

TINA MODOTTI. UNA BIOGRAFIA ESTREMA TRA VITA E ARTE

TINA MODOTTI: AN EXTREME BIOGRAPHY BETWEEN LIFE AND ART

Valentina Zucchi
Universidad Complutense de Madrid
vzucchi@ucm.es
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8989-2409>

Riassunto

L'articolo analizza l'opera fotografica di Tina Modotti, fotografa italiana dei primi anni del Novecento e militante politica appassionata. Modotti si avvicina alla fotografia in seguito all'incontro con Edward Weston, affermato fotografo statunitense che, oltre ad essere il suo maestro ne diventerà anche il compagno sentimentale. Il loro viaggio a Città del Messico del 1922 inaugura quello che sarà il decennio per lei più importante (1922-1932) sia dal punto di vista personale che artistico. Tina Modotti, partendo dalle premesse della tecnica fotografica del suo maestro, ben presto se ne allontanerà per trovare una sua propria estetica fondata su una poetica che si costruisce attorno a una concezione dell'arte che non trascura la necessità di un'identificazione tra l'artista e la sua opera. Si tratta della presenza di uno sguardo nuovo, ravvicinato, che riempie le sue fotografie di bellezza e di pathos. Modotti è completamente nella sua opera: le sue fotografie, sia quelle sociali di donne indigene, operai e contadini

messicani, che le immagini di fiori, piante o cieli esprimono una narrativa autobiografica che, impregnata di eros, ci restituisce lo spirito dell'artista, sensibile all'incommensurabile bellezza del cosmo e al suo mistero: all'elemento divino.

Abstract

The article analyses the photographic work of Tina Modotti, an Italian photographer of the early twentieth century and a passionate political activist. Modotti approached photography after meeting Edward Weston, an established American photographer who, in addition to being her teacher, would also become her romantic partner. Their trip to Mexico City in 1922 inaugurated what would be the most important decade for her (1922-1932) both from a personal and artistic point of view. Tina Modotti, starting from the premises of her teacher's photographic technique, would soon distance herself from it to find her own an esthetics based on a poetics that is built on a conception of art that does not neglect the need for an identification between the artist and his work. It is the presence of a new, close-up gaze that fills her photographs with beauty and pathos. Modotti is completely in his work: his photographs, whether the social ones of indigenous women, Mexican workers and farmers, or the images of flowers, plants or skies, express an autobiographical narrative that, imbued with eros, gives us back the spirit of the artist sensitive to the immeasurable beauty of the cosmos and its mystery: to the divine element.

Parole chiave

Modotti; Fotografia; Politica; Natura; Eros.

Keywords

Modotti; Photography; Politics; Nature; Eros.

1. Ritratto di un'artista

Nei primi anni Venti del Novecento una giovane donna italiana arrivava a Città del Messico, luogo in cui avrebbe vissuto per tutto il resto della sua breve vita, nonostante gli intervalli di un frenetico nomadismo che la videro costantemente impegnata in numerosi viaggi e soggiorni, talvolta anche prolungati e in svariate parti del mondo. Tina: questo è il suo nome e così era come la chiamavano tutti, a sostituire quello di battesimo: Assunta Adelaide Luigia Modotti. Tina Modotti (1896-1942) era originaria di Udine, città in cui visse fino al 1913 per poi imbarcarsi per gli Stati Uniti sulla nave olandese *Molkte*, all'età di sedici anni, per raggiungere il padre che era partito qualche anno prima in cerca di una vita migliore: la stessa che molti italiani avevano perseguito in quegli anni, e che potesse garantire alla famiglia Modotti lasciarsi finalmente alle spalle le faticose condizioni di miseria in cui riversava.

La personalità di Tina era senz'altro quella di una giovane ragazza coraggiosa, appassionata, curiosa, piena di vita e di voglia di fare, trepidante di mettersi alla prova e di misurarsi con le proprie inclinazioni, già da lei stessa intuite ma non ancora espresse. Già in quei primi e ruggenti avvisi di furia che preannunciavano la donna che sarebbe poi diventata, spingeva vigorosa l'ansia di costruirsi un'identità, di trovare la propria strada; c'era in lei la volontà di spiccare, di volare alto. Il sogno americano si era materializzato: assai lontano dalla chiusa, immobile e antica Italia, c'era l'America, e con quella, un mondo dalle infinite possibilità di crescita su tutti i fronti: economica, sociale, personale e artistica.

