

la rivista di **en**gramma
giugno **2024**

213

Architettura dei giocattoli

La Rivista di Engramma
213

La Rivista di
Engramma

213

giugno 2024

Architettura dei giocattoli

a cura di

Fernanda De Maio e Giuseppina Scavuzzo

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, mario de angelis,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
laura leuzzi, michela maguolo, ada naval,
viola sofia neri alessandra pedersoli, marina pella,
filippo perfetti, margherita picciché, daniele pisani,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, massimo stella, ianick takaes,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro, fabrizio
lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

213 giugno 2024

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2024

edizioni**egramma**

ISBN carta 979-12-55650-40-9

ISBN digitale 979-12-55650-41-6

ISSN 2974-5535

finito di stampare ottobre 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.egramma.it/eOS/index.php?issue=213> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Architettura dei giocattoli*
Fernanda De Maio e Giuseppina Scavuzzo. Cura redazionale del numero di Anna Ghiraldini, Cesare Sartori, Christian Toson, Chiara Velicogna
- 13 *Nel segno di Pinocchio*
Fernanda De Maio
- 29 *Giochi di costruzione e architettura moderna*
Maria Stella Bottai, Antonella Sbrilli
- 41 *Architectus ludens*
Guido Morpurgo
- 51 *Kit di montaggio per l'architettura sovietica (1959-1980)*
Christian Toson
- 65 *Hermann Finsterlin. Il gioco come operazione dissacrante*
Marco Felicioni
- 79 *Catalogo dell'immagine-giocattolo*
Filippo Perfetti
- 99 *La salvezza attraverso il piccolo*
Bernardo Prieto
- 111 *Genere, gioco e architettura*
Giuseppina Scavuzzo
- 127 *La casa di Barbapapà come attivatore dell'immaginario spaziale*
Camilla Casonato
- 151 *Making a Doll's House*
Elena Palacios Carral
- 165 *Giocare è una cosa seria*
Valerio Perna
- 179 *SIXXIGames*
Tullia Iori

- 187 *Architectural toys – La costruzione ludica dell'architettura*
Marco Ginoulhiac
- 207 *Giochi a tesi*
Fernanda De Maio, Daniela Ruggeri
- 223 *Archi-Giro // Archi-Tour*
Matteo Isacco, Alessia Scudella

Catalogo dell'immagine-giocattolo

Attorno a Ghiro ghiro tondo di Gianikian e Ricci

Lucchi

Filippo Perfetti

Ghiro ghiro tonto
mi sbrigo e non son pronto
da Rovereto a Trento
la ruga sotto il mento
il rigo senza senso
il rogo in mezzo al campo
il campo pieno d'erba
da Rimini a Viserba
Toti Scialoja, *Ghiro ghiro tonto*

La produzione media dello studioso d'oggi vuol essere letta come un catalogo.
Ma quando si arriverà a scrivere libri come cataloghi?
Walter Benjamin, *Strada a senso unico*

Sono arrivati a fare film come cataloghi – piuttosto che libri, sempre che vi sia differenza – Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. I loro film, i cui primi titoli si trovano negli anni Settanta, si fanno scorrere come cataloghi, elenchi di oggetti o profumi. E poi, una volta seguita questa via, l'inizio della catalogazione delle immagini. Non è altro che questo il lavoro del dispositivo da loro inventato e chiamato “camera analitica”: fotogramma per fotogramma, questa realizza una puntuale schedatura di una pellicola. Fotografa una a una le immagini, a volte restituendole senza alcuna variazione, a volte introducendo marcate o lievi differenze. Il punto – per ora – è che questo loro metodo, iniziato dopo un lustro di lavoro, è un modo che prosegue quanto da loro iniziato, e non una interruzione o un cambio di rotta. Certo, occorre – ed è stato fatto – riflettere o tenere in considerazione il passaggio concettuale e non solo qualitativo dal catalogare oggetti a catalogare film, immagini (da ultimo si veda Marabello 2022). Ma è la continuità che ora interessa.

Ecco, i Gianikian risultano celebri per questa seconda fase del loro lavoro, quanto realizzato con la camera analitica e il primo lungometraggio svolto con que-



1 | Angela Ricci Lucchi, acquerello con bambola rotta e sanguinante utilizzato come locandina per *Ghiro ghiro tondo*, acquerello su carta, 2006.

sta: *Dal polo all'equatore* (1986). Da lì in poi proseguono realizzando film di questo carattere, ma accanto, con forme apparentemente amatoriali (Dottorini 2007, 21), realizzano opere in maniera più canonica, o apparentemente tale, andando a filmare senza l'utilizzo della camera analitica ma in video con macchine da presa analogiche. A questo secondo gruppo appartiene il film che qui si cercherà di squadernare, leggendo i suoi indici del catalogo e cogliendo, fra le voci, alcuni aspetti capaci di dire qualcosa sui Gianikian e forse non solo. *Ghiro ghiro tondo*, presentato al Torino Film Festival nel 2007, è lo sviluppo – caso non inedito per i Gianikian – di un incunabolo mostrato l'anno prima a Parigi e intitolato *Carrousel de jeux*. L'origine di questo film è ancora più lontana; un ritrovamento negli anni Settanta, cioè nei loro primi anni assieme, di una collezione di giocattoli. Lo racconta Gianikian in un'intervista:

È un catalogo di diecimila giocattoli che sono sopravvissuti alle infanzie traumatizzate fra le due guerre mondiali. Miniature fatte di materiali poveri, ombre minacciose del Nazismo e del Fascismo, che abbiamo ritrovato nelle Dolomiti, le cime di porcellana colorate di un rosso artificiale.

È un vero e proprio carosello, che ha una sua successione ma non un percorso narrativo, una rassegna che potrebbe anche proseguire all'infinito, se non fosse per il finale (Lissoni 2012, s.p).

Prima forse è utile una breve descrizione del film. Si tratta di un'ora realizzata in Hi8, un formato agile per una camera da presa che non pesa e può stare in una mano (Gianikian ha spesso utilizzato formati ridotti come l'8mm o il Super8). Il film è volutamente monotono e ripetitivo: riprese di qualche secondo dei giocattoli della collezione, tutti nello stesso ambiente casalingo, e spesso appoggiati su un telo nero per migliorarne la visione, come fossero opere impaginate in un classico libro di storia dell'arte. A variare, giusto l'inizio: un cartello scritto a mano con il titolo, e subito dopo un altro con l'elenco di una serie di materiali, quelli di cui sono composti i giocattoli che si vedranno da lì in poi: "Legno, ferro, carta, stoffa, gesso, celluloido, cera" (Gianikian-Ricci Lucchi 2007, 9). Come notano Lorenzo Donghi e Mattia Mariotti, che fanno un resoconto de "La zona", la sezione del Tff in cui è stato presentato il film, si tratta di un "linguaggio cinematografico ridotto al minimo, quasi negato, se è vero che il montaggio è di fatto concepito come elementare successione catalogica. Tutto ruota attorno alle immagini, vive nell'immagine, celebrandone l'aspetto tangibile e materico" (Donghi, Mariotti 2008, 72). Ara H. Merjian vede nell'impegno dei Gianikian nel dedicarsi ai resti di una collezione ritrovata di giocattoli lo spirito del trovarobe o dello straccivendolo, che per Siegfried Kracauer è l'autentica essenza di un cineasta (Merjian 2012, s.p). Rispetto a quanto mostrato l'anno prima a Parigi, il film risulta più lungo di una ventina di minuti, laddove però, in quella prima occasione era eternato nella sua temporalità dalla formula installativa in loop in cui era stato mostrato al Jeu de Paume – un luogo decisamente adeguato (Lissoni 2012, s.p. e Schefer 2006, 72).

