

LO SPECCHIO FOTOGRAFICO DEL BLUES AL FEMMINILE: E L'ARTE DI JAMES FRAHER

di Luciano Federighi

Sull'umile pedana di un *juke joint* del Mississippi Delta come sul prestigioso palcoscenico della Carnegie Hall, tra la folla dei festival di Chicago, New Orleans o San Francisco come nell'atmosfera raccolta di uno studio discografico, la mimica e il gesto del cantante o della cantante di blues riflettono con plastica e mobile intensità gli umori e le emozioni del suo racconto lirico-musicale: la malinconia, lo sconforto, l'amarezza, la delusione, l'appagamento, l'esultanza, la gioia, l'ironia, il sarcasmo. Al grido e al sussurro, alle pieghe aspre e alle tormentose lacerazioni, alle inflessioni dolorose e alle larghe, giocose aperture di pronuncia del canto corrispondono cento intense variazioni nel disegno del volto, le diverse ombre e luci dello sguardo, l'alternanza di ghigno, riso, smorfia e piglio rabbioso, le infinite pose, tensioni e torsioni delle mani, le geometrie danzanti e percussive delle gambe e del corpo, in un gioco complesso e affascinante di sottolineatura e di integrazione espressiva. Nel corso del Novecento fotografi di grande talento e sensibilità, da Carl Van Vechten negli anni del Rinascimento di Harlem a Ernest C. Withers nella Beale Street del dopoguerra, hanno puntualmente messo a fuoco questo rapporto tra il policromo messaggio poetico del blues e la fisicità e dinamicità della sua illustrazione scenica.

Nei suoi anni ruggenti, quelli dell'idioma cosiddetto "classico" nato sui palcoscenici del vaudeville nero, l'immagine prevalente e caratterizzante del blues al femminile era tuttavia disegnata più che fotografica. Era l'immagine stilizzata della Bessie Smith di "Hateful Blues", quasi un fantoccio dalla cruda maschera e dalla stopposa parrucca di minstrel, che agitando una mannaia "scatena fuoco e furore" e mette in fuga un damerino in frac; o della Trixie Smith di "Freight Train Blues", che inginocchiata a fianco di un lungo e lento treno merci supplica il *brakeman*, il frenatore, di lasciarla salire su un vagone da clandestina; o della Ma Rainey di "Dead Drunk Blues" che scuote i vasti fianchi danzando lo shimmy su un tavolino, intrattenendo tre eleganti gentiluomini che bevono champagne - tutte vignette di sapore tra ironico e gottesco, spesso autocaricaturale, che sulle pagine dello spettacolo di diffusi periodici afroamericani degli anni Venti (segnatamente lo "Chicago Defender") illustravano le inserzioni pubblicitarie dei *race records* dei dischi dedicati al pubblico di colore. Erano perlopiù disegnati, in quel periodo, anche i più realistici ritratti delle dive del blues che adornavano i cataloghi di compagnie discografiche come la Paramount e la Okeh: si pensava, evidentemente, che la distanza rappresentativa e l'aura umoristica dal disegno rispetto all'immediatezza e al nitore della fotografia aggiungessero fascino e prestigio al "prodotto" e toccassero più a fondo l'immaginazione dei potenziali acquirenti, uniformandosi al gusto dominante negli schizzi pubblicitari dei *Roaring Twenties* (le eleganti massaie disegnate nei cataloghi dei *ten cent stores* di Woolworth's) e magari suggerendo un'affinità di estetica e racconto (la misura breve, fulminante) con i *funny papers* di George McManus e altri popolari cartoonisti dell'epoca.

La fotografia era comunque tutt'altro che esclusa dalla documentazione - giornalistica o altro - del *classic blues*. Lo spartito del primo blues inciso da una cantante nera, "Crazy Blues", scritto da Perry Bradford, recava la foto (oggi notissima) di una Mamie Smith in atteggiamento solenne e un po' sprezzante (mani sul fianco, cipiglio obliquo, bocca semiaperta, blasé, veste opulenta di *satén*), incorniciata con mobili geometrie dagli uomini del quintetto e dai loro strumenti: modello, con la sua elegante coralità da Era del Jazz, di analoghe immagini in posa di sciantose come Ma Rainey o Edith Wilson e rispettive orchestre. Più avanti nel decennio era la singola interprete ad essere messa a fuoco. La Okeh

propagandava la sua nuova star, la Sippie Wallace di "Underworld Blues", invitando i lettori dello "Chicago Defender" a compilare un coupon per ricevere a casa una foto (apparentemente ritoccata) della minuta *high brown* texana in posizione statuaria. E fotografie pubblicitarie di dive come Lizzie Miles o Ida Cox (lo sguardo mite, sottomesso, in contrasto con la gonfia acconciatura e i lunghi pendenti da vamp e con l'asprezza e carnalità dei suoi stessi messaggi in blues) venivano regolarmente confezionate e distribuite.

