostra amicizia e il nostro rispetto reciproco non sono mai venuti meno. Con il passare del tempo ho capito l’infinita gentilezza e correttezza di quell’uomo che spesso nascondeva la sua umanità dietro un atteggiamento difensivo di durezza ai limiti del cinismo⁴⁷.

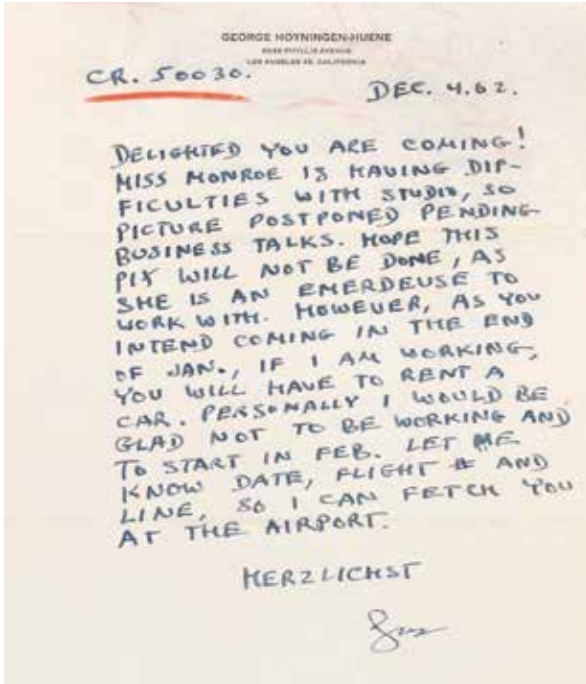
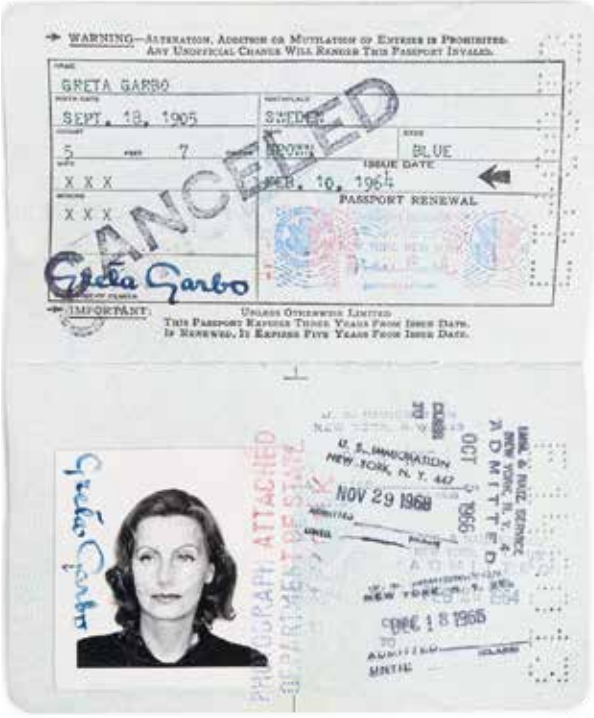
Anche prima del loro incontro, Cukor ammirava la fotografia di Huene. L’artista Stella Bloch ricorda di aver parlato del suo lavoro per “Vogue” con Cukor già intorno alla metà degli anni Venti⁴⁸. Successivamente la personalità di Huene avrebbe lasciato la propria impronta sull’interno della casa di Cukor a Beverly Hills, al numero 9166 di Cordell Drive. Nel 1951 Huene, infatti, supervisionò la riprogettazione del giardino inferiore, che comprendeva un patio, alberi e lanterne ispirate alla *mezquita* di Cordova, in Andalusia. La casa fu un luogo di incontro fondamentale per la comunità queer di Hollywood; tra gli ospiti dei party che si tenevano regolarmente nei weekend erano presenti Cary Grant, Greta Garbo e Katharine Hepburn (pp. 92, 93), definita da Huene “la mia star preferita”⁴⁹.

Le lettere indirizzate a Huene e attualmente conservate nella collezione della University of Southern California documentano i legami che strinse con le più grandi attrici. Ava Gardner lo invita a raggiungerla a New York un dicembre, “e andremo in Messico per il mio compleanno e per Natale. [...] Mi sei mancato da impazzire”⁵⁰.

La sua amicizia era apprezzata da star come Joan Crawford e Sophia Loren, che nel 1961 scrisse: “Spero che vedrai prestissimo il mio film italiano *La ciociara*, e apprezzerai molto se mi scrivessi il tuo parere personale perché ci tengo moltissimo”, firmando affettuosamente, “Tutto il mio amore per il tuo lavoro a te e George”⁵¹. Loren inviò anche un telegramma di apprezzamento a Huene in riferimento al suo lavoro per *Il diavolo in calzoncini rosa*, uscito in America un mese prima: “Il successo italiano di Olympia e americano di Il diavolo mi fanno ricordare il tuo aiuto immancabile grazie ti voglio bene=Sophia”. Il telegramma fu inviato all’indirizzo di Cukor, a suggerire che probabilmente Huene abbia vissuto lì per un certo periodo, forse dopo aver lasciato la casa al 11617 di Chenault e prima di acquistare quella al 9039 di Phyllis Avenue, una modesta proprietà a meno di un chilometro dalla lussuosa villa del regista.

Tra il 1953 e il 1963 Huene lavorò come coordinatore del colore in sei film con Cukor: *È nata una stella* (1954, che fu il primo film a colori del regista), *Sangue misto* (1955), *Les Girls* (1957), *Il diavolo in calzoncini rosa* (1960), *Facciamo l’amore* (1960) e *Sessualità* (1962); e in sette film con altri registi: *Le avventure di Hajji Baba* (Don Weis, 1954), *Le piogge di Ranchipur* (Jean Negulesco, 1955), *Il principe del circo* (Michael Kidd, 1958), *I cinque penny* (Melville Shavelson, 1959), *Olympia* (Michael Curtiz, 1960), *La baia di Napoli* (Melville Shavelson, 1960) e *Il mio amore con Samantha* (Melville Shavelson, 1963). Come spiega Lucy Donaldson: “Il consulente del colore era un ruolo introdotto dalla Technicolor per guidare gli studi che utilizzavano la loro tecnologia e le cineprese speciali. Il consulente del colore dava consigli sulle combinazioni di colori nel design delle scenografie e dei costumi, nell’illuminazione e nell’aspetto generale della stampa finale creata dal laboratorio, lavorando principalmente con il regista, il direttore della fotografia e il direttore artistico, che si coordinavano con il costumista e il settore di trucco e parrucco”⁵². Huene attingeva regolarmente alla propria conoscenza della storia dell’arte per trovare esempi delle combinazioni di colori che voleva ottenere sullo schermo, utilizzando dipinti di artisti come Rembrandt, Goya e Cézanne. In una scena memorabile de *Il diavolo in calzoncini rosa*, il personaggio di Sophia Loren appare sulla soglia della sua camera da letto di fronte a una parete color “eggshell blue”, indossando un corsetto azzurro, della biancheria bianca e dei collant grigio-blu. Huene descrisse la scena nel suo memoir come un “effetto di freschezza, giovinezza e bellezza femminile”⁵³ e notò che il design del colore era ispirato al dipinto di Édouard Manet *Nanà* (1877).

