

Tina Modotti, il sogno di una cosa (Scuola estiva a Livorno 23 giugno 2013)

Clotilde Barbarulli

Ho scelto Tina Modotti, una fotografa, e non una scrittrice di cui di solito mi occupo, perché le persone e gli oggetti rappresentati nelle sue *foto-scrittura* trasmettono il *sogno di una cosa* di marxiana e pasoliniana memoria, di cui vi parlerò, un'utopia appunto.

Un cenno biografico: Assunta Adelaide Luigia, detta Tina, nasce ad Udine nel 1896 da famiglia proletaria con il padre socialista, emigrano in Austria per alcuni anni, poi a Udine dove lavora in una fabbrica tessile<sup>1</sup>, finché non raggiunge il padre a San Francisco, a 17 anni nel 1913, anno in cui l'ondata di immigrazione dall'Italia raggiunge il culmine. Farà la sarta, iniziando a lavorare nel teatro dilettante, per diventare poi a Los Angeles attrice in alcuni film (dove appare come messicana per la sua pelle ambrata)<sup>2</sup>. Il Messico, dove andrà nel 1923 con il fotografo Weston, sarà la svolta della sua vita. La mostra del 1929 – con un cattolico corrotto subentrato al candidato comunista, dopo l'uccisione del compagno Mella, la conseguente campagna scandalistica contro di lei e la messa fuori legge del Partito comunista - rappresentò l'ultimo atto rivoluzionario. Nel 1930 al fallito attentato al Presidente seguono arresti e Tina scrive a Weston che dopo 2 settimane di prigionia, viene espulsa dal paese con soli due giorni per preparare le sue cose ed imbarcarsi (febbraio 1930<sup>3</sup>). A Rotterdam rischia di essere deportata in Italia (il governo fascista la teneva sotto controllo), ma grazie al Soccorso rosso, va a Berlino, dove continua a fare foto<sup>4</sup>.

Il problema teorico sulle modalità della fotografia fuori dal Messico, s'intreccia con la difficoltà di dove stare, e la scelta della Russia - allora la speranza per i perseguitati politici - la farà chiudere con la fotografia. Il suo silenzio epistolare da allora, imposto dal governo, fa pensare ad un periodo d'impegno difficile. Tuttavia la pubblicazione delle lettere di Tina a Weston ha messo in luce la ricchezza della sua personalità, al di là del ritratto rigido diffuso da Vidali, l'ultimo compagno della sua vita, una figura ambigua legata al governo sovietico. A Mosca<sup>5</sup> continua il lavoro con il Soccorso Rosso che la porterà nella guerra civile spagnola, dove si occupa in particolare dei bambini e dei militanti feriti<sup>6</sup>. Con la sconfitta (1939), fugge mescolata a mezzo milione di profughi e ritorna in incognito a Città del Messico dove muore nel 1942<sup>7</sup>.

Al di là dei clamori suscitati per la sua vita considerata scandalosa, se si vuole cogliere la sua dimensione autentica, bastano le parole di Weston nel commento ai ritratti da lui fatti: è *“il volto di una donna che ha sofferto, che ha conosciuto morte e delusioni [...], la cui infanzia ha conosciuto privazioni e duro lavoro, la cui maturità riunirà l'esperienza dolce e amara di chi ha vissuto la vita con pienezza, intensità e senza timore”*<sup>8</sup>.

Il nostro viaggio inizia il 4 agosto 1923 quando Edward Weston con uno dei suoi figli arriva in Messico insieme a Tina: è un legame complesso il loro ma al momento intenso, con un accordo preciso: lui si è impegnato a insegnarle a fotografare, lei farà la modella e lo affiancherà nell'attività di ritrattista commerciale, necessaria al loro mantenimento. La coppia si considera aperta, ma Weston, anche se si concede avventure, soffrirà degli amori di Tina e dirà che avrebbe dovuto scegliere *“un tipo molto più casalingo”*<sup>9</sup>.

