

Grazia Toderi: luce, fotografia, corpo

FABIO CAFAGNA

Il presente contributo esamina la prima attività di Grazia Toderi (Padova, 1963) ripercorrendone alcune tappe essenziali: dai ricordi d'infanzia alla formazione liceale e accademica, fino alle prime mostre collettive e personali della seconda metà degli anni Ottanta e dell'inizio dei Novanta. È la stagione in cui l'artista mette a fuoco una propria poetica, indagando temi che, nella maggior parte dei casi, sono destinati a rimanere punti fermi nel proseguo dell'attività. Toderi sperimenta tecniche e mezzi differenti, facendo propria poco alla volta quell'idea di fluidità e complementarità tra disegno, fotografia, video e installazione che nel tempo non verrà mai meno.

Per affrontare questa fase aurorale e nel tentativo di sopperire alla carenza, per questo specifico arco temporale, di materiale bibliografico, si è scelto di ricorrere in prevalenza all'intervista, intesa sia come metodo esplorativo sia come strumento di verifica. Si è deciso altresì, considerando il limitato spazio a disposizione, di concentrare l'attenzione su Toderi e sul suo operato, evitando confronti, che pure sarebbero stati utili e interessanti, con la coeva generazione di colleghi italiani e stranieri. La ricerca ha avuto il pregio di far riemergere un po' alla volta dall'archivio personale e dalla memoria dell'artista tracce, immagini e documenti ormai sommersi da tempo, della cui riscoperta ho avuto il piacere di essere testimone¹.

1. Luce

Dai ricordi d'infanzia di Toderi emergono con insistenza due parole: "creatività" e "luce". Nel racconto dell'artista si configurano come concetti intrinsecamente legati, posti alla base della successiva produzione e

¹ Ringrazio sentitamente, per le attente riletture del testo e per il proficuo confronto, Grazia Toderi ed Elena Inchingolo.

dunque essenziali per dare avvio a un discorso sull'uso del mezzo fotografico nei primi anni di attività.

Ancora oggi l'artista ricorda che, da bambina, ciò che più la colpì della celeberrima favola di Esopo *La cicala e la formica* fu l'inconciliabilità che caratterizzava la relazione tra arte e bisogni primari. Il racconto stabiliva senza deroghe che chi, come la cicala, trascorre l'estate cantando, non potrà che soccombere durante la stagione più fredda dell'anno. La giovanissima Toderi, disarmata all'idea che creatività e sopravvivenza sembrassero escludersi a vicenda, reagiva con disappunto. A confortarla era però l'esempio paterno. Uno dei primi ricordi sull'arte, infatti, rinvia al padre Giovanni Toderi, all'epoca docente di Agronomia all'Università di Bologna e direttore dell'Istituto di Agronomia e Coltivazioni erbacee, il quale, per divertire la figlia e introdurla alla "creatività" della scienza, sovrappose alla grande foglia verde di una pianta d'appartamento un quadrato di carta nera in cui aveva ritagliato la sagoma della lettera G, iniziale del suo nome e di quello della bambina. La pianta era sistemata accanto a una finestra, in pieno sole. Qualche giorno dopo, padre e figlia verificarono i risultati del loro esperimento e riscontrarono che "magicamente" la lettera si era impressa sulla foglia. La sintesi clorofilliana, spiegò il padre, aveva continuato ad agire entro i margini della G, donandole la colorazione intensa propria della pianta, mentre le zone adiacenti, coperte dalla carta, si erano rapidamente scolorite².

Toderi ne ricavò almeno un paio di insegnamenti: innanzitutto, quello più stupefacente per una bambina, ossia che la luce era in grado di disegnare; e inoltre che, diversamente da quanto raccontavano le favole, l'artista poteva avere una sua funzione nel mondo. Il padre agronomo non disdiceva la creatività e, anzi, la assumeva come possibile fonte di conoscenza, oltre che di meraviglia. Sembrava dire piuttosto che l'arte, ossia un'azione apparentemente gratuita ed estranea alle convenzioni, poteva essere in grado di visualizzare i processi della scienza e, talvolta, addirittura di prefigurarli. Toderi bambina iniziava così a formulare un pensiero opposto a quello esopico, al quale avrebbe dato una chiara espressione alla fine degli anni Novanta. Nel testo di commento al video *Prove per la luna* (1997), l'artista denunciava i ripetuti tentativi da parte della società di privare di valore determinati linguaggi, tra i quali l'arte, per alimentare quei bisogni contingenti che sono la base di un potere economico che schiaccia la libertà individuale attraverso la distribuzione

² Conversazione con l'artista, Torino, 16 dicembre 2022.

del prodotto e il controllo dell'informazione. Il tempo della contemplazione e dello stupore si caricava così di un valore rivoluzionario e diveniva, poiché per definizione antieconomico, il tempo della resistenza (Toderi, 1998a, pp. 27-28). Senso di ribellione e allusioni all'infanzia procedono di pari passo per tutti gli anni Novanta: la «lieve assurdità» e l'«infantile innocenza» che Nancy Spector rintracciava nelle opere di quel periodo sono il sintomo non tanto di una fuga dal mondo reale, quanto piuttosto di uno strenuo tentativo di resistenza alle sue rigide imposizioni (Spector, 1998, p. 9).

L'episodio d'infanzia insegnava, dunque, che la luce è in grado di disegnare, indicando così, se si vuole rileggerla a posteriori, una via per l'arte che pareva già tracciata. Nasceva in Toderi, negli anni in cui seguiva i corsi presso il Liceo Artistico e l'Accademia di Belle Arti di Bologna, un particolare interesse nei confronti del mezzo fotografico, inteso nel suo senso archetipico di impronta di luce. Le prime prove erano condotte a partire da sistemi antichi, facili da controllare e in cui si assisteva a un'ibridazione tra i generi. Uno di questi è la tecnica del *cliché verre*, un'incisione semi-fotografica in cui l'immagine, riportata su una superficie trasparente, è posta a contatto con la carta fotosensibile. La superficie trasparente (vetro, lucido, pellicola) funge così da negativo, ostacolando il passaggio della luce nelle zone più scure.