Nel sofisticato turbinare di creatività di quello che sarebbe stato poi ricordato come il Rinascimento di Harlem, anche un più attento rapporto tra fotografia e soggetto musicale cominciò ad affermarsi. James VanDerZee, il fotografo di Lenox, Massachusetts che della Metropoli Nera fu il più illustre cronista per immagini, oltre che il suo più astuto idealizzatore, inserì studi della stessa Mamie Smith e di Florence Mills, l'incantevole e sfortunata "sweetheart" di Harlem, in un ricco catalogo fotografico ispirato perlopiù ai successi della emergente classe media nera e alla sua conquista di una piena identità e dignità sociale: lontane dalla rusticità *down home* del blues sudista, le due cantanti-soubrette si inserivano perfettamente nell'elegante formalismo dell'arte fotografica di VanDerZee. Anch'egli patrocinatore - come *outsider* bianco - del *New Negro* harlemita, il poliedrico scrittore e collezionista Carl Van Vechten, cercò invece di rivelare attraverso il mezzo fotografico lo spessore drammatico e il tormento emotivo della cantante di blues e la varietà del suo *storytelling*. Van Vechten, in effetti, seppe rappresentare in maniera definitiva gli umori dell'Imperatrice del Blues, Bessie Smith. La più fotografata delle cantanti "classiche", Bessie aveva già prestato l'espressiva solarità del suo volto e la robusta grazia della sua silhouette - nella prima metà degli anni Venti - a una serie di rimarchevoli immagini in studio. Quelle firmate da Edward Elcha, in particolare, la coglievano nel fluido slancio danzante del charleston, con il busto proiettato in avanti, o in una posa di sapore ancora vittoriano, con il piede e la mano sinistra gentilmente estroverse. La variegata esuberanza dei paludamenti e la marcata stilizzazione delle parrucche da *flapper*, da emancipata e aggressiva "maschietta", riflettevano gli eccessi di gusto scenico nelle performance dell'Imperatrice - come di tante sue colleghe - mentre il largo, immutabile sorriso a bocca aperta aggiungeva un tocco di invitante charme pubblicitario. I ritratti creati da Van Vechten un decennio più tardi, in una fase stagnante della carriera di Bessie, alla vigilia della sua tragica scomparsa, andavano ben oltre le convenzioni dell'immagine propagandistica. La macchina esplorava la carnosa ma ancora bella faccia della Smith (che i capelli severamente tirati all'indietro lasciavano libera, aperta) in cerca dei chiaroscuri dell'espressione, che si faceva adesso più ambigua e autenticamente *bluesy*. Il ritratto di una Bessie sorridente, abbandonata su una poltrona con un manto pesantemente floreale su braccio e ventre a suggerire involontariamente un'ombra di presagio funebre, appariva più placido e sedato che nei seducenti scatti di Elcha; altri avevano una tonalità insieme perplessa e distaccata, come se la cantante stesse riflettendo sul tramonto delle sue fortune, accettandolo con filosofica rassegnazione, o una più accigliata e dolente malinconia, attraversata dalla memoria dei suoi più foschi lamenti in blues. I dettagli erano importanti. Van Vechten metteva in evidenza la cicatrice che spezzava in due il sopracciglio sinistro, come a indicare una passata esistenza sventata e pericolosa, *reckless* quanto il suo celebre blues del 1925 con Louis Armstrong, costellata anche da episodi di violenza fisica.