In questa teoria di giocattoli, uno dietro l'altro, potenzialmente reiterabile senza fine, si perpetua lo stesso schema per ogni gioco, dalla bambola al kit di una cucina per bambini, dal cavallo a dondolo al peluche, al giocattolo meccanico fino alla trottola. Ogni giocattolo è pari all'altro nella sua esposizione e dall'altro si demarca mostrando i suoi colori, la sua fattispecie e il materiale di cui è fatto. Questi giocattoli quasi mai sono lasciati soli nel quadro: appare in campo a intervenire l'altra mano libera dalla camera da presa, che muove, sposta, espone,



2 | Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Ghiro ghiro tondo* (still), H18, 2007.

gioca il giocattolo. Lo mette in risalto e lo fa funzionare. L'altra mano è invece quella occupata dalla macchina da presa – a filmare, come solito, è Gianikian. È da notare come nella successione dei diversi giocattoli si ripeta lo stesso schema di ripresa, molto semplice. Una ripresa ravvicinata, quasi mai con tagli e giunte di montaggio (tutto il film potrebbe benissimo essere stato fatto con un montaggio in camera, tipico nei formati ridotti, dati gli interventi minimali nel montaggio). La ripresa è sostanzialmente sempre dall'alto, zenitale rispetto al giocattolo, variando soltanto per qualche piccola differenza nel suo essere più o meno stretta. I giocattoli, da parte loro, non si schermiscono davanti alla camera: si prestano all'esame della ripresa, si lasciano usare e toccare. E laddove l'età – quella sì visibile, sono giocattoli in qualche modo anziani – glielo permetta, ancora esprimono il loro gioco: un suono, un movimento, un che di ludico. Via via, però, a emergere, nella ripetizione, è qualche tetra costante: i giocattoli sono sempre più rotti che integri, si iniziano a notare i marchi dei paesi di produzione, emerge un carattere marziale. E non solo, anche la presenza in essi di una sorta di carattere impresso da alcune ideologie o tendenze coeve, che produrranno tra i peggiori crimini del Novecento.

In questa descrizione di soggetto, tecnica e stilemi si può inquadrare il film dei Gianikian come un ulteriore capitolo coerente con la ricerca portata avanti fin nelle loro primissime opere.



3 | Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Lombroso. Sull'odore del garofano* (still), 16mm, 1976.

Paolo Mereghetti, descrivendo i primi corti della coppia, racconta che “usano come materiale di partenza giocattoli, complementi d’abbigliamento, utensili d’uso comune e quotidiano, fotografie e lettere, tutto appartenuto a una famiglia vissuta agli inizi del secolo in un territorio occupato dall’Austria” (Mereghetti 2000, 59-60). E che il cinema di questi corti segue sì una via “sperimentale, ma [è] da subito preoccupato di gettare un ponte verso il mondo reale che sta dietro le immagini” (Mereghetti 2000, 60), attuando una seria riflessione tra la realtà, la memoria e gli oggetti che le fanno da transfer. Che i giocattoli non siano solo la traccia di una stagione felice e legato all’infanzia lo dice un film di poco successivo, tra i più importanti di questa fase in quanto produce un salto nel portato epistemico dei primi film; infatti: “questi cataloghi intimi, e un po’ antiquariali e crepuscolari, si sono però evoluti fino a conoscere l’orrore e la violenza”. Si tratta di *Lombroso. Sull’odore del garofano* (1976), dove assieme alla teste umane collezionate dal padre nobile della fisiognomica compaiono anche i “giocattoli e pupazzi costruiti da ergastolani” [Fig. 3]. Ottenendo così la restituzione filmica di quel “Museo criminale che prolunga e sconvolge l’ottimismo illuministico dell’Enciclopedia” (Farassino [1980] 2000, 121).

Per altro, anche i giocattoli per lo stesso Lombroso non sono da sottostimare per la definizione del carattere di un criminale. Quello stesso anno, Gianikian e Ricci Lucchi si accorgono di come stiano raccogliendo oggetti e cose non tanto differenti da quelli di Lombroso e lo mostrano nel film *Catalogo. Non è altro che gli odori che sente* (1976) [Fig. 4]. Anni dopo, Gianikian e Ricci Lucchi sanno vedere con occhi più attenti i giocattoli da loro conservati per decenni, notando il legame tutt'altro che esteriore, oggettuale, che li lega a Lombroso:

Il film su Lombroso è un archivio e anch'esso si lega a un film che abbiamo fatto trent'anni dopo. *Ghiro ghiro tondo* (2007) è abitato dagli stessi fantasmi che sono ritornati oggi, in un'epoca video. Le maschere e gli oggetti di Lombroso e la nostra collezione di giocattoli poveri consunti slabbrati si legano intimamente, hanno qualcosa di simile, come un aspetto morboso che abbiamo saputo cogliere e leggere in immagini solo dopo aver lavorato molti anni sulla nostra trilogia della guerra. Dopo di essa avevamo bisogno di ritornare su questi oggetti che ora acquistavano una nuova valenza e che erano rimasti nascosti per così tanti anni e poi anche per una questione formale: il video ci ha permesso di arrivare al colore. A un lavoro pieno di luce dopo *Oh! Uomo* (2004) e i suoi orrori, ma bisogna dire che quei giocattoli logori, spezzati, grotteschi, razzisti appartenuti a bambini vissuti tra la prima e la seconda guerra mondiale sono orrori anch'essi (cit. in Mereghetti, Rossin 2009, 119).

È così esplicitato anche il legame con il film appena precedente a *Ghiro ghiro tondo*, *Oh! Uomo*. In questo si vedono sequenze di mutilati di guerra con gli arti ricostruiti secondo tecnologie allora, nel primo Novecento, all'avanguardia, ma che viste oggi li fanno sembrare simili a dei Pinocchio. Ecco quegli uomini ridotti a marionette giocate dalla storia senza cura alcuna. Uomini resi inerti negli arti e nella mente, che, come si vede nelle immagini forse più dolorose del film, sono ridotti al giocare scemo e idiota del decerebrato [Fig. 5]. Ma i Gianikian, con *Ghiro ghiro tondo*, continuano anche nella loro tecnica catalogica solitamente attuata attraverso la camera analitica. Notava Alberto Farassino che nei primi film gli oggetti schedati tramite la cattura cinematografica erano da loro due sistemati "allineandoli sul banco di ripresa" (Farassino [1980] 2000, 121): esposti e ripresi, uno a uno funzionano nel film secondo un "accostamento sintattico di oggetti-grafemi", ottenendo così che "la loro frase filmica si ordina secondo sequenze rigorose e programmate" (Farassino, 121).