L'opera *Pianeta* del 1988 permette di analizzare nel dettaglio il metodo fotografico sviluppato in quegli anni da Toderi (fig. 1). Sulla carta fotografica è impresso in negativo il profilo di un planisfero, suddiviso convenzionalmente nei due emisferi occidentale e orientale, solcati a loro volta da meridiani e paralleli. Le linee chiare si stagliano su un fondale rossoastro disomogeneo, percorso da bruciature e macchie che sembrano bagliori. Per ottenere questa immagine, l'artista ha operato in maniera empirica, realizzando dapprima una fotocopia su acetato della rappresentazione cartografica e poi sovrappoendola alla carta fotosensibile. Per ricavare l'effetto di nebulosa, la carta fotografica è stata cosparsa di manciate di riso, materia che con la sua caratteristica opalescenza si offre all'attraversamento della radiazione luminosa in gradi differenti. La luce ha completato il processo, imprimendo il planisfero e la nebulosa. Infine, bagnando con acqua ossigenata il foglio, l'artista ha donato al bianco e nero dell'argento una particolare iridescenza rossostra³.

³ Conversazione con l'artista, Torino, 10 marzo 2023.



Fig. 1 – Grazia Toderi, *Pianeta*, 1988. Carta fotografica, 30 x 40,5 cm

Queste immagini ossidate di mappe celesti e terrestri occupano la produzione dei tardi anni Ottanta e seguono gli esperimenti in monotipia e le ossidazioni dal sapore informale, condotti tra il 1983⁴ e il 1987 (Cerritelli, 1987, p. 85). Toderi si era costruita una camera oscura amatoriale nel garage di famiglia, trasformando un luogo ordinario in un laboratorio alchemico, in cui era la luce a consentire meravigliose e inattese trasformazioni. Accanto alla luce, aveva scelto il riso quale sua materia d'elezione: una scelta non casuale, indotta non soltanto dalla caratteristica iridescenza del grano di cereale raffinato, ma anche da un rapporto di profonda familiarità sviluppato con questo alimento. Il padre, infatti, era un esperto di risicoltura e ne studiava da tempo le ripercussioni socioe-

⁴ A quest'anno risale il primo contatto con il Gruppo Abrecal, progetto nato nel 1982 a Bologna per volontà di Nino Migliori, con l'intento di sostenere creatività giovanile e approcci multidisciplinari. Il rapporto tra Toderi e Abrecal non durerà a lungo, ma consentirà all'artista di entrare in contatto con nuove tecnologie, tra le quali il video, e di partecipare ad alcuni eventi espositivi, come *La nuova ceramica: antecedenti, attualità, prospettive* (Cattolica, Galleria comunale S. Croce, 21 maggio – 27 settembre 1983).

conomiche, come dimostrano alcune sue pubblicazioni⁵. Nel doppio cerchio di *Pianeta*, opera carica di valori simbolici e autobiografici, sono così racchiusi in potenza molti dei futuri caratteri della produzione di Toderi. La tecnica del *cliché verre*, che procede per stratificazioni (riso, acetato, carta fotosensibile), è un prodromo dell'impiego di livelli sovrapposti (*layers*) nell'immagine digitale dei video successivi. Mentre il doppio cerchio accostato ritornerà frequente in opere degli anni Duemila, come *Orbite rosse* (2009) e *Atlante* (2010), in cui la mappatura celeste diviene poetica metafora del sistema oculare (Celant, 2010, p. 40), in particolare, come rivela l'artista, di quella visione fatta di astrazioni e bagliori che si presenta a noi quando le palpebre sono chiuse⁶.

All'inizio degli anni Novanta Toderi arrivò alla definizione di un nuovo ciclo di opere, profeticamente intitolato *Messangers*. L'artista iniziava a indagare uno degli ambiti che le stava più a cuore e che avrebbe continuato a indirizzare la sua ricerca negli anni a venire. I "messaggeri" sono satelliti artificiali e navicelle spaziali che gravitano intorno alla Terra, rendendo possibili la trasmissione delle informazioni e, più in generale, la comunicazione⁷. Sono l'avamposto cosmico della conoscenza umana. È noto che uno degli episodi che ha segnato maggiormente il pensiero dell'artista è stato l'assistere, attraverso lo schermo televisivo, all'allunaggio dell'Apollo 11 il 20 luglio 1969. All'epoca Toderi era una bambina di sei anni, ma colse immediatamente che quelle immagini rappresentavano qualcosa di eccezionale: erano riuscite a tenere unito il mondo intero per qualche ora in una condivisa sensazione di meraviglia. L'artista scriverà in seguito, nel 1997: «Allora credevo che il mondo fosse sempre così e per tutti, pieno di stupore e di domande. Anche la televisione era una scatola che perpetuava meraviglie» (Toderi, 1998b, p. 31). Schermo televisivo e satelliti artificiali divengono i capi estremi di un filo teso, lungo il quale scorrono, magicamente e nascosti alla vista, dati e informazioni di qualsiasi genere. Con *Messangers* Toderi cercava di dare una prima formulazione a questa trasmissione della comunicazione che tanto la affascina: sono «satelliti immaginari, veicoli celesti, radar, codici genetici, ecc. – dichiarava l'artista – Mi interessava tutto ciò che crea comunicazione e informazione; i "portatori", più del messaggio stesso»

⁵ Tra queste mi è stata mostrata Grillenzoni, Toderi, 1974.

⁶ Conversazione con l'artista, Torino, 13 gennaio 2023.

⁷ Il titolo sarà ripreso nel 1997 per la realizzazione di una videoproiezione in copia unica, ora nelle collezioni del FRAC Bourgogne, Digione.

(Pinto, 1991, p. 94)⁸. L'immagine del puntatore o mirino, per esempio, reso nella forma convenzionale di uno o due cerchi concentrici attraversati da una croce, compare in molte opere della serie (tra le quali *Oblò*, 1990, fig. 2) e sta a indicare non tanto un obiettivo da colpire, quanto piuttosto una ricerca di orientamento, una traiettoria da compiere. Quest'immagine sarebbe diventata in seguito una delle più ricorsive nelle installazioni luminose dell'artista, come dimostra la sua presenza nella videoproiezione *Empire* del 2002 e in lavori recenti come *Marco (I Mark)* del 2019 e *We Mark (Lights - Shadows)* del 2020 (fig. 3).



Fig. 2 – Grazia Toderi, *Oblò*, 1990. Carta fotografica su tela, 3 elementi, cad. diam. 17,5 cm (particolare)

⁸ La serie *Messengers* fu esposta probabilmente nel 1990, a cura di Mauro Manara, nel Cassero di Castel San Pietro Terme, paese della campagna bolognese in cui risiedeva la famiglia Toderi.