Intanto, negli anni della Depressione e del New Deal, l'accento si spostava sulla documentazione dell'ambiente sociale del blues, nell'ambito di una formidabile, capillare opera di ricognizione fotografica - spesso sollecitata da agenzie federali come la Farm Security Administration - attraverso l'America profonda: ne erano un esempio i *field trips* fotografici intrapresi dall'etnomusicologo Alan Lomax e della narratrice e

saggista Zora Neal Hurston tra Georgia e Florida, o l'epocale volume *12 Million Black Voices* combinazione tra il pugnace realismo della scrittura di Richard Wright e la nuda eloquenza di immagini scattate da maestri come Walker Evans e Dorothea Lange nel più povero Sud rurale e negli aspri *slums* metropolitani. La presenza femminile, qui, non era quella dell'interprete bensì quella di potenziali protagoniste di situazioni *bluesy* o di umili fruitrici del canto e del ritmo blues: come la rustica giovane che si piega in una danza angolare, quasi invasata, sotto lo sguardo bonario di una piccola folla sorridente e curiosa di frequentatori della cerimonia profana del sabato sera in una "crossroad dancehall", o come la più sofisticata *jitterbug* urbana dal berretto a pois che crea con il partner ritmiche figurazioni (le mani strettamente intrecciate, i busti inclinati in parallelo ed entrambi proiettati verso destra, come in una maliziosa e sensuale rincorsa, la testa di lui eretta, quella di lei orizzontale) in una sala animata da coppie di ballerini e personaggi isolati, affamati di quell'espressività - suggerisce Wright - che "trova forma nella nostra musica rauca e selvaggia."

Questo carattere documentaristico si è sviluppato nell'immediato dopoguerra grazie a progetti come quello intrapreso tra il 1946 e il 1948 da Wayne F. Miller attraverso l'ampio, diversificato scenario umano del South Side di Chicago, osservato - anche nei suoi aspetti più brutali - con un ammirevole connubio di distacco e affetto, senza acre spirito di denuncia. Miller ritrae diverse star nere di passaggio per la Bronzeville chicogoana (splendido è il primo piano di una Lena Horne insieme concentrata e sognante nel camerino del Chez Paree - gli occhi chiusi, il mento poggiato e le mani strinte sulla spalliera di una poltrona, l'elaborata, ingioiellata acconciatura a fare da contrasto con la nuda lampadina sulla parete di sfondo) ma la sua attenzione è ancora, perlopiù, per i personaggi *blue collar* senza nome le cui vite sono messe in movimento dalla musica e i cui gesti (al pari delle loro voci che le immagini in bianco e nero, di rara, plastica profondità, sembrano assorbire) echeggiano e danno rilievo e significato ai racconti del jazz e del blues. Fotografati dall'alto, i separé di una taverna affollati di figure e volti prevalentemente femminili appaiono come inondati dal solare e ammiccante R&B da camera di una Nellie Lutcher o di una Julia Lee, che s'immagina provenire dal jukebox e intrecciarsi al fitto e rilassato chiacchiericcio della sala, far tintinnare la foresta di bottiglie di birra e bicchieri: quelli reali, quelli da cocktail serialmente ripetuti - tra note, pentagrammi e scacchiere - nel moderno e stilizzato décor delle pareti. Semi-coperta da un uomo corpulento, placidamente seduto di fronte alla sua birra ma con il capo voltato nella sua direzione, come a farle da pubblico, una donna in bandana bianca, gonna scozzese e soprabito scuro s'impadronisce invece del blues dell'invisibile jukebox - la bocca spalancata nella tensione del canto, a mostrare una dentatura prominente e precaria, la testa proiettata verso la propria ombra sul muro - mentre danza con grazia pesante, facendo schioccare le dita, in un'altra immagine dalle perfette proporzioni pittoriche rubata in un bar della 45esima Strada.

Rilevante, sin dall'Era dello Swing, che aveva garantito ad ampi settori della musica nera una nuova visibilità oltre la barriera etnica, era tuttavia anche l'impatto del fotogiornalismo, in particolare quello legato alla nuova stampa musicale. Titolare di una colonna sul "Washington Post" e più tardi collaboratore - tanto come critico che come fotografo - di "Down Beat", William P. Gottlieb emergeva come prezioso cronista per immagini della scena jazz e blues. I suoi scatti cercavano spesso angolazioni tali da mettere in risalto la dinamica del rapporto tra musicista e strumento, tra cantante e microfono, e apparivano motivati da una profonda simpatia per il soggetto, da comprensione e rispetto per la sua arte. Delle donne del blues sopravvissute all'era "classica" Gottlieb individuava quel peculiare, incantevole intreccio di schiettezza e grandeur. Ritratta da lui, l'attentata Bertha "Chippie" Hill è una rustica regina la cui regalità viene sottolineata con un velo di ironia da un ampio collare luccicante sulla veste scura, mentre