Il Messico, dopo la rivoluzione, conosce un fermento culturale straordinario che attira intellettuali e artisti da tutto il mondo. Si combatte l'analfabetismo, e si favorisce la cultura. La rivoluzione messicana porta così una ventata di vitalità ai suoi artisti e rappresenta un momento di passione: un'intera generazione viene plasmata secondo i valori del Messico rivoluzionario nella costruzione di "una moderna utopia"<sup>10</sup>. Con il sostegno del Ministero dell'Educazione, artisti come Diego Rivera, Siqueiros ed altri danno vita ad una rinascita dell'arte figurativa attraverso la realizzazione di pitture murali. Un folto gruppo di intellettuali radicali americani sceglie quel "nuovo Rinascimento", che sembra realizzare il *sogno di una cosa*. Tina e Weston vanno di proposito ad immergersi in quella comunità vibrante di luce e di idee. Lei continuando nel suo nomadismo lascia dietro di sé il lutto per la morte del precedente compagno Robo e del padre, una breve carriera di attrice ed una storia di povertà, lui una moglie, a cui resta legato, tre figli ed una reputazione importante nella fotografia d'arte statunitense. In Messico la loro casa-studio diventa il ritrovo di un mondo variegato di artisti. Weston scriverà alla moglie: *"Siamo certamente immersi in un turbine di comunismo qui. Quasi tutti i nostri amici sono attivi partecipanti nelle attività rivoluzionarie e[...] il governo messicano incoraggia tali attività"*<sup>11</sup>.

Se i ritratti fatti da Weston a Tina nuda, una volta esposti, suscitano scalpore, ben presto le foto realizzate da Tina vengono apprezzate e richieste da diverse riviste straniere, e Weston stesso annoterà nel diario nel 1924: *"io e Tina esponiamo per la prima volta insieme in una mostra pubblica...sono molto orgoglioso della mia cara apprendista"*<sup>12</sup>. L'arte di Weston è caratterizzata dalla perfezione tecnica e formale, mentre le immagini di Tina – che comincia fotografando gli stessi oggetti del maestro – sono calde, frutto di una inquadratura ravvicinata che esprime empatia con ciò che guarda e ritrae. Così dopo le astrazioni dei primi scatti, Tina si dedica ai temi di donne, bambini, lavoratori: alcune foto di questi anni sono il termometro della tensione politica che agita il paese: le promesse del dopo Rivoluzione si stavano infrangendo contro l'opposizione degli Stati Uniti e dei latifondisti.

Nel 1926 Weston lascia Tina rientrando definitivamente in famiglia, ma resteranno amici ed a lui Tina continuerà a scrivere sentimenti e progetti di quel periodo. Del resto il soggiorno messicano non prende mai per Weston le connotazioni di una scelta risolutiva, non a caso si fa sempre accompagnare da uno dei figli. Inoltre, come scrive nel diario, il paese gli *spezzava* il cuore per la miseria e le tensioni, mentre Tina ormai ama il Messico, perciò resta e dopo vari intrecci sentimentali nel 1928 si lega a Mella, rivoluzionario cubano in esilio<sup>13</sup>.

L'entrata ufficiale di Tina nel Partito Comunista messicano risale al 1927, data cruciale per l'esecuzione a Boston degli anarchici Sacco e Vanzetti. La passione per la militanza e l'infuocato clima postrivoluzionario fanno stringere a Tina ulteriori legami con i pittori muralisti. Partecipa con Frida Kahlo e Diego Rivera al Fronte unico per Sacco e Vanzetti, alla campagna per il Nicaragua contro l'occupazione statunitense mentre è impegnata nel Soccorso rosso internazionale e denuncia nel giornale "El Machete", organo di diffusione del Partito comunista messicano, le violenze del fascismo italiano attirandosi così la qualifica di "persona non grata" nel paese d'origine.

Il destino di Tina sembra coincidere con quello del Messico<sup>14</sup>: si chiude con il 1929 il periodo rivoluzionario e si estingue nella brutalità della nuova situazione politica il tanto ricercato "paradiso degli artisti"<sup>15</sup>: Tina ne soffre e confessa ad un amico:

*"la vita ti fa pagare a caro prezzo per quel poco di gioia che ti dà...quando penso che fra poco saremo tutti sparsi in vari paesi con nuovi problemi da affrontare...il solo pensarci fa male"*<sup>16</sup>! E a Weston parla della "tragedia" della propria anima ferita e dice: il "mio cuore è così pieno di dolore e sanguinante"<sup>17</sup>. Tuttavia vuole fare una mostra:

*"sento che lascerò questo paese – scrive – sarà quasi un dovere mostrare [...] ciò che può essere fatto,, senza ricorrere a chiese coloniali, charros e chinas poblanas, e simili schifezze su cui la maggior parte dei fotografi si è soffermata"*<sup>18</sup>.