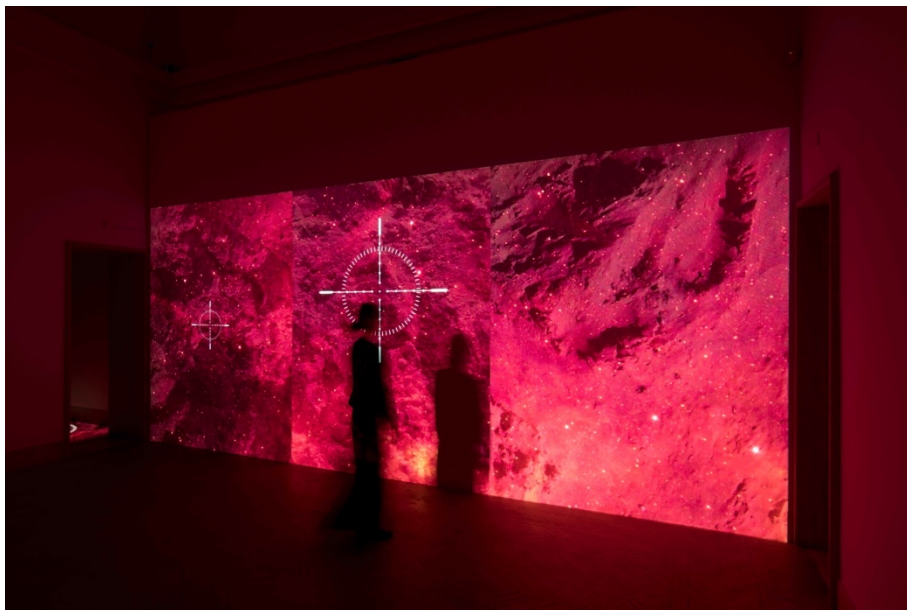


Fig. 3 – Grazia Toderi, *We Mark (Lights - Shadows)*, 2020. Tre proiezioni video, loop, suono, dimensioni variabili. Veduta dell'installazione presso l'Accademia di San Luca, Roma, 2022. Ph. Andrea Veneri

In *Orchestrelle and Cinematograph* del 1990, l'artista lavorava nella forma del dittico, scegliendo un formato allungato che potesse simboleggiare una traiettoria ascensionale. Su un cartoncino sono incollati l'uno accanto all'altro due rettangoli di carta fotosensibile, a definire l'immagine di due oggetti che sembrano danzare lungo orbite doppie. L'oggetto sulla sinistra, dalla caratteristica forma a ombrello, parrebbe un radar⁹; quello sulla destra, simile all'imbuto di un grammofono, un avveniristico satellite artificiale. Il fondo ossidato ha assunto una colorazione blu-verde, segnata dalle iridescenze dei chicchi di riso. L'opera è un omaggio a una piccola gouache di Man Ray del 1919, intitolata *Admiration of the Orchestrelle for the Cinematograph* (MoMA – The Museum of Modern Art, New York), da cui sono chiaramente dedotti i profili dei due oggetti danzanti. La poliedrica produzione di Man Ray e le sue sperimentazioni in ambito

⁹ L'ombrello-radar, al quale all'epoca l'artista aveva dedicato un progetto ambientale mai realizzato, riapparirà in anni successivi. Si vedano, per esempio, la videoproiezione in copia unica *Zuppa dell'eternità e luce improvvisa* del 1994 (FRAC Occitanie, Montpellier) e la fotografia dello stesso anno *Ombrello e camomilla*.

fotografico erano in questi anni un riferimento per Toderi. Accanto all'artista statunitense si collocava una seconda figura, senza dubbio per lei più pregnante dal punto di vista teorico, László Moholy-Nagy¹⁰. Toderi gli dedicava un intero capitolo della sua tesi in storia dell'arte, dal titolo *Fotografia e pittura: la realtà. Dall'ideale all'astrazione*, discussa nel 1985 presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Moholy-Nagy è interpretato come profondo rinnovatore non soltanto dal punto di vista tecnico, ma anche e soprattutto sotto il profilo etico; la sua idea di una rifondazione della società attraverso l'arte, che viene così ad acquisire una valenza di tipo politico, è in qualche modo da intendersi alla luce di quella ostinata ricerca condotta da Toderi di una figura che potesse dare sostanza attiva all'ideale di creatività espresso dalla cicala di Esopo. Ma quel che più colpisce, scorrendo le pagine di quella dissertazione, è scoprire che dell'artista ungherese è tratteggiato un breve profilo che, a distanza di anni, potremmo adoperare per descrivere la stessa Toderi, come se quelle parole avessero assunto col tempo il valore statutario di una dichiarazione:

Moholy-Nagy perseguirà una tecnica completamente nuova, attraverso lo studio di un mezzo espressivo inusuale: la luce, che lo porterà dalla superficie allo spazio (mediante la proiezione), dalla pittura alla fotografia, al cinema (Toderi, 1985, pp. 30-31).

II. Informazione

Il 1991 ha rappresentato nella carriera di Toderi un iniziale giro di boa, segnato da un ampliamento dei temi trattati e dalle prime importanti occasioni espositive. Anche le modalità di utilizzo della fotografia hanno risentito di questo cambiamento. Se prima il processo fotografico era condotto artigianalmente, per sviluppo diretto della carta fotosensibile, ora l'immagine è "rubata", ossia concepita come frutto di un prelievo di materiale iconografico preesistente.

Nella primavera del 1991 la galleria Cavellini-Damy di Milano ospitava una mostra personale dell'artista, in cui erano presentati lavori fotografici di diversi formati, tutti realizzati a partire da un tema comune, quello drammatico e attuale dei bombardamenti della Prima guerra del Golfo.

¹⁰ Nell'archivio di Toderi si conserva, fittamente commentato e sottolineato, il volume del 1975 che Gianni Rondolino dedicò a László Moholy-Nagy (Rondolino, 1975).