la bocca spalancata nel canto (la “i” lunga di “Trouble In Mind”, si intuisce) è curiosamente bilanciata da un occhio chiuso dietro gli occhiali leggeri e sotto un ciuffo scomposto. Di Ethel Waters, invece, il fotografo interpreta una certa amabile, arguta solennità attraverso il preciso gioco di simmetrie e specularità sul volto sorridente: la bocca aperta sulla robusta dentatura, gli occhi allungati e calanti, le sopracciglia arcuate, le narici larghe, marcate da un’ombra sottile, le pieghe del mento e del collo. Ma le foto più suggestive di Gottlieb rimangono quelle dedicate a Billie Holiday, ripresa di profilo nel puro, intenso slancio canoro, le curve e le linee del volto che conducono l’attenzione alla carnosa rotondità della bocca aperta, veicolo di quella disarmante voce dalla filigrana *bluesy*; o raggianti nell’intimità del camerino, in una composizione in cui la bellezza del volto, riflesso nell’ampio specchio della toilette, è fatta risaltare dal contrasto con la scura malinconia della testa del boxer della cantante, fuori fuoco in primissimo piano, e dal contorno di una strana natura morta che comprende le due gardenie tra i capelli, un fronzuto ananas (e il suo doppio specchiato), boccette di profumeria, spazzole, un pacchetto di sigarette.

Una ben diversa, declinante Billie appare in una foto del 1956 firmata da Moneta Sleet Jr. e pubblicata sulle pagine di “Ebony”, il rotocalco nero per eccellenza: lo sguardo perso, il volto stanco, inclinato a 45 gradi e abbandonato al sostegno delle mani, gli avanbracci maculati dalle siringhe, Lady Day rivela il lato oscuro e vulnerabile della sua esistenza, il riflesso dolorosamente tangibile di *torch_songs* e blues piagati e martoriati nell’ultima fase della sua carriera. Lo chicagiano “Ebony” (al pari di altri periodici dall’altrettanto esplicito richiamo *colored* nella testata, come “Jet” e “Sepia”) dava largo spazio negli anni del Rhythm & Blues alle grandi sciantose delle *Bronzeville* d’America, viste in un duplice ruolo di artiste legate ai valori umani della comunità e di modelli di avanzamento sociale: al suo rimarchevole staff fotografico il giornale chiedeva di illustrarne il volto privato insieme a quello pubblico. Diva esemplare del fremente ventennio pre-integrazione, Dinah Washington veniva effigiata tanto nell’ambiente quotidiano di un disadorno ristorante del South Side di Chicago, circondata dai suoi familiari, quanto nel più prestigioso contesto hollywoodiano, in compagnia del Gotha della comicità cinematografica. Il suo volto magnetico, dall’atteggiamento amarognolo, blasé, evocativo di Bette Davis (non sorprenda: Dinah era da sempre una fan della grande attrice del Massachusetts), catturava il fuoco della lente sia nel confronto con le facce affini dei genitori e della sorella sia nel disinvolto e strano contrasto con i musci istrionici di Bob Hope, Red Skelton e Jimmy Durante. Talora la popolare rivista sceglieva invece di concentrarsi sull’essenza spettacolare di una cantante. Di Big Maybelle, suprema e tonante *raconteuse* di vicende blues, un articolo prevalentemente fotografico del 1955 sottolineava l’apparente, esuberante gioiosità, che in seguito tragiche vicende biografiche avrebbero tristemente smentito: una gioiosità suggerita dalla sua stessa massiccia silhouette e dal largo, cordiale viso gommoso e accentuata - in quella fase di rimarchevole successo commerciale - dalla prodigiosa crescita salariale puntualmente e orgogliosamente registrata nel testo. Nella foto di apertura la *shouter* di Jackson, Tennessee, descritta nella didascalia come “300 libbre di acuta felicità”, indica radiosa e animatissima - in un classico notturno harlemita - il suo nome in prima fila sul luminoso *marquee* del Teatro Apollo. Le altre immagini illustrano la sua presenza dominante, insieme scultorea e clownesca, su quel palcoscenico prestigioso. Erede unica delle *classic blues singers*, Maybelle deliziava e faceva strillare il pur smaliziato pubblico dell’Apollo abbandonandosi ad una imprevedibile spaccata acrobatica o alzando civettuola le gonne per esibire le sue “king-sized gams”: e lo ipnotizzava - immobile di fronte all’asta del microfono, le mani quantate sui fianchi immensi - con l’imperiosa solennità e il cipiglio serio-comico della predicatrice profana.

