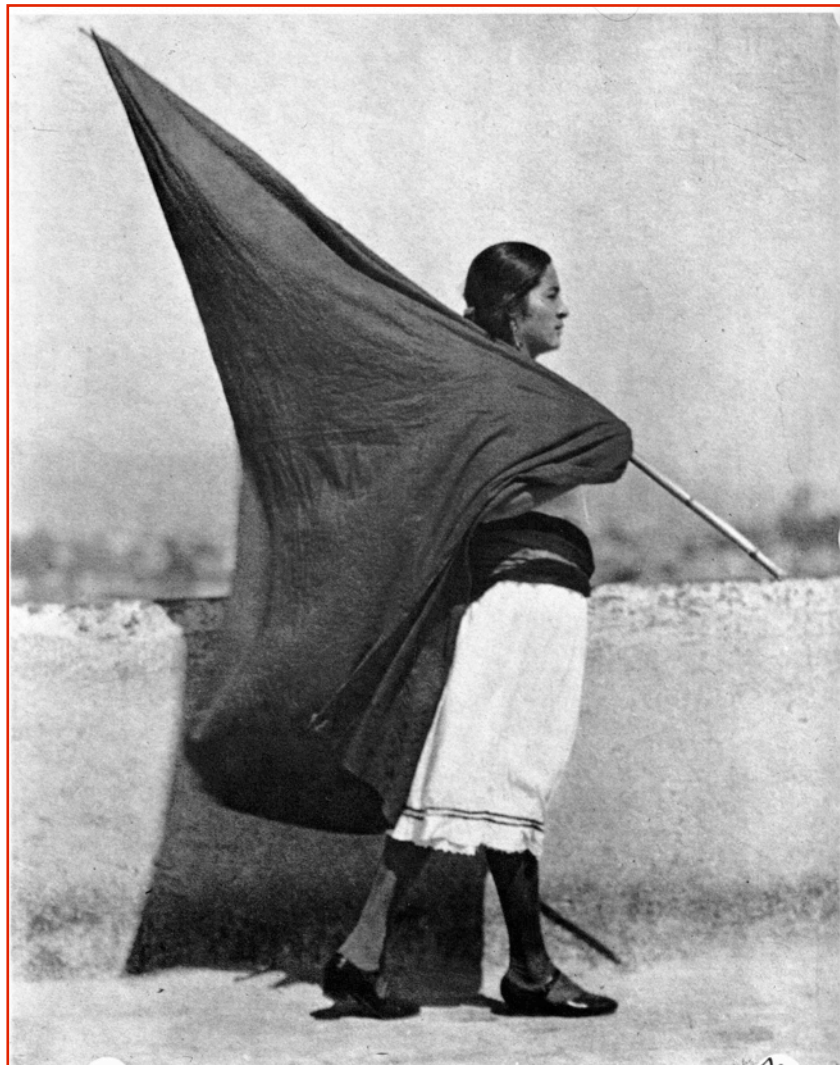


PINOBERTELLI

TINA MODOTTI

DELLA FOTOGRAFIA SOWERSIVA
DALLA POETICA DELLA RIVOLTA ALL'ETICA DELL'UTOPIA



“...Ma non voglio parlare di me. Desidero parlare soltanto di fotografia e di ciò che possiamo realizzare con l’obiettivo.

Desidero fotografare ciò che vedo, sinceramente, direttamente, senza trucchi, e penso che possa essere questo il mio contributo a un mondo migliore”.

Tina Modotti, 1926

Sempre, quando le parole “arte” e “artistico” vengono applicate al mio lavoro fotografico, io mi sento in disaccordo. Questo è dovuto sicuramente al cattivo uso e abuso che viene fatto di questi termini. Mi considero una fotografa, niente più. Se le mie foto si differenziano da ciò che viene fatto di solito in questo campo, è precisamente perché io cerco di produrre non arte, ma oneste fotografie, senza distorsioni o manipolazioni. La maggior parte dei fotografi vanno ancora alla ricerca dell’effetto “artistico”, imitando altri mezzi di espressione grafica. Il risultato è un prodotto ibrido che non riesce a dare al loro lavoro le caratteristiche più valide che dovrebbe avere: la qualità fotografica.

Tina Modotti, 1929

I. DALLA POETICA DELLA RIVOLTA ALL’ETICA DELL’UTOPIA¹

Dopo Auschwitz nessuno può parlare di fotografia senza dire qualcosa su qualcosa o possibilmente contro qualcuno. La bellezza (non solo) della fotografia, è negli occhi di chi guarda. “L’ora di chiusura della fotografia mercantile risuona nelle camere a gas della civiltà dello spettacolo. Ogni fotografia è il risultato delle nostre azioni, delle nostre mediocrità prezzolate. Le menzogne stampate su carta patinata incantano solo gli stupidi o i mercanti di sogni... la fotografia-argot² o della radicalità visuale non è un veicolo dell’odio ma uno strumento, un grimaldello, un’arma di dissolvimento della s/ragione dominante. “In una società dove tutto è proibito, si può fare tutto: in una società dove è permesso qualcosa si può fare solo quel qualcosa” (Pier Paolo Pasolini). Nell’epoca della falsificazione e del conformismo

¹ Pino Bertelli, *Tina Modotti. Dalla poetica della rivolta all’etica dell’utopia*, NdA, 2008

² Pino Bertelli, *Della fotografia situazionista. Storia ereticale della fotografia sociale. Sulle scritture e i simulacri fotografici della civiltà dello spettacolo nell’epoca della simulazione e dell’impostura. Critica radicale del linguaggio iconologico come linguaggio politico, religioso e artistico mercantili*, La città del sole, 2004

sociale la sovrapposizione delle conoscenze serve a nascondersi meglio... l'ordine presente è la burocratizzazione del disordine spettacolarizzato. Voltaire da qualche parte ha scritto (mi pare in *Candide*): "In questo paese è bene ammazzare di tanto in tanto un ammiraglio, per dare coraggio agli altri".³ Soltanto là, dove il mondo è sentito come periferia o come autenticità della storia, l'uomo avverte la necessità di trasformazione della vita quotidiana. Fin quando esisteranno sistemi autoritari, dogmatici o semplicemente di dominio dell'uomo sull'uomo, ci sarà la rivolta nelle strade della terra.