Ebbene, Tina era molto bella: aveva un volto drammatico dai lineamenti dolci ma al tempo stesso marcati: gli occhi erano grandi e neri, le labbra carnose, i capelli lunghi e scuri e il corpo ben disegnato, snello e sinuoso: aveva tutti i requisiti per poter lavorare come modella e così, dopo essersi dovuta guadagnare da vivere come operaia durante i primi anni a San Francisco, iniziò a posare e a muovere i suoi primi passi come attrice di cinema muto e di teatro, avvicinando quindi l'arte alla sua vita. Alla recitazione affiancò successivamente la fotografia che sarebbe poi diventata la sua vera ragione di essere: una grande passione, oltre che lo strumento a lei più consono per poter esprimere il suo modo di vedere e di intendere il mondo. «Fu un giovane e grande artista

californiano ad avvicinare Modotti alla fotografia e a suscitare in lei una forte attrazione verso quella nuova forma d'espressione» (Barckhausen-Canale, Regalado Nogales, Rodríguez Méndez, 2022: 10): l'incontro tra i due fu molto intenso e fin da subito risultò essere per entrambi l'occasione che avrebbe definito le loro vite. Questi sono gli anni più importanti per Modotti giacchè essa, ormai venticinquenne, si costruisce una propria identità, sia come donna, impegnata nel vortice di un nuovo e grande amore, sia come fotografa, appassionata ed infaticabile.

Nel 1922 lascia gli Stati Uniti e parte per il Messico insieme a Weston con il quale salderà un forte legame sia dal punto di vista sentimentale che artistico; da lui imparerà la tecnica fotografica e la composizione del soggetto nella temperie del modernismo che definiva l'atmosfera in cui operava il fotografo. Tra i due si crea dunque un prezioso e fruttifero sodalizio creativo nel quale Tina è l'allieva e Weston il maestro, Tina la modella, la musa ispiratrice di molte delle sue opere, Weston il ritrattista. La loro relazione sentimentale si spende attorno a una nuova ed affascinante vita messicana, spartana e randagia, fatta di arte, della frequentazione dei circuiti intellettuali ed artistici di Città del Messico e anche, e non di meno, politici: una vita che da lì in poi cambierà Modotti per sempre. Essa ha un obiettivo ben preciso: vuole intervenire nella storia, mettersi al suo servizio, sia come artista che entra nella stessa, che vi si compenetra, sia come persona, come militante politica, impegnata a contribuire a contrarrestare il male imposto dai regimi fascisti che intendono imporre le loro leggi sull'andamento del mondo.

Si respira in quegli anni a Città del Messico l'odore della lotta, il sentimento dello sforzo della popolazione più svantaggiata di cui fanno parte gli operai, i contadini, le donne affaticate che riversano in condizioni umane e sociali di disuguaglianza, ed è proprio in quella storia che Modotti lavora, fotografando quella realtà con la sua macchina fotografica Leica, fissando in immagini vigorose e al tempo stesso delicate un'umanità erede di un Messico postrivoluzionario¹.

¹La rivoluzione messicana fu il movimento armato iniziato nel 1910 per porre fine alla dittatura militare del presidente-generale Porfirio Díaz e terminato ufficialmente con la promulgazione della costituzione politica degli Stati Uniti Messicani nel 1917, sebbene gli scontri armati si siano protratti sino al 1920.

La vita di Modotti percorre un doppio itinerario in cui si incrociano due grandi passioni: quello della fotografia e quello della politica e in questo binomio, sempre contrassegnato da un impegno appassionato, i due mondi entrano in dialogo, si avvicinano, si incastrano; l'uno non prevarica mai sull'altro e così continuerà ad essere per circa un decennio, fino agli anni '30. Modotti prende a lavorare nel PCM, il Partito Comunista Messicano dove dedica il suo tempo alla redazione del suo giornale, *Il Machete*, in cui lavora anche come traduttrice, e nel SRI, il Soccorso Rosso Internazionale: nell'editoriale dello stesso, fu proprio lei a pubblicare la prima edizione di *Viento del Pueblo* (1937), la raccolta di poesie del poeta Miguel Hernández (addirittura alcune delle fotografie dell'edizione sono di Modotti). Inoltre, insieme a Weston, frequenta il circolo artistico *La familia* che faceva capo alla pittrice Frida Kahlo, con cui Modotti instaurerà un forte legame, a Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros: i tre grandi muralisti messicani.