E nel saggio "Sulla fotografia" del 1929, sostiene:

*"la fotografia è il mezzo più eloquente e più diretto per fissare, per registrare l'epoca presente [...] proprio perché può essere prodotta solo nel presente...rappresenta il medium più soddisfacente per registrare la vita in tutti i suoi aspetti ed è da questo che deriva il suo valore di documento"*, aggiungendo la necessità di *"sensibilità e intelligenza e, soprattutto, un chiaro orientamento sul ruolo che dovrebbe avere nel campo dello sviluppo storico"*<sup>19</sup>. Con l'intento dunque di contribuire all'evoluzione del socialestorico, in quell'anno partecipa alla "prima Mostra fotografica rivoluzionaria in Messico", come la definisce Siqueiros, un omaggio verso il paese che sapeva di dover lasciare, in quanto "straniera pericolosa" nel clima oscurantista e controrivoluzionario creatosi.

Significativamente a Dromundo Baltazar<sup>20</sup> – lo studente responsabile dell'organizzazione della mostra all'Università e che non le nascondeva il suo amore – scriverà che il "fuoco sacro" ormai si è spento in lei *"io mi sento sconfitta per non aver più nulla da offrire e perché non ho più la forma della tenerezza. E sono io ad ammettere tutto questo, io che ho sempre dato tanto di me, ho dato tutto di me..."*. Dromundo dirà - Tina è "come la mia terra: triste, piena di dolore, raggianti"<sup>21</sup>.

Con la fotografia in Messico Tina ha comunque trovato il suo mezzo espressivo, mentre nella lotta al fascismo e all'oppressione e nella condizione popolare trova il soggetto principale delle sue immagini. Vorrei coglierla come in uno scatto fotografico proprio in quel periodo [1923-29] quando sembra che *il sogno di una cosa* possa realizzarsi...

L'impegno sociale e i contatti con gli artisti dell'avanguardia messicana, animati dall'ideale di un'arte al servizio della rivoluzione, sono i fattori fondamentali che contribuiscono al taglio delle sue fotografie che – allontanandosi da visioni stereotipate del popolo messicano - offrono così immagini di grande bellezza. Tina esce in strada ed immortalava le marce, gli scioperi, la gente più emarginata, con intenzione di denuncia, inedita in quegli anni per la fotografia messicana. Sogno e desiderio s'incontrano nelle foto che colpiscono per la forza emotiva e per la sottesa, evocata visione politica di un mondo migliore.

Già nel 1926 la fotografia sembra al centro del conflitto di Tina – *"il problema di 'vita' e 'arte' è la mia tragicommedia"* – per cui la vita *"troppo caotica"*, prendendo il sopravvento, divora continuamente le energie necessarie allo sforzo creativo<sup>22</sup>. In un periodo di assenza di Weston (dic. 1924—agosto 1925) Tina si era immersa più profondamente nella realtà sociale: stare fuori della politica le sembra impossibile. Perciò scrive: *"Investo troppa energia nella vita, e di conseguenza non mi resta più niente da dare all'arte. Da qui lo stato emotivo che esplode nella lettera del 7 luglio 1925 dove scrive che, di fronte alla vita troppo intensa è difficile "resistere". La vita inoltre – osserva - "cambia continuamente" mentre la forma, è fissa, "immobile"*<sup>23</sup>:

*“io non posso- come tu una volta mi hai proposto - risolvere il problema della vita col perdermi nel problema dell’arte. Non solo io non posso farlo ma sento che il problema della vita ostacola il mio problema dell’arte [...] ci deve essere un giusto equilibrio tra i due elementi mentre nel mio caso la vita è sempre in lotta per il predominio e l’arte ne soffre”*. E conclude la lettera con sconforto arrivando a dire che per la creazione artistica le *“donne sono negative[.... È un’affermazione, e in questo caso chiedo umilmente scusa alle donne – ho l’imperdonabile abitudine di generalizzare [...] bene, quanto meno, io sono negativa per quel che riguarda la creazione”*. Ma riuscirà a intrecciare le due esigenze, e le sue fotografie inseguiranno il movimento della vita: l’appassionata adesione alla causa sembra dare all’obbiettivo una tensione che rende viva la fissità ritratta. Così Tina rivolge lo sguardo a contrasti e conflitti dell’umanità in Messico<sup>24</sup>: se il teatro e il cinema l’hanno aiutata a vedere altre possibilità di reinventare il mondo, la fotografia le permette di raccontare il presente, il *sogno di una cosa* in Messico.