Un processo che con il passaggio alla camera analitica va solo affinandosi: non più la ripresa filmica fatta di numerosi fotogrammi per secondo, ma il puntuale e indefettibile processo di cattura fotografica immagine per immagine, fotogramma su fotogramma, dato che questo è il nuovo oggetto ripreso e catturato. Insomma: "In contrasto con le strategie telescopiche e grandolari dell'intrattenimento globale, essi scelgono un approccio microscopico, e si concentrano su dettagli specifici per un massimo di tempo" (Carels 2000, 107).

"Ah molteplicità dei dettagli unica eternità per chi vive di cataloghi", si potrebbe chiosare con le parole di Antonella Anedda, per la quale spicca nella forma reiterativa l'elemento, modesto e insostituibile, del dettaglio con la funzione di dare un corso alla coordinata temporale, altrimenti immobile nell'indifferenza della piana reiterazione (Anedda 2021, 115). L'approccio microscopico è allora non solo rivolto al piano spaziale, ma è letteralmente uno *Zeitlupe*, inte-



4 | Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Catalogo. Non è altro che gli odori che sente* (stampa fotografica), 8mm, 1976, collezione privata.

so non come rallentato bensì come una lente volta a ingrandire ed esporre il tempo. Questo è il rigoroso processo di una camera analitica che – come detto dai Gianikian nel passaggio ormai classico che la descrive – è:

[...] costituita da due elementi. Nel primo scorre verticalmente l'originale da 35mm. Può accogliere la perforazione Lumière e le pellicole con vari gradi di restringimento e di decadimento del supporto e dell'emulsione fino alla perdita dell'interlinea del fotogramma e della sua cancellazione totale. Lo scorrimento è effettuato manualmente, a manovella, data la precarietà dello stato delle perforazioni, del continuo rischio d'incendio del materiale infiammabile. La griffa è composta di due denti mobili anziché quattro. Le lampade usate sono lampade fotografiche con temperature variabili attraverso un reostato. Questa prima parte della camera è il risultato della trasformazione di una stampatrice a contatto. Il secondo elemento è una camera aerea in asse con il primo elemento di cui assorbe per trasparenza l'immagine. È una camera con caratteristiche microscopiche, più fotografiche che cinematografiche (Gianikian, Ricci Lucchi [1988] 2000, 39).

Il banco per la posa degli oggetti diventa il banco della moviola. La ripresa, manuale o a cavalletto, si precisa in un procedimento scientifico tramite una camera aerea con precisione da microscopio di laboratorio. *Ghiro ghiro tondo* vive a metà piuttosto che prima o dopo di questo processo. Recupera la camera a mano perdendo il processo di ripresa della camera analitica, ma ne mantiene gli stilemi di ripresa: il piano aereo, la possibilità di scendere nel dettaglio,



5 | Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Oh! Uomo* (still), 35mm, 2004.

di selezionare una parte dell'oggetto o piuttosto mostrarlo per intero. Anche la dimensione temporale, che la camera analitica può estendere ed esasperare nella sua durata, è in discussione: il processo di reiterazione, la totale mancanza di climax narrativo – semmai, c'è un affinamento dell'attenzione dell'osservatore – è un modo per espandere il piano temporale e così mostrare le differenze qualitative degli oggetti in uno spazio comune e omogeneo, neutro, che possa rendere possibile la comparazione fra oggetti diversi.

Ghiro ghiro tondo ha una dimensione ulteriore da analizzare e che mostra il portato ancor più complesso e intimo rispetto al lavoro e alla ricerca artistica dei Gianikian. E la chiave d'accesso è data dagli stessi autori nell'intervista rilasciata a Paolo Mereghetti e Federico Rossin:

Altri artisti hanno lavorato sui giocattoli come Bellmer, Victor Hugo, Benjamin. Kokoschka si fece costruire una bambola a grandezza naturale, con le sembianze della donna amata, dopo la prima guerra mondiale. Era stato ferito gravemente e pensava di aver perduto la virilità. Fu una costumista dell'Opera di Vienna a confezionarla. Vi fu un intenso scambio di lettere durante questa costruzione. Sono state pubblicate. La portava con sé a teatro in viaggio, in Africa. Attorno a questa storia leggendaria ha dipinto capolavori (cit. in Mereghetti, Rossin 2009, 119).

Bellmer, Hugo, Benjamin e Kokoschka. Quattro nomi tutt'altro che estranei ai Gianikian. E se, come spesso ripetono: "Quando insegnavamo alla scuola d'arte di Ginevra, agli studenti che ci chiedevano qualche consiglio per fare cinema rispondevamo sempre: leggete, leggete, leggete" (Piccino 2016, 116), allora è leggendo uno per uno questi quattro, proprio per quanto li riguarda in relazione al giocattolo, alla bambola in special modo, possiamo trovare ulteriori piani di significato e di lettura del film.