L'uomo in rivolta trasfigura tutto e nella dismisura della sua disobbedienza radicale, valica il limite della morale concessa e si trasfigura in novello generatore di realtà differenti. La rivolta è all'opposto della rivoluzione, che è una delle forme politiche dell'ideologia. La rivolta emerge dal reale ed è in continua lotta, non solo verso la verità, ma anche per fare della libertà l'agorà di tutte le iniziazioni sociali. L'uomo in rivolta accende negli occhi e nel cuore il "meraviglioso", il nichilismo dei poeti di strada che fa del "caso" il primo passo per minare alla radice l'ordine costituito e far saltare in aria i farabutti del Palazzo. Il grande ribelle si chiama fuori dal carcere della storia e dalla menzogna di Dio, la sua selvaggia liberazione non risparmia nessuno, si sbarazza di Dio, degli idoli e dei parlamenti e passa ad abbattere i santuari dell'oppressione. La rivolta (a differenza della rivoluzione) è il movimento stesso della vita. "Il suo grido più puro fa sì che ogni volta sorga un nuovo essere" (Albert Camus).⁴ Quando l'uomo ha fame o è vittima di chi lo affama, la rivolta non è solo necessaria ma è il principio d'ogni denuncia e il canto d'ogni rivendicazione sociale dei più elementari diritti umani.

L'uomo in rivolta insorge contro la storia che lo vuole servo e schiavo. L'Esseno, amico di Spartaco, crocifisso alle porte di Roma con migliaia di schiavi che si erano ribellati a chi li aveva incatenati, prima di morire sorrise e disse: "Beati coloro che impugnano la spada per porre fine al potere delle bestie, coloro che erigono

³ Pino Bertelli, *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico. Conversazione con Ando Gilardi*, Massari Editore, 2006

⁴ Albert Camus, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, 1981

torri di pietra per giungere alle nubi, che salgono la scala per battersi con l'angelo; perché loro sono i veri figli dell'uomo".⁵ Là dove gli insorti hanno sporcato di sangue i loro paesi, i conquistatori li hanno trasformati in mattatoi.

La poetica della rivolta e la visione dell'utopia sono al fondo della scrittura fotografica di Tina Modotti. A leggere con attenzione e grazia le sue immagini di presa del reale, non è difficile scorgere la radicalità del suo sguardo e la grande forza estetica ed etica che emergono da ogni singola fotografia. La Modotti strappa il velo del dominio dell'apparenza e non partecipa alla codificazione dei valori dominanti. "Tutto ciò che non è superato imputridisce, ciò che imputridisce incita al superamento, la sopravvivenza non è altro che il non-superamento divenuto invisibile" (Raoul Vaneigem).⁶ In questo senso, la fotografia sociale della Modotti lavora per cambiare la vita ed attuare l'utopia. Il suo credo era — "Ciò che non mi uccide, mi rafforza" (Friedrich W. Nietzsche) — e non l'ha mai tradito.

La fotoscrittura della Modotti non riesce a catturare solo la bellezza dell'esistere, anche quando alza la fotocamera nelle periferie invisibili delle città, la forza poetica delle sue icone della povertà restituisce al reale la passione, il sentimento, l'amore verso gli umili e gli offesi. C'è fantasia, desiderio, speranza... nelle fotografie della Modotti... più di ogni altro fotografo, lei ha fotografato la vita secondo i principi forti (e mai disattesi) di Henri Cartier-Bresson: "Ci vuole cuore, occhio e cervello, al di fuori di questo la fotografia non mi interessa". Ogni fotografia della Modotti, infatti, culmina nel canto di lode dell'umana povertà e desantifica l'atto confusivo e menzognero del linguaggio dominante. Nell'etica non c'è posto per i ripensamenti. La compiutezza estetica è senza lamento. L'irreparabile è nella disobbedienza. L'opera non significa altro che si è quello che si è. L'idiozia è la particolarità del qualunque! La poesia comincia là dove la verità non consiste in altro che nel disvelamento del falso in favore dell'autentico.

⁵ Arthur Koestler, *I gladiatori*, Editoriale Diario, 2006, p. 305

⁶ Raoul Vaneigem, *Trattato del saper vivere ad uso delle giovani generazioni*, Castelvecchi, 2006

Le duecento immagini (qualcuno scrive 225...) che la Modotti ha fabbricato tra il 1923 e il 1930, sono costruite su una visione politica radicale e vanno ben al di là della categoria di fotografa documentarista nella quale un grande storico della fotografia, come Beaumont Newhall, l'ha relegata.⁷ A Newhall non sembra interessare per nulla l'opera fotografica della Modotti, mentre trasale per l'eccelsa arte fotografica di Edward Weston. Mentore e amante della Modotti in Messico, dal 1923 al 1926. I nudi (spesso brutti), le palme, i peperoni, i carciofi, le dune, le nuvole di Weston (soggetti adatti alle grandi mostre museali e alle gallerie del pregio mercantile o del mondano d'autore), sono magnificate da Newhall così: "...esigeva chiarezza di forme, voleva che ogni zona dell'immagine fosse nettamente stagliata, che i materiali e le strutture delle cose avessero il fascino dell'illusione. Il fatto che la macchina fotografica possa vedere di più dell'occhio nudo costituì per lui, per lungo tempo, uno dei grandi miracoli della fotografia...".⁸ Forse i "miracoli fotografici" di Weston erano meno sacrali di quanto scriveva Newhall. I meccanismi visivi del suo lavoro hanno molto a che fare con il simbolico e poco con il reale. Davanti ad un'immagine di Weston si resta abbagliati da tanta perizia tecnica e abbastanza delusi dalla mancanza di coraggio o di fantasia che non gli permettono di vedere al di là dell'interno di un cavolo o fotografare un peperone come

⁷ La considerazione di Beaumont Newhall su Tina Modotti come fotografa documentarista è riportata da Sarah M. Lowe in, *Tina Modotti, gli anni luminosi*, a cura di Valentina Agostinis, Cinemazero/Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1992. Nella *Storia della fotografia* di Newhall, pubblicata da Einaudi nel 1982, a Tina Modotti non è dedicata nemmeno una riga. La Lowe spiega perché in una nota a pag. 62: "Come rivelato da Moldering, nell'edizione riveduta e ampliata della *Storia della fotografia, dal 1839 ad oggi* (New York, Museum of Modern Art, 1964, p. 92), Beaumont Newhall riprodusse a pagina 142 la *Madre con bambino di Tehuantepec*, (Oaxaca, Messico) della Modotti. L'immagine compare, senza spiegazione, tra una fotografia di Lewis Hine e una di Dorothea Lange, classificando così la Modotti come una fotografa documentarista. L'immagine è del tutto eliminata dall'edizione completamente riveduta e ampliata data alle stampe nel 1982". Del resto, anche altre storie della fotografia, come quella scritta da Jean-Claude Lemagny e André Rouillé per i tipi della Sansoni, 1988, si guarda bene di parlare di Tina Modotti. La citazione che la riguarda è in funzione di Edward Weston. Il "water" e il culo di "Anita" suggeriscono al fotografo americano quelle "linee, le forme, i volumi più deliziosi" che lo renderanno celebre in tutto il mondo. Ma la fotografia del reale non abita più qui.