Riflettendo su alcune fotografie, vediamo che nella serie dedicata agli emblemi della Rivoluzione, profondamente incisi nella memoria collettiva, come *“falce e martello”* del 1927), il linguaggio della propaganda si trasforma in forza grafica<sup>25</sup>. Si serve di oggetti usati, che recano ancora il sudore dei campesinos, creando delle *‘icone rivoluzionarie’*, immagini che – come le successive - trovarono spazio in riviste di sinistra, negli Usa, in Francia e in Germania.

Le sue foto sottolineano la presenza, storica e politica, dei soggetti emarginati, che diventano *concetti*, ci *parlano* della povertà e dell’ingiustizia di un paese che si sta allontanando dalla rivoluzione<sup>26</sup>. Sono così ricorrenti le mani – come nella foto *“mani appoggiate sul badile”* - e sono mani che parlano di una vita di lavoro e di fatica, mani rugose che raccontano storie difficili, mani polverose, dalle nocche ruvide, appoggiate su un manico consunto di badile: la fatica sembra concentrarsi sulle giunture fino alla deformazione: attraverso quelle mani coglie così la fatica ma anche la dignità di cui erano portatrici.

Fotografò anche il laboratorio di burattini (1929) tenuto dall’artista Louis Bunin (americano di origine russa) in un istituto di formazione per insegnanti indios, perché l’arte delle marionette poteva divenire un veicolo di protesta - fra la popolazione per lo più analfabeta - contro il governo repressivo: nella foto le mani venose manovrano i fili che ne diventano il prolungamento, dove sembra continui a scorrere il sangue. D’altra parte le mani che muovono le marionette, proiettando le loro ombre su muri, paiono creare anche metafore delle asimmetriche relazioni con i governanti che – ieri come oggi, in Messico come altrove – manipolano i governati<sup>27</sup>.

Con Mella crea *“I contrasti del regime”* nella prima pagina di *El Machete*, articoli e immagini che denunciavano le contraddizioni provocate dal regime postrivoluzionario: era il primo esempio di fotogiornalismo critico dopo la rivoluzione ed appare anche sulla stampa straniera. Per i bambini della colonia di Bolsa, scrive a Weston la sua emozione: alcuni amici americani volevano *“visitare la scuola nella colonia de la Bolsa- siccome anch’io ero ansiosa di vederla mi sono offerta di accompagnarli - Edward quando siamo usciti ...eravamo tutti commossi ed io avevo le lacrime agli occhi”!*<sup>28</sup> Si trattava di uno dei distretti popolari molto poveri di Città del Messico, dove i comunisti avevano organizzato una scuola articolata in corsi di istruzione e sezioni di lavoro (dalla falegnameria alla fotografia), abituando i ragazzi ad una forma di autogestione. La foto dei bambini non ha nulla del sentimentalismo usuale: è la povertà stessa che colpisce chi guarda, in una immediatezza che la rende priva di

ogni retorica. Tina lavora sul dolore dell'umanità, sulla storia di un destino di lacrime per gli oppressi, che lei rifiuta: perciò le sue *lacrime* mi ricordano l'emozione di Rosa Luxemburg, il suo vedere nella vulnerabilità dei corpi la base per una differente etica: è una sofferenza che rivela infatti non generica compassione/pietà, ma uno sguardo che chiede giustizia, in cui s'intrecciano dolore, indignazione, responsabilità politica ed aspirazione ad una società differente.

Quando fotografa i campesinos, come nel "Corteo di campesinos" (1926), riprende i cappelli e non i volti degli uomini: la lotta è collettiva e la loro identità è la classe. I sombreros in testa, grazie a Emiliano Zapata, diventano l'icona dei lavoratori in quegli anni: è la coscienza in cammino di un io-tutti, un corteo-viaggio senza tempo. Di fronte alla massa del primo maggio che invade l'immagine, Tina non prende le distanze, non si ritrae dalla scena, ma vi si immerge, si mescola in quel fiume che scorre. Una tale foto - slegandosi da un singolo evento - diventa così il simbolo stesso delle lotte e delle utopie operaie ovunque, e Tina, nella prospettiva dall'alto, sembra voler abbracciare con lo sguardo un popolo che ama profondamente. Qui per me sembra aver trovato una sintesi splendida dell'eterno conflitto di cui aveva scritto a Weston, tra vita e forme, tra la vita che cambia e la forma che la fissa immutabile<sup>29</sup>.

Nella "Donna con bandiera" del 1928 si avvale di una modella, sembra la militante comunista Benita Galena, che nell'immagine ha un portamento fiero e consapevole. Ma non è un ritratto: vuole sottolineare il ruolo delle donne nella lotta, come durante una manifestazione: è quindi una foto dalla forte carica ideologica.