Hugo/Bellmer

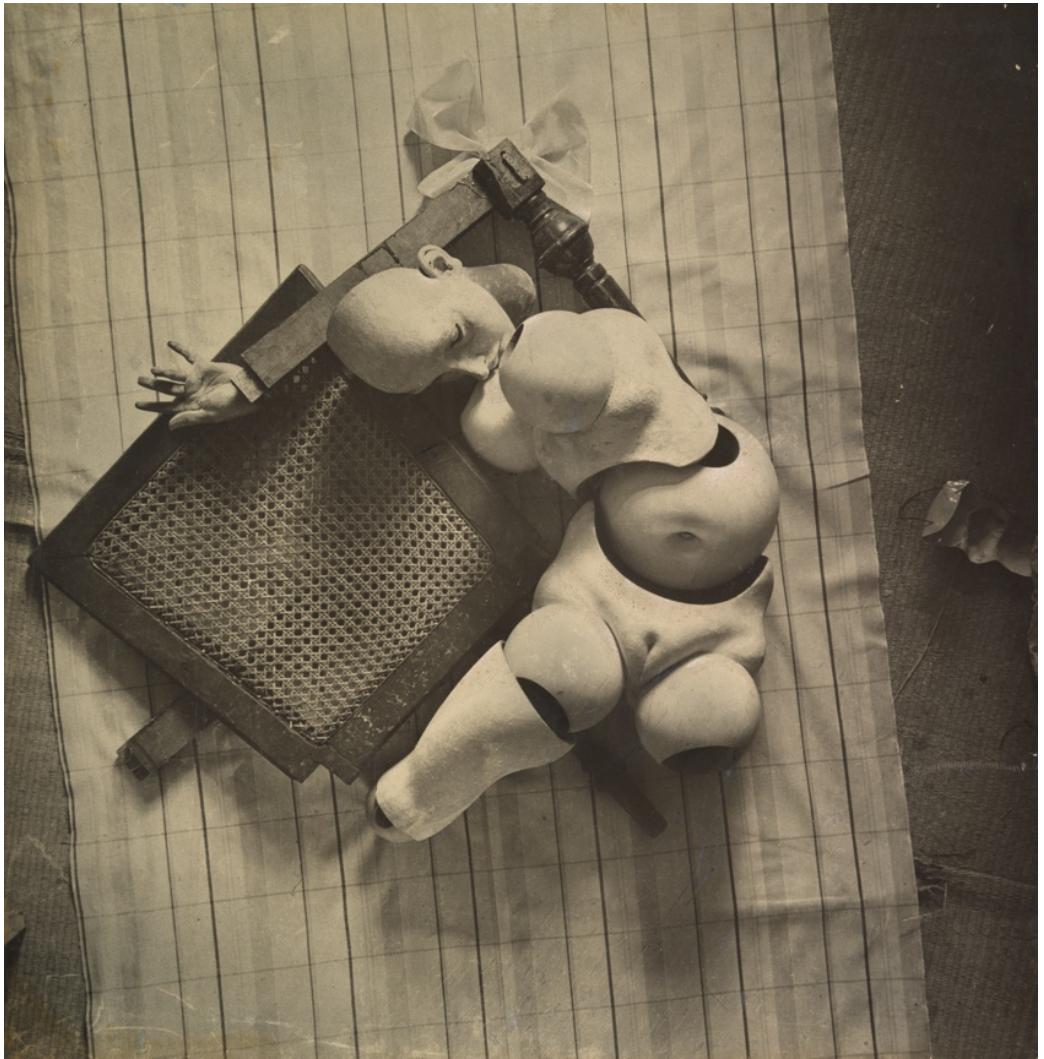
Victor Hugo racconta di una bambola ne *I miserabili*. La bambola, straordinariamente bella, fuori da qualsiasi speranza raggiunge le mani della povera Cosette:

Cosette osservava la meravigliosa bambola con una specie di terrore. Il viso era ancora inondato di lacrime, ma i suoi occhi cominciarono a empirsi, come il cielo nel crepuscolo del mattino, degli strani fulgori della gioia. Ciò che provava in quel momento somigliava un po' a ciò che avrebbe sentito se le avessero detto bruscamente: – Bambina, siete la regina di Francia. Le pareva che se avesse toccato quella bambola ne sarebbe uscito il fulmine. Questo era vero fino a un certo punto, perché ella diceva fra sé che la Thénardier l'avrebbe sgridata, e l'avrebbe battuta. Tuttavia l'attrazione la vinse. Finì con l'avvicinarsi, mormorò timidamente, volgendosi verso la Thénardier: – Posso, signora? Nessuna espressione potrebbe descrivere la sua aria disperata e nello stesso tempo spaventata ed estatica. – Diamine! – disse la Thénardier, – è tua! Dato che questo signore te la regala (*I miserabili*, 387).

Il rapporto descritto tra Cosette e la bambola è in bilico tra terrore e gioia, tra la voluttà del possesso e il sentirsi più inerme di quello stesso giocattolo, così bello e sfarzoso da valere più di Cosette vestita di stracci: "La felicità di giocare con una bambola era talmente rara per lei che aveva tutta la violenza d'una voluttà" (*I miserabili*, 384). E, nel maneggiarla, nel rimetterla a posto, i suoi gesti sono tra il dolce e il delicato come e più di quelli di una madre e di chi possiede un tesoro del quale non sa la provenienza e se possa goderne: "Cosette prese la bambola e la posò dolcemente a terra, con una specie di venerazione mista a disperazione" (*I miserabili*, 384).

Si riempie di voluttà, ma castigata nel segno della dipendenza totale, assoggettante, il rapporto che Hans Bellmer ha con la propria bambola. Ne scrive, di questo rapporto, nel suo *Anatomia dell'immagine* (che potrebbe benissimo valere come titolo di un saggio su Gianikian-Ricci Lucchi). È un diario, un reportage psicanalitico di come una bambola possa dare incarnazione a pulsioni e istinti e sia da intendersi di per sé per una spazializzazione anatomica di questi. La bambola bellmeriana è tra l'essere immagine del desiderio, esito, e l'essere che funziona da motore scatenante della macchina desiderante [Fig. 6]. Da notare che anche Bellmer parte dagli studi di Lombroso, per poi arrivare a dare alcuni concetti importanti sulla fenomenologia estetica:

Una volta che l'immagine del sesso si è insinuata sotto quella dell'occhio, niente impedirà alla sessualità (all'amore), travestita da facoltà visiva, di mantenere le sue mirabili promesse. Il senso d'inferiorità, di menomazione fisiologica, causa ed effetto della nevrosi, esige infatti una compensazione, per non dire un vero e proprio superamento, che in questo caso consisterebbe nella



6 | Hans Bellmer, *La Poupée* (fotografia), materiali vari, 1935, Art Institute, Chicago.

dimostrazione più o meno oggettiva di una capacità soprannormale: “saper vedere con la mano” (Bellmer [1957] 2001, 18).

Il senso della vista – nella dinamica del desiderio – si sposta dall’occhio alla mano. Un trasferimento dell’organo a un altro, provocando così una confusione sinestetica e percettiva che porta alla presa – per via della mano – dell’oggetto, la bambola, concupito dall’occhio.

Un desiderio che pare provocato da un’immagine, o per meglio dire “il desiderio, quanto all’intensità delle sue immagini, non prende le mosse da un insieme percettivo, bensì dal

particolare” (Bellmer [1957] 2001, 40). È sempre la visione di un dettaglio che risalta all'evidenza e suscita il desiderio. Ma questa parte non è mai a priori attivatrice del desiderio, piuttosto risiede in lei una forza potenziale scatenante il desiderio di colui che vede e tocca:

Un'eccitazione soggettiva o la sua immagine-ricordo precedono la percezione e la predeterminano. Per contro è giocoforza riconoscere come, prescindendo dalla disposizione individuale, una causa esterna imponga la propria percezione e poi l'immagine-ricordo le vada incontro; come, insomma, il movimento si diriga dall'oggetto al soggetto (Bellmer [1957] 2001 57).

In qualche modo c'è bisogno che chi nota il particolare eccitante sia a questo predisposto. E questa predisposizione, tutt'altro che innata, è data dallo stratificarsi di memorie nell'osservatore. Giocoforza, questa percezione condizionata e la scarica tensiva che riceve per contraccambio, genera in lui la visione di un'immagine dell'oggetto che è sempre al di là di quella che è una mera restituzione del piano sensibile, oggettuale:

Cozzano contro la disposizione soggettiva che, così provocata, determinerà la scelta precisa dell'immagine-ricordo nel casellario della memoria [...] e, con lo stesso gesto, determinerà la scelta dell'immagine-percezione esterna e congruente. L'immagine' perciò sarebbe la sintesi di due immagini simultaneamente attuate (Bellmer [1957] 2001, 58).