⁸ Beaumont Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, 1982

fosse il corpo di una donna. Ciò che è banale non può in nessun caso costituire l'essenza di una cosa singolare come è la vita quotidiana.

Il maestro della Modotti aveva scritto cose importanti sulla fotografia in Messico. La passionalità amorosa della sua allieva gli aveva graffiato non solo il cuore, si vede. Del resto la franchezza non mancava a Weston, quasi come il suo velato cinismo. Nel suo Diario messicano scrisse: "L'obiettivo deve servire a registrare la vita, a rendere la sostanza, la quintessenza della cosa in sé, si tratti di un lucido acciaio o di carni palpitanti... Non rinuncerò a nessuna occasione per fissare interessanti astrazioni, ma sono profondamente convinto che l'unica via per accostarsi alla fotografia passa attraverso il realismo".⁹ I suoi negativi perfetti però non rappresentano mai il dolore della gente, semmai amplificano in modo superbo, la dimensione estetica (l'estetismo, anche) dei "puri" di tutte le arti. E, come la storia insegna, i "puri" si sono trovati sempre dalla parte del plotone di esecuzione.

A santificare Weston ci pensa Peter Pollack, nella sua *Storia della fotografia, dalle origini ad oggi*,¹⁰ dedica un intero capitolo a Edward Weston e neanche un citazione a Tina Modotti, nemmeno quando descrive gli anni passati in Messico dal fotografo americano. Immerso nella luce messicana, Weston ricevette forse l'illuminazione divina dell'immagine fotografica: "Datemi tranquillità e un'ora di tempo, ed io creo. È facile raggiungere le altezze della commozione artistica ma non altrettanto facile avere tempo e tranquillità". Gli artisti, si sa, non possono concentrarsi nella confusione, molto meglio si trovano sulle spiagge della California o nel soggiorno di case di legno nei boschi del West, con una ragazza nuda che coglie i fiori di campo. Robert Capa, non aveva molto tempo per pensare all'arte, né sul boccascena delle battaglie, né dietro le quinte del conflitto, faceva delle fotografie "leggermente fuori fuoco"¹¹ e la sua arte era quella di mostrare gli orrori della guerra attraverso le lacrime di un bambino al quale hanno ammazzato i genitori. L'arte è sempre qualcosa che ha che fare con la prostituzione. Magari d'alto bordo, ma

⁹ Edward Weston, *Storia della fotografia*, di Beaumont Newhall, Einaudi, 1982

¹⁰ Peter Pollack, *Storia della fotografia, dalle origini ad oggi*, Garzanti, 1959

¹¹ Robert Capa, *Leggermente fuori fuoco*, Contrasto, 2002

sempre prostituzione dell'arte, per acquisire un posto importante nei libri paga dei produttori e consumatori d'arte.

Anche il mio amico caro, Renzo Chini, nel suo *Il linguaggio fotografico*,¹² elogia Weston in misura corposa, e scrive che "Weston è il Fotografo perché le sue immagini sono le più fotografiche esistenti". Anche Renzo non è interessato all'arte sociale, periferica di Tina Modotti, e nel suo libro non c'è traccia della sua opera. Resta grande ciò che dice Renzo in apertura del suo saggio: "Per quanto possibile ho evitato la parola «arte» e derivati, sostituendola con «espressione». Il mito dell'arte e dell'artista ha preso la forma di un'ideologia e ispira quasi tutta la produzione estetica contemporanea, nonostante che, al pari di altre ideologie, sia quasi peggio di un colpo di pistola in un concerto. Questa sostituzione di termini vuol dire appunto un tentativo di rimanere alla larga dall'artistico, che è atteggiamento estetico perfino poco onesto". Amen! e così sia.

Ad entrare nelle pieghe della monografia sull'opera di Weston che le edizioni Alinari gli hanno tributato nel 1999,¹³ curata di Paolo Costantini, Silvio Fuso, Sandro Mescola, Terence Pitts, non è difficile apprezzare il grande rigore estetico dell'autore e le immagini di funghi, peperoni, dune, insalate... sono davvero straordinarie, viste sotto il taglio di esercizi estetici o sublimazione concettuale dell'arte fotografica. Non ci sembrano grandi fotografie quelle che riguardano i ritratti, i nudi, le case disfatte, i cimiteri, il mare... anche il colore, sotto un certo aspetto, la tessitura della resa cromatica, appunto, non funziona, si coglie la bellezza del Kodachrome, meno l'austerità dell'inquadratura che contraddistingueva Weston. La falsa identità della fotografia del non vissuto quotidiano viene a compimento della perdita d'identità etica. Il clamore estetizzante seminato fra le sue vittime ne accelera la rappresentazione e la immola nell'inesistente: nel formalismo. Il problema dell'identità estetica ed etica è che non c'è nessuna identità da perdere, giacché il problema più difficile è inventarla. La fotografia davvero autentica è sovversiva,

¹² Renzo Chini, *Il linguaggio fotografico*, SEI, 1968,

¹³ *Edward Weston*, a cura di Paolo Costantini, Silvio Fuso, Sandro Mescola, Terence Pitts Alinari, 1999

cioè si mostra come qualità di chi la riconosce. Essa brilla nella sua epifania e rende giustizia alla critica radicale che, nell'occasione dei suoi debutti, demistifica le mitologie dell'arte al servizio dell'ordine costituito.