Tina fu una donna rivoluzionaria che visse in prima linea in tutti gli ambiti della sua esistenza: l'artistico, il politico e quello privato, sempre pieno di appassionato amore, dato e ricevuto, speso tutto attorno a diversi ed importanti rapporti sentimentali vissuti senza censure, come donna libera, indipendente, inquieta, continuamente presa dall'urgenza di sperimentare nuove possibilità di vita, nella più attenta osservanza di un ideale di giustizia e di libertà *tout court* che diventerà di lì in avanti la palafitta su cui si afferra la sua esistenza. Tina, in un'epoca governata da una società patriarcale che imponeva dei ruoli femminili molto definiti (la presenza della donna nella società era concepita come passiva), incarna la condizione esistenziale dell'errante: essa sarà infatti sempre disposta alla ricerca di una vita ogni volta più grande tesa ad esprimere tutta la grandezza di una straordinaria figura femminile: quella della libera esploratrice che, incapace di insubordinarsi alla legge, si fa padrona di un proprio *modus vivendi* che ammette come «a rinnovare il respiro del mondo non valgano i Cesari portatori di guerra, ma solo la gloriosa solitudine di qualche genio, l'oltranza di qualche libero esploratore» (Guerricchio, 1997: IX).

La sua fotografia deve essere intesa come un riflesso della sua vita: dalle sue immagini, assai diverse da quelle che si era abituati a vedere in quegli anni, si intuisce un'estetica innovatrice che, pur procedendo dalle premesse tecniche

e narrative di Weston e dal modernismo formalista della scuola californiana da lui capeggiata, si costruisce attorno a un proprio stile personale che diventa manifestazione di un nuovo modo di accostarsi alla realtà, sentita, accolta e rappresentata in una luce tutta nuova.

2. Sulla fotografia sociale di Modotti

Modotti, fortemente implicata nella storia del mondo in cui vive, si impegna in una fotografia sociale che testimonia un nuovo modo di guardare il Messico: la sua esposizione del 1929 nella biblioteca dell'Università Nazionale di Città del Messico venne definita come la prima esposizione di fotografia rivoluzionaria messicana (Barckhausen-Canale, Regalado Nogales, Rodríguez Méndez, 2022: 12). L'artista, in un primo momento, fissa i simboli della rivoluzione messicana fino a renderli icone eterne: la famosissima donna con la bandiera che sfila dritta e solenne, le numerose immagini seriali legate alle successioni di soggetti analoghi quali la falce e il martello, la chitarra, la cartucciera e la falce, la stessa falce ma questa volta con la pannocchia di mais, e ancora la falce, il martello e il cappello. L'occhio della fotografa, sempre penetrante e coinvolto, cattura immagini di operai intenti a leggere il giornale *El Machete* sotto i loro sombreros di paglia, a scansare l'implacabile sole, di contadini ritratti nella loro fatica tutta racchiusa nelle ruvide mani sporche di terra aggrappate alla zappa o mentre caricano sulla schiena pesanti e traballanti fasci di fieno. Oppure le numerose fotografie scattate alle donne di Tehuantepec: madri dai grossi e gravidì seni che allattano i loro figli, mani di lavandaie che strofinano i panni sulla schiumosa e lucida pietra, donne di Oaxaca che portano pingui vasi di terracotta sul capo, bambini scalzi e malconci per strada indaffarati a trasportare secchi, donne azteche accasciate sulle soglie di qualche catapecchia, altre coricate sul polveroso e assolato asfalto, esauste e vestite di stracci.

Mentre le prime fotografie sono di propaganda politica, retoriche e facilmente leggibili², le successive, quelle che rappresentano le donne indigene, i contadini e gli operai, vanno oltre l'intenzione di voler essere solamente dei ritratti-simbolo della storia sociale messicana. Come afferma il critico d'arte e commissario artistico Isabel Tejeda Martín:

² Mi riferisco alle prime descritte: Donna con la bandiera e le fotografie dei simboli della rivoluzione: la falce, la cartucciera, la chitarra.

Tina opta per una fotografia incarnata che coglie l'atmosfera e in cui le emozioni che vibrano dietro l'obiettivo, rimangono plasmate su ciò che si sta captando. Dove Weston trova la simmetria, Modotti trova l'atmosfera, il suo è uno sguardo ravvicinato, empatico, impregnato di sorellanza (Tejeda Martín, 2023: 25).