Tra le altre conoscenze influenti negli anni di Huene in California ci sono le coppie formate da Christopher Isherwood e Don Bachardy e Vivien Leigh e Laurence Olivier. Huene continuò a scrivere al vecchio amico Horst durante tutti gli anni Cinquanta e Sessanta e le lettere forniscono ulteriori informazioni sugli alti e bassi della sua carriera in California. Una lettera del 24 settembre 1950 trasmette il vigore con cui affrontava suo lavoro:



18 / Il passaporto di Greta Garbo, con la fotografia di George Hoyningen-Huene, 1950

19 / Lettera a Horst P. Horst, 4 dicembre 1962

Caro Horst,

Che hai fatto di bello? Le tue fotografie su “Vogue” erano magnifiche e ho pensato che quelle di Penn fossero molto brutte. Mi sono rotto un piede il primo giorno che sono arrivato qui, tre ossa fratturate, ma mi hanno tolto il gesso tre settimane dopo. Ho stampato tutti gli scatti dell’Egitto”, tutti quelli a colori per “Egitto” e “Spagna” ho fatto sei lavori per “Flair” (uno a San Francisco), c’è stata una mostra delle fotografie di “Carmen” e “Salome” (3000 visitatori in due ore) sono andato in televisione, ho fatto le fotografie per il passaporto della Garbo, sono andato a diverse feste, ho avuto due ospiti qui da me (per lavoro), ho dovuto farmi rifare tutti i denti (Accidenti!), sono a dieta per un’inflammazione della colecisti e ho fatto molti Flexichromes. È tutto.

Io e Cukor siamo in partenza per New York, Madrid, Roma, Atene, Tel Aviv, Il Cairo, la prima settimana di ottobre. Fatti sentire.

Tuo
George

L’accenno noncurante alle “fotografie per il passaporto della Garbo” (fig. 18) in mezzo a questa lunga lista di attività fornisce qualche indizio sull’amicizia intima con la solitaria diva. Huene continuò a lavorare a ritmo serrato durante tutti gli anni Cinquanta: “Le giornate in cui mi alzo alle 5.30 del mattino e torno a casa alle 18.30 di sera sono difficili alla mia età ma non capita tutti i giorni e fino a quando potremo creare e fare cose di buon gusto, in mezzo a un oceano di volgarità, è entusiasmante”⁵⁴.

In un’altra lettera accenna alla speranza che lo studio 20th Century Fox annulli le riprese programmate di *Something’s Got to Give*, diretto da Cukor, poiché Huene sapeva per esperienza che lavorare con la protagonista Marilyn Monroe – una *em[m]erdeuse* – sarebbe stata una seccatura. Il fotografo deve aver scritto la lettera nel dicembre 1961, ma l’ha erroneamente datata 4 dicembre 1962 (fig. 19), dato che la Monroe è morta nell’agosto 1962. Le lettere che scrisse verso la fine della vita accennano al deterioramento della sua salute – alla fine del 1965 si fece operare di cataratta e soffriva di problemi cardiaci – insieme a notizie più positive:

Fortunatamente la prossima settimana riesco a iniziare a lavorare a una grossa produzione per la Twentieth Century-Fox, il musical *Bloomer Girl*, ti ricordi che l’abbiamo visto insieme a teatro a New York nel 1944. Gireremo gli esterni nel nord dello stato di New York a luglio e agosto. L’autore di *Les Girls* sta scrivendo la sceneggiatura e Cukor è il regista. Ho due bassotti tedeschi maschi, Amor ed Eros, di dieci mesi, delle vere pesti, adorabili e cocciuti, pesano dieci chili⁵⁵.

Nel 1968 preparò un menabò per “un progetto di libro delle mie fotografie più belle”⁵⁶, ma morì prima di aver trovato un editore adatto.

Stava lavorando a numerosi progetti, tra cui sceneggiature di film e il suo prossimo libro di fotografie di viaggi, quando morì all’improvviso in casa per un ictus, il 12 settembre 1968. Cukor fu il primo a venire a sapere della sua morte.

Huene fu sepolto nell’Hollywood Forever Cemetery della Contea di Los Angeles. Amico fidato, amante ossessionato dalla forma fisica, talentuoso fratello minore, intenditore di arti visive, Huene è stato ricordato per qualità diverse da ognuna delle persone a lui vicine. Leo Lerman di Condé Nast lo ha descritto come “un uomo enormemente complicato: fantasioso, sensibile, umorale, spiritoso, elegante, affascinante. Un uomo di grande cultura”⁵⁷. Ma per coloro che non l’hanno mai conosciuto, sarà ricordato principalmente per la sua produzione prolifica e raffinata nel campo della fotografia e del cinema, una carriera così strabiliante che difficilmente può essere contenuta in un libro.

¹ G. Hoyningen-Huene, H.K. Frenzel, *Meisterbildnisse: Frauen, Mode, Sport, Kunstler*, Verlag Dietrich Reimer, Berlino 1932, p. 15.

² Comunicato stampa per “Glamour Portraits”, 29 luglio 1965 <www.moma.org/documents/moma_press-release_326396.pdf>

³ La mostra al LACMA si tenne dal 24 novembre 1970 al 28 febbraio 1971, al quarto piano della Ahmanson Gallery. Aprì due giorni dopo che la University of Southern California ebbe formalmente accettato la biblioteca di Huene di oltre 2.000 libri e cento scatole di raccoglitori meticolosamente organizzati con ritagli di riproduzioni di opere d’arte.

⁴ Fino al 1976, in California l’attività sessuale tra persone dello stesso sesso era un reato, punibile con una pena detentiva da un minimo di 15 anni all’ergastolo. L. Faderman, S. Timmons, *Gay L.A.*, University of California Press, Berkeley 2009, p. 81.

⁵ *Hoyningen-Huene*, catalogo della mostra, Friends of the Libraries, University of Southern California, Los Angeles 1970, p. 2.

⁶ G. Cukor, *Foreword*, in W.A. Ewing, *The Photographic Art of George Hoyningen-Huene*, Thames & Hudson, Londra 1986, p. 7.

⁷ Horst P. Horst, *George Hoyningen-Huene*, in *Hoyningen-Huene*, cit. p. 6.

⁸ G. Cukor, *Foreword*, in Ewing, cit., p. 186.

⁹ Horst P. Horst, *George Hoyningen-Huene*, in *Hoyningen-Huene*, cit. p. 6.

¹⁰ E.I. Dixon, G. Hoyningen-Huene, *George Hoyningen-Huene, Photographer. Completed under the Auspices of the Oral History Program, University of California, Los Angeles*, The Regents of the University of California, Los Angeles 1967, p. 2.

¹¹ Nella sua autobiografia, Huene cita Navesti con il suo nome tedesco, Nawwast.

¹² UCLA, Layne Nielson Collection on GHH, 1/2/3.

¹³ Ivi, 1/2/6.

¹⁴ Ivi, 1/2/8.

¹⁵ Ivi, 1/2/14.

¹⁶ *Oral History*, p. 42.

¹⁷ UCLA, Layne Nielson Collection on GHH, 1/3/18.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ewing, cit., p. 17.

²⁰ UCLA, Layne Nielson Collection on GHH, 1/4/9.

²¹ Ewing, cit. p. 19.

²² *Oral History*, pp. 11-12.

²³ Per una storia dettagliata della maison Yteb e dei suoi dipendenti, si veda A. Vassiliev, *Beauty in Exile: The Artists, Models, and Nobility Who Fled the Russian Revolution and Influenced the World of Fashion*, Harry N. Abrams, New York 1998, pp. 233-263.

²⁴ Seymour Toll, *A Sunday Afternoon with Virgil Thomson*, in “The American Scholar”, n. 59/4, (autunno 1990), p. 561.