Il linguaggio fotografico della Modotti non è il tema ma il tessuto. La trama del suo fare—fotografia esprime una poetica della verità, o una filosofia dell'amore che è propria alla filosofia antica, dove l'anima del mondo e il pensiero del cuore testimoniano l'immaginazione creativa dell'utopia, della sua capacità teofanica di portare visibilità dove regna la miseria, la paura e il terrore. "Più grande è il nostro deserto, più grande deve essere il nostro furore, e quel furore è amore" (James Hillman).¹⁴ La finezza dell'immaginale della Modotti si riversa nelle sue fotografie e, — come nessuno mai —, i corpi che scippa alla storia quotidiana, nelle loro evidenti imperfezioni formali, contengono e allargano la visione della rivolta, messaggera d'altre primavere di bellezza.

La deriva fotografica della Modotti mostra la relazione segreta fra gestualità e ritrattati, fra corpo e memoria, fra verità e diversità... e carica di destino il canto figurale degli ultimi. "L'immagine fotografica è sempre più che un'immagine: è il luogo di uno scarto, di uno squarcio sublime fra il sensibile e l'intelligibile, fra la copia e la realtà, fra il ricordo e la speranza" (Giorgio Agamben).¹⁵ L'angelo della fotografia tiene nelle mani il giorno del giudizio e si fa messaggero di utopie estreme che mostrano il rapporto tra verità e bellezza e instaurano nel vissuto quotidiano una dottrina della tragedia e una filosofia della rivolta.

I messaggeri delle stelle alla Fourier,¹⁶ ci hanno insegnato che in ogni epoca bisogna tentare di strappare la trasmissione del passato al conformismo e riattizzare la scintilla della speranza là dove la paura e la sottomissione raggelano nell'inerzia grandi pezzi di popolo. Il fascino indiscreto dell'utopia spinge ogni forma di ribellione alle estreme conseguenze. Se Marx invitava l'umanità a superare la propria

¹⁴ James Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Adelphi, 2002

¹⁵ Giorgio Agamben, *Il giorno del giudizio*, Nottetempo, 2004, p. 12

¹⁶ Charles Fourier, *La seduzione composta. Il fascino indiscreto dell'utopia*, Stampa Alternativa, 2006

infanzia, Nietzsche si faceva “aquilone per i fichi maturi”, andava a cercare le isole beate sulla fine dell’opulenza e sosteneva che la conoscenza della volontà creatrice è sempre liberazione e gioia.¹⁷ Quando i filosofi dicono che la realtà è deludente, i lampadieri della rivolta arrotano il coltello.

Nietzsche non era stato il solo a vedere che la crisi della ragione si manifesta nella frammentazione privata di una forma-pensiero che pretende di governare il mondo attraverso il sacrificio e la genuflessione delle genti. Sören Kierkegaard aveva visto che la felicità, la passione e la scelta sono alle radici di tutte le rivendicazioni sociali. “Un’epoca appassionatamente rivoluzionaria getterà tutto all’aria, rovescerà tutto. Un’epoca rivoluzionaria ma priva di passione e volta alla riflessione, renderà l’urto delle forze in contrasto, un’opera d’arte dialettica: lascerà sussistere ogni cosa ma astutamente la priverà di ogni significato; anziché in una rivolta, culminerà nell’indebolimento della realtà interna dei rapporti in un movimento di riflessione che lascia sussistere ogni cosa, ma ha trasformato l’intera esistenza in un’ambiguità, secondo la quale di fatto tutto sussiste, mentre un inganno dialettico interpola una variante segreta, secondo la quale non sussiste” (Sören Kierkegaard).¹⁸ La fine del mondo dei soprusi è rimandata ad epoche migliori.

L’estetica della verità passionale che la Modotti affabula nel suo fare-fotografia, esprime un senso del reale che si trascolora in testimonianza della disumanità degli uomini. Le sue immagini più importanti non tengono conto dell’illuminazione ricercata, della composizione “perfetta”, della messa a fuoco precisa e anche la qualità delle stampe (tutte cose che assumevano la massima importanza per gli esteti del “qualunquismo d’autore” come Stieglitz o Weston) non erano poi così importanti, quanto raccontare la storia e l’ingiustizia degli umiliati e degli offesi.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra, un libro per tutti e per nessuno*, Casa Editrice Apuana, 1935-36

¹⁸ Sören Kierkegaard, *Frammenti della fine del mondo*, a cura di Nesatore Pirillo, Savelli, 1980

II. LA FOTOGRAFIA AL TEMPO DELL'AMORE E LE SUE PUTTANE TRISTI



Tina Modotti è venuta nel mondo della fotografia a portare la spada, non l'amore soltanto. La visione ereticale della Modotti ha divelto il falso e l'inautentico della coscienza fotografica al tempo dell'amore per le rivoluzioni sociali e delle sue puttane tristi (i rivoluzionari di professione e i preti della convenienza, che insieme ai politici d'occasione volevano fare dell'"ordine nuovo" di tutti i poteri — borghesi, fascisti, comunisti o delle democrazie dello spettacolo — i prossimi gulag dell'intelligenza linciata e della bellezza dell'utopia oppressa). Il linguaggio radicale della fotografia, come quello del sogno, non sta nell'estetizzante ma al di sotto di ogni

formalismo del segno (cioè dell'iconografia). Una vera rivoluzione (non solo) della scrittura fotografica, consiste nell'abrogazione dei punti cardinali del mercato.

La scrittura fotografica della Modotti evoca la miseria dei filistei (Baudelaire) e la fantasmagoria dei moderni (Nietzsche). Nelle sue immagini c'è il riscatto della felicità, quello — dell'ancora una volta — che si coniuga all'eroismo dell'eterno ritorno dove la felicità e l'eternità sono spezzati dall'imposizione spettacolarizzata dell'autoritarismo. Insieme ad altri fotografi di strada (Hine, Riis, Zille, Sander, Atget, Vishniac...), la Modotti aveva compreso che la svalorizzazione del mondo passa dalla devalorizzazione dell'uomo. In questo senso (non solo estetico) il di/sordine mette fuori posto, decostruisce l'ordine del discorso che prima stava al centro. Il di/sordine denuda le maschere, smaschera i feticci del discorso politico e appoggiandosi all'emersione di nuove soggettività non colluse con i marchi di partito, si tenta l'oltrepassamento di confine, delle regole e dei valori imposti. Benjamin (Adorno, Canetti, Bloch, Kraus, Horkheimer o Wittgenstein) sosteneva che la salvezza dalla catastrofe montante dell'autoritarismo non è la semplice speranza in un altro mondo, la felicità dell'uomo davvero autentico sale davanti a ciò che è morto.