Toderi, come altri artisti in quel giro di mesi¹¹, aveva scoperto le immagini delle videocamere a infrarossi dell'esercito americano diffuse dalle reti televisive e aveva capito che viraggi cromatici e sgranature le trasformavano in qualcosa di completamente estraneo al tragico massacro della guerra. I blu e i verdi di queste immagini, così come la loro tessitura imperfetta e la tendenza a essere interpretate in senso astratto, la avevano riportata visivamente alle ossidazioni fotografiche condotte fino a quel momento. La notte dell'inizio dell'operazione "Desert Storm" tra il 16 e il 17 gennaio 1991, Toderi aveva piazzato un treppiede di fronte alla televisione di casa e, durante la lunga diretta che mostrava i missili lanciati contro gli obiettivi sul territorio iracheno, scattò centinaia di fotografie allo schermo dell'apparecchio televisivo¹².

Queste immagini la interessavano oltre che per una ragione politica, anche per la loro inquietante spettacolarità e per la distanza che segnavano dalla realtà. Come dichiarava a Roberto Pinto nel corso di un'intervista di qualche mese successiva a quella notte, i telegiornali si erano trasformati in «film di propaganda per una nazione pacifista o comunque non abituata alla guerra», dimostrando con quelle immagini «ancora una volta la non-oggettività della fotografia» (Pinto, 1991, p. 94). Il tema dell'informazione e della trasmissione della comunicazione ritornava così predominante. Le limitazioni percettive indotte dalle immagini dei bombardamenti sembravano corrispondere a una loro non totale verificabilità, sensazione amplificata dal fatto che l'informazione visiva della guerra era garantita in massima parte da satelliti-spia e aerei radar controllati dagli Stati Uniti e dai loro alleati¹³.

La mostra presso la galleria Cavellini-Damy si componeva di tre differenti tipologie di lavori fotografici, tutti realizzati a partire dagli scatti rubati, quella notte, alla televisione. La prima tipologia comprendeva una coppia d'ingrandimenti di quelli che all'apparenza potevano sembrare romantici cieli stellati, riquadrati da una sottile cornice nera e in parte occultati da un cerchio nero centrale (fig. 4). Cornice e cerchio erano ottenuti a partire da un acetato – lo stesso impiegato nei *cliché verre* – sovrapposto a una piccola fotografia di partenza, poi fotografata nuovamente, ingrandita, stampata e infine applicata su alluminio. La seconda serie era costitui-

¹¹ Si veda, a titolo di esempio, la serie di stampe cromogeniche intitolata *Nacht*, composta da Thomas Ruff tra 1992 e 1996.

¹² Conversazione con l'artista, Torino, 10 marzo 2023.

¹³ Sul tema si vedano, tra gli altri: Perniola *et al.*, 1991, in particolare J. Baudrillard, *La Guerra del Golfo non avrà luogo*, pp. 85-92; Pinotti, Somaini, 2016, pp. 216, 253-254.

ta da una sequenza di fotografie di carri armati e altri veicoli militari, ritagliate in un formato ottagonale, incollate su lastre di polistirolo e avvolte nel cellophane come ingombranti caramelle da scartare. Queste cibachrome condividono l'amaro titolo di *Souvenir* con l'ultima serie, composta da sette stampe fotografiche che mostrano la surreale immagine di un carro armato fermo a un semaforo. Anche in questo caso le fotografie sono imbustate nel cellophane, chiuso però da un bollino nero come se si trattasse di biglietti di condoglianze fuori formato. L'immaginario creato da Toderi intrecciava visioni infantili di giocattoli, videogame, memorie di viaggio – repertorio cui alluderebbero il titolo *Souvenir*, le caramelle giganti e i carri armati che diventano sfocate macchinine (Trento, 1992, p. 44) – e simboli di lutto e censura: i bolli neri, per esempio, ma anche il cellophane, solitamente impiegato per l'incarto dei fiori¹⁴.

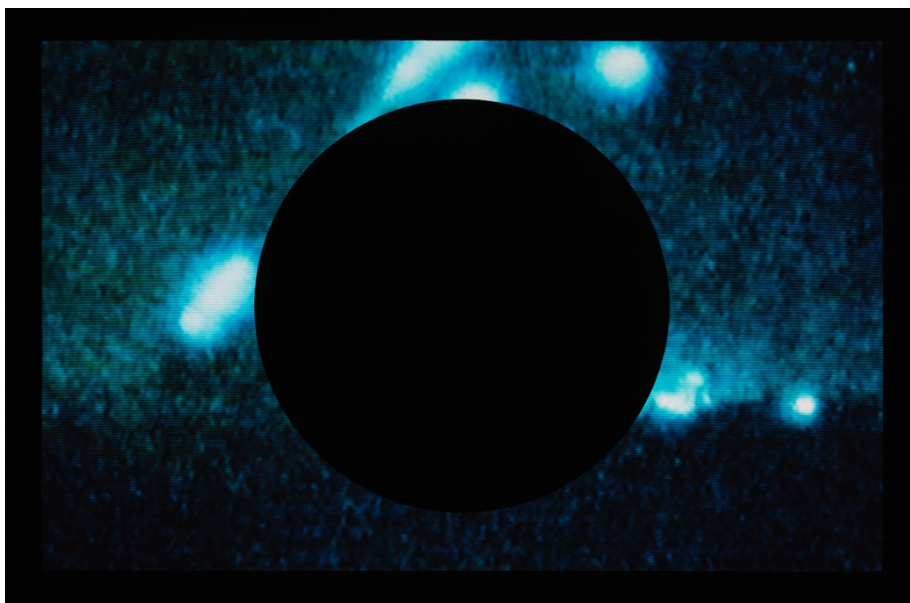


Fig. 4 – Grazia Toderi, *Senza titolo (Baghdad) 2*, 1991. Cibachrome su alluminio, 110 x 160 cm

Ed è proprio facendo riferimento a un fiore che si può cercare di tendere un filo tra questa serie di opere fotografiche del 1991 e una videoproie-

¹⁴ Il nero, sintomo e simbolo di una condizione luttuosa, ritornerà più di dieci anni dopo nell'opera *Empire* (2002), realizzata poco dopo gli attentati alle Twin Towers di New York dell'11 settembre 2001. Su *Empire* si veda Beccaria, 2004, pp. 76-77.

zione di sette anni successiva, intitolata *Il fiore delle 1001 notte* (1998, fig. 5) e presentata nel 1999 alla 48^a Biennale di Venezia diretta da Harald Szeemann. Toderi la definisce «un titolo e otto notturni, ispirati all'opera di Pier Paolo Pasolini e ambientati a Baghdad, luogo di incontro di fiabe, deserti e astronavi» (Toderi, 1999, p. 202).