²⁵ UCLA, Layne Nielson Collection on GHH, 1/4/64A.

²⁶ Pagina di diario del 2 aprile 1925, citata in P. Martineau, *Paul Outerbridge: Command Performance*, Getty Publications, Los Angeles 2009, p. 5.

²⁷ Pagina di diario del 27 maggio 1925, citata in Martineau, cit., p. 6.

²⁸ *Oral History*, p. 26.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. 27.

³¹ La mostra “Film und Foto der 20er Jahre” fu allestita presso la Städtische Ausstellungshallen di Stoccarda, per poi viaggiare in altre otto città internazionali.

³² Lettera di Jean Cocteau a Paul Collaer, citata in F. Steegmuller, *An Angel, A Flower, A Bird*, in “The New Yorker”, 27 settembre 1969.

³³ Lettera di George Hoyningen-Huene a Horst P. Horst, 16 aprile 1968.

³⁴ Ivi, p. 25.

³⁵ UCLA, Layne Nielson Collection on GHH, 1/4/7.

³⁶ *Hitler Comes to Power*, in *Holocaust Encyclopedia*, United States Holocaust Memorial Museum <encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/hitler-comes-to-power>

³⁷ *The Editor’s Guest Book*, in “Harper’s Bazaar”, gennaio 1939, p. 18.

³⁸ Recensione di Dieter Cunz, in “Books Abroad”, autunno 1943, pp. 384-385.

³⁹ UCLA, Layne Nielson Collection on GHH, 1/4/62.

⁴⁰ Ivi, 1/5/161.

⁴¹ Lettera di George Hoyningen-Huene a Horst P. Horst, 3 giugno 1951.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Spezzoni del film *Daphni: Virgin of the Golden Laurels* sopravvivono nell’archivio del LACMA.

⁴⁴ Lettera di George Hoyningen-Huene a Horst P. Horst, 1° dicembre 1954.

⁴⁵ P. McGilligan, *George Cukor: A Double Life*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra 2013, p. 223.

⁴⁶ Ewing, cit. p. 7.

⁴⁷ UCLA, Layne Nielson Collection on GHH, 1/5/156.

⁴⁸ McGilligan, cit. p. 98.

⁴⁹ UCLA, Layne Nielson Collection on GHH, 1/4/42.

⁵⁰ Lettera di Ava Gardner a George Hoyningen-Huene, non datata, Archivio USC.

⁵¹ Lettera di Sophia Loren a George Hoyningen-Huene, 24 giugno 1961, Archivio USC.

⁵² L. Fife Donaldson, *The Movie Business*, in S. Brown (a cura di), *George Hoyningen-Huene. Photography, Fashion, Film*, Thames & Hudson, London 2024, p. 293.

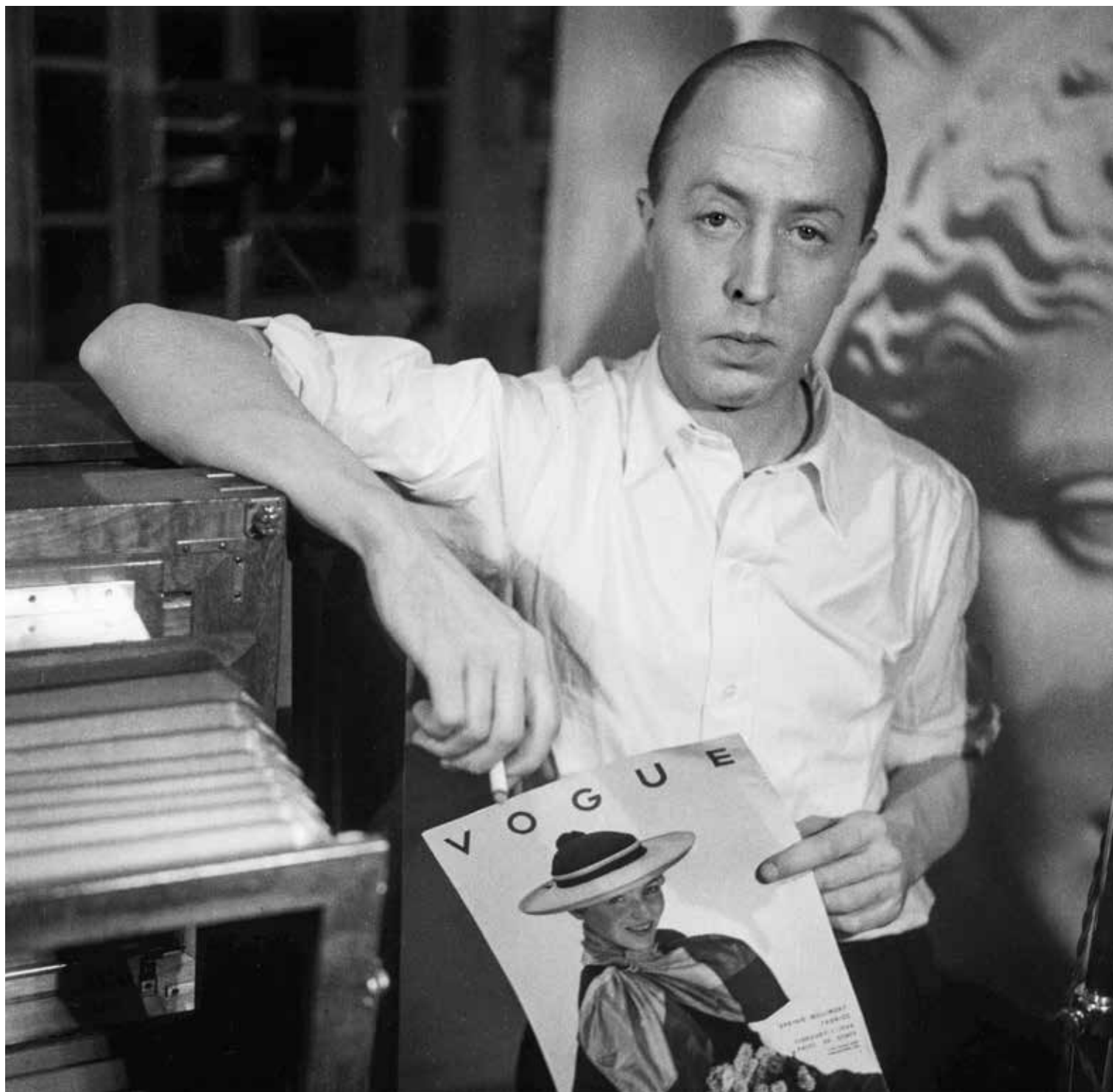
⁵³ UCLA, Layne Nielson Collection on GHH, 1/5/176.

⁵⁴ Lettera di George Hoyningen-Huene a Horst P. Horst, 2 marzo 1957.

⁵⁵ Lettera di George Hoyningen-Huene a Horst P. Horst, 1° dicembre 1965.

⁵⁶ Lettera di George Hoyningen-Huene all’assistente di Horst P. Horst, Johann D. Mayr (detto Hans), 4 agosto 1968.

⁵⁷ *Hoyningen-Huene*, cit. p. 15.