La permanenza della catastrofe della guerra, della natura, della miseria montante che interessa grandi pezzi di umanità è giustificata dall'apoteosi della merce. Le nuove tecnologie portano non solo bombe e disastri nucleari, dispensano anche programmi politici come merci di immediato consumo. Nascono nuovi partiti che non hanno né radici storiche né reali programmi di cambiamento politico. I soliti buffoni si sono aggrappati agli scranni del potere e gestiscono le loro ricchezze con agio e scaltrezza da parassiti di mestiere, il popolo intanto, guarda la sua storia sfigurata dai nuovi inquisitori. Ogni cosa porta all'imitazione, al fac-simile. Il mito è nell'apparenza che si riflette nella merce.

Assunta Adelaide Luigia Modotti (Tina), nasce a Udine il 17 agosto del 1896. Nel 1913 raggiunge il padre e la sorella Mercedes a San Francisco. Lavora come operaia in una fabbrica di tessuti. Nel 1915 incontra il poeta e pittore Roubaix de l'Abrie Richey (Robo) e lo sposa. Si trasferisce a Los Angeles. Recita in compa-

gnie teatrali del quartiere italiano. Entra nella “fabbrica dei sogni” (Hollywood) e fa la comparsa in qualche film. Nel 1920 è la protagonista di *The Tiger's Coat*, di Roy Clements. L'anno successivo prende parte (in un ruolo econdario) al film western *Riding With Death* (1921). Conosce il fotografo americano Edward Weston. Posa nuda per alcuni fotografi commerciali e per Weston, del quale è subito attratta. Durante un viaggio in Messico, Robo muore di vaiolo (1922). Tina Modotti termina il terzo film *I can explain* e parte per Città del Messico per i funerali. Porta con sé le foto di Weston, che vengono esposte all'Accademia di Belle Arti. Nel 1923 accompagna Weston, Johan Hagemeyer e Margrethe Mather in un vagabondaggio fotografico. Tra il 1923 e il 1926 la Modotti e Weston divengono amici dei maggiori esponenti della cultura messicana — Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco — ... la Modotti espone le sue foto con quelle di Weston, in due mostre a Città del Messico (1925). Quando Weston ritorna negli Stati Uniti (1926), mantiene per lui un forte sentimento di stima e di amore (come documentano le loro numerose lettere).¹⁹

Dal 1927 le fotografie della Modotti sono pubblicate in riviste specializzate: *Mexico Folkways*, *Creative Art*, *Forma* ecc. Tina Modotti si iscrive al Partito Comunista. È redattrice di *El Machete* e diviene la compagna di Xavier Guerrero, il direttore del giornale. Fotografa i murales di Rivera e Orozco. Frequenta lo scrittore John Dos Passos e partecipa alla campagna di liberazione per gli anarchici Sacco e Vanzetti. Lavora con il rifugiato cubano Julio Antonio Mella e l'italiano Vittorio Vidali (giunto in Messico per incarico del Comintern). Guerrero è chiamato a Mosca alla scuola del Partito. Lei s'innamora perdutamente di Mella. Nel 1928, la rivista tedesca *Aiz* e quella radicale americana *New Masses*, pubblicano alcune sue immagini. La Modotti stringe amicizia (qualcuno dice “particolare”) con la pittrice Frida Kahlo. I servizi segreti fascisti la segnalano come provocatrice e terrorista.

Nel 1929 Julio Antonio Mella viene assassinato per la strada, mentre cammina a fianco della Modotti. Una grande mostra delle sue fotografie viene esposta all'Uni-

¹⁹ Tina Modotti, *Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston 1922-1931*, Feltrinelli, 1994

versità Autonoma di Città del Messico. Nel febbraio 1930, in seguito a un'attentato contro il nuovo presidente del Messico, Pascal Ortiz Rubio, la Modotti viene arrestata e poi espulsa dal Messico. Giunge a Berlino ma non riesce a trovare lavoro come fotografa. Pubblica qualche foto su *Aiz* e *Der Arbeiterfotograf*. Si trova in gravi difficoltà economiche. Mostra le sue fotografie a Lotte Jacobi, che resta abbagliata dalla loro forza e dalla loro importanza sociale (organizza infatti una mostra nel suo studio e il successo culturale è forte). In ottobre la Modotti raggiunge a Mosca il suo nuovo compagno, Vittorio Vidali. Nel 1932 abbandona la fotografia e lavora per il Soccorso Rosso Internazionale. Viaggia clandestinamente in tutta l'Europa. Si occupa della stampa estera. Traduce in diverse lingue. La politica sembra possederla più dell'arte. Col suo fare o non fare, ciascuno risponde al proprio destino.

Nel 1935-1936 è con Vidali a Parigi e poi in Spagna. Si arruola nel Quinto reggimento comandato da Carlos J. Contreras (Vidali) col nome di Maria. Nel 1937 lavora col medico canadese Norman Bethune e scrive per il giornale *Ayuda*. Nel 1939 ritorna in Messico. Vive con Vidali. All'amico fotografo Manuel Álvarez Bravo gli confida che la fotografia non la interessa più. La rivoluzione sociale di Spagna l'ha comunque segnata nel profondo di sé. Non ritira la tessera del partito. La notte del 5 gennaio 1942, dopo aver passato una serata tra amici, in casa dell'architetto Hannes Mayer, Tina Modotti muore misteriosamente in un taxi a Città del Messico.

Piccola di(s)gressione passionale di una scrittura fotografica con pochi eguali: Tina Modotti si accosta alla fotografia nel 1923 ma è nel 1926 che comprende l'importanza comunicativa/espressiva di questa "scatola magica", di questo linguaggio ereticale, di questo casino senza veli che a volte riesce a rendere balbuzienti anche gli dèi dell'ordine costituito. Con la sua Graflex immortalava fiori, murales, edifici, giochi d'ombre... poi va nei mercati, nelle osterie, nelle laverie, nei bordelli e ruba all'eternità del dolore, momenti irripetibili della gente comune. Per sette anni mescola vita, arte e rivoluzione. Poi nel 1932 butta la Leica che le hanno appena regalato in una scatola da scarpe o (come vuole la leggenda) la dona a un fuoriusci-

to italiano e s'immerge nell'attività politica a tempo pieno. La fotografia perde un maestro. La politica ingoia un'eretica.