Fig. 5 – Grazia Toderi, *Il fiore delle 1001 notte*, 1998. Proiezione video, DVD, colore, suono stereo, dimensioni variabili, 17 min. 41 sec.

Con quest'opera, originariamente prodotta per le scene dello spettacolo omonimo della Compagnia Virgilio Sieni Danza, l'artista ritornava, a distanza di anni e in un momento di sospensione della guerra, a confrontarsi con l'evoluzione millenaria del racconto di Baghdad. Intrecciando antiche novelle, visioni pasoliniane e suggestioni kubrikiane da *2001: Odissea nello spazio* (*Ibidem*), ne popolava il nero profondo, punteggiato qua e là dai bagliori delle stelle, di oggetti volanti, che nelle forme manifestavano la loro stretta parentela con i "messaggeri" tracciati sull'acetato otto anni prima.

L'uso di astronavi e videogames – dichiarava l'artista a Joseph Baroni – è dovuto ad una Baghdad mai visitata, ma conosciuta solo attraverso le fiabe e le sequenze televisive, di notti di fuochi e di guerre, più simili visivamente ad un wargame che al film di Pasolini. Credo non si possano dimenticare quelle immagini del 1990, che hanno segnato fortemente il nostro immaginario rispetto a Baghdad (Baroni, 1999, p. 163).

Il secondo evento espositivo a segnare la carriera di Toderi nel 1991 è stata la collettiva *Nuova officina bolognese. Arte visiva e sonora. 25 artisti*, curata da Pier Giovanni Castagnoli alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna nell'inverno di quell'anno. L'artista presentava tre lavori installativi dal titolo *Subjects*, nei quali la fotografia giocava ancora una volta un ruolo primario. Si trattava nuovamente di prelievi da repertori iconografici precostituiti, allestiti in una «una messinscena da film di fantascienza» (Trento, 1991, p. 120). A differenza di quanto era avvenuto per la Prima guerra del Golfo, tuttavia, Toderi aveva evitato di scattare fotografie in prima persona ed era andata alla loro ricerca sino alla fonte, chiedendo ai dipartimenti di Astronomia e di Agronomia dell'Università di Bologna copie di alcune diapositive a uso didattico. Le interessava lo spazio chiuso, asettico e sigillato delle "capsule": quelle spaziali per i satelliti e quelle di Petri per gli organismi vegetali. Le immagini riproducevano rispettivamente la documentazione di alcune missioni spaziali ESA e NASA e una selezione di campioni provenienti dal laboratorio di biotecnologie del professor Roberto Tuberosa, collega del padre dell'artista e in quel periodo impegnato in esperimenti in vitro sulle colture di mais (Bottinelli, 2020, pp. 104-105).

A partire dalle diapositive selezionate e raccolte, Toderi fece realizzare alcune stampe fotografiche, ritagliandole poi in forma circolare perché si potessero disporre entro i margini di capsule di Petri. Le fotografie su fondo nero dei campioni vegetali erano collocate nelle rispettive capsule, parallelamente al muro, in ordinate sequenze. Sul lato di sinistra erano fissate alla parete leggermente inclinate a incontrare lo sguardo dell'osservatore; su quello di destra, disposte a terra, erano illuminate da eleganti lampade da tavolo con il braccio flessibile. Sulla parete di fondo, infine, un'installazione luminosa dalla forma ascendente era composta da tre sottili parallelepipedi bianchi disposti l'uno sull'altro, senza toccarsi. Sulle basi superiori dei due parallelepipedi inferiori, illuminate da intensi fasci di luce, erano appoggiate capsule di Petri con immagini di navicelle spaziali e satelliti artificiali, anch'essi, come i campioni vegetali, galleggianti con i loro colori vivaci su uno sfondo scuro. È interessante notare

come la luce, fino a quel momento impiegata dall'artista per "disegnare" sulla carta fotosensibile, inizi ora ad acquisire il carattere di elemento autonomo, inteso come componente materiale dell'opera stessa: una prefigurazione di quanto accadrà di lì a poco, prima con l'impiego del video e poi con quello della videoproiezione ambientale¹⁵.

Nel catalogo dell'esposizione bolognese Dario Trento, guardando oltre l'estetica fantascientifica a cui le installazioni di Toderi occhieggiavano, sottolineava come la sovrapposizione di micro e macroscopico andasse intesa non soltanto in riferimento alla credenza antica di una corrispondenza organica tra uomo e cosmo, ma anche e forse soprattutto nei termini di una diffusione mediatica della conoscenza scientifica.

[...] l'artista sta rendendo percepibile una realtà che è continuamente evocata dai media ma che è risultata ancora difficile da visualizzare. Canali come quello dell'arte possono contribuire a farci consapevoli di essa per poterla agire, dato che essa comunque è già una vicenda che influenza la nostra vita (Trento, 1991, p. 121).

La capacità pre-figurativa dell'arte si riconnetteva così a quegli episodi d'infanzia in cui il tema della creatività era stato vissuto in relazione alla scienza e nell'ambiente protetto della famiglia. La compenetrazione tra la sfera privata e quella pubblica – seppure l'artista abbia negato di voler fare dell'autobiografia un argomento del suo lavoro¹⁶ – ritorna con insistenza in una recente opera del 2019, *Marco (I Mark)*. Qui, come ha messo in luce Silvia Bottinelli, la relazione tra storia personale e dimensione collettiva si rispecchia, allo stesso modo di *Subjects*, nella corrispondenza tra micro e macroscopico (Bottinelli, 2020, p. 105). Le sette videoproiezioni dalla dominante cromatica rossa, che mostrano immagini dalla trasformazione quasi impercettibile, sovrappongono alle fotografie del cielo stellato catturate dai telescopi gli scatti della "terra" che l'artista ha richiesto al fratello Marco Toderi, di professione agronomo come il padre. L'opera è completata da un commovente dialogo tra i due fratelli: una lunga conversazione, avvenuta su WhatsApp, nella quale si tenta di dare una definizione alla parola "terra" e alla doppia accezione di "Terra" e

¹⁵ Un'altra serie di opere, intitolata *Subjects* e realizzata nel 1991, fa un uso analogo della luce. Un'opera della serie, con un faretto da teatro che illumina la fotocopia incorniciata di un satellite artificiale, fu presentata in due mostre collettive, a Barcellona (Politi, 1992, p. 103) e Milano (Bonito Oliva, 1992, opera non riprodotta in catalogo).