In queste fotografie, nonostante sia ben presente il rigore fotografico, non si tratta solamente di interesse artistico delle forme per le forme, degli oggetti per gli oggetti e delle loro architetture, dei volumi; ciò che affascina Modotti è la bellezza umana, il modo in cui le persone usano gli oggetti e abitano le architetture, gli spazi; la sua sincera attrazione verso la gente dà vita a una fotografia traboccante di *pathos*, di un profondo e sincero sentimento dell'anima, di un coinvolgimento personale con il soggetto ritratto. Le immagini sono permeate di tenerezza, di compassione; la bellezza arriva commossa, infusa, in un alone di tiepida luce, di calore brillante. Nel mezzo dei cammini formalisti e della fotografia di carattere sociale, essa opta per una fusione con il soggetto rappresentato. Tina non ritrae stereotipi ma esseri umani con la loro personalità, accresce il potere che ostentano queste donne, trasmette la loro forza e dignità attraverso uno sguardo che le rivendica come soggetti, così come succede per i contadini e gli operai. La sua fotografia è dotata di un movimento palpitante; è materica, corporea, viva. Allontanandosi dalla fotografia strettamente sociale e documentaristica, Modotti arriva a scoprire una nuova estetica personale e ne scava le profondità, i solchi, fino a scovare l'anima della sostanza delle cose e a rifletterla in immagini che parlano di mondi segreti, profondi, misteriosi, non immediatamente leggibili ma che esistono e vengono da lei colti e rappresentati sempre attraverso il filtro della vicinanza del cuore alle cose del mondo: a tutte, anche alle più apparentemente insignificanti.

La filosofa e critico d'arte Susan Sontag, che ammirava Modotti, nel suo saggio *Sulla fotografia* del 1973, afferma:

Tina è una fotografa che ha saputo vedere la bellezza dell'imperfetto e a rifletterlo nella sua opera, e riesce a far sì che diventi «bello» ciò che osservato a grandi linee, senza un'inquadratura, può risultare «brutto» o perfino passare inosservato (Barckhausen-Canale, Regalado Nogales, Rodríguez Méndez, 2022: 16).

3. Sulla fotografia della natura: l'identificazione tra l'artista e la sua opera

Modotti, oltre alla fotografia sociale, si è misurata anche con un'altra più intimista, introspettiva che riguarda soggetti del mondo vegetale: i fiori e le piante; la natura viene da lei osservata e colta in tutta la sua forza vitale fino a comporre, nelle sue svariate forme, una vera e propria narrativa che offre immagini che traducono la percezione del mondo dell'artista, ne riflettono la sensibilità della donna che diventa depositaria dell'immensa ricchezza di un mondo osservato e respirato a fondo.

In questa cornice la natura è anelata dalla donna-artista come rifugio dell'io, al riparo dagli ostili contesti sociali e politici: il frenetico e spesso spietato formicolio del mondo viene scansato, a tratti utopisticamente annullato, e la natura, con la sua miracolosa bellezza e sacralità, garantisce l'unione intima dell'artista con se stessa. Sorprendente è l'identificazione assoluta tra l'artista e l'oggetto rappresentato: essa è tutta dentro a quei fiori, a quelle piante, e allo stesso tempo quelle piante e quei fiori sembrano germogliare da lei; e ciò rimanda a una riflessione sull'arte della scrittrice neozelandese di inizio Novecento: Katherine Mansfield la quale, in alcune delle lettere del suo epistolario che si scambia con l'amica Dorothy Brett, pittrice di nature morte, afferma:

Non vedo come l'arte possa far sorgere il divino dai contorni delle cose se non ha attraversato il tentativo di trasformarsi in questi oggetti, prima di ricrearli. [...]. È talmente difficile da descrivere e può darsi che appaia tutto troppo ambizioso e anche pretenzioso. Ma sento soltanto un intenso desiderio di servire il mio soggetto nel miglior modo possibile (Mansfield, 2024: 43-44).