1 / 2 / 3 Walter Limot, *Ritratti di George Hoyningen-Huene nello studio di "Vogue"*, 1934

GLI ANNI DI “VOGUE”

Susanna Brown

L’IMPERO CONDÉ NAST

Nei primi anni del Novecento, il magnate dell’editoria americana Condé Montrose Nast trasformò il settore delle riviste internazionali: nel 1909 acquistò “Vogue”, gazzetta settimanale letta dai newyorchesi benestanti, ne modificò radicalmente i contenuti per creare una testata quindicinale rivolta alle donne americane attente alla moda che prendevano spunto per il loro stile dalle *maison de couture* parigine. Quattro anni dopo acquistò altre due riviste: “Dress” e la testata britannica “Vanity Fair”, combinandole e lanciando nel gennaio 1914 la nuova “Vanity Fair”, che si occupava di “feste, arte, sport, teatro, umorismo, e così via”¹.

Nel 1916 arrivò l’edizione britannica di “Vogue” e nel 1920 fu lanciata quella francese, “Vogue Paris”, chiamate affettuosamente “Brogue” e “Frog” dallo staff della sede centrale della casa editrice a New York. Tra il 1926 e il 1935, le fotografie magistralmente realizzate di George Hoyningen-Huene occuparono un posto importante su “Vogue” e “Vanity Fair”, comunicando alle masse lo stile di vita invidiabile di pochi privilegiati. I suoi scatti hanno rispecchiato e definito il mondo del jet-set durante un decennio di rapidi progressi tecnologici e cambiamenti della società, e costituiscono una cronaca dettagliata dell’evoluzione dell’abbigliamento femminile, dagli abiti al ginocchio in stile charleston con i cappelli a *cloche* della metà degli anni Venti alle tuniche da dea greca lunghe fino a terra in colori chiari ispirati alla Hollywood degli anni Trenta. Le sue immagini dei momenti salienti del calendario della moda, le presentazioni delle nuove collezioni parigine in primavera e in autunno, sono tra le più spettacolari che abbia realizzato.

Nast era profondamente consapevole del potere comunicativo delle fotografie moderne e dei loro vantaggi rispetto alle illustrazioni: in una nuova era di stampa ad alta velocità, la fotografia era più veloce, più precisa e costava meno di altre tecniche di riproduzione. Sui primi numeri di “Vanity Fair” comparvero ritratti fotografici di nomi come Arnold Genthe, E.O. Hoppé, Nickolas Muray e Florence Vandamm, e Nast assunse il famoso fotografo dell’alta società Adolf de Meyer per lavorare in esclusiva per “Vogue” e “Vanity Fair” dal 1914 al 1921. Nel 1923 Edward Steichen divenne capo fotografo per “Vanity Fair”, con facoltà di accettare incarichi di moda per “Vogue”; il suo stratosferico stipendio di 35.000 dollari rifletteva l’importanza che le fotografie di qualità avevano assunto per le testate Condé Nast. Le immagini e gli articoli presentati su “Vogue” rispecchiavano gli interessi della donna moderna e ne influenzavano le scelte riguardo a dove acquistare e cosa indossare, oltre a informarla sulla scena culturale, le mete di villeggiatura alla moda e le attività sportive, e tenerla al passo con le ultime automobili grazie alla rubrica fissa “Motor Notes”.

Gli anni Venti assistettero ai progressi del movimento per il voto femminile, con molte più donne che entrarono nella forza lavoro. In “Vogue” fu assunto personale femminile; la carica di maggior influenza, quella di Capo redattore, andò a Edna Woolman Chase. Il suo team di redazione comprendeva Agnes Bright, Lois Long, Nina Ryan e Carmel White (poi Carmel Snow). Quando fu lanciata “Vogue Paris”, Chase diresse la rivista da Manhattan compiendo viaggi regolari in Europa. Nel 1928 diventò direttrice responsabile delle edizioni americana, britannica e francese di “Vogue”.

Avendo iniziato a farsi un nome come illustratore di moda, il venticinquenne Huene si vide offrire da Chase un contratto per lavorare in esclusiva per “Vogue”. Nella nomina di Huene c’è sicuramente lo zampino di Main Bocher, redattore moda della rivista, e di Lucien Vogel, art director, che furono sostenitori indefessi del suo talento nei primi anni della sua carriera. Anche la madre di Huene potrebbe aver avuto un ruolo: su richiesta del figlio, pranzò al Ritz con Chase². L’ultima lettera scritta da Huene alla madre prima che morisse riferiva la notizia del proprio contratto:

Ero euforico, perché adesso, pur avendo perso la mia indipendenza, avevo la sicurezza che mia madre aveva sempre voluto che avessi [...]. So di averla fatta felice. Soffriva di una malattia cardiaca e presto io e mia sorella Helen ricevemmo un telegramma urgente da Biarritz con cui ci informavano che aveva finito di soffrire. La mia unica consolazione era quella lettera, aveva portato un debole raggio di sole nelle sue ultime ore di vita³.

Mentre il suo predecessore de Meyer aveva pretese aristocratiche, il pedigree di Huene era autentico e i suoi legami con l’alta società una grande risorsa per una rivista indiscutibilmente rivolta all’*élite* facoltosa. Quando “Vogue” aprì il proprio studio fotografico, Huene iniziò a disegnare fondali, passando ben presto a scattare personalmente le fotografie⁴. La sua ascesa alla posizione di capo fotografo per “Vogue Paris” fu rapida, e anche se il suo primo lavoro imitava spesso Steichen o de Meyer, presto perfezionò uno stile proprio. Huene considerava Steichen “il più grande fotografo dall’invenzione del mezzo fotografico”⁵ e inizialmente cercò di emularne l’estetica precisa, spesso fotografando modelle a figura intera sullo sfondo di spogli piani bianchi, grigi o neri, o utilizzando oggetti di scena come paraventi cinesizzanti e vasi di fiori freschi per evocare l’impressione di interni eleganti. Steichen non era geloso delle proprie competenze e permise a Huene di osservarlo al lavoro quando visitò Parigi:

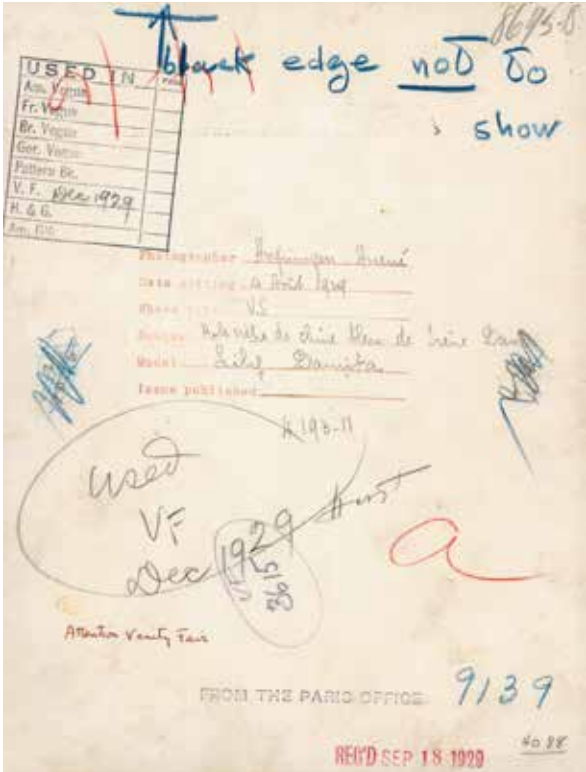
Steichen mi ha dato sostegno morale e incoraggiamento. Una delle cose di cui era fautore era la velocità: “Non lasciare mai che la tua modella si annoi, non far mai vedere che sei disorientato anche se lo sei, le idee arriveranno mentre lavori, non perdere mai il controllo della tua modella, continua a muoverti, continua a scattare fotografie, molte, poi quando sai che devi smettere, smetti”⁶.