¹⁶ Su questo punto si vedano le dichiarazioni in Gioni, Maraniello, 1999, p. 83.

“terreno” che assume nella lingua italiana (Toderi G., Toderi M., 2019, pp. 35-45).

III. Corpo

Con il procedere del 1992 nuovi temi mai affrontati prima si facevano spazio nella produzione dell'artista. Se fino a quel momento la luce e l'informazione, intesa sia come trasmissione di messaggi nello spazio siderale sia come processo massmediatico, avevano rappresentato i perni attorno a cui era ruotata la ricerca di Toderi, da quell'anno, e per almeno i sei successivi, l'attenzione nei confronti del corpo, nella duplice valenza di individuale e collettivo, si fece via via più insistente. Anche questo interessamento era scaturito da una vicenda personale, ossia dal primo incontro, a venticinque anni, con la malattia, quando uno pneumotorace aveva costretto l'artista per alcuni mesi a faticosi drenaggi. «Mi hanno attaccata a una damigiana di vetro con un tubo di gomma e respirando facevo bolle nell'acqua», ricorderà Toderi scherzosamente a distanza di anni (Bottinelli, 2020, p. 99, trad. mia). Nasceva parallelamente un nuovo modo di intendere la fotografia, non soltanto come saccheggio di immagini preesistenti, ma come scatto realizzato con cura, sulla base di una sceneggiatura che alle volte prevedeva la partecipazione della stessa artista. Tra il 1992 e i primi mesi del 1993 Toderi realizzava tre serie fotografiche, iniziando simmetricamente a produrre brevi video, alcuni dei quali purtroppo perduti, e decretando quella particolare relazione di contrappunto e complementarità tra i due mezzi che permane ancora oggi.

La prima serie, intitolata *Happy Birthday* (1992), è composta da una sequenza di stampe fotografiche di medio formato. Sul piano di un tavolo coperto da un telo di plastica opalescente, le mani dell'artista, strette in guanti di lattice bianco, afferrano i gambi recisi di alcuni fiori (tulipani, iris, rose) (fig. 6). La sequenza è immaginata in forma di poetico commento all'epidemia di AIDS, a dieci anni esatti dal congresso della Food and Drug Administration che, nell'agosto 1982, aveva battezzato la malattia con il nome con cui ancora oggi la conosciamo. L'amaro titolo della serie, dal sapore ancora una volta vagamente innocente, potrebbe trovare spiegazione in questa ricorrenza, così come il lattice dei guanti potrebbe riferirsi alle norme di prevenzione adottate in quegli anni. Seppure possa rappresentare un caso, è stato interessante ritrovare nell'archivio dell'artista, affezionata collezionista di ritagli di giornali e riviste, un breve

articolo intitolato *In classe o in palestra guanti anti-Aids*, pubblicato sul "Corriere della Sera" del 22 febbraio 1992, al retro di una pagina – già citata e riprodotta in relazione al lavoro di Toderi (Bottinelli, 2020, p. 110) – che dava notizia delle condizioni di salute dei cosmonauti della stazione spaziale russa Mir. Nei ricordi di Toderi, la sequenza fotografica *Happy Birthday* era accompagnata da un video, una delle primissime sperimentazioni condotte con questa tecnologia. Il filmato, oggi purtroppo irrintracciabile, mostrava il primo piano delle mani dell'artista protette, anche in questo caso, da guanti in lattice, mentre, poco alla volta, recidevano con un paio di forbici le corolle di un mazzo di fiori bianchi¹⁷.



Fig. 6 – Grazia Toderi, *Happy Birthday*, 1992. Cibachrome su alluminio, 70 x 100 cm

La seconda serie fotografica, anch'essa composta da cibachrome, è intitolata *Bubble Baby*. Realizzata sempre nel 1992, si presenta come un controcanto di *Happy Birthday*. Le due sequenze, infatti, che condividono il tema comune della malattia, dovevano essere esposte l'una accanto all'altra nel maggio 1993 in una mostra romana che non ebbe mai luogo, forse per la concomitante partecipazione di Toderi alla sezione *Aperto '93*

¹⁷ Conversazione con l'artista, Torino, 10 marzo 2023.

della Biennale di Venezia¹⁸. Della mostra rimane solamente il catalogo con un testo di Francesco Bonami, in cui le sequenze di immagini sono mescolate a ribadire una condivisa origine (Bonami, 1993). Nelle fotografie di *Bubble Baby* si vedono capsule di Petri e provette infrante, che hanno rilasciato il loro contenuto di piccoli e fragili fiori su un piano rivestito di plastica trasparente. Gli scatti trovano chiarimento se accostati a uno scritto dell'artista dal titolo *Rompere il guscio*, pubblicato per la prima volta nel secondo numero della rivista «Blocnotes» nel 1993.

Proteggersi: ritrarsi nella sterilità di una capsula, sigillarsi nel silenzio di una campana di vetro insieme allo spazio stesso, alla fragilità e alla bellezza, mantenere la vita al minimo livello e il mondo fuori. Vivere in un microcosmo di asetticità, dove nulla si può perdere perché nulla vi può entrare. Oppure infrangere violentemente il guscio e tirare il primo respiro. Con l'ossigeno e il contatto lasciarsi contaminare sviluppando sempre e comunque un adeguato sistema immunitario (Toderi, 1993, p. 47).