Una tale immagine, generata dallo sguardo manipolante del soggetto e dalla forza eccitante dell'oggetto, può allora generare solo quella “specie di terrore” mista a “raggi [di] gioia” visti in Cosette.

Per quanto riguarda i Gianikian, il discorso sulle loro bambole, sui loro giocattoli, si riveste di una stessa dimensione percettiva e di risposta emotiva e mnestica. Questi giocattoli sono guardati tramite il e dentro al dettaglio che svela il punto dolente, eccitante, proprio della loro ricerca artistica: il terrore della violenza nel Ventesimo secolo. Arti perduti, tratti razziali, estetiche e luoghi di produzione legati ai totalitarismi: i particolari notati e attraenti per i due artisti, tanto che lo sguardo si tramuta in – o meglio, lo è sempre – tattile, aptico. E questa percezione è condizionata dal loro vissuto: è il lavoro per anni su immagini di quel carattere che li porta, solo allora, non prima, nel momento del ritrovamento dei giochi, a comprendere quell'aspetto terrificante insito in loro. Dichiara Gianikian:

Ghiro ghiro tondo è saltato fuori quando abbiamo riaperto gli armadi e riconsiderato quegli stessi oggetti in modo diverso, secondo una valenza storica e politica, legati ad un periodo che chiamiamo RoBerTo: cioè Roma, Berlino, Tokyo (cit. in Di Marino 2016, s.p).

È l'immagine di questi giocattoli, quindi il portato storico e di significato, che li trova e li blandisce.

Kokoschka/Benjamin

A legare linearmente Oskar Kokoschka al percorso dei Gianikian è il fatto che Ricci Lucchi, a Vienna, lo ha come maestro nei suoi studi d'arte. Viene anzitutto da qui la loro attenzione all'artista, che si tradurrà tanto in un legame estetico (i bellissimi acquerelli di Angela andrebbero osservati accanto a quelli di Kokoschka) ma anche di umana affinità, derivata dalla loro



7 | Hermine Moos, Bambola di Alma Mahler di Oskar Kokoschka (fotografia), 1919, collezione privata.

sempre più ampia familiarità con le devastazioni e i traumi novecenteschi che avevano segnato personalmente e artisticamente Kokoschka durante la Prima guerra mondiale. Questi, arruolatosi volontario nelle file dell'esercito asburgico, torna ferito a Vienna e soprattutto senza più la donna amata prima della partenza.

Alma Mahler, vedova del celebre compositore, con cui aveva una relazione, lo aveva abbandonato, sposando nel frattempo Walter Gropius. Vicenda della Mitteleuropa che entra lateralmente nel film grazie ai giocattoli di *Ghiro ghiro tondo*:

Catalogo di 10000 giochi miserabili sopravvissuti [...] ritrovati nei luoghi dove Gustav Mahler compose *Das Lied von der Erde*, appena prima della guerra: rappresentazione di un universo mitteleuropeo spazzato via (Gianikian 2007, 9).

Pazzo d'amore, Kokoschka fa appello a una costumista dell'Opera di Vienna, Hermine Moos, e le chiede di costruire una bambola. Racconta Ricci Lucchi:

È questa la follia di Kokoschka. Era stato gravemente ferito. Quando ha perso la sua amata ha fatto realizzare la bambola. Erano due tipi di follia collegati tra loro: la follia della guerra e la follia dell'amore (Diserens 2017, 247). [Fig. 7]



8 | Oskar Kokoschka, *Mann mit Puppe*, olio su tela, 1921, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Una bambola a grandezza naturale, una bambola in tutto e per tutto identica ad Alma. Nelle lettere a Moos, Kokoschka con l'acribia del folle definisce ogni dettaglio della bambola: che debba essere snodabile, come debba essere percepita al tatto, quale debba essere la forma dei fianchi e di tutto ciò che può portare una bambola a sostituire in copia perfetta la sua amata perduta (Street 1993). Una volta che la sua bambola di Alma è finita, questa va a vivere tra le mani di Kokoschka. Sappiamo di come le riservasse attenzioni, e soprattutto la usasse e ci giocasse: proprio come una bambola. Kokoschka, senza punto differire da quanto avrebbe fatto con Alma, dedica dei bellissimi dipinti alla sua bambola. In uno di questi, i due, quasi abbracciati, sono raffigurati assieme. Lui dietro a lei, lei quasi a tenersi il seno per un pudore, evidentemente più di Kokoschka che suo [Fig. 8].

Una mattina, il vicinato di Kokoschka allerta le autorità: il cadavere di una donna è in un parco, sembra insanguinato. In verità si tratta di vino, non di sangue (Street 1993, 40). In verità, quel cadavere è la bambola di cui nella notte precedente Kokoschka ha deciso di liberarsi. Non ci sono immagini del ritrovamento. Una fotografia di Weegee, *Unusual Crime* [Fig. 9], ce lo fa immaginare – e forse possiamo poi immaginare quello stesso manichino nel catalogo di oggetti dei Gianikian.



9 | Weegee, *Unusual Crime*, fotografia, 1940 ca.

Walter Benjamin, nel 1930, scrive una recensione al libro di Max von Boehn, *Bambole e spettacoli di marionette*. Non pare andare lontano dal descrivere il rapporto di Kokoschka con la propria bambola quando mette in relazione il collezionista al bambino e il collezionista al feticista, e per proprietà transitiva il bambino al feticista:

L'eros che in questo caso ritorna in volo, sfinito, nella bambola è lo stesso che un tempo nelle calde mani infantili da essa s'era distaccato, sicché qui il più stravagante collezionista e innamorato si mantiene vicino al bambino più di quanto non faccia il candido pedagogo che si mette nei suoi panni. Giacché bambino e collezionista, e persino bambino e feticista si collocano sullo stesso terreno, per quanto ovviamente su versanti diversi dell'erto e segmentato massiccio dell'esperienza sessuale (Benjamin [1930] 2002, 8).

Dicendo di come Boehn ci abbia capito poco di cosa sia una bambola, di cosa possa implicare, Benjamin dettaglia ancor meglio la relazione che si può avere con un giocattolo:

L'autore sfiora indubbiamente abbastanza da vicino i due poli caratteristici del mondo delle bambole: amore e gioco. Ma senza timone, senza compasso e senza cartina geografica. Dello spirito del gioco sa ben poco, e quello che ha ricavato dall'altro emisfero è povera cosa; esso va con-

sultato usando la parola d'ordine "feticismo della bambola". La grande, canonica confidenza che labbra appassionate bisbigliano alle orecchie delle bambole lui non l'ha mai udita. "Se ti amo, che cosa ti importa?" Nessuno vorrà darci a intendere che è l'umiltà dell'innamorato a sussurrare tali parole. È il desiderio, il desiderio frenetico stesso, e la bambola come suo ideale. O è meglio dire: la salma? Giacché il fatto che soltanto l'immagine stessa dell'amore perseguitata a morte costituisca una meta per l'amare conferisce il magnetismo inesauribile alla spoglia rigida e consunta il cui sguardo non è torbido ma spezzato (Benjamin [1930] 2002, 8).