Ebbene, Tina attraversa lo sforzo di trasformarsi negli oggetti che sceglie di fotografare, e proprio grazie a questo tentativo, le sue fotografie arrivano a toccare l'invisibile, si elevano all'elemento divino e restituiscono la vita, quella vera, che batte, che respira in un cosmo impregnato di divino. Questo avvicinamento spirituale, esistenziale ed artistico, e che pare aderire a una visione panteistica del mondo, lo si percepisce continuamente in quello che Roland Barthes, nel suo saggio *La Camera chiara*, chiama il *Punctum*:

Quest'ultimo arriva folgorante: è un'esperienza intuitiva di illuminazione indescrivibile e inspiegabile, anche incomprensibile dalla ragione; senza *Punctum* la foto resta inerte, se per mancanza di talento o per disavventura egli non sappia dare "all'anima

trasparente la sua ombra chiara", il soggetto muore per sempre [...] Il *Punctum* infrange lo *Studium*³: lo trafigge senza possibilità di difesa, è quel segno particolare della foto che lascia una ferita nell'osservatore, proprio come *Eros* ferisce gli amanti. Il *Punctum* di una foto è la fatalità che punge l'osservatore, fino a ferirlo. Alcune volte è un particolare improvviso, un *punto* che riempie completamente lo scatto divenendo la cosa essenziale; altre volte è qualcosa di aggiunto dallo sguardo del fruitore, pur vivendo già nella foto (Barthes, 2003: 5).

Si tratta dunque di un dettaglio che impatta e commuove personalmente, di un pungere che ci colpisce emotivamente. È un elemento inaspettato che spunta e ci scuote. Può trattarsi di un dettaglio che ci ricorda una persona, un luogo, un momento che ci commuove per la sua bellezza o per la sua forza visiva; il *Punctum* infatti riattiva la nostra memoria in modo da farci rivivere ciò che sembrava perso per sempre e che invece affiora e ci riconduce a un sentimento di allegria, paura, incertezza, dolore e così la fotografia non si riduce più solamente a una semplice immagine ma si trasforma in un'esperienza personale. L'identificazione empatica dell'artista con la sua opera d'arte definisce l'intreccio della vita con l'arte.

La fotografia di Modotti è la narrativa dell'io: la sua opera è il riflesso di se stessa in quanto Tina è Tina nella fotografia, ed è questa la dimensione in cui l'artista si capisce e si riconosce: la sua arte è la sua vita e sgorga dalla sua esperienza privata e la sua vita è di per se stessa arte: un'opera d'arte. Si tratta di un autobiografismo che non ruota attorno al dato autobiografico ma che parla dell'avventura disperata di una coscienza che tende a identificarsi con tutti gli altri esseri viventi della terra, in seguito ad un riattraversamento del proprio vissuto personale.

Durante il processo creativo Modotti riesce a penetrare ciò che prima osserva e che in seguito fissa con l'obiettivo, e ne esce una fotografia sensoriale e che, lontana dall'essere studiata, si materializza intorno a un germe di intuizione, a una commozione innanzi a un oggetto capace di attivare la sua sensibilità a tal punto da portarla emotivamente a sentirsi parte di qualcosa, o meglio, un tutt'uno con la realtà rappresentata. Modotti afferma che «Le azioni di un artista

³ Lo *Studium* si riferisce all'informazione culturale, storica e sociale che estraiamo osservando un'immagine, la qual cosa ci permette di comprenderla e darle significato. È la conoscenza previa che ci permette di interpretare l'immagine nel suo contesto.

sono il risultato dello stato della sua mente e della sua anima al momento della creazione» (2008: 65).

4. **Erotismo: carnalità e spiritualità nell'opera di Modotti**

L'artista prova un piacere infinito per il dettaglio, non per il dettaglio in sé ma per la vita che vi scorre dentro: le sue fotografie sono pervase da un senso di eternità; c'è il percepire la sostanza del mondo, un movimento intimo, il soffio, l'onda, l'increspatura, l'inclinazione fragile. La sua opera è erotica e mistica, carnale e spirituale al tempo stesso: il suo sguardo è ciò che rende le sue fotografie, soprattutto quelle della natura, sensuali, profumate, evocative di desideri.

Per definire il concetto di erotismo e coglierne l'essenza nell'opera di Modotti ci rifacciamo alla filosofa russa Lou Andreas Salomé, contemporanea di Modotti e che, in *Riflessioni sull'amore* (1900), parla dell'eros come «anelito alla bellezza» (Salomé, 1900: 43). Anche il poeta e filosofo messicano Octavio Paz, nel suo saggio *La duplice fiamma* (1993), afferma qualcosa di analogo quando sostiene che l'eros nasce da un desiderio di bellezza, da un'attrazione verso la bellezza del corpo e dell'anima che provoca stupore, desiderio «L'erotismo è attrazione involontaria e volontaria accettazione di quella attrazione» (Paz, 1993: 126).