Se *Happy Birthday* rinvitava all'AIDS, *Bubble Baby* era un riferimento ancora più esplicito a un'altra patologia meno nota: l'immunodeficienza combinata grave o SCID, termine con cui è indicato, in verità, un ventaglio piuttosto ampio di malattie su base genetica, caratterizzate dall'insorgenza, entro il primo anno di vita, di una grave alterazione della risposta immune e da una sproporzionata suscettibilità alle infezioni. Una rara forma di SCID è conosciuta con il nome di Sindrome dei bambini-bolla, ed è proprio a questa che Toderi faceva riferimento nei suoi scatti. I neonati che ne erano affetti, almeno fino ad anni recenti, erano destinati a trascorrere la propria esistenza in ambienti sterili, isolati in bolle di plastica trasparente da cui osservavano il mondo, senza toccarlo ed esserne toccati. Uno di loro, lo statunitense David Vetter, visse per dodici anni in un involucro di plastica progettato per difenderlo da comuni virus e batteri¹⁹. Gli fu permesso di lasciare la sua bolla solo in rarissime occasioni, quando indossò una speciale tuta spaziale donatagli dalla NASA – aspetto che potrebbe aver incuriosito Toderi – e pochi

¹⁸ La serie *Bubble Baby* era stata precedentemente esposta a Torino, Galleria "L'uovo di struzzo", 9 ottobre – 14 novembre 1992, e a Firenze, Fortezza da Basso, 1°-4 aprile 1993, in occasione della fiera d'arte "Attualissima". Una fotografia della serie *Happy Birthday*, invece, fu presentata alla Biennale di Venezia insieme al video *Nontiscordardime* del 1993 (Bonito Oliva, 1993, p. 427).

¹⁹ Nel suo archivio digitale, Toderi conserva una fotografia in bianco e nero che mostra il piccolo Vetter all'interno della sua bolla trasparente.

istanti prima di morire nel 1983, dopo che il trapianto di midollo, tentato per guarirlo, non ebbe il risultato sperato. Quando era ancora in vita, Vetter raggiunse una certa notorietà: gli furono dedicati servizi televisivi, pagine di giornale e addirittura un film di finzione, *The Boy in the Plastic Bubble* (1976), diretto da Randal Kleiser e interpretato da John Travolta.

Nei primi anni Novanta il tema della comunicazione della malattia, inteso in termini primariamente massmediatici, stava modellando l'immaginario estetico di Toderi. Probabilmente anche l'AIDS era interpretata dall'artista in un'interessante corrispondenza di trasmissibilità dell'infezione e trasmissione del suo racconto²⁰. Una fotografia presente nel catalogo della mostra romana mai realizzata parrebbe confermare questa interpretazione. Intitolata *Robinson* e datata 1993, rappresenta con il suo drammatico bianco e nero una lieve sfasatura rispetto ai due cicli precedenti. In un interno ordinario, a occupare la scena è una poltrona; coperta da un lenzuolo bianco, mostra sulla seduta una macchia di urina o di un altro liquido corporeo. Il vuoto lasciato dal corpo, analogamente a quanto accade nel candido letto sfatto di Félix González-Torres (*Untitled - billboard of an empty bed*, 1991), racconta la malattia e la morte meglio di qualsiasi altra immagine. Ma nel caso particolare di Toderi, se si considera il titolo, sembra definirsi quella sfumatura di senso che guarda al racconto della malattia e alla sua ricezione da parte dell'opinione pubblica. *Robinson* potrebbe riferirsi, infatti, alla figura del primo anchorman afroamericano della televisione statunitense, Max Robinson, la cui morte per AIDS nel 1988 aveva sollevato accesi dibattiti e aspre polemiche²¹.

Datata 1992 e intitolata *Beautiful*, la terza serie fotografica è caratterizzata da una dominante cromatica fredda, tendente ai toni metallici del blu, e si compone di alcuni scatti rubati agli schermi televisivi e di altri inscenati sulla base di un racconto che si sviluppava parallelamente in un video oggi perduto²². *Beautiful*, come suggerisce il titolo desunto dalla celebre soap opera statunitense trasmessa in Italia a partire dal 1990, si concentrava sugli aspetti della chirurgia estetica e della cura del corpo, trasformando immagini di carattere informativo, tratte da programmi televisivi dedicati alla medicina, in stranianti visioni dal sapore fanta-

²⁰ Dell'ampia bibliografia sul tema, si vedano: Crimp, 1987; Gilman, 1993, pp. 337-360; Sonntag, 2020, pp. 123-234.

²¹ L'artista, che non ricorda la ragione per cui scelse il titolo *Robinson*, non è stata in grado di conformare questa interpretazione.

²² Conversazione con l'artista, Torino, 10 marzo 2023.

scientifico: bocche spalancate durante pulizie dentali e interventi di chirurgia orale, specula vaginali, guanti in lattice e un armamentario orrorifico che non lascerà quasi traccia nel proseguito della carriera dell'artista. Era una fase di mezzo, in cui Toderi tentava di definire un linguaggio a lei consono per parlare di un tema, quello della corporeità, che da sempre trovava ostile e scivoloso. Evitato fino a quel momento perché interpretato come il *cul-de-sac* della produzione artistica femminile, lo trasformerà di lì a poco, rivestendolo di una valenza poco più che simbolica in quei video che alla metà degli anni Novanta incominciarono a renderla nota nell'ambiente internazionale. Il corpo era così trasposto nell'immagine di una piantina in vaso che resiste a uno scroscio incessante (*Nontiscordardime*, 1993), nell'equilibrio che consente a una fogliolina di rimanere in rotazione all'interno di un bicchiere da cui l'acqua continua a tracimare (...*C'era qualcosa in lei della fata...*, 1994) e nella condensa prodotta dallo scarto termico tra corpo e ambiente (*Caldo*, 1995). Veniva sostanzialmente sublimato in flussi dinamici di energia e in processi fisico-chimici auto-sufficienti. A guidare l'artista su questa via erano letture come *Il Tao della fisica* di Fritjof Capra (1975) e *L'io della mente* di Douglas R. Hofstadter e Daniel C. Dennett (1981). Scovate tra i titoli della collana di divulgazione scientifica di Adelphi, le avevano mostrato l'affascinante incontro tra scienza e dottrine a carattere mistico e filosofico²³. Si preannunciava così il destino del corpo per Toderi: ridotto in pulviscolo cosmico, iniziava a innalzarsi oltre i suoi confini materiali e ad ascendere alla dimensione di pura luce. Lo testimoniano con chiarezza le recenti videoproiezioni ambientali, in cui gli unici corpi presenti sono quelli dati dalle ombre dei visitatori che si aggirano nello spazio (fig. 3). Ma lo prefigurava con un certo anticipo anche un video del 1994, *Zuppa dell'eternità e luce improvvisa*²⁴. In quella videoproiezione l'artista si riprendeva sul fondo di una piscina, in apnea, impegnata nell'operazione futile e a dir poco aberrante di aprire e chiudere un ombrello. L'opera, che trae il proprio titolo dal primo paragrafo del quinto capitolo di *La montagna incantata* di Thomas Mann, alludeva ancora una volta al tema della malattia e, più esplicitamente, allo pneumotorace di cui Toderi aveva sofferto. Ma quel riferimento al capitolo quinto del romanzo di Mann non era ovviamente un caso, trattandosi del celebre passo in cui il protagonista Hans Castorp acquisisce per la prima volta coscienza, grazie alla potenza della luce, del proprio

²³ Conversazione con l'artista, Torino, 13 gennaio 2023.