La Big Maybelle dei primi anni Cinquanta è anche al centro di un'immagine insieme più informale e più complessa realizzata da Ernest C. Withers, un fotografo afroamericano free lance che per mezzo secolo ha documentato nella luce insolitamente nitida e intima del suo bianco e nero la ricchissima scena musicale di Memphis. Lo spazio fotografato è quello di uno studio radiofonico, soffocato da musicisti, da strumenti, da cappotti e cappelli ammassati sopra il piano verticale: una rilassata Maybelle, facendo schioccare le dita e sorridendo nel microfono, sembra dare ordine alla casualità della composizione, mentre il *deejay* e intrattenitore Rufus Thomas, ghignante al suo fianco, sbircia nella macchina fotografica come a pilotarla verso la cantante. Cronista ideale del mondo del Rhythm & Blues, che come membro della comunità nera osservava da *insider*, riuscendo a fissarne senza filtri la dialettica gestuale dei protagonisti, l'intensità e varietà semantica dell'espressione (c'è una foto degli anni Cinquanta allo Hippodrome in cui serrato e dinamico è *l'interplay* di sguardi tra Ruth Brown, Count Basie, Billy Eckstine e il pubblico che assedia gioiosamente il palcoscenico), Withers vive la naturale transizione all'estetica soul nel vibrante, drammatico decennio della Stax Records e di Martin Luther King.

L'energia in genere associata alla soul music è appena latente nel ritratto di una Carla Thomas (l'incantevole figlia di Rufus) adagiata in pensosa solitudine tra bongos e microfono, nell'angolo di una sala di incisione: ma le diverse immagini che coinvolgono Aretha Franklin (che di Memphis è nativa, benché cresciuta a Detroit) permettono di percepire le nuove tensioni che attraversavano allora il ghetto e di cui Aretha era passionale e folgorante portavoce canora. Martin Luther King - amico di famiglia dei Franklin - è una presenza impalpabile quanto inquietante nella foto in cui la cantante non ancora ventenne appare assieme all'altro luminoso transfuga dall'universo del gospel, Sam Cooke, e ad un'anziano editore e campione dei diritti civili, L.C. Bates, davanti a una nuda parete in mattoni di quel Lorraine Motel che nel 1968 sarebbe stato teatro dell'assassinio del reverendo. In mezzo ai due uomini, assorbiti in un serio dialogo, Aretha sembra commentare le ombre di preoccupazione sui loro volti assumendo un'espressione di animata perplessità, le labbra socchiuse quasi a preannunciare il canto, e muovendo la figura ancora asciutta - solarmente agghindata in blusa e shorts - in un accenno di sensuale posa scenica. (Anche Cooke, per una tragica ironia, sarebbe presto rimasto ucciso in un sordido motel di Los Angeles; mentre Bates, per una semplice e bizzarra coincidenza, portava il cognome del forsennato gestore del più terribile dei motel cinematografici, quello dello hitchcockiano *Psycho*). Aretha riemerge qualche anno dopo - più matronale e sorridente - sul palco del Paradise Club, nel vivo, swingante abbandono della sua prima maturità segnata dall'impeto di "Respect" e dalla torrida emozionalità di "I Never Loved A Man": e nello stesso spazio del popolare club di Memphis, oppresso da una bassa soffittatura a pannelli e invaso da una foresta di microfoni e fiori, ritorna di lì a breve per l'assemblea della Southern Christian Leadership Conference, il viso una maschera stanca e dolente, troppo marcata dal trucco sotto una capigliatura eccessiva, precariamente bilanciata. Martin Luther King è stato ucciso da pochi mesi e una figura diaconale alle spalle di Aretha e di Coretta King agita un piccolo ventaglio che ne reca l'effigie.