Il redattore di moda Main Bocher fu un’altra importante fonte di consigli nei primi anni della carriera di Huene. Quando lasciò “Vogue” per lanciare la propria casa di moda, l’eponima Mainbocher Couture, i suoi lussuosi abiti da sera divennero il soggetto di alcuni degli scatti di moda più impressionanti e opulenti realizzati da Huene. Sembra che quest’ultimo ricorresse a tutta la sua arte quando fotografava le creazioni dell’amico e Bocher scrisse nel 1970 a proposito del suo virtuosismo:

Fin dall’inizio, il suo senso della composizione, la sua sensibilità per la linea e il gioco di luce e ombra sono stati favolosi [...]. George non ha realizzato soltanto le più belle fotografie di moda, anche i suoi ritratti delle donne dell’alta società erano favolosi, e i suoi studi di personalità illustri e importanti erano stupendi, molto rivelatori e al contempo empatici⁷.

CAPO FOTOGRAFO

Per essere un fotografo di “Vogue” di successo occorreva una sofisticata miscela di competenza artistica e tecnica, abbinata alla forza per aziona-



4 / Lily Damita, abito di Irene Dana, 1929 (recto e verso)



5 / Marianne Breslauer, Ritratto di George Hoyningen-Huene, Parigi, 1932

re ingombranti apparecchiature da studio. Le fotografie di Huene al lavoro rivelano molte cose sul suo processo: in un’immagine di Walter Limot è ritratto mentre regola una lampada, con uno sfondo di tessuto drappeggiato dietro di lui (fig. 2); in un’altra lo si vede mentre inserisce, o estrae un porta lastre dalla macchina fotografica (fig. 1). Si trattava essenzialmente di una scatola di legno regolabile che non lasciava passare la luce, con un obiettivo su un lato e su quello opposto a un mirino e un supporto per la lastra. Non aveva automatismi e non richiedeva batterie o elettricità. Il banco ottico incorporava l’otturatore e il diaframma per stabilire l’apertura, e veniva messo a fuoco estendendo il soffietto anteriore. Huene lo definì “uno scomodo marchingegno”, ricordando, “[...] non c’erano esposimetri e la lastra a emulsione era notevolmente più lenta delle più lente pellicole attuali”, il che significa che le modelle dovevano rimanere in posa per vari secondi⁸.

Séance è forse il termine più appropriato per descrivere le sedute di posa di Huene, a suggerire la fantasticheria ricca di suspense e l’atmosfera calma richieste dal fotografo. L’intensa ricchezza di dettagli delle fotografie è il risultato dell’impiego di lastre di vetro di grande formato o di pellicole cinematografiche negative tagliate che misuravano 18 × 24 cm. Ogni lastra o foglio di pellicola tagliata veniva collocato in un porta lastre rettangolare prima di essere inserito nella parte posteriore dell’apparecchio fotografico. La configurazione del corpo della macchina fotografica permetteva a Huene di comporre e mettere a fuoco la sua immagine sul visore in vetro smerigliato posteriore, poi far scorrere il visore lateralmente per inserire il porta lastra o il foglio non ancora esposto e procedere così all’esposizione, immortalando la scena. Nel visore in vetro smerigliato si vedeva tutto capovolto e invertito, il che permetteva a Huene una prospettiva nuova e “mi consentiva di vedere l’immagine come una serie di elementi astratti”⁹. In un terzo ritratto di Limot (fig. 3) Huene si appoggia con disinvoltura alla macchina fotografica, dietro di lui scorgiamo parte di un fondale fotografico con maschere antiche, utilizzate per numerosi shooting (p. 120). Come ha sottolineato William A. Ewing, Huene è stato probabilmente il primo fotografo a utilizzare come sfondi vasti ingrandimenti di sue fotografie, un approccio ingegnoso che rendeva superflue costose scenografie.

Nel ritratto di Huene a Parigi realizzato da Marianne Breslauer (fig. 5) si vede la macchina fotografica di profilo, con oggetti di scena e apparecchiature leggermente sfuocati sullo sfondo. La macchina è stata identificata da Michael Pritchard come una Universal Globus-Stella Salon risalente al 1924 circa, prodotta da Neue Görlitzer Camera Werke in Germania¹⁰. Il suo obiettivo dal corpo nero brillante è appena visibile nell’immagine di Breslauer, con un ampio paraluce a soffietto montato davanti per impedire alla luce estranea proveniente dalle lampade di Huene di entrare nell’obiettivo. È un tipico apparecchio da studio del periodo tra le due guerre, montato su un cavalletto a rotelle per facilitare il movimento¹¹. Il tessuto scuro veniva portato dal fotografo sulla parte superiore della macchina fotografica, fino a coprirgli la testa quando guardava nel visore di vetro smerigliato per bloccare i riflessi e migliorare la visibilità dell’immagine.

In vari scatti di Huene al lavoro lo si vede vestito soltanto con una T-shirt sotto il bagliore caldo delle luci. Il ritratto di Roger Schall (p. 18) cattura in modo vivido la natura fisica della fotografia in studio: Huene indossa una canotta bianca e le vene del braccio destro nudo si gonfiano mentre

stringe il pugno. Dall’apparecchio si estende un cavo di scatto, che gli permette di allontanarsi e di interagire con la modella durante l’esposizione. I racconti dei colleghi suggeriscono che gli scatti d’ira del fotografo fossero incandescenti quanto le luci abbaglianti. François Tuefferd, assistente nei primi anni Trenta, ricorda il trucco di Huene per concludere uno shooting quando era esasperato: “Quando incontravamo troppa difficoltà con il suo soggetto, avevamo un codice con Maurice, il suo ‘ragazzo di studio’, e – miracolo! – ci ritrovavamo all’improvviso immersi nell’oscurità [...] mancava la corrente [...] la seduta veniva ‘troncata’”¹².

PROTÉGÉS E COLLABORATORI

Assistenti come Tuefferd e Maurice erano fondamentali per il team, così come Robert Delrue, che dirigeva il laboratorio fotografico e Madame Pierrot, la ritoccatrice. Main Bocher ammirava la capacità di Huene di coltivare i fotografi principianti, come si legge in un suo scritto: “Scoprii che era nella natura essenziale e affettuosa di George voler aiutare e cercare veramente il talento ovunque lo trovasse”¹³. Nel 1930 Huene assunse come apprendisti Lee Miller e Horst Bohrmann (noto in seguito come Horst P. Horst)¹⁴. Miller ha osservato che l’approccio di Huene era verso un “genere di fotografia completamente diverso” dal lavoro precedente che lei aveva svolto con Man Ray¹⁵.