La fotografia è una finestra sul mondo o è una stupida merce. È una poetica dell'amarezza che rompe i confini del banale truccato o una categoria ruffiana della società dello spettacolo integrato, dove ciascuno è parte di un flusso conviviale che fa della mediocrità il proprio oracolo. Le fotografie della Modotti sono sovente "mosse" o sgrammaticate ma contengono una sensualità delle cose, un peso dei corpi, un'aristocrazia dei gesti che fanno del suo sguardo fotografico e della sua passionalità utopica, il crogiolo di una storia delle idee dove non c'è salvezza se non nell'insurrezione dell'intelligenza che non smette di sognare un mondo più giusto e più umano.

È un fare-fotografia che fa dell'intuizione dell'istante anche una psicoanalisi del fuoco. L'eros epico delle sue immagini porta a un'estasi della presenza che tocca il cuore delle cose, delle forme e nell'amore dell'altro e nell'amore di sé riflette il respiro dell'insieme comunitario... è l'amore che porta all'amore e l'anima di ciascuno fiorisce quando qualcosa del profondo muore. Quando l'anima si fa trasparenza o quando la trasparenza dell'anima si fa vita. Ciò che ci spinge a disobbedire è anche ciò che ci dà la forza di rinascere. "Non è indispensabile sapere se la fotografia è o non è un'arte, quel che conta è distinguere tra buona e cattiva fotografia" (Tina Modotti). L'iconografia foto-grafica corrente consegna alla duplicazione seriale degli sguardi, l'apologia dell'imitazione o il riverbero del plagio senza insolenza... il torto della fotografia moderna è di essere troppo sopportabile. Troppo "bella" per essere anche vera.

La fotografia della libertà o dell'utopia della Modotti è un linguaggio visuale/radicale ulcerato dall'eresia lasciata nelle tracce di ogni-dove ed ha provato il fascino degli estremi ma non si è fermato a metà strada tra le lacrime e la dinamite... ha sbarazzato di ogni pudore le miserie della ragione e l'arroganza della merce ed ha fatto franare ovunque la teologia generale del fac-simile smerciata come arte.

Le sciocchezze che sono state scritte su Tina Modotti come fotografa e come rivoluzionaria si sprecano. C'è chi l'ha deificata come "maestra in tutto" (Adys

Cupull),²⁰ chi ha subito il suo fascino di donna che “ama gli uomini, ecco tutto. Li accoglie in sé finché diventano carne della sua carne” (Elena Poniatowska).²¹ Altri si sono lasciati prendere il cuore dal suo senso di trasgressione del prestabilito (Pino Cacucci).²² C'è chi ha trovato nelle lettere di Tina a Edward Weston, “un essere femminile luminoso e singolare, che assorbe il meglio della molteplicità delle culture attraversate” (Valentina Agostinis).²³ Per molti era solo una puttana da quattro soldi, una stupida imbevuta di politica, una donna disponibile ad ogni evento e priva di ogni morale.

Le cose più imbecilli sulla Modotti, come donna e come artista però le ha dette il suo ultimo compagno, Vittorio Vidali...²⁴ quel “leggendario comandante Carlos del Quinto Reggimento, che costituì il nucleo dell'esercito popolare in difesa della Spagna democratica contro l'attacco fascista” (Attilio Colombo). Vero niente. La storia “disvelata” di questo spietato assassino, per niente leggendario, è un'altra. Il Vidali/Contreras/Sormenti... era uno sgherro di Stalin, di Palmiro Togliatti, agente dei servizi segreti russi che si spacciava come dirigente del Soccorso Rosso Internazionale. I suoi assassinii politici non si contano (anche se sono stati ripuliti bene dal Partito comunista sovietico & italiano) e qualcuno si conosce (Carlo Tresca, Ignacio Reys, Andrés Nin)... da più parti gli viene attribuito l'organizzazione degli omicidi di Trockij, Camillo Berneri, Julio Antonio Mella, Buenaventura Durruti e della stessa Modotti. Vidali non andava per il sottile quando si trattava di sparare, avvelenare, linciare... chi sapeva troppo del comunismo al potere o chi deviava dalla linea di condotta del Partito.

²⁰ Tina Modotti, *Seme profondo*, di Adys Cupull, Il Papiro, 1997

²¹ *Tinissima. La vita di Tina Modotti, fotografa e rivoluzionaria*, di Elena Poniatowska, Frassinelli, 1997

²² *Tina*, di Pino Cacucci, Interni, 1991

²³ *Tina Modotti. Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston 1922-1931*, a cura di Valentina Agostinis, Feltrinelli, 1994

²⁴ *Ritratto di donna, Vittorio Vidali racconta la sua vita con Tina Modotti*, Vangelista, 1982

Tina lavorava nella segreteria del Soccorso Rosso Internazionale. Conosceva bene anche ciò che accadeva nel famigerato Hotel Lux di Mosca, dove Paolo Robotti, cognato di Togliatti, dirigeva il Club degli Emigrati politici. In quelle stanze si decideva l'epurazione dei "deviazionisti (comunisti libertari, trozkisti, anarchici) e molti finirono nei campi di concentramento della Siberia, nei manicomi o fucilati nei cortili delle prigioni segrete. I boia si chiamavano Togliatti, Pajetta, Roasio, Robotti, Longo, Vidali... e il loro profeta, Stalin.²⁵ Quando gli viene chiesto di rivivere gli anni di militanza e d'amore passati con Tina, Vidali dice: "...Amo ricordare Tina, donna modesta, gentile, dal carattere forte, stoico, intelligente... amo ricordarla dolce, generosa, ricca di femminilità". Davvero un bel quadretto. Tina invece lascia di lui questo ritratto: "È un assassino. Mi ha trascinato in un crimine mostruoso. Lo odio con tutta la mia anima. Eppure, nonostante ciò, devo seguirlo fino alla morte. Fino alla morte". Di lì a poco morirà avvelenata in un taxi (proprio come un altro rivoluzionario invisibile alla dittatura comunista, Victor Serge). Vidali non partecipò ai fune-