Dopo l'uccisione di Mella, mentre la polizia diventava sempre più aggressiva, va a Tehuantepec per fotografare le donne, famose per la loro libertà: era un luogo che attirava etnografi, antropologi intellettuali e artisti: perché le donne gestivano il commercio mentre gli uomini lavoravano nei campi: in quella società matriarcale l'amore libero era una pratica comune, nonostante il cattolicesimo. Immortalò le tehuane non solo per documentarne la bellezza, quanto per l'orgoglio, dato il ruolo centrale che occupano nella società. Mandando alcune istantanee a Weston esprime la sua preoccupazione che siano mosse: *"ho dovuto fare tutte le esposizioni così in fretta, appena mi vedevano con la macchina fotografica acceleravano il passo automaticamente, e camminano velocemente per natura"*<sup>30</sup>. Ma le donne, vestite con ampie gonne e ingioiellate (Frida Kahlo adotterà i loro abiti), sono ritratte mentre incedono con grazia anche se portano grossi cesti decorati sulla testa. Le mani che sostengono i pesi, scolpite dal bianco e nero, esprimono determinazione e orgoglio del lavoro.

Cartier Bresson sosteneva che la macchina fotografica è un quaderno d'appunti, ed il fotografo, per dare significato all'universo dell'immagine, deve essere coinvolto in ciò che inquadra<sup>31</sup>, proprio come nelle foto viste, dove Tina - che affermava di produrre "fotografie autentiche, senza manipolazioni" - stabilisce un dialogo politico con chi subisce ingiustizie e cerca la libertà, un dialogo che rimane ininterrotto sino alla morte, anche quando abbandona la fotografia: "Tina fotografa si fonde -per così dire - con Tina compagna"<sup>32</sup>. Le sue foto aprono al vocabolario della lotta e delle speranze politiche: e chi guarda non ha scelta: vede il mondo dal punto di vista della visione parziale della macchina fotografica e non vi è altro intermediario se non la fatica del lavoro e dell'esistenza che colpiscono direttamente.

L'oggetto/soggetto fotografato da Tina è quindi - come dice Roland Barthes<sup>33</sup> - un qualcosa che parte dalla scena e come una freccia trafigge, è il 'punctum' che colpisce chi guarda, il *sogno di una cosa* che ha animato Tina viene verso di noi. Per

Sontag, “la macchina fotografica è l’arma ideale di una consapevolezza ... [per cui] fotografare significa appropriarsi della cosa che si fotografa”<sup>34</sup>, e Tina aveva scritto a Weston di voler proprio “possedere per sempre” le cose attraverso la fotografia<sup>35</sup>: riesce così a tradurre in immagini delle emozioni che catturano l’essenza del s/oggetto ripreso, e sembra accogliere quella povertà impressa nei molti corpi del popolo messicano, come respirando e camminando con essa, per immortalarla attraverso la sua Korona.

La foto arriva così a significare assumendo una *maschera*, ciò che fa d’un volto il prodotto e il senso di una società e della sua Storia. Si può dire – intrecciando Barthes e Calvino – che, se la maschera è il prodotto sociale storico e porta con sé una quantità di significati che si riveleranno, poco a poco, nello stesso modo Tina attraverso le foto riesce ad esprimere l’essenza della povertà insieme all’istanza di giustizia sociale<sup>36</sup>. Le sue fotografie - vissute alla luce della realtà messicana e delle idee politiche che entrano con forza nell’esistenza di Tina - afferrano l’autenticità di un accadere che diventa testimonianza storica e fa pensare: la fotografia è sovversiva quando è *pensosa*<sup>37</sup>. Un’immagine del resto – esprimendosi in una rete di connotazioni e valori simbolici - non è mai un dato inerte (Benjamin), ma è continuamente rianimata attraverso la Storia.

Prendendo ancora spunto da Barthes, possiamo dire che le fotografie di Tina esprimono un lavoro interiore, un’ *avventura*, perché la fotografia si anima e ci anima, come fa ogni avventura<sup>38</sup>: La fotografia è vissuta come ‘evento’ da Tina stessa, un accadimento esistenziale che muta la propria esperienza; ed anche per chi guarda è qualcosa che accade, qualcosa che trasforma la realtà in desiderio e speranza. Le sue immagini/icone esprimono passione politica e un’etica condivisa con gli ultimi, nascono dalla volontà di illuminare la povertà dell’esistenza: “È l’immaginario che pensa – si può dire con Bachelard<sup>39</sup> - l’immaginazione che soffre. E Agisce”, per giungere all’utopia sociale. Le sue immagini perciò nascono dalla Storia, ma creano rottura perché denunciano l’oppressione e risvegliano le coscienze, facendo emergere un nuovo orizzonte di senso, espressione di una diversa visione del mondo.