²⁴ Si veda Christov-Bakargiev, Pratesi, 1995, pp. 116-117, 166-167.

ineluttabile destino. È il profetico momento dell'incontro con i raggi X: un appuntamento in cui la dissoluzione del corpo è intesa sì come morte, ma anche e soprattutto nella sua forma di trascendenza e liberazione dalle contingenze fisiche.

Bibliografia

Baroni, J. (1999), *Il video antitelevivo. Intervista a Grazia Toderi, un'artista alla Biennale*, "Link", n. 4, novembre, pp. 162-163.

Beccaria, M. (2004 [2001]), *Empire*, in F. Pasini (a cura di), *Grazia Toderi*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, Gran Teatro La Fenice, 20 dicembre 2003 – 25 gennaio 2004), Edizioni Charta, Milano, pp. 76-77.

Bonami, F. (1993), *Falconetti's Blood*, in *Grazia Toderi*, catalogo della mostra mai realizzata (Roma, Monti Associazione Culturale, maggio), Monti Associazione Culturale, Roma, pp. 9-12.

Bonito Oliva, A. (1992) (a cura di), *Imprimatur. Artisti internazionali inediti in mostra*, catalogo della mostra (Milano, Club Arti Visive, Club Turati, Centro Internazionale di Brera), Prearo, Milano.

Bonito Oliva, A. (1993) (a cura di), *Aperto '93. Emergency/Emergenza*, n. speciale di "Flash Art International", Giancarlo Politi Editore, Milano.

Bottinelli, S. (2020), *Space Launch from the Laundry Room. Grazia Toderi's Soap (1993)*, "Palinsesti", n. 9, pp. 91-126.

Celant, G. (2010), *O Planetário de Grazia Toderi*, in Fernandes, J. (a cura di), *Grazia Toderi*, catalogo della mostra (Porto, Fundação de Serralves, 23 luglio – 31 ottobre), Fundação de Serralves, Porto, pp. 35-41.

Cerritelli, C. (a cura di) (1987), *Biennale Giovani*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 8 febbraio – 8 marzo 1987), Comune di Faenza.

Christov-Bakargiev, C., Pratesi, L. (a cura di) (1995), *Arte Identità Confini*, atti degli incontri (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 26 febbraio – 19 marzo), Carte Segrete, Roma.

Crimp, D. (a cura di) (1987), *AIDS Cultural Analysis Cultural Activism*, "October", n. 43, inverno.

Gilman, S.L. (1993 [1988]), *Immagini della malattia. Dalla follia all'AIDS*, il Mulino, Bologna.

Gioni, M., Maraniello, G. (1999), *Grazia Toderi. Case di bambola* (intervista), "Flash Art", a. XXXII, n. 216, pp. 80-83.

Grillenzoni, M., Toderi, G. (1974), *La risicoltura italiana nella prospettiva comunitaria*, IRVAM – Istituto per le Ricerche e le Informazioni di Mercato e la Valorizzazione della Produzione Agricola, Roma.

Perniola, M. et al. (1991), *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo*, Mimesis, Milano.

Pinotti, A., Somaini, A. (2016), *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino.

Pinto, R. (1991), *Maria Grazia Toderi* (intervista), "Flash Art", a. XXIV, n. 163, p. 94.

Politi, G. (1992), *Laura Ruggeri, Grazia Toderi*, in *13 crítics 26 fotògrafs*, catalogo della mostra (Barcellona, Centre d'Art Santa Mònica, 21 aprile – 31 maggio), Generalitat de Catalunya – Departament de Cultura, Barcellona, pp. 95-103.

Rondolino, G. (a cura di) (1975), *László Moholy-Nagy. Pittura Fotografia Film*, prefazione di Argan, G.C., Martano Editore, Torino.

Sontag, S. (2020 [1988, 1989]), *L'Aids e le sue metafore*, in Ed., *Malattia come metafora e L'Aids e le sue metafore*, nottetempo, Milano, pp. 123-234.

Spector, N. (1998), *Grazia Toderi: la leggerezza dell'essere*, in Gianelli, I., Beccaria, M. (a cura di), *Grazia Toderi*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 ottobre – 20 dicembre), Edizioni Charta, Milano, pp. 6-11.

Toderi, G. (1985), *Fotografia e pittura: la realtà. Dall'ideale all'astrazione*, tesi di storia dell'arte, relatore: A. Bacchieri, a.a. 1984-1985, Accademia di Belle Arti, Bologna.

Toderi, G. (1993), *Rompere il guscio*, "Blocnotes", n. 2, p. 47.

Toderi, G. (1998a [1997]), *Prove per la luna*, in Gianelli, I., Beccaria, M. (a cura di), *Grazia Toderi*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 ottobre – 20 dicembre), Edizioni Charta, Milano, pp. 26-29.

Toderi, G. (1998b [1997]), *Nata nel '63*, in Gianelli, I., Beccaria, M. (a cura di), *Grazia Toderi*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 ottobre – 20 dicembre), Edizioni Charta, Milano, p. 31.

Toderi, G. (1999), s.t., in Szeemann, H. (a cura di), *dAPERTutto*, La Biennale di Venezia. 48ª Esposizione Internazionale d'Arte, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia.

Toderi, G., Toderi, M. (2019), *Conversazione sulla terra*, in S. Risaliti (a cura di), *Grazia Toderi. Marco (I Mark)*, catalogo della mostra (Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 8 dicembre 2019 – 6 gennaio 2020), Tap Grafiche, Poggibonsi (Siena), pp. 35-45.

Trento, D. (1991), *Formalisti per passione*, in Castagnoli, P.G. (a cura di), *Nuova officina bolognese. Arte visiva e sonora. 25 artisti*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 14 dicembre 1991 – 19 gennaio 1992), Edizione d'Arte Renografica, s.c., pp. 113-125.

Trento, D. (1992), *Cinque neometropolitani*, "Società di pensieri", n. 1, aprile, pp. 44-48.