²⁵ Vedi: *Elenchi dei comunisti italiani vittime dello stalinismo e dei corresponsabili delle epurazioni*, di Anonimo, Nautilus 1984. L'8 marzo 1983, subito dopo il congresso del PCI, esce in clandestinità (qualche migliaio di copie) un numero apocriefo di *Rinascita*, il settimanale del partito. Paolo Robotti, eminente figura del PCI, era morto da poco e aveva consegnato nelle mani dell'editore Roberto Napoleone le sue carte, tra le quali si trovavano gli elenchi dei comunisti, anarchici, trotskijsti italiani emigrati in URSS per sfuggire alla repressione del fascismo e poi sterminati dagli sgherri di Stalin. Alcune carte volarono via dagli archivi del partito e così si venne a sapere che quegli assassinii di compagni italiani erano stati commessi con la complicità di Palmiro Togliatti e decine dei membri del comitato centrale del PCI (Vidali, Longo, Roasio, Pajetta ecc.). Sono soro infatti, che nelle stanze del famigerato Hotel Lux di Mosca (il punto d'incontro dei comunisti stranieri e degli emigrati politici), firmarono e consegnarono alla polizia segreta di Stalin (KGB), le schede delle loro condanne a morte, in quanto "impuri", traditori o oppositori della dittatura comunista. Dei 99 nomi trascritti nell'elenco degli assassinati dai bravacci di Stalin e pubblicati nel "falso" *Rinascita* (che ci pregiamo di avere diffuso), soltanto 7 furono imperfetti. Il "falso" di *Rinascita* suscitò scandalo nella sinistra comunista. I tiranni erano nudi e chiesero l'intervento della magistratura. Gli "ignoti" che compilarono quell'elenco del terrore comunista non furono mai trovati... ricordiamo ancora bene il brindisi alla salute dei lavoratori rivoluzionari fatto con alcuni Situazionisti in una taverna di Torino: "con le budella dell'ultimo prete impiccheremo l'ultimo padrone e spazzeremo il piscio della loro paura con gli escrementi dei loro servi comunisti, appena sgozzati". Era una notte di luna piena e in quei tempi di piombo, come in ogni tempo di trasformazione radicale del sociale, nessuno poteva impedire a nessuno di sognare un mondo davvero nuovo.

rali. Per paura forse che qualche campesinos non controllato potesse dargli una picconata in testa. Gli stupidi come i tiranni, sono sempre ammazzati troppo tardi. Il senso fotografico della Modotti per la rivoluzione dello stato di cose esistenti... figura il grido di un'assenza (la libertà di pensiero), il gioco dell'infanzia (l'eterno ritorno alla rappresentazione del mondo come luogo di territori e deliri collettivi), lo scandalo della ragione degli esclusi (la soggettività calpestata dalla modernità del cattivo gusto). I suoi lavori vanno oltre lo specifico fotografico o la museografia pittorialista e nulla hanno a che fare con i fantasmi ridicoli dell'avanguardia più celebre. La radicalità visuale della Modotti è una ricerca sul linguaggio della fotografia che passa dalla fotografia diretta (*straight*, che non riguarda per niente quanto ha fatto Alfred Stieglitz) o sociale (*Neure Sachlichkeit*, una "nuova cosalità" del fatto fotografico cara alla fotografia di strada tedesca prima di Hitler), per andare a scoprire altri processi della visione. Sotto un certo taglio, la scrittura visuale della Modotti è più vicina alle immagini "à la sauvette" di Henri Cartier-Bresson che a molta fotografia dell'eccesso celebrata dalla critica del pittorialismo accademico o della velina industriale.

La radicalità visuale della Modotti si addossa l'innocenza oltraggiata dalla spettacolarizzazione dei segni e si oppone al terrore pedagogico che i predatori dell'immaginario collettivo continuano a riversare nella quotidianità, dove ormai è impossibile "distinguere la gloriosa classe operaia da una marea di incorreggibili consumatori rimbambiti" (Hans Magnus Enzensberger). Dovunque la fotografia è divenuta la mitologia dell'oggetto che mette in scena. Dappertutto la fotografia trasmette dei dati, dei simboli, dei grafemi... difficilmente comunica qualcosa su qualcosa, o meglio, contro qualcuno. La fotografia che non comprende una filosofia della mutabilità appartiene alla prassi necrofila della società della predazione e del saccheggio neocolonialista della società post-moderna.

La fotografia duale della Modotti *détourna* il quotidiano dei suoi vizi e delle sue virtù. Le sue immagini affermano la pericolosità del pensiero nichilista di Nietzsche, che rovesciando Platone, Hegel, Marx... ha negato il fascio dei valori imperanti per denunciare che l'eucarestia della modernità è nei saperi dell'ordine prostituito, nei

terrori degli armamenti e nei giochi terroristici della Borsa transnazionale. L'immaginario fotografico della Modotti ci permette di vedere le cose sotto il loro vero aspetto. Ci fa comprendere ciò che è doloroso accettare. Distinguere il reale dalla presenza del vero possibile. L'oggettività dall'autentico. La fotografia della Modotti è una provocazione. Uno studio singolare sul dolore. Il disvelamento della realtà artificiatata buttato contro le griglie del superficiale d'autore. Un viaggio espressivo senza ritorno at/traverso i territori immaginari della quotidianità trasgredita.

Questa fotografia di frontiera ha profanato, rovesciato, dissolto la scrittura della fotografia dominante, ha lasciato una traccia, il segno, il percorso di qualcosa che è stato e non è più. Qui si annuncia la fine di tutte le mitologie su una "buona umanità" e si comincia a fare i conti con la storia. Le immagini della Modotti destinano la propria evidenza all'insolenza intrattabile dell'ordinario. Sono una specie di album di famiglia, intimo, segreto, sparso a raffigurare e autenticare un reale gravido di ingiustizie sociali. Se "la maschera è il senso, in quanto assolutamente puro (come lo era nel teatro antico... La maschera è tuttavia la regione difficile della fotografia" (Roland Barthes). E ogni fotografia aderisce a una storia degli sguardi che è rivolta o prostituzione. Più ancora. Fotografare non è solo "la messa a fuoco di un temperamento" (Susan Sontag) e/o una merce il cui valore è "calcolato in biglietti di banca (Gisèle Freund)... l'obiettività dell'immagine è un'illusione e non finiremo mai di ridere su quanto teorizzano i piccoli maestri della fotografia museale, artistica o sociale.