Non saranno forse queste le ultime parole di Kokoschka alla sua di bambola, prima di liberarsene: "Se ti amo, che cosa ti importa?". E nella meta del folle è la salma: il giocattolo rotto, spezzato – così compare un bambolotto, senza arti e insanguinato, in un acquerello di Angela utilizzato come locandina del film e potrebbe fare anche da ritratto per la bambola-Alma. Il giocattolo fatto spoglia di sé, testimone della propria rovina. E però non è solo Boehn che manca nel cogliere la relazione feticista tra il possessore e il giocattolo, ma così anche Gianikian e Ricci Lucchi in prima battuta negli anni Settanta: "Una sorta di accumulazione che ben poco ha a che fare con il collezionismo" dicevano dell'insieme dei giocattoli (Gianikian, Ricci Lucchi 1977, 37). Sottolinea Benjamin che a Boehn sfugge totalmente di prendere in considerazione l'atteggiamento del collezionista: il fatto che nel singolo esemplare – per il collezionista/feticista – vi sia la specificità irripetibile che dà valore a quel particolare esemplare; il fatto che comunque, pur essendo uno, l'esemplare è parte di una serie, di una moltitudine che nella sua singolarità rappresenta, contiene.

La vera, misconosciutissima passione del collezionista è sempre anarchica, distruttiva. La sua dialettica è infatti: combinare alla fedeltà all'oggetto, a ciò che è singolo, a ciò che in esso è salvo la protesta caparbia e sovversiva contro ciò che è tipico, classificabile. Il rapporto con un oggetto al fine di possederlo assume connotazioni totalmente irrazionali (Benjamin [1930] 2002, 10).

E l'esemplare può farsi caso, possibile sintomo e accesso a quanto lo genera e lo contiene nella sua storia:

Per il collezionista, in ciascuno dei suoi oggetti è presente il mondo stesso. E lo è in modo ordinato. Ordinato però secondo un contesto sorprendente, incomprensibile al profano. Si ricordi solo l'importanza che riveste per ogni collezionista non soltanto il suo oggetto, ma anche l'intero suo passato, sia il passato relativo alla sua nascita e alla sua qualificazione materiale che i dettagli della sua storia apparentemente esteriore: proprietari precedenti, costo di acquisto, valore e così via. Per il vero collezionista in ciascuno degli oggetti posseduti, tutti questi elementi, i contenuti scientifici e di altro genere si congiungono con un'enciclopedia magica, con un ordine cosmico il cui profilo è il destino del suo oggetto. I collezionisti sono fisiognomia del mondo delle cose (Benjamin [1930] 2002, 10-11).

Il collezionista, come l'amante – o, da par suo, il feticista – sa che nell'oggetto c'è un mondo impossibile per chi già non lo sappia comprendere. È possibile ai Gianikian che spogliano i loro giocattoli davanti alle loro mani e al loro sguardo nella camera da presa che riprende il passato e il portato di questi giocattoli, nella loro fattispecie materiale, storica, e nella dimensione suggestiva, evocativa, di significati e di valori – anche pericolosi, nessuno escluso. Sono collezionisti per dovere storico, documentale, e artistico, e in questo sono "fisiognomia del

mondo delle cose”, ancora una volta simili, loro malgrado, a Lombroso: dall’aspetto dei giocattoli, l’evidenza dell’aspetto sinistro del loro carattere.

Benjamin, infine, ricorda la finalità dei libri dell’editore per cui era uscito il saggio di Boehn:

Una volta i Goncourt, abitanti della dissoluta Parigi che Boehn disprezza, hanno detto in modo più pregnante di chiunque altro quale fosse il problema con cui i suoi libri di moda e di marionette si dovevano misurare: “Fare storia partendo dai rifiuti della storia”. E questo è e resta un qualcosa di encomiabile (Benjamin [1930] 2002, 12).

Fare storia partendo dai rifiuti della storia, definizione che potrebbe essere sottoscritta dai Gianikian. Giocattoli, bobine di riprese, resti, rifiuti del Novecento e poi cataloghi: oggetti manipolati e finalmente ordinati secondo una possibilità artistica – quella dei Gianikian – che inserisce i residui materiali di un secolo nella classe delle immagini che testimoniano un tempo e ne costruiscono il suo significato. Non c’è il passaggio all’immagine senza la mediazione tecnica e rappresentativa, in questo caso quella cinematografica, e non senza il passaggio di mediazione, allontanamento, una presa di coscienza del portato dell’immagine.

Ghiro ghiro tondo esemplifica nella sua elementarità compositiva – una camera da presa e la scabra via rappresentativa del soggetto scelta – la necessità di questo passaggio, e rende evidente come soltanto tramite una manipolazione del soggetto, in questo caso letterale, si rende un’immagine eloquente e viva. Come i giocattoli, usati e toccati per mostrare il loro valore d’uso, la loro natura, anche le immagini debbono essere trattate in una maniera simile. Laddove sia ben giocato, l’aspetto visivo è inscindibile da quello materiale e tangibile. Non solo una percezione aptica, tattile-ottica dell’immagine – per dirla con Riegl – ma una proprietà del visibile che non è semplice forma fantasmatica, vaga, ma concreta e reale, e in questo modo tangibile pur appartenendo al visibile.

Andrea Pinotti, tracciando una breve genealogia del vedere-toccare, riprende Johann Herder che nel suo scritto sulla *Plastica* tramuta l’occhio in mano: che guarda accarezzando le sculture (Pinotti 2009, 181). O per il caso di Bellmer una bambola. Bisogna guardare con mano per imparare a vedere, e infatti Robert Vischer sottolinea come la mano che tocca e perlustra sia la correttrice dell’occhio e soprattutto, nello sviluppo dell’uomo “i bambini imparano a vedere toccando” (Pinotti 2009, 183-184). Nel film capita sovente che nei primi secondi in cui compare un nuovo giocattolo questo sia fuori fuoco, salvo poi acquistare nitidezza, che si arrivi a una definizione del soggetto ripreso. Non va però confuso questo sviluppo come la perdita della prima capacità: dal toccare al vedere come passaggio all’età adulta (Pinotti 2009) è piuttosto l’inserire la capacità percettiva del tatto all’interno di quella della vista. Per tornare al campo del cinema sperimentale, José Val del Omar parla del connubio tra vista e tatto attraverso le possibilità offerte dalla cinematografia chiamandolo “Tactil-visión” (Val del Omar [1963] 1992). In questo processo è l’immagine che si dota di una qualità costruttiva sempre più raffinata, esaltando sé e l’elemento scelto quale componente primario – nel caso specifico il giocattolo – a dispetto di quanto lo contorna, *in primis* lo spazio.