Un'altra fotografia memorabile di Ernest Withers ci conduce all'interno di un circolo femminile nero della città, dove tre giovani ed eleganti signore piacevolmente sedute davanti a un televisore-fonografo si passano alcuni dischi a 45 e 78 giri. Una delle donne tiene in mano anche la copertina romanticamente illustrata di uno dei primi grandi album Capitol di Nat King Cole, *Sings For Two In Love*, uscito nel 1953, completando così una deliziosa celebrazione della musica popolare americana e dell'industria discografica che ne è custode e che allora stava sperimentando le notevoli potenzialità - in termini di durata, articolazione di repertorio, esplorazione di talenti - del nuovo disco a 33 giri. Potenzialità non solo squisitamente musicali. Dalla metà degli anni Cinquanta, l'ampia superficie

quadrata delle copertine dei long playing ha rappresentato uno spazio importante per la raffigurazione di cantanti e musicisti e della loro arte nell'immaginario collettivo del pubblico. Nell'area del blues (e settori affini) al femminile, la foto di copertina ha trovato presto una funzione rilevante in questo senso. La raffinatezza e delicatezza della voce chicogoana di Lurlean Hunter, con le sue squisite ombreggiature, è perfettamente specchiata dalla sua immagine di notturna, urbana sofisticazione (pellicce, scollature, gioielli, lampadari, liquori) costruita per le foto di copertina degli album Vik e RCA: e così il calore drammatico e la vibrante maturità interpretativa della stessa Dinah Washington sono suggeriti e commentati dalla sequela di espressivi ritratti a colori o seppiati, nella pienezza del canto o in riposo, che corredano tanti LP Mercury ed EmArcy e nei quali l'uso del primissimo piano (il volto variamente modulato, talora in combinazione con le lunghe, mobili mani) sembra specchiare la straordinaria capacità della cantante di dare un'intima rotondità di contorni alla sua enunciazione e una sorta di presenza sonora ravvicinata a ciascuna parola, a ciascuna sillaba.

Spesso, per una logica mercantile non disgiunta da una certa coerenza descrittiva, da un richiamo ai contenuti lirici delle canzoni, le compagnie discografiche cercavano (e cercano) l'immagine femminile seducente. Con le signore di Rhythm & Blues e soul, questa seduzione fotografica avveniva alla maniera esplicita ed esplosiva di Tina Turner (procace sintesi di *wildness* e sciccheria, tra chioma fluente, veste fasciatissima, pelliccia, tacchi alti, posa sinuosa e allusiva) nella stilizzata combinazione di foto e disegno di *Dynamite!*, su etichetta Sue; alla maniera insieme aggraziata e invitante della Carla Thomas di *Let Me Be Good To You*, su Stax, distesa a capo eretto e scollatura generosa, con lo sguardo languidamente fisso nell'obiettivo, su un letto matrimoniale rosso, tra setosi cuscini gialli e blu; o alla maniera temporalesca e mutevole della giunonica Etta James di *Rocks The House*, su Argo, un trittico fotografico davanti al microfono di un locale di Nashville che la mostra - sotto il biondo *bee-hive* torreggiante e dietro il pesante trucco felino - alternativamente supplichevole, imperiosa, diffidente.

Con tutte le sue singolari possibilità espressive, tuttavia, la copertina del long playing ha presto attratto anche diversi autentici maestri dell'arte fotografica. In casa Atlantic, compagnia leader per Rhythm & Blues, rock'n'roll nero e soul music, uno standard elevatissimo nella ritrattistica femminile (e non solo) è stato raggiunto nel corso degli anni Sessanta grazie all'intuito e alla tecnica di Lee Friedlander e di Jerry Schatzberg. Quest'ultimo, destinato in seguito ad affermarsi come regista nella Nuova Hollywood (tra le sue opere il mirabile *Scarecrow*, del 1973, e il controverso *The Seduction Of Joe Tynan*, del 1979), ha saputo scavare a fondo nella personalità delle cantanti, evitando superficiali caratterizzazioni, con scatti a mezzo busto dal fine equilibrio chiaroscurale e dalla sorprendente eloquenza grafica. Esemplare è la copertina di *Blues Ballads* (1959) di LaVern Baker, in cui la shouter di Chicago si presenta in una posa insolitamente assorta, ma in realtà evocativa - nella miscela di preghiera e carnalità suggerita dalle mani giunte, dallo sguardo abbassato racchiuso nelle linee forti del trucco, dalle labbra tumide, provocanti - della potenza sacro-profana del suo petroso e rovente contralto; e altrettanto lo è quella di *Aretha Arrives* (1967), giocata sui toni di grigio di fotografia e cornice, in cui le ombre sul volto di tre quarti della Franklin creano un disegno di enigmatica, riflessiva bellezza. Artista più eccentrico e informale, padrone dell'improvvisazione in fotografia, della composizione fluidamente ambigua o creativamente sbilanciata, Friedlander ha realizzato per la riedizione del 1966 di *The Country Side Of Esther Phillips* il ritratto definitivo della cantante soul-blues texano-californiana: in un quadro saturo di colore, giocando con la sfericità dei tratti del volto (la cornice dei capelli acconciati in un caschetto dorato, la bocca spalancata, le sopracciglia alzate ad arco) e facendola interagire con le varie geometrie dello sfondo e la conicità del

