

# LA VALLE DELL'EDEN

SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

n. 34  
2019

*Direttore responsabile*

Grazia Paganelli (Museo Nazionale del Cinema).

*Direttori*

Giaime Alonge (Università di Torino), Giulia Carluccio (Università di Torino), Luca Malavasi (Università di Genova), Federica Villa (Università di Pavia).

*Comitato scientifico*

Paolo Bertetto (Università di Roma La Sapienza), Francesco Casetti (Yale University), Richard Dyer (King's College London), Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Tom Gunning (University of Chicago), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), Enrico Menduni (Università di Roma 3), Catherine O'Rawe (University of Bristol), Peppino Ortoleva (Università di Torino), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Francesco Pitassio (Università di Udine), Jacqueline Reich (Fordham University), Rosa Maria Salvatore (Università di Padova), Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle Paris III), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle Paris III), Veronica Pravadelli (Università di Roma 3).

*Comitato direttivo*

Silvio Alovio (Università di Torino), Alessandro Amaducci (Università di Torino), Luca Barra, (Università di Bologna), Claudio Bioni (Università di Bologna), Gabriele D'Autilia (Università di Teramo), Raffaele De Berti (Università di Milano), Ilaria De Pascalis (Università di Bologna), Damiano Garofalo (Università di Roma La Sapienza), Michele Guerra (Università di Parma), Ilario Meandri (Università di Torino), Andrea Minuz (Università di Roma La Sapienza), Emiliano Morreale (Università di Roma La Sapienza), Mariapaola Pierini (Università di Torino), Franco Prono (Università di Torino), Chiara Simonigh (Università di Torino), Andrea Valle (Università di Torino).

*Redazione*

Lorenzo Donghi (Università di Pavia), Riccardo Fassone (Università di Torino), Giuliana Galvagno (Università di Torino), Ismaela Goss (Università di Genova), Andrea Mattacheo (Università di Torino), Matteo Pollone (Università di Torino), Gabriele Rigola (Università di Torino), Hamilton Santià (Università di Torino), Jacopo Tomatis (Università di Torino), Sara Tongiani (Università di Genova), Deborah Toschi (Università di Pavia).

*Coordinamento redazione*

Cristina Colet (Università di Torino), Giulia Muggeo (Università di Torino).

Stampato con il contributo di:

Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino – Finanziamento Ricerca Locale;  
DIRAAS-Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo, Università degli Studi di Genova.

*In copertina*

Locandina cinematografica con Donald Trump

*In quarta di copertina*

Tiziana Salmi, Miss Primavera 1952 ("Pattuglia", 26, 1952, copertina)

*La Valle dell'Eden*

*Semestrare di cinema e audiovisivi*

© 2019, Scalpendi editore, Milano

ISBN: 978-88-32203-29-5

ISSN: 1970-6391

*Progetto grafico e copertina*

© Solchi graphic design, Milano

*Montaggio*

Roberta Russo

*Caporedattore*

Simone Amerigo

*Redazione*

Manuela Beretta

Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: giugno 2019

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale:

Piazza Antonio Gramsci, 8

20154 Milano

Sede operativa:

Grafiche Milani S.p.a.

Via Guglielmo Marconi, 17/19

20090 Segrate

[www.scalpendieditore.eu](http://www.scalpendieditore.eu)

[info@scalpendieditore.eu](mailto:info@scalpendieditore.eu)

Registrazione presso il Tribunale di Torino

n. 5179 del 04/08/1998

## SOMMARIO

«Mi farà piacere lavorare con un'amica che sa fare il cinema!!!». Dal set alla produzione: il lavoro organizzativo di Mara Blasetti <i>Clara Giannini, Carlotta Guido</i>	5
Dalla carta allo schermo. Il ruolo delle riviste comuniste nella creazione di modelli divistici popolari nel secondo dopoguerra: Miss Vie Nuove e Miss Primavera <i>Marco Zilioli</i>	13
Leonardo Pieraccioni, il Peter Pan del cinema italiano <i>Cristina Jandelli</i>	25
Narrare la rinascita. L'industrializzazione del Mezzogiorno nei film d'impresa <i>Mariangela Palmieri</i>	37
Viaggi della speranza. Giacomelli e l'Italia senza modernità <i>Caterina Martino</i>	