Fondo neutro, o della spogliazione della spazialità architettonica

Il fondo – si è già detto – è neutro: dell’ambientazione casalinga – sono film fatti in casa anche in questa accezione – non resta quasi nulla. La dimensione architettonica, le qualità denotative del luogo, sono totalmente sfumate. Nel repertorio dei Gianikian girato fuori dalla camera analitica, sia che si tratti di film antecedenti, come per *Catalogo n. 3. Odore di tiglio intorno alla casa* (1976/1979) dove la casa inizialmente mostrata è poi ridotta agli oggetti che contiene, o nei successivi *Ritorno a Khodorciur* (1986), *Io ricordo* (1997) e anche *Nocturne* (1997), in cui il contesto e lo spazio architettonico – nei primi due una stanza che sappiamo a Venezia solo grazie a un cartello o alle interviste agli autori; nel terzo un interno e un esterno nella ex-Jugoslavia resi confusi dalla bassa definizione di ripresa – sono restituiti all’indistinto.

Se lo spazio contestuale viene cancellato si potrebbe pensare a un cinema che viene meno alla sua possibilità formativa e costruttiva che lo rende affine, secondo Sergej Ejzenštejn, all’architettura: la composizione spaziale di edifici o complessi architettonici quali l’acropoli di Atene hanno una scansione spaziale che rinvia a un montaggio dello sguardo, fatto di misure metriche e di tempi di osservazione e di esplorazione del luogo: “Gli esempi più perfetti di calcolo dell’inquadratura, di alternanza di inquadrature e persino di metraggio (cioè di durata di una determinata impressione) ce li hanno lasciati i greci” (Ejzenštejn [1936] 2012, 79). Viceversa, nei Gianikian la dimensione costruttiva è demandata alla dimensione dell’immagine in sé, radicalizzando la genealogia carsica riscontrata da Ejzenštejn tra architettura e cinema (vedi Ejzenštejn [1936] 2012), spogliata di qualsiasi affinità nel soggetto. Piuttosto ponendo in evidenza la capacità e facoltà progettuale del regista – da notare, a margine, che Yervant nei primi anni Settanta è stato studente all’allora Istituto Universitario di Architettura di Venezia (l’attuale Iuav). Sono loro, i filmmaker, che al pari di un progettista costruiscono la propria immagine. Non in quanto – soltanto – permettono un percorso immaginario dell’occhio, “uno sguardo *mobile*” come notava Ejzenštejn (Somaini 2011, 336; vedi anche Rebecchi 2015), ma in quanto fondano e costituiscono l’oggetto su cui l’occhio si può posare o attraversare. Quell’immagine si trova allora nella condizione del giocattolo nelle mani degli artefici che l’hanno formata e poi data in gioco al bambino-spettatore. Tutto ciò comporta che la capacità individuata di elaborazione dell’immagine e della sua costituzione, legata tanto alla dimensione scopica quanto a quella tattile, in un’epoca altamente mediata come quella via via andata a costituirsi dal Novecento, procede per un passaggio che comprende un ulteriore grado di sviluppo. Ovvero, la percezione estetica, sensoriale, dell’uomo è filtrata e accresciuta tramite i media. Indubbiamente uno di questi è la camera da presa, nel caso di *Ghiro ghiro tondo* una camera video. Si tratta allora di legare la percezione optica e le proprietà fisiche dell’immagine ai concetti introdotti da Benjamin di *training* e innervazione degli apparati. La percezione, sia dal punto di vista sensibile sia intesa come capacità cognitiva, di lettura e interpretazione, è accresciuta dal medium cinematografico, che rinsalda e porta a un ulteriore livello il toccare-vedere, apre al “garantirci [uno] spazio di gioco enorme” (Benjamin [1936] 2012, 41) e soprattutto permette una manipolazione che prima investe l’oggetto ripreso, ponendolo nel piano figurativo, e quindi, nel passaggio al cinematografico, lo rende immagine –

figurale. Un'immagine che non sarà la sola restituzione di un oggetto del mondo, bambola o soldatino che sia, ma essa stessa oggetto nel mondo con cui, volendo, poter giocare – anche se per un gioco terribile.

È qui, in un gesto, che quei giocattoli, tolti dalle loro scatole, dal passato, trovano un ponte col presente, l'avvenire della loro leggibilità storica in quanto possibilità posta dalla capacità dialettica dell'immagine (Benjamin [1940, 1982] 2000, 517-518). Ché ai Gianikian non interessa fare un catalogo di oggetti del passato: "Pensiamo che esista solo il presente e per noi la memoria è presente, non passato" (cit. in Bertola 2012, s.p). Il loro interesse è costituire un catalogo di immagini per il tempo presente.

Riferimenti bibliografici

Anedda 2021

A. Anedda, *Geografie*, Milano 2021.

Bellmer [1957] 2001

H. Bellmer, *Anatomia dell'immagine [Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image]*, Paris 1957] trad. it. di O. Fatica, Milano 2001.

Benjamin [1930] 2002

W. Benjamin, *Elogio della bambola. Annotazioni critiche su Bambole e spettacoli di marionette di Max von Boehn [Lob der Puppe. Kritische Glossen zu Max v. Boehns "Puppen und Puppenspiele", "Die literarische Welt" 2, 1930]*, in Id., *Opere Complete IV. Scritti 1930-1931*, a cura di E. Ganni e H. Riediger, Torino 2002, 7-12.

Benjamin [1928] 2006

W. Benjamin, *Strada a senso unico [Einbahnstraße]*, Berlin 1928], a cura di G. Schiavoni, Torino 2006.

Benjamin [1936] 2012

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]*, Paris 1936], in Id., *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino 2012.

Benjamin [1940, 1982] 2000

W. Benjamin *I "passages" di Parigi [Das Passagenwerk]*, Frankfurt am Main 1982], in Id., *Opere complete IX*, a cura di E. Ganni, Torino 2000.

Bertola 2012

C. Bertola, *L'occhio è strumento del pensiero*, in A. Lissoni, *Ead.* (a cura di), *Non Non Non. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, "Quaderno Hangar Bicocca" 1 (2012), s.p.

Carels 2000

E. Carels, *La politica del ricordo*, in P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema anni vita*, Milano 2000, 105-114.

