

**Federico Pacchioni. *L'immagine del burattino. Percorsi fra teatro, letteratura e cinema*. Pesaro: Metauro, 2020. Pp. 164.**

La fisicità delle rappresentazioni teatrali infonde a questo genere letterario una dimensione che gli altri non possiedono, e che dovrebbe esser tenuta in conto quando si studiano testi che rientrano in tale categoria. Si tratta di testi pensati e scritti per la rappresentazione in scena da parte di essere umani, connotati quindi in maniera fondamentale diversa dalla poesia lirica, per esempio. Questa mia asserzione, così banale da essere potenzialmente superflua, è tuttavia necessaria perché spesso gli scritti critici omettono considerazioni sugli aspetti orali, prossemici (vale a dire riferentisi a quella branca della semiotica che studia la gestualità, l'uso dello spazio da parte degli attanti, ecc.) e visivi di testi e messe

in scena, tutto ciò che fa parte di quello che Federico Pacchioni classifica come “teatro d’attore” (15). Fortunatamente, gli studi che si occupano del “teatro di figura”—in questo volume esplicitamente definito “sia [...] teatro delle marionette che dei burattini (nonché di altri oggetti animati)” (8, n. 1)—tendono a considerare maggiormente la materialità e la corporeità degli agenti in scena, forse per via della loro alterità fisica.

Lo studio qui preso in considerazione rientra nella succitata tradizione critica nel momento stesso in cui esso allarga lo sguardo alla rimediazione (termine e concetto ripreso dal volume intitolato proprio *Remediation* di Jay David Bolter e Richard Grusin, che definisce la confluenza di peculiari caratteristiche di un *medium* rappresentativo in un altro più moderno, un (mass) *medium*) del teatro di figura, “asse di ricerca che esamina il fenomeno di travalicamento dei confini mediatici all’interno di una prospettiva storica [...] quando un medium del teatro di figura è presente all’interno di un altro a livello tematico, o quando il cinema cerca di imitare o evocare le convenzioni relative al teatro di figura” (28). Il titolo di questo studio, *L’immagine del burattino*, è perfettamente calzante agli argomenti trattati nei dieci capitoli, che spaziano dal cinema italiano a quello italo-americano, e dai legami esistenti fra teatro e teatranti di figura ed i prodromi del cinema, a quelli presenti nei film d’autore degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso.

Tali nessi sono esplorati con sensibilità ed attenzione. Nell’impossibilità di considerare adeguatamente tutti i capitoli di questo studio, mi concentrerò solo su alcuni di essi. Nel capitolo 5, “La guerra dei grandi nei sogni dei piccoli: giocattoli animati e guarattelle” (69-84), Pacchioni prende in considerazione in parallelo “il primo film d’animazione italiano, *La guerra e il sogno di Momi* (Segundo de Chomón, 1917: 70) ed il classico *I bambini ci guardano* (Vittorio de Sica, 1944). Attraverso un’analisi puntuale del ruolo dei giocattoli meccanici nel primo dei due film (72-75) e della scena del teatro di marionette in un parco romano nel secondo (76-78), l’autore sottolinea come in entrambi i film “il pupazzo permett[a] di raccontare il processo psicologico del bambino, [e di] comprendere e criticare la natura del mondo sociale adulto che lo circonda e condiziona” (76). Oltre a mettere in tensione fruttuosa due opere afferenti a stili e periodi diversi, Pacchioni, tramite la disamina di oggetti inanimati che acquisiscono una propria vita nella realtà onirica e rappresentativa, suggerisce ulteriori orizzonti di ricerca, quali il film *The Wholly Family* del regista britannico Terry Gilliam (2001), trascendendo così limiti cronologici e culturali legati al Novecento italiano.

Rimane comunque innegabile che il teatro di figura ha giocato un ruolo fondamentale, per quanto in gran parte misconosciuto, nella cultura dello spettacolo in Italia. In tale contesto è significativo il capitolo 9, “Volgarità e grazia: echi di avanguardia nel cinema di Lina Wertmüller” (119-34), in cui Pacchioni scava nelle prime esperienze professionali della regista italiana, riportando alla luce il suo lavoro di burattinaia e di regista di spettacoli di burattini

insieme a Maria Signorelli, subito dopo la fine della seconda Guerra mondiale (122-27). In tal modo l'autore individua elementi che si trovano alla base della "spiccata qualità teatrale del cinema di Lina Wertmüller, imperniato su una visione dell'attore, e quindi dell'essere umano, filtrata dalla metafora del burattino" (127). Da questo punto di partenza nascono letture interessanti di scene di film quali *Pasqualino Settebellezze*, *Film d'amore e d'anarchia*, e *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (130-31), per poi approdare alla conclusione convincente che "Lina Wertmüller prova a raccontare come l'individuo cerchi di trovare se stesso, nel caos dell'esistenza, in una posizione mediana tra ordine e disordine; il tentativo della regista di catturare questo processo di comprensione e accettazione di sé spesso riesce proprio grazie al burattino" (134).

Oltre alle analisi penetranti, lo studio di Pacchioni rivela come il teatro di figura richieda attenzione critica non solo all'interno delle tradizioni italiane, ma ben al di là di tali confini geografici. Non si tratta solo di uno studio profondo e bene informato, sia a livello filologico che teorico, ma di un esempio di come l'italianistica possa dare il la e segnare la strada a studi comparativi di ampio respiro e grande impatto, collegando media e periodi storico-culturali diversi attraverso analisi che rivelano molto di più di quelle limitate ad un genere letterario o ad un ambito cronologico più circoscritto. Invece di sottolineare l'elemento folklorico del teatro di figura, Pacchioni ne porta in luce la vitalità e la creatività in ambiti insospettati.

Maria Galli Stampino, *University of Miami*