In Modotti c'è sia l'anelito alla bellezza che l'attrazione verso la stessa che suscita il desiderio, il fremito nella carne e nello spirito, e ciò dà vita ad immagini erotiche che hanno l'innocenza delle cose naturali, la soavità e la carnalità di uno sguardo che penetra il soggetto intuendone anche altre realtà nascoste.

Il fiore è un fiore ma al tempo stesso diventa anche qualcos'altro: ovvero una parte del corpo: c'è un'estensione di significato che sonda il mistero, il miracolo immane della vita. Gli accadimenti esistenziali dell'artista sono condensati in immagini legate agli elementi della natura che si impregnano degli stati d'animo dell'artista; questi elementi sono, e pensiamo a T.S. Eliot e a Eugenio Montale, oggetti poetici⁴.

⁴ In *Ossi di Seppia* Montale utilizza una «poetica degli oggetti» in cui gli elementi del paesaggio, come gli ossi di seppia, diventano simboli del «male di vivere» e della condizione esistenziale dell'uomo moderno. «Spesso il male di vivere ho incontrato: era il rivo strozzato che gorgoglia, era l'incartocciarsi della foglia riarsa, era il cavallo stramazzato. [...]». T.S. Eliot, ancora prima, usava il «correlativo oggettivo» che definisce una poetica in cui le emozioni vengono espresse attraverso oggetti concreti e non per mezzo di descrizioni psicologiche.

Anche Sontag esprime in modo magistrale da dove prende vita il movimento erotico e afferma che si tratta di:

un'intensa aspirazione alla bellezza, con un fine da cercare sotto la superficie, a un riscatto e a una celebrazione del corpo del mondo: tutti questi elementi del sentimento erotico trovano un'affermazione nel piacere che ci danno le fotografie (1992: 23).

I fiori di Modotti sono questa aspirazione alla bellezza, sono la celebrazione del corpo del mondo e la loro estetica è il movimento erotico da cercare sotto la superficie e che è fatto di carne, di corpo, di materia, ma al tempo stesso è mosso da un sospiro mistico⁵. I fiori contengono un vigore vitale palpante, comunicano sensualità, desiderio, piacere ma non solo: sono anche gioia, estasi, commozione dell'anima: sono palpabili, fisici e al contempo eterei, segreti, misteriosi a celebrare il miracolo immane del creato, «la vita piena unita a se stessa» (Paz, 1993: 145).

Queste fotografie provocano la felicità che è il fine ultimo dell'erotismo e che risulta dall'unione tra il piacere-godimento e la contemplazione, tra il mondo naturale e quello spirituale.

Rose (1924)⁶, una delle fotografie più note di Modotti, ricorda i fiori-genitali della pittrice Georgia O'Keeffe, moglie del fotografo Alfred Stieglitz, uno dei capostipiti del modernismo statunitense, e amica di Tina, nonchè fonte di ispirazione artistica, e rimanda all'elemento femminile, alla parte del corpo più intima della donna, attraverso uno sguardo proprio che non è scontato, ordinario:

La composizione delle rose non è delimitata, non si può sapere dove inizia un fiore e dove finisce l'altro, non si capisce la sua struttura o dove sia il centro, in più i fiori sono molli, sul punto di morire, vulnerabili come una vanitas. Un vuoto caduco a indicare il mistero e la precarietà dell'esistenza, sul trascorrere inesorabile del tempo e sulla natura effimera dei beni mondani (Tejeda Martín, 2023: 36).

⁵ Vedi Michel Hulin, filosofo francese e autore di *La mística salvaje* (1993), testo in cui si propone una riflessione su una forma di esperienza mistica intuitiva, selvaggia, cioè, pura, indomita, fuori dai dogmi e dalle religioni. Non si tratta dell'unione con un Dio ma di una connessione immediata con l'assoluto, con l'energia primordiale che attraversa tutte le cose. Si tratta della poetica del trepidante stupore davanti all'esistenza.

⁶ La descrizione delle fotografie dei fiori si riferisce ad immagini che sono contenute nel catalogo *Tina Modotti* edito dalla Casa editrice Fundación Mapfre nel 2023 e che ha accompagnato l'Esposizione *Tina Modotti* in KBr Fundación Mapfre (Barcellona, 8 giugno- 3 settembre 2023) e il suo viaggio a Jeu de Paume (Parigi, 13 febbraio-26 maggio 2024).

Nella fotografia *Calla* (1926), la sensualità è data dall'arrotolamento dei petali, colti nella loro trama palpabile: spessa, corposa, e poi il pistillo che rimanda al membro maschile che si misura con il mistero femminile racchiuso nella profonda ombra, messa ancora più in evidenza dal chiaroscuro sul fondo dell'immagine.