Farassino [1980] 2000

A. Farassino [1980] 2000, *Cataloghi e profumi [Lo sguardo ammicchiato. Cronache e critiche del*

- cinema sperimentale*, "Patalogo Due Milano" 1980], in P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema anni vita*, Milano 2000, 121-124.
- Di Marino 2016
B. Di Marino, *Gianikian e Ricci Lucchi, archeologia del presente*, "il manifesto" (10 dicembre 2016).
- Diserens 2017
C. Diserens, *A propos d'images oubliées*, in Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *The Arrow of Time: Notes from a Russian Journey 1989-1990*, Milano 2017, 235-250.
- Donghi, Mariotti 2008
L. Donghi, M. Mariotti, *La Zona: visioni da caleidoscopio*, "Cineforum" 471 (gennaio/febbraio 2008), 71-72.
- Dottorini 2007
D. Dottorini, *Archivi che salvano. Conversazione (a partire da un frammento) con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, "Fata Morgana" II, 2 (2007), 13-25.
- Ejzenštejn [1936] 2012
S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio [Izbrannye proizvedeniya v šesti tomach, II. Montaz, Moskva, 1936]*, a cura di P. Montani, trad. it. di C. De Coro e F. Lamperini, Venezia 2012.
- Gianikian, Ricci Lucchi 1977
Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, [scheda], in V. Fagone (a cura di), *Arte e cinema. Per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965/1977*, Venezia 1977, 36-40.
- Gianikian, Ricci Lucchi [1988] 2000
Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *La nostra camera analitica* ["Cineforum" 271 (gennaio/febbraio 1988)], in P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema anni vita*, Milano 2000, 32-58.
- Gianikian, Ricci Lucchi 2007
Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Archivi che salvano. Conversazione (a partire da un frammento) con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, "Fata Morgana" II, 2 (2007), 7-13.
- Lissoni 2012
A. Lissoni, *Scruta, interroga, graffia. Gianikian e Ricci Lucchi, esplorare senza arrendersi mai alla storia*, in *Id.*, C. Bertola (a cura di), *Non Non Non. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, "Quaderno Hangar Bicocca" 1 (2012), s.p.
- Lumley [2011] 2013
R. Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi [Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi]*, Oxford 2011], trad. it. di F. Leoni, Milano 2013.
- Marabello 2022
C. Marabello, *L'immagine al presente. L'archivio come figura(le) del contemporaneo*, in A. Mengoni, F. Zucconi (a cura di), *Pensiero in immagine. Forme, metodi, oggetti teorici per un Italian Visual Thought*, Cinisello Balsamo 2022, 256-271.
- Mereghetti 2000
P. Mereghetti, *La morale della storia*, in *Id.*, E. Nosei (a cura di), *Cinema anni vita*, Milano 2000, 59-68.
- Mereghetti, Rossin 2009
P. Mereghetti, F. Rossin, *Il magazzino della storia*, "Lo straniero" XIII, 110-111 (agosto/settembre 2009), 119-127.

Merjian 2012

Ara H. Merjian, *Bloody News from Friends / Notizie di sangue dagli amici: il cinema denso di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, in A. Lissoni, C. Bertola (a cura di), *Non Non Non. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, "Quaderno Hangar Bicocca" 1 (2012), s.p.

Piccino 2016

C. Piccino, *Un diario, un catalogo, un film*, catalogo di Filmmaker. International Film Festival 2016, Milano 2016, 115-117.

Pinotti 2009

A. Pinotti, *Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana*, "Aisthesis" II, 1 (2009), 177-191.

Rebecchi 2015

M. Rebecchi, *Cinema arte architettonica. Il film secondo Ragghianti e Le Corbusier*, in S. Caccia Gherardini, M.G. Eccheli, E. Pellegrini (a cura di), *Ragghianti e Le Corbusier. Architettura, disegno, immagine*, Pontedera 2015, 211-229.

Schefer 2006

J.L. Schefer, *Carrousel de jeux*, "Cahiers du cinéma" 610 (marzo 2006), 72.

Street 1993

L.J. Street, *Oskar Kokoschka's Doll: Symbol of Culture*, tesi di dottorato supervisionata da Clark V. Poling, Emory University 1993.

Somaini 2011

A. Somaini, *Ejzenteštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino 2011.

Val del Omar [1963] 1992

J. Val del Omar, *Palpicolor*, in G. Sáenz de Buruaga (a cura di), *Val del Omar sin fin*, Granada 1992, 235-239 (Film e video).

Film e video

Gianikian, Ricci Lucchi 1976a

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Lombroso. Sull'odore del garofano*, 1976, Italia.

Gianikian, Ricci Lucchi 1976b

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Catalogo. Non è altro che gli odori che sente*, 1976, Italia.

Gianikian, Ricci Lucchi 1976/1979

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Catalogo n. 3. Odore di tiglio intorno alla casa*, 1976/1979, Italia.

Gianikian, Ricci Lucchi 1986

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Ritorno a Khodorciur*, 1986, Italia.

Gianikian, Ricci Lucchi 1997a

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Io ricordo*, 1997, Italia.

Gianikian, Ricci Lucchi 1997b

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Nocturne*, 1997, Italia.

Gianikian, Ricci Lucchi 2004

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Oh! Uomo*, 2004, Italia.

Gianikian, Ricci Lucchi 2007

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Ghiro ghiro tondo*, 2007, Italia.

English abstract

The article develops an analysis of the film *Ghiro ghiro tondo* (2007) created in Hi8 format by the filmmaking couple Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi. It highlights the uniqueness of the film while also contextualising it within the continuity of the couple's filmography, demonstrating how it does not conceptually deviate from what they have created with the device they invented called the "analytical camera." The interpretation continues by relating the film to other artists and thinkers who have dedicated part of their work to toys and dolls: Victor Hugo, Hans Bellmer, Oskar Kokoschka and Walter Benjamin. Finally, the contribution delves into the relationship between sight and touch and the haptic quality of the image readable through the film, showing how the image itself is like a game to be manipulated and catalogued.

keywords | *Ghiro ghiro tondo*; Yervant Gianikian; Angela Ricci Lucchi; Hans Bellmer; Oskar Kokoschka; Walter Benjamin; Haptic; Toys; Dolls.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. Albo dei referee di Engramma)*



la rivista di **engramma**

giugno **2024**

213 • Architettura dei giocattoli

Editoriale

Fernanda De Maio, Giuseppina Scavuzzo

Architetti, artisti, giocattoli

Nel segno di Pinocchio

Fernando De Maio

Giochi di costruzione e architettura moderna

Maria Stella Bottai, Antonella Sbrilli

Architectus ludens

Guido Morpurgo

**Kit di montaggio per l'architettura
sovietica (1959-1980)**

Christian Toson

**Hermann Finsterlin. Il gioco come
operazione dissacrante**

Marco Felicioni

Catalogo dell'immagine-giocattolo

Filippo Perfetti

La salvezza attraverso il piccolo

Bernardo Prieto

L'architettura della casa delle bambole

Genere, gioco e architettura

Giuseppina Scavuzzo

**La casa di Barbapapà come attivatore
dell'immaginario spaziale**

Camilla Casonato

Making a Doll's House

Elena Palacios Carral

**I giocattoli nella didattica e nella ricerca
accademica in architettura**

Giocare è una cosa seria

Valerio Perna

SIXXIGames

Tullia Iori

**Architectural toys – La costruzione ludica
dell'architettura**

Marco Ginoulhiac

Giochi a tesi

Fernanda De Maio, Daniela Ruggeri

Archi-Giro // Archi-Tour

Matteo Isacco, Alessia Scudella