Miller e Horst fecero anche da modelli per gli studi di moda di Huene ma mentre Miller – spesso ritratta come rilassata donna moderna che oziava sdraiata con vestiti casual – veniva citata nelle didascalie descrittive di “Vogue”, Horst appariva anonimamente, relegato alla condizione di bell’arredo di scena. La fotografia più famosa di Huene, *Tuffatori, costumi da bagno di A.J. Izod, 1930* (p. 98), scattata nell’estate del 1930 sul tetto dello studio al n. 65 dell’avenue des Champs-Élysées, ritrae probabilmente Miller e Horst. La biografa di Miller, Carolyn Burke, scrive a proposito dell’immagine: “per coloro che conoscono il collo, il busto di Lee, e il posto che occupa nell’immaginazione di Huene come “la gemella” di Horst, è immediatamente riconoscibile”¹⁶. La sua posa evoca la statua di bronzo della *Sirenetta* di Edvard Eriksen (1913) che si trova nel porto di Copenaghen. *Tuffatori* compare nel primo libro di Huene, un sottile volume in tedesco dal titolo *Meisterbildnisse* (1932), con la didascalia *Kameraden*, ossia *Amici* o *Compagni*, ma l’amicizia non fu priva di momenti drammatici: in un’occasione Huene rimase inorridito nel trovare Miller in studio intenta a fotografare un seno tagliato su un vassoio (ottenuto dopo che un’amica aveva subito una mastectomia) e la buttò subito fuori¹⁷. Quando Miller smise di lavorare come modella per concentrarsi sulla propria carriera fotografica, l’amicizia con Huene continuò. Nel marzo 1939 viaggiarono insieme dal Cairo a Siwa, con la cognata di Miller, Mafy, e Roland Penrose. Le fotografie scattate da Huene furono pubblicate nel suo libro *Egypt*.

Huene aveva incontrato per la prima volta Horst nel 1930, quando il ventitreenne tedesco stava lavorando come apprendista dell’architetto Le Corbusier. Avendo studiato design alla Kunstgewerbeschule di Amburgo e assorbito i principi modernisti del Bauhaus, Horst era arrivato a Parigi pieno di entusiasmo ma rimase presto deluso dal suo apprendistato e cercò quindi nuovi amici e nuovi stimoli. Una sera nel dehors del Select, un caffè parigino, Gerald Kelly vide Horst seduto da solo e lo invitò a unirsi al suo gruppo. Tra gli amici internazionali li riuniti c’era Huene e presto sbocciò una storia d’amore. Legarono subito grazie all’interesse per l’antica Grecia, visitando i capolavori classici esposti al Louvre. La passione comune per l’antichità era palese nelle fotografie realizzate da Huene di un Horst muscoloso, con i capelli chiari, descritto da Alexander Liberman di “Vogue” come “favolosamente avvenente – una classica bellezza teutonica”¹⁸. Huene fece in modo che Horst si trasferisse in un appartamento attiguo al suo, in rue St. Romaine sulla Rive Gauche e Horst ricordò in seguito questa felice sistemazione:

Avevo trovato qualcuno che sembrava volermi molto bene ed essere seriamente intenzionato a prendersi cura di me. E in un certo senso ero sicuro che, malgrado la differenza di estrazione, George sentiva il bisogno del genere di affetto che gli potevo dare in cambio¹⁹.

6 / Costume da bagno bianco e nero di Patou, 1929



Nel tempo, Huene gli fece vedere come creare drammatici effetti di chiaroscuro ed elevare materiali semplici come carta, calicò e tavole di legno in sontuose scenografie fotografiche, ma lo avvertì: “Ti ci vorranno almeno cinque anni per diventare bravo”²⁰. Le fotografie di Horst furono pubblicate per la prima volta su “Vogue” alla fine del 1931 e nel 1935, quando Huene lasciò Condé Nast per entrare in “Harper’s Bazaar”, Horst fu il suo successore naturale come principale fotografo di “Vogue Paris”. Continuò poi una fortunata carriera che durò fino agli anni Novanta.

UN DECENNIO DI ELEGANZA

Tra il 1926 e il 1935, le fotografie di Huene per “Vogue” proiettarono una visione di Parigi come centro del mondo elegante, i suoi abitanti e stilisti l’apogeo dell’eleganza e della raffinatezza. Un esame delle fotografie di questo periodo rivela il cambiamento delle sue fonti di ispirazione e il suo crescente potere di arbitro del gusto.

Quando Huene arrivò per la prima volta alla rivista, gli stilisti e gli artigiani francesi si stavano godendo il trionfo all’“Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes” di Parigi nel 1925, dove le loro abilità erano state presentate in una serie

di grandiosi padiglioni. Le fotografie di Huene del 1926 comprendono scenografie in studio che rievocano gli interni moderni dell’“Exposition”: le modelle posano su pavimenti a scacchi, sotto soglie ad arco e accanto a consolle lucidate. Il déco regnava supremo e pervadeva ogni aspetto del design contemporaneo. “Vogue” dichiarò che “era stata perfezionata l’arte di realizzare manichini” grazie agli eleganti modelli di cartapesta di Siegel & Stockman esposti nel Padiglione dell’Eleganza, in netto contrasto con quelli iperrealistici di cera utilizzati in precedenza²¹. Come ha osservato Ashley L. Homitz, queste nuove forme, estremamente stilizzate, rappresentavano l’ideale femminile moderno, una versione tridimensionale delle illustrazioni di moda.

Per un fotografo principiante alle prese con una macchina fotografica di grande formato, un manichino statico era il soggetto perfetto, e i primi studi di Huene ne includono spesso. Nel 1927, Siegel & Stockman realizzarono una serie di manichini basati su schizzi di Huene e dei suoi colleghi di “Vogue” Lee Creelman, Polly Francis, Douglas Pollard e Porter Woodruff. Huene fotografò le figure con abbigliate con abiti da sera (fig. 7); il manichino basato sul suo disegno personale appare come una figura tipica dell’età del Jazz, che sfoggia un taglio di capelli alla *garçon* e un abito Louiseboulanger a vita bassa “di lamé cerato in due tonalità di oro, con un corsetto esotico e inserti di fluttuanti piume di struzzo color glicine trattate con glicerina e ricami dorati”²². Lo studio di Huene di una testa di bronzo di Siegel (p. 151) è un esempio impressionante dell’elevato rango raggiunto dal manichino, passato da arredo funzionale per i negozi a opera d’arte e che ricorda le fotografie realizzate da Steichen delle sculture astratte all’avanguardia di Constantin Brâncuși.

Nel 1927, grazie alla crescente padronanza del mezzo, Huene si avventurò ogni tanto fuori dallo studio: immortalò modelle in impermeabile in un chiosco di fiori di Parigi e in una stazione ferroviaria per l’articolo *Rain Can Not Dampen the Chic of Smart Parisians*²³ [La pioggia non riesce a smorzare l’eleganza delle parigine alla moda] e molte delle sue immagini evocano la crescente libertà e indipendenza delle donne.

La rapida espansione dell’industria automobilistica era strettamente correlata all’emancipazione femminile e un’immagine di Colette Salomon alla guida di un’auto (fig. 8) è uno dei primi esempi dell’interesse di Huene per le fotografie di donne con un’automobile (pp. 139, 194). Negli Sati Uniti, negli anni Venti l’immatricolazione di automobili era più che triplicata, passando da 6,7 milioni nel 1919 a 23,1 milioni nel 1929²⁴.

Le pubblicità di automobili sulle riviste di moda erano specificamente rivolte alle lettrici: il numero di “Vogue” del 1928 dedicato ai viaggi estivi comprende sette pubblicità a tutta pagina per veicoli come la Sport Coupé Ford, “una macchina stupenda per la madre moderna e per sua figlia”²⁵. In altre parti del numero ci sono inserzioni per tutto quello che la moderna viaggiatrice potrebbe desiderare.

Una delle più nuove macchine fotografiche portatili, la Kodak Six-20 pieghevole, compare nel ritratto realizzato da Huene nel 1932, in cui la moglie di Georges Auric osserva una scena in Costa Azzurra indossando uno spigliato completo tricot (p. 101)²⁶. Il fotografo immortalò lo sportswear estivo di Chanel e Patou al Chiberta Golf Club, vicino alla casa dei genitori a Biarritz²⁷. Una maggior prosperità significava più tempo libero e il termine sportswear veniva usato per descrivere capi spezzati indossati in ambienti casual e località di villeggiatura, dove il golf, il polo, il tennis e il nuoto erano attività molto praticate.