In *Gigli* (1924), nell'eleganza misurata della sua composizione, il fiore diventa evocativo di un incontro intimo. Ed ecco il già menzionato «fine da cercare sotto la superficie» di Sontag: prima lo stelo e la foglia si spingono verso l'alto, separati, e poi si uniscono nella continuità delle linee della foglia e del petalo esterno, fino ad arrivare alla fessura tra i due petali, proprio nel centro: all'unione tra due parti, appunto «alla vita piena unita a se stessa» di cui parla Paz.

In Modotti la ricerca della bellezza è costante; essa si trova dappertutto e qualsiasi cosa verso la quale l'artista si senta attratta diventa bella; non si tratta di una bellezza in senso superficiale, cioè che rimane sulla superficie, ma che sgorga da dentro, dal mistero delle cose, dagli strati più nascosti e sotterranei, quelli che si trovano sotto l'immediatamente leggibile, e questa bellezza viene riscattata, portata alla sua trasparenza e infine celebrata «celebrazione del corpo del mondo», ossia, celebrazione del mondo che ha un corpo, e in cui per corpo si intende che questa bellezza del mondo è fisica, è materia, si può toccare: è tangibile.

Sull'occasione erotica nell'attività creativa che fa nascere il lampo, Salomé parla di una connessione assoluta dell'artista con se stesso e con il cosmo e afferma:

Anche qualsiasi tipo di attività spirituale e creativa può essere influenzata dall'occasione erotica, e allo stesso tempo essere elevata e come elettrizzata [...]. Allora lampeggiano certe combinazioni, si formano e colorano certe immagini che prima non esistevano". La passione amorosa è il nostro ingresso più profondo in noi stessi, nella nostra solitudine pluriforme, come se attorno a noi fossero posti migliaia di specchi che riproducono la nostra solitudine fino a farla sembrare abbracciare e inglobare il mondo intero [...].

Ogni attività creativa ha i suoi antecedenti che risiede nella capacità di vincolarsi in un legame potente con tutta la vita che in noi anela e ci stringe, che parla e sussurra in noi, fino alle sue radici più profonde. E da lì emana la sua forza generativa, da lì scaturisce sempre qualcosa che, poiché è in sé una totalità vivente, può vivere con forza propria accanto al suo creatore, qualcosa che è allo stesso tempo opera sua

ma indipendente, come il processo che si rinnova costantemente nella vita fisica quando la maturità del corpo porta alla riproduzione (Salomé, 1900: pp. 37-39).

Si delinea dunque una concezione dell'erotismo che si appoggia sull'unione dell'essere umano con il suo io più profondo e questa discesa scatena la forza generatrice che, liberandosi, è capace di creare l'opera; e quest'ultima riflette l'artista in tutta la sua natura.

A proposito dell'esperienza erotica dell'arte Sontag riflette su un altro degli elementi che la compongono: la sensazione, e afferma:

[...] L'arte è un nuovo tipo di strumento per modificare la coscienza e organizzare nuovi modi di sensibilità. [...] I limiti della coscienza si esplorano non solo intellettualmente ma sensorialmente, afferrando così il senso originario dell'estetica (*aisthesis*): la sensazione.

L'autenticità del valore dell'arte va oltre il suo contenuto interpretabile. L'eccesso di interpretazione ha ridotto il nostro saper captare la sensualità nell'arte, finendo per privarla della sua realtà. Il modo di guardare un'opera d'arte è la ricerca di che cosa dice e non di che cosa fa. Ciò che importa è recuperare i nostri sensi. Dobbiamo imparare a vedere di più, ad ascoltare di più, a sentire di più (Sontag, 2024: 31-35).

La *sensualitas*, la qualità relativa ai sensi, permette l'erotizzazione dell'arte di Modotti; della donna e dell'artista capaci di percepire il sentire delle sensazioni.

5. Dall'arte della fotografia all'impegno politico appassionato

Nel 1930 viene pronunciato l'ordine di espulsione dal paese, dal Messico, Tina raggiunge l'Unione Sovietica, lì smetterà di fotografare e lo farà con un gesto radicale, ovvero, getterà la sua Leica nel fiume Moscova salutando in questo modo per sempre la fotografia per dedicarsi alla militanza politica.