L’etica dell’utopia espressa nella fotografia di Tina è – riferendosi a Horkeimer - “la critica di ciò che è, la rappresentazione di ciò che dovrebbe essere”. L’*utopia* non ignora l’oggi, è anzi una filosofia del desiderio di rovesciare la società ingiusta depositaria dei destini del presente. In Tina l’utopia è una forma d’esistenza, che alla Storia ed alla violenza del potere oppone la rivolta del desiderio e della bellezza. La sua foto-scrittura, immergendosi nell’inquietudine sociale, testimonia la disumanità del potere, raccontando la storia di chi non ha diritto alla parola. La condizione sociale dei peones, delle donne, dei bambini *smotta* dalle immagini di Tina e grida contro ogni sfruttamento, che non si può ignorare perché esiste ed incombe sulle vite, per questo chiede il cambiamento.

Ora il *sogno di una cosa*, si riferisce a quando il giovane Marx scriveva nel 1843: “*appare chiaro che da tempo il mondo possiede il sogno di una cosa, di cui non ha più da possedere che la coscienza per possederla realmente*”<sup>40</sup>: il sogno di una cosa, che ha attraversato – e attraversa - la Storia, è il sogno di una vita senza oppressioni, senza discriminazioni, senza violenza, senza sfruttamento. *Il sogno di una cosa* è anche il titolo di un romanzo di Pasolini scritto nel 1949-50 e pubblicato nel 1962, in originale *I giorni del lodo De Gasperi* riferendosi al sogno dei braccianti friulani, tornati dall’emigrazione, di avere accesso alla redistribuzione delle terre.

Quale forza spinge donne e uomini a postulare un cambiamento verso una cosa che non si possiede? Ci vuole il sogno e chi sogna. L’utopico è una questione di

sopravvivenza quando non è più possibile andare avanti entro i parametri dati (Žizek<sup>41</sup>): se il discorso utopico rivela un'inquietudine nel disincanto dell'esistente, è possibile proprio perché qualcosa è già sorto verso un futuro compresso nell'oggi, un divenire verso un domani diverso. L'utopia - nell'aprire la politica all'impossibile - è la proiezione in quel futuro di tentativi di trovare soluzioni alle ingiustizie odierne. Non un'idea consolatoria per rifugiarsi nell'immaginazione, è che ogni progettazione di società diversa non può non avere un aspetto utopico. Nel passo di Marx, nota Benjamin, è il risveglio che interrompe il mito e lo consegna alla Ragione, immettendolo nel circuito della Storia. Il *sogno di una cosa* è però un orizzonte che si sposta continuamente in avanti, perciò l'idea di un mondo più equo e giusto è un'utopia di cui non si può che continuare a nutrirci, come dicono anche intellettuali diversi da Clara Sereni, a Maria Jatosti, Sumona Shine, fino a Žizek, Nancy ed altri parlando dei valori del *comunismo*, perché senza rinunciare ad intervenire nel quotidiano, coltivano il bisogno di darsi un respiro e una passione agganciati al domani .... Senza le visioni e le parole che l'arte e la letteratura sono in grado di creare, senza sogni che fanno vivere le idee, non si può cambiare la realtà, sottolinea Audre Lorde invitando a intrecciare poesia e politica.

Il sogno dunque ricompona in modo diverso carte e segni del presente, quando si avverte che l'ingiustizia, anche se antica, non è imm modificabile. Il futuro spesso – Rosa Luxemburg lo sa bene - può tradire il sogno. Ma è dal tempo della rivoluzione francese, lungo i continui sussulti rivoluzionari dell'800, e poi, attraverso il '900 che la passione della libertà lascia il suo segno, fino ai movimenti antagonisti dell'oggi. Per Žizek<sup>42</sup> eventi come le proteste arabe, le dimostrazioni in Grecia e Spagna, Occupy ecc. sono frammenti di “un futuro utopico che si annida nel presente come suo potenziale latente”, è il futuro emancipato, “il futuro dell'Idea comunista” e bisogna aprirci a questi segni. Se ‘libertà’ può apparire una parola abusata, *impolverata*, è tale passione che, resistendo alla *doxa* del potere, “comincia con una disubbidienza” e determina il conflitto con una vita imposta e considerata inaccettabile<sup>43</sup>. Il sogno di una vita senza oppressione, ...al limite, il sogno di una vita anarchica ...sogni che gettano l'umanità in una continua inquietudine. La possibilità di riprendersi la propria vita, di riprendersi un domani negato, a partire da una condizione di oppressione, in Messico come altrove, ieri come oggi..