7 / Manichino realizzato da Siegel & Stockman sulla base di un disegno dell’illustratrice di “Vogue” Polly Francis, abito Chéruit, gioielli Linzeler e Marchak, scarpe Greco, 1927

8 / Colette Salomon alla guida della sua automobile, 1927



9 / Marion Morehouse, négligé di Hélène Yrande, 1933

La spiaggia era uno dei pochi luoghi in cui era accettabile che le donne indossassero pantaloni o shorts, e nel 1928 Huene fotografava regolarmente abbigliamento da spiaggia. Sul primo numero di “Vogue” del 1928 si legge: “Sulle spiagge europee, impazzano i pigiami, non soltanto sulla sabbia ma anche nei bar e nei ristoranti vicini.”²⁸ Il testo compare accanto a una fotografia di Huene di due donne e un uomo in un bar arredato da Djo-Bourgeois. I tre sono serviti da un barman impeccabile, uno dei primi esempi di inclusione di uomini negli studi di moda del fotografo. Se alcune scene in spiaggia sono state fotografate in esterno, altre sono state prodotte nello studio di “Vogue”, utilizzando il minimo di oggetti di scena e di luci per replicare in modo convincente l’intenso sole estivo (pp. 94-97).

Introducendo gli uomini nelle sue fotografie di moda, Huene creava immagini con un sottotesto: le donne sono oggetto dello sguardo maschile, ed è probabile che le donne ben vestite attirino l’attenzione dei maschi. Questo messaggio era dichiarato nella rubrica fissa di “Vogue” “As Seen by Him” [Visti da lui], che proponeva una visione maschile della moda. Malgrado questa implicazione, l’atmosfera delle fotografie di Huene non è mai voyeuristica o minacciosa, a differenza del lavoro di successivi fotografi di moda come Helmut Newton. Huene fotografò anche regolarmente coppie e gruppi di donne, forse alludendo al fatto che le donne si vestono per fare colpo l’una sull’altra.

Secondo “Vogue”, il corpo femminile ideale alla fine degli anni Venti era abbronzato, snello e androgino, e lo sportswear per donna prendeva in prestito elementi dell’abbigliamento maschile. “Vogue” spiegava che il costume da bagno di Jean Patou (fig. 6) era “tagliato sulla base di semplici linee maschili e con una cintura in corrispondenza del naturale punto vita”²⁹. Ma la rivista enfatizzava che, al di fuori della spiaggia, erano di rigore silhouette più morbide: “I costumi da bagno si differenziano nettamente dalla tendenza femminile della moda in genere. La stessa stagione che porta abiti con morbide linee drappeggiate e dettagli gradevoli insiste fermamente su costumi da bagno semplici, quasi un’uniforme.”³⁰

Molte delle fotografie di Huene sono la testimonianza della sua conoscenza della storia dell’arte: un’immagine di Marion Morehouse che riposa (fig. 9) richiama il quadro di Ingres *La grande odalisca* (1814), che il fotografo doveva aver visto al Louvre; “Vogue” sottolinea che l’abito da pomeriggio indossato nell’immagine “era ispirato alle signore in sottoveste dei dipinti di Renoir”³¹. Huene poteva muoversi agilmente tra i riferimenti alla storia dell’arte, riallacciandosi a volute barocche in una fotografia, evocando l’ornamento del rococò in quella successiva e utilizzando un quadro di Picasso come sfondo in un’altra. Nelle sue fotografie dei primi anni Trenta i mobili di designer contemporanei divennero sempre più presenti. Utilizzò statue, consolle e specchi di Serge Roche per creare atmosfere decadenti, e un tavolino di Jean-Michel Frank è illuminato per enfatizzarne i bordi in mica scintillanti (p. 123).

Durante la direzione di Huene il cinema occupò sempre più spazio sulle pagine delle riviste Condé Nast. Nel 1934 si recò a Hollywood per fotografare le star per “Vanity Fair”; mentre si trovava lì, fotografò anche Adrienne Ames, Carole Lombard e Loretta Young per “Vogue”. Costumisti come Travis Banton e Howard Greer influenzavano il taglio e il colore della moda parigina. Anche *couturières* come Vionnet, Lanvin e Alix emulavano le linee dell’antichità, creando abiti da sera drappeggiati e tagliati in sbieco nei toni dell’a-

labastro che “fanno sembrare chi li indossa una moderna Diana o un Mercurio alato”³². I motivi classici amati da Huene e Horst diventarono fondamentali per le loro fotografie (p. 78). Philippe Garner attribui a Huene il merito di aver definito “lo styling appropriato per questi capi di abbigliamento, con le modelle in piedi ben diritte, come le figure delle Cariatidi dell’Eretteo sull’Acropoli di Atene, e le colonne o le verticali pulite che definivano gli spazi neoclassici.”³³

Mandato a documentare le collezioni di Parigi dell’autunno 1934, Huene realizzò alcune delle sue più magistrali visioni di ispirazione classica. La modella Toto Koopman ha un ruolo di spicco in luccicanti abiti con lo strascico di Augustabernard (p. 136) e Vionnet (una variante dell’immagine pubblicata su “Vogue”, p. 138). Questi scatti sono il lavoro di un fotografo al culmine dei propri poteri, che modella con la luce e progetta composizioni armoniose per proiettare un’atmosfera di serenità e lusso. Sono accompagnati da un testo descrittivo che illustra nel dettaglio i tessuti e i colori dei capi di abbigliamento, essenziale in un’epoca precedente all’affidabile fotografia a colori. Huene lasciò Condé Nast all’inizio del 1935, prima che Eastman Kodak annunciasse lo sviluppo di Kodachrome, la prima pellicola a colori con una sostenibilità commerciale, e le sue immagini a colori che compaiono occasionalmente su “Vogue” sono in realtà fotografie in bianco e nero colorate ad arte.

I COSTUMI ALLA MODA

Oltre a documentare le più moderne tendenze della moda, Huene immortalò anche i costumi storici amati dal bel mondo, che spesso indulgevano al piacere di una festa in maschera. Nel settembre 1928 “Vogue” pubblicò ritratti realizzati da Huene degli invitati al “Regency Ball” della duchessa di Doudeauville in costumi ispirati ai dipinti francesi, e di quelli del ballo “Flora and Fauna of the Sea”, organizzato dall’appassionato di balletto e mecenate dell’avanguardia conte Étienne de Beaumont. I *couturiers* producevano spesso sontuosi travestimenti per questo genere di eventi: al ballo de Beaumont “Madame Munoz rappresentava la Grotta Azzurra di Capri, indossando un copricapo di piume colorate sorprendentemente ingegnoso creato da Reboux”, e il padrone di casa “si presentò travestito da raro pesce esotico con un costume grigio argento di Agnès”. Per non essere da meno, Lady Mendl indossò un copricapo che rappresentava un’onda che si infrangeva, e si fece accompagnare da due uomini con maschere dello scenografo teatrale Oliver Messel.

Nel 1930 l’editorialista di gossip e *socialite* Elsa Maxwell organizzò un ballo a cui era invitato anche Huene. Molti dei loro amici comuni si vestirono impersonandosi a vicenda: Oliver Messel si vestì come il ballerino Serge Lifar, Cecil Beaton si travestì da donna, nei panni della romanziera Elinor Glyn e Jean-Michel Frank di una mecenate dell’arte, la viscontessa di Noailles. Amici tra cui Maxwell, Lifar, Frank e Boris Kochno parteciparono alla serata in maschera organizzata da Huene presso lo studio di “Vogue”, sul tema del film di Sternberg del 1932 *Shanghai Express* – l’evento fu un trionfo finché non si svegliarono la mattina dopo “con gli occhi doloranti per l’eccesso di esposizione alle lampade Klieg”³⁴.