microfono e della sua ombra sul petto e sulla gola, il fotografo ha liberamente riprodotto quel connubio di realismo e surrealismo che è dell'estrosa vocalità blues di Esther, con i suoi profondi contrasti, le linee tormentate e concentriche della sua modulazione, l'acidula densità della sua tavolozza timbrica ed emotiva.

-
-
-
-

Tra fine Novecento e Duemila, nella complessa e contraddittoria fase post-moderna del blues, James Fraher continua a documentare fotograficamente - esercitando una singolare sensibilità e versatilità - il vibrante rapporto tra voce e volto, tra performance e gestualità nel più schietto idioma musicale afroamericano. Residente nella Mecca del Blues, Chicago, Fraher è attivo anche in altre città e regioni in cui la tradizione blues sopravvive o prospera, da Houston all'Est pedemontano, da Kansas City a Helena, Arkansas: due libri a suo nome, *The Blues is a Feeling, Voices and Visions of African-American Blues Musicians*, pubblicato da Face To Face Books nel 1998, e *Down in Houston: Bayou City Blues* (con Roger Wood), di prossima uscita per la University of Texas Press, oltre ad una serie di documentari video attualmente in produzione, illustrano l'ampiezza di respiro geografico e la curiosità culturale della sua opera. Raccolte anche in importanti collezioni permanenti, come lo Smithsonian e gli archivi blues della biblioteca Harold Washington di Chicago e dell'università di Oxford, Mississippi, le sue fotografie decorano (e *illuminano*, secondo il metafisico gusto *bluesy* delle parole di Ernest C. Withers: "When you're a photographer, you make a shining light of an image") numerose riviste specializzate, e in particolare il glorioso "Living Blues", alla cui rinnovata immagine grafica negli ultimi anni Fraher molto ha contribuito con eleganti copertine a colori e dinamici servizi fotografici; e oltre un centinaio di copertine di dischi, seppure, perlopiù, nel piccolo formato del CD, che per un fotografo è molto meno generoso del vecchio LP. Tra tanti ritratti di collocazione discografica, particolarmente rivelatore di una viva *sympatheia* per il soggetto è il primissimo piano color seppia della moderna "urlatrice" Big Time Sarah per il compact *Lay It On 'Em Girls* su Delmark. La carnosità della faccia della cantante chicagoana, la bocca aperta in un sorriso costellato di denti d'oro, esprimono una rauca esuberanza e un calore blues fuori dal tempo, a cui gli occhi semicelati all'ombra delle spesse palpebre aggiungono un velo di enigmaticità.

Rimarchevole è in Fraher l'attenzione per lo scenario blues al femminile contemporaneo, vissuto tra club, festival e studi fotografici nelle sue varie forme stilistiche e generazionali, privilegiando l'eloquenza del bianco e nero: da una eclettica sciantosa *jazzy* come Carolyn Blanchard, elegantemente disegnata tra le luci basse di un locale houstoniano, a una scarna e ruspante chitarrista del Delta come Jessie Mae Hemphill, la faccia indiana impassibile nel canto sotto il sole estivo di Clarksdale; da una star dello Chicago Blues come Koko Taylor, fatta posare a metà anni Ottanta con un'espressione di asprigna, tagliente malizia, a una veterana del soul-blues texano come Lavelle White, immortalata nel pieno del decennio seguente, il bel volto dolcemente marcato dal tempo e dall'esperienza, cullato sul dorso della mano e protetto dalla visiera del copricapo. Il fotografo è sedotto dai volti di queste creature canore, dalla varietà di sfumature espressive nei loro tratti. Va a cercare la paciosa ma sottilmente ironica amabilità di Deitra Farr, la riflessiva serenità della lentigginosa Bonnie Lee, l'arguta cordialità di Carol Fran. Mette a confronto la distinta e un po' severa grazia di Barbara LaShoure con il fascino grassoccio di Lady D.,

crudamente sottolineato dalla gonfia e debordante capigliatura platinata: e la florida maschera leonina, carica di beffarde insinuazioni, di Katherine Davis con l'intaglio d'ebano, dalle linee profonde e antiche, del viso insolito di Cora Flucker.