Nella Storia, le utopie, i sogni di libertà e giustizia sono stati diversi, “ma in comune è la loro natura di sogno, che non è qui, non è ora, non è ancora”, tuttavia ci parla del presente<sup>44</sup>. Oggi di fronte al divario, scandaloso, fra “chi ha” e “chi non ha”, tra “il Mondo dell'Un-Terzo” e il “Mondo dei due-terzi”, come sostiene la femminista indiana Chandra Mohanty<sup>45</sup>, è ancora evidente che il sogno è dentro e radicato nella realtà, ma è anche fuori, contro la realtà e le sue oppressioni.

Bloch commenta il passo di Marx sottolineando che un sogno non può star fermo: ma se è un sogno in avanti, fa cadere quello che si presta alla semplice nostalgia, e induce il desiderio del cambiamento<sup>46</sup>. La materia di cui sono fatti i sogni è la speranza, e illumina il presente per indurre ad avere il coraggio di una verità diversa, senza presumere che sia universale, ma di parte sì, dalla parte di chi non ha voce. L'utopia - scrive Barthes<sup>47</sup> - serve a “produrre senso”, uscendo da quella “afasia in cui getta lo smarrimento” sull'oggi, per tutto ciò che non va in questo mondo che ci è toccato in sorte. È questa l'utopia nel presente: “una nuova semantica” del desiderio politico che spinge a proporre la possibilità di una verità altra, accompagnata dalla volontà di agire insieme. L'antico sogno di giustizia e felicità che l'umanità sogna su se

stessa, si dipana nella tensione fra critica e consapevolezza politiche capaci – sostiene Wendy Brown - di “mobilitare la Storia” anziché sottomettersi a essa<sup>48</sup>. Il *sogno di una cosa* – ieri, e tanto più oggi - è dunque la riforma della coscienza, di una “coscienza anticipante” (Bloch), che si fa mondo, e vuole – come Tina Modotti - cambiare la realtà in nome della giustizia e della libertà: è un sogno collettivo che si può scegliere per il futuro, nell’unione – scrive Marx e suggerisce Tina attraverso le foto - con “coloro che pensano” e “coloro che soffrono”: è uno slancio che nasce da resistenza e negazione, ma richiede utopia e immaginazione per un non-luogo che deve esistere. Il *sogno di una cosa*, il futuro di giustizia è già qui, se soltanto noi desideriamo scorgerlo nelle pieghe del presente. L’utopia è possibile di realtà quando accende la scintilla che crea il movimento.

---

<sup>1</sup> Per lo sfruttamento nelle aziende tessili cfr. P. Albers, *Vita di Tina Modotti. Fuoco, neve e ombre*, Postmedia 2003, pp. 24-25.

<sup>2</sup> Dopo l’esperienza nel teatro dilettante, con il compagno artista Robo affronterà altre esperienze nel cinema. Robo morirà a Città del Messico di vaiolo nel 1922.

<sup>3</sup> Cfr. Tina Modotti, *Vita arte e rivoluzione: lettere a Edward Weston*, a cura di V. Agostinis, Abscondita 2008, p. 111: “Solo grazie a un enorme sforzo di volontà sono riuscita a non impazzire [...] come quando mi portavano in giro da una prigione all’altra[...] e mi sono ritrovata in una piccola cella di ferro con un piccolo lucernario sbarrato, troppo alto per guardarci dentro”..

<sup>4</sup> Cfr. Modotti 2008 p. 121-132.

<sup>5</sup> Cit, ivi, pp. 183-186. .

<sup>6</sup> Gli amici Robert Capa e Seymour la trovano ad assistere feriti e moribondi, a mettere in salvo bambini. Cfr. Albers.

<sup>7</sup> La notte del 5 gennaio, mentre rincasa dopo la serata dall’architetto Hannes Meyer, Tina muore sola in taxi.