“Vogue” documentava i party sempre più fantastici, tra cui “Le Bal Blanc”, sontuoso evento organizzato dalla contessa Anna Laetitia Pecci Blunt. Gli invitati ricevettero ordine di vestirsi tutti di bianco, in modo da poter svolgere la funzione di “schermi mobili” per la proiezione di un film ideato da Man Ray con l’aiuto di Lee Miller. I ritratti realizzati da Huene delle amiche come Lady Abdy, Elsa Schiaparelli, la viscontessa di Noailles e Nathalie Paley con “stelle di diamanti tra i capelli” furono accompagnati su “Vogue” da un testo che descriveva nei dettagli i vestiti, i gioielli e le elaborate acconciature di Antoine, il parrucchiere più esclusivo della città. Mentre socializzavano in giardino e volteggiavano sulla pista da ballo bianca, gli ospiti divennero una tela per una sequenza di spezzoni di film di Georges Méliès colorati a mano in uno spettacolo che lasciava presagire l’uso della proiezione di filmati ed esibizioni dal vivo nelle sfilate di moda del XXI secolo³⁵.

Tra le incursioni di Huene nel cinema nei primi anni Trenta va ricordato un film di moda, girato nello studio parigino di “Vogue” e proiettato per la prima volta in occasione di un cocktail party a New York. Era un mezzo nuovo per divulgare “le creazioni di moda più belle e attuali di Parigi”³⁶, e vi comparivano donne dell’alta società tra cui le modelle Agneta Fischer e Helen Wedderburn (pp. 128, 129), le *cou-*

turières Elsa Schiaparelli e Maggy Rouff e le *socialite* principessa Ilyinsky e viscontessa Castlerosse, prozia della modella Cara Delevingne. Huene stesso comparve, insieme a grandi personaggi come Jean Cocteau e Gabriel Fauré, nel documentario di Seymour Nebenzal del 1933 *The Hands of Paris*, che celebrava i creativi della città attraverso riprese in primo piano delle loro mani al lavoro³⁷. Il suo inserimento nel film era una netta conferma del fatto che aveva raggiunto l’apice della fama nella sua professione.

¹ A. Fine Collins, *Vanity Fair: The Early Years, 1914-1936*, in “Vanity Fair”, settembre 2004 <www.vanityfair.com/magazine/2006/10/earlyyears>

² UCLA, Layne Nielson Collection on GHH, 1/4/65.

³ Ivi, 1/4/65A.

⁴ La sede centrale di “Vogue Paris” è stata al 2 di rue Édouard VII, nel IX arrondissement, dal 1920 al 1928, e al 65 di avenue des Champs-Élysées, nell’VIII arrondissement, dal 1928 al 1940.

⁵ UCLA, Layne Nielson Collection on GHH, 1/4/68.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Hoyningen-Huene*, catalogo della mostra, Friends of the Libraries, University of Southern California, Los Angeles 1970, p. 9.

⁸ W.A. Ewing, *The Photographic Art of George Hoyningen-Huene*, Thames & Hudson, London 1986, p. 31.

⁹ Ivi, p. 101.

¹⁰ Uno speciale ringraziamento al dottor Michael Pritchard per la sua ricerca dettagliata sulla macchina fotografica utilizzata da Huene in “Vogue”. L’azienda Neue Görlitzer Camera Werke di Görlitz (Germania), specializzata nella produzione e vendita di macchine fotografiche professionali da studio con il nome commerciale di Globus-Stella e Globica, e la designazione generica di Universal-Salonkamera o Atelierkamera. Il principale segno identificativo era l’intaglio a forma di croce sul normale supporto in metallo frontale, che è una caratteristica delle macchine fotografiche da studio fabbricate da Neue Görlitzer Camera Werke e non si vede sugli apparecchi di altri produttori. È possibile datare la macchina fotografica dopo il 1923, quando fu richiesto un brevetto tedesco numero 399994 per la base che ruotava lateralmente (visibile in numerose fotografie di Huene al lavoro).

¹¹ Il cavalletto prevedeva la possibilità di muovere la macchina fotografica verso l’alto e inclinarla verso il basso, e la base brevettata dell’apparecchio permetteva al fotografo di regolarne lateralmente la posizione.

¹² T.M. Gunther, *Biographie de François Tuefferd*, in *François Tuefferd, chasseur d’images*, catalogo della mostra, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Paris 1993 <deartibussequanis.fr/xx/tuefferd.php>

¹³ *Hoyningen-Huene*, cit., p. 9.

¹⁴ Horst Paul Albert Bohrmann cambiò ufficialmente il cognome quando diventò cittadino americano nel 1943, per evitare un potenziale legame erroneo con l’alto funzionario del partito nazista Martin Bormann.

¹⁵ C. Burke, *Lee Miller: On Both Sides of the Camera*, Bloomsbury, London 2006, p. 84.

¹⁶ Ivi, p. 85. Il figlio di Lee Miller, Antony Penrose, intervistò Horst P. Horst negli anni 1980 e Horst confermò che *Divers, swimwear by A. J. Izod* ritrae Horst e Miller.

¹⁷ A. Bouhassane, *Lee Miller: I’d rather take a picture than be one*, conferenza per The Viktor Wynd Museum e The Last Tuesday Society, 10 aprile 2023.

¹⁸ P. Garner, *1930s Paris – Fashion, Art, Elegance and Imagination*, in S. Brown, *Horst: Photographer of Style*, V&A Publishing London 2014, p. 26.

¹⁹ V. Lawford, *Horst: His Work and His World*, Alfred A. Knopf, New York 1984, p. 32.

²⁰ Ivi, p. 60.

²¹ A.L. Homitz, *The 1925 Siegel and Stockman Mannequin*, tesi di dottorato: School of the Art Institute of Chicago, 2011.

²² “Vogue”, 15 ottobre 1927.

²³ “Vogue”, 15 dicembre 1927.

²⁴ M. Walsh, *Gender and the Automobile in the United States*, in *Automobile in American Life and Society* <www.autolife.umd.umich.edu/Gender/Walsh/G_Overview2.htm#walshhttp://www.autolife.umd.umich.edu/Gender/Walsh/G_Overview2.htm#walsh>

²⁵ Inserzione pubblicitaria, in “Vogue”, 15 giugno 1928, p. 104a.

²⁶ “Vogue”, 15 giugno 1932.

²⁷ “Vogue”, 1° luglio 1927.

²⁸ “Vogue”, 1° gennaio 1928.

²⁹ “Vogue”, 6 luglio 1929.

³⁰ “Vogue”, 6 luglio 1929.

³¹ “Vogue”, 1° febbraio 1934.

³² “Vogue”, 10 novembre 1930.

³³ P. Garner, *1930s Paris*, in Brown, cit. p. 31.

³⁴ Ewing, p. 35.

³⁵ J.I. Wille, *Understanding Fashion Film, Form and Genre*, in “Kosmorama”, 29 gennaio 2019 <www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/understanding-fashion-film-form-and-genre>

³⁶ “Vogue”, 15 novembre 1933, p. 45.

³⁷ UCLA, Layne Nielson Collection on GHH, 1/4/60A.