Intrigante è il rapporto con la chitarra, nelle immagini di Fraher. La mancina Barbara Lynn imbraccia la sua come una mitragliatrice: ma non c'è violenza nel volto aggrottato della texana, bensì un peculiare connubio di languore e tensione, specchio di quella sua inconfondibile *soulfulness* palustre, dall'asciutta sensualità. La anziana Johnnie Mae Dunson, agghindata con scialle e variegato *stetson*, aggredisce lo strumento acustico accompagnandosi con una mimica agra, sofferta. Granny Jenkins, eccentrica attrazione di strada dal lunatico costume di gusto coloniale, combina il *fingerpicking* e il grido a occhi chiusi in una posa fiera e un po' legnosa, tra la folla disordinata del vecchio mercato di Maxwell Street. Beverly "Guitar" Watkins, infine, piega le linee della faccia con pensosa grinta mentre si concentra sulla sua Fender, il cui manico, ingigantito in primissimo piano dal grandangolo, si trasforma in un secondo volto dal contorno astratto.

Il *drive* e la pressione emozionale del canto motivano alcuni degli scatti più memorabili di Fraher, come il ritratto di Nora Jean Wallace sul palcoscenico del King Biscuit Blues Festival, nel 1988. La fotografia, nella sua essenzialità, acquista una classica stilizzazione nell'interagire tra la plastica mobilità dei lineamenti, lungo il profilo inclinato in avanti con naturale grazia, e la mano che serra il microfono: e dal contrasto tra la corta e rotonda coiffure afro che incornicia la fronte bombata e l'ampio orecchino quadrato che collocandosi al centro dell'immagine le dà un riverbero lucente e ipnotico. Particolarmente efficace è inoltre il recente scatto di Katie Jackson, al Mississippi Valley Blues Festival di Davenport, nell'Iowa. La foto si sviluppa tutta in orizzontale, delineata dalle spalle della cantante e dalla testa leggermente piegata all'indietro nel furore dello *screaming* e prolungata sulla nuca dalla crocchia abbondante. La mano fremente proiettata fuori fuoco verso chi osserva, sommandosi alla muscolarità irrequieta del viso contratto nel potente sforzo interpretativo (e staccandosi dalla fissità del microfono), aggiunge un senso quasi vertiginoso di movimento ritmico e transitorietà al disegno.

C'è invece un peculiare intreccio di evocatività, ingegno e ironia in una composizione elegantemente artificiale, lontana dall'elettricità e dal sudore dell'atmosfera "live", che accompagna in copertina un disco di Mary Lane dei tardi anni Novanta, *Appointment With The Blues*. Il titolo dell'album, riecheggiante i molti "pericolosi" appuntamenti e rendezvous della letteratura e del cinema noir, da Cornell Woolrich a Lewis Allen, e la stessa etichetta (Noir Records), ispirano l'immagine di Fraher, giocata su quella tematica del *dark mirror*, del Doppelgänger siodmakiano (l'alter ego, l'alienante sdoppiamento ereditato dalla grande narrativa occidentale), che attraversa tortuosa e tormentosa la Hollywood dell'immediato dopoguerra. Il volto della chicagiana Mary - traduzione nella fisionomia del ghetto della Gloria Grahame di *The Big Heat* o della Rita Hayworth di *The Lady From Shanghai* - emerge grave e misterioso da dietro il velo del cappello nero, riflesso assieme a un'antica pendola entro la ornata cornice di uno specchio. Austeramente dominata dalle ombre, da un senso di cupa rivisitazione del passato, la foto si illumina intorno agli occhi della cantante: ed è nella filigranata e matura allusività dello sguardo che all'atmosfera *noir* si sovrappongono l'aspra e terragna essenzialità e la viva, coinvolgente tensione erotica del raccontare in blues.