Prima emigrante, da adolescente negli Stati Uniti, poi errante fino agli anni '30 in numerosi paesi, ora fuggitiva alle prese con la lotta comunista, raggiungerà Madrid nel 1936, durante la Guerra Civile, con il suo ultimo compagno, Vittorio Vidali che ne diventerà poi anche il biografo. Nella capitale spagnola si mette al servizio del Soccorso Rosso Internazionale e si impegna in opere umanitarie a favore della popolazione civile durante la guerra: delle donne, dei bambini e dei malati, delle persone evacuate dopo i bombardamenti.

Conosce poeti come Antonio Machado, Rafael Alberti e Pablo Neruda che ne mettono in evidenza la grazia: la conoscevano sotto lo pseudonimo di Maria a nascondere la sua vera identità che non poteva essere svelata in quanto ricercata dai regimi fascisti di tutto il mondo. Gli ultimi anni di vita li passerà a Città del Messico. Nel 1942 si spegne la vita di una donna-artista straordinaria che ha fatto la sua rivoluzione nel mondo e nell'arte, lottando, amando, fotografando e vivendo all'estremo delle proprie forze.

Pablo Neruda ricordandola scrisse:

Quando voglio ricordare Tina Modotti, devo fare uno sforzo, come se cercassi di raccogliere una manciata di nebbia. Fragile, quasi invisibile. La conobbi o no?

Era ancora bellissima: un ovale pallido incorniciato da due ali nere di capelli raccolti, grandi occhi di velluto che continuano a guardare attraverso gli anni. Diego Rivera immortalò la sua figura in uno dei suoi murales, circondata da un'aureola di corone vegetali e spighe di mais.

Questa rivoluzionaria italiana, grande artista della fotografia, arrivò in Unione Sovietica molto tempo fa con l'intento di ritrarre folle e monumenti. Ma lì, avvolta dal ritmo traboccante della creazione socialista, gettò la sua macchina fotografica nel fiume Moscova e giurò a se stessa di dedicare la sua vita ai compiti più umili del Partito Comunista. Adempiendo a questo giuramento, la conobbi in Messico e la sentii morire quella notte (Neruda, 2017)⁷⁸.

⁷⁸ La traduzione dallo spagnolo dei versi di Pablo Neruda dedicati a Modotti e contenuti in *Confieso que he vivido. Memorias*, è mia. Qui l'originale: «Cuando quiero recordar a Tina Modotti debo hacer un esfuerzo, como si tratara de recoger un puñado de niebla. Frágil, casi invisible. ¿La conocí o no la conocí? Era muy bella aún: un óvalo pálido enmarcado por dos alas negras de pelo recogido, unos grandes ojos de terciopelo que siguen mirando a través de los años. Diego Rivera dejó su figura en uno de sus murales, aureolada por coronaciones vegetales y lanzas de maíz. Esta revolucionaria italiana, gran artista de la fotografía llegó a la Unión Soviética hace tiempo con el propósito de retratar multitudes y monumentos. Pero allí, envuelta por el desbordante ritmo de la creación socialista, tiró su cámara al río Moscova y se juró a sí misma consagrarse a las más humildes tareas del partido comunista. Cumpliendo este juramento la conocí yo en México y la sentí morir aquella noche» (Neruda, 2017).

Riferimenti bibliografici

- ALERAMO, Sibilla (1997), *Andando e stando*, Prefazione di GUERRICCHIO, Rita, Milano: Feltrinelli.
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou (2023), *Reflexiones sobre el problema del amor*, Palma: José J. de Olañeta Editor.
- BARCKHAUSEN-CANALE, Christiane, REGALADO NOGALES, Remedios, RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Nieves (2022), *Tina Modotti*, Madrid: La Fábrica.
- BARTHES, Roland (2003), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino: Einaudi.
- HULIN, Michel (2007), *La mística salvaje*, Madrid: Siruela.
- MANSFIELD, Katherine (2024), *Un vorace appetito di mondo*, Roma: L'orma editore.
- MODOTTI, Tina (2008), *Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston (1922-1931)*, Milano: Editore Abscondita.
- NERUDA, Pablo (2017), *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona: Seix Barral.
- PAZ, Octavio (2022), *La llama doble*, Barcelona: Seix Barral.
- SONTAG, Susan (1992), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, TEJEDA MARTÍN, Isabel (2023), *Tina Modotti*, Madrid: Edición Fundación Mapfre. Torino: Einaudi.
- VARNAVOGLOU, Melina Alexia (2024), *Susan Sontag*, Molins de Rei: Filosofía & CO.