L'at/traversamento del bianco e nero della Modotti è una riflessione teorica e una esperienza pratica sulla fotografia come mezzo di trasformazione della realtà. La ricerca di una "nuova visione" del mondo che si addossa alla condizione inumana della società affluente. La fotografia della Modotti va oltre la semplice registrazione fotografica. Qui l'immagine viene riciclata, dirottata su altri itinerari, *détournata* lontano dai deserti merceologici del simbolico d'arredamento. Non rispecchia la realtà della coscienza ma insorge nella coscienza/conoscenza della verità possibile. Le didascalie sono parte dell'insieme fotografico e rafforzano, contaminano la presenza di una memoria storica de/contextualizzata. Quando la fotografia riesce a

“contrastare le opinioni dominanti, a servire la verità” (Carlo Bertelli), allora si fa interprete e testimone della condizione sociale di chi non ha voce. La surrealtà iconografica della Modotti descrive la disaffezione dal prestabilito, il distacco e l’opposizione al gusto amministrativo dell’ovvio e dell’ottuso, per andare a scoprire gli “objets trouvés” della nuova “innocenza fotografica”. L’estetica della Modotti si definisce in rapporto con la mostruosità dell’esistenza. L’irrealtà che annuncia e distorna contro la cultura compromessa dell’immaginario mercantile, è una situazione di dolore che cancella i limiti della morale comune e brucia alla radice il malessere di vivere in un mondo senza vita.

La scrittura fotografica di Tina Modotti è rivoluzionaria perché intreccia l’esistenza libertaria con l’arte vissuta come cammino per realizzarla. In questo senso diviene un linguaggio-icona che fa della “realtà del reale” (Nietzsche), la condizione “normale” dell’umanità. Ogni fotografia è l’apparire d’una coscienza, un’“eco dell’anima” che nel ri/vedere il proprio passato, proietta una luce nuova, un’immagine diversa sulla realtà mai completamente compresa. È nell’istante in cui la fotografia viola la linea del presente imposto, che comincia a risplendere ciò che realmente è dentro e fuori dell’Uomo.

Nei “ritrattati” della Modotti il linguaggio della speranza sorge ancora e non è vero che “gli uomini del suo mondo non sono felici” (come ha scritto un critico tedesco dopo l’esposizione privata delle fotografie di Tina Modotti nello studio di Lotte Jacobi). Una visione/lettura più approfondita delle sue fotografie ci apre un terreno/spazio di autenticità dell’essere che testimonia l’imprevedibile e l’eccezionale. Solo gli uomini e le donne realmente capaci di dire “tu” all’altro, “possono insieme, dire veramente noi” (Martin Buber). I ritratti della Modotti contengono gli aspetti più veri e contrastanti della vita comune... *Le mani del burattinaio* (1926), *Composizione con falce, cartucce e chitarra* (1927), *La macchina da scrivere di J.A. Mella* (1928), *Donna in nero* (1929), *Donna con bandiera nera anarcosindacalista* (1928), *Donna incinta con bambino in braccio* (1929), *Marcia di campesinos* (1929), *Donna di Tehuantepec* (1929), *Giovani pionieri* (Germania 1930)... sono immagini che bruciano la carne dei lettori e si chiamano fuori dall’edonismo plateale dei bisogni ser-

vili o mercantili. C'è nell'affabulazione figurativa della Modotti una psicologia del profondo, un'oblio picaresco, una visuale eroica che rovescia i confini di una quotidianità sofferta e sborda oltre gli steccati di ogni ideologia per involarsi in una didattica di re/immaginazione del reale, una specie di controeducazione del linguaggio fotografico dominante.

Al fondo delle fotografie della Modotti, e non importa se lo sapeva o no, c'è la *rêverie* di Bachelard, il *Fanciullo Divino* di Jung, l'*Età dell'innocenza* di Blake, la *Trasvalutazione di tutti i valori* di Nietzsche e, più ancora, l'*Angelologia amorosa* che conduce al Paese di Non-Dove di Rilke, Lorca e Klee. La Terra dell'immaginazione ha inizio là dove il reale è insorto ed ha preso il suo posto. L'amore dei sognatori porta in sé l'oblio e l'incanto di una stagione azzurra che verrà e nel biancore dell'innocenza ritrovata esprime una cultura del sorriso, un respiro dell'aria che sboccia ai limiti estremi dell'universo già esistente e fa della libertà di essere la prima cosa da gridare.

La *fotografia eidetica* di Tina Modotti riprende l'infanzia giocosa dei bambini, dove l'immaginifico diviene reale e il reale si trasfigura in fantasia... l'educazione alla sensibilità comincia là dove la cultura dell'incurabile cresce. L'iconologia dei sentimenti che fuoriesce dal discorso fotografico della Modotti, libera la coscienza morente della civiltà senza cultura. Alla radice dei suoi ritratti c'è una resurrezione della luce, la manifestazione di un'attività onirica che ridesta l'emotività e si fa rappresentazione unica della vita. Non possiamo cambiare nulla se non ci sbarazziamo di tutti i vecchi relitti della sapienza addomesticata. Dove ciascuno è oggetto nelle mani di altri. E là dove non c'è nessuna speranza di essere uomo tra gli uomini, c'è solo disperazione. Se il mercato del collezionismo moderno, paga le *Rose* della Modotti 165.000 dollari ed ora le sue stampe sono in collezioni private e musei di mezzo mondo, la sua opera fotografica resta patrimonio dei popoli senza voce che si sono ribellati a tutte le forme di tirannia.

La storia autentica sorge soltanto per mezzo di uomini liberi che hanno preso nelle loro mani il loro destino ed annunciato ovunque il crollo delle gerarchie immortali.

Quando la *fotografia bootleg*²⁶ del non-ancora rompe i legami con la fotografia del già-da-sempre, la magia dell'immaginario si leva sulla prostituzione della ragione che custodisce i morti e ai bordi della disobbedienza ritrova l'eccesso e la presenza dei valori dell'anima che è scesa per la strada e vi ha trovato — una terra che nessuno sa — da difendere e da sognare. La bellezza di tutto ciò che vive nella vita quotidiana, è la poesia a venire della fotografia autentica.



²⁶ Il termine “Bootleg” è rubato dallo slang newyorkese e indica l’attività illegale, clandestina, fuori-legge dei fabbricatori di whisky al tempo del proibizionismo. Qui viene usato come poetica eversiva del linguaggio fotografico, più precisamente, *détournement* di tutta un’apologetica della spazzatura (non solo) fotografica smerciata come “arte”, “creatività” o “espressione” del mercato globale.