<sup>8</sup> V. Agostinis (a cura di), *Tina Modotti fotografa: catalogo*, Abscondita 2010, p. 26

<sup>9</sup> L. Argenterì, *Tina Modotti fra arte e rivoluzione*, Franco Angeli 2005, p. 133.

<sup>10</sup> p. 103. Per il clima in Messico cfr. anche Agostinis e Argenterì.

<sup>11</sup> Modotti cit, 27.

<sup>12</sup> ivi p. 29..

<sup>13</sup> In seguito all’assassinio politico di Mella, Tina conosce la calunnia, il tradimento, l’intrigo. Rifiuterà l’incarico di fotografa ufficiale per il Museo nazionale di Città del Messico nel 1929, perché il governo – dichiara – non ha fatto nulla per rendere giustizia al compagno Mella. Cfr. Albers 171 ss e Modotti cit..

<sup>14</sup> Prima della sua espulsione dal Messico, Tina aveva ricevuto i maggiori riconoscimenti per la sua fotografia, e l’importante libro di Anita Brenner cui aveva collaborato spingerà Eizenstein a fare un film sul Messico.

<sup>15</sup> Agostinis p. 33.

<sup>16</sup> Argenterì p. 214.

<sup>17</sup> Lettera del 5 aprile 1929, Modotti, p, 100.

<sup>18</sup> Lettera del 17 settembre 1929, Modotti, pp.106-107.

<sup>19</sup> Tina Modotti, “Sulla fotografia”, in Modotti, *Vita, arte e rivoluzione cit.*, pp. 141-142

<sup>20</sup> Faceva parte del movimento degli studenti per l’autonomia della università di Città del Messico. La mostra che Tina organizza (dicembre 1929) è proprio sotto gli auspici dell’Università e assunse un tono di protesta contro il governo

<sup>21</sup> Christiane Barckausen, *Tina Modotti. Verità e leggenda*, 2003, p. 69.

<sup>22</sup> Lettera del 7 luglio 1925, in Modotti, p. 48.

<sup>23</sup> Lettera del 14 novembre 1926, ivi, pp. 69-70.

<sup>24</sup> ivi p. 68.

<sup>25</sup> Cfr. Agostinis p. 32.

<sup>26</sup> Cfr. Argenterì.

<sup>27</sup> Cfr. E. Paltrinieri, *Tina Modotti fotografa irregolare*, Selene 2004.



- 
- <sup>28</sup> Lettera del 4 luglio 1927, Modotti cit., p. 83.
- <sup>29</sup> Agostinis p. 32.
- <sup>30</sup> Lettera del 17 settembre 1929, Modotti, p. 105.
- <sup>31</sup> Cit. Argenterì, p. 193.
- <sup>32</sup> Ivi, p. 197.
- <sup>33</sup> Roland Barthes, *La camera chiara*, p. 28
- <sup>34</sup> Sontag, *Sulla fotografia*, 6.
- <sup>35</sup> Lettera del 9 febbraio 1926, Modotti, p. 63.
- <sup>36</sup> Cfr. Barthes cit. e Calvino, *Gli amori difficili*.
- <sup>37</sup> Barthes cit., p. 39.
- <sup>38</sup> Barthes, cit., p. 21
- <sup>39</sup> Cfr. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*.
- <sup>40</sup> È la famosa lettera che da Kreuznach Marx (ha 25 anni) scrive ad Arnold Ruge a Parigi nel settembre del 1843: *Corrispondence Marx-Engels*, Paris, Editions Sociales, 1964, p. 298. cfr. Bloch, *Karl Marx*, il Mulino 1972, p. 57.
- <sup>41</sup> Zizek, *Distanza di sicurezza. Cronache di un mondo rimosso*, 2005, p. 80.
- <sup>42</sup> Slavoj Zizek, "Un anno sognato pericolosamente", Ponte alla Grazie 2013, p. 165, 168, 173.
- <sup>43</sup> Bazzicalupo Laura, *Eroi della libertà. Storie di rivolta contro il potere*, Bologna, Il Mulino 2011, p. 43
- <sup>44</sup> Ivi p. 69.
- <sup>45</sup> Chandra Talpade Mohanty, *Femminismo senza frontiere*, Verona, Ombre corte 2012, p. 194.
- <sup>46</sup> E. Bloch, *Karl Marx*, il Mulino 1972 p. 57.
- <sup>47</sup> R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi 1980, p. 89.
- <sup>48</sup> Wendy Brown, *La politica fuori dalla storia*, Roma-Bari, Laterza 2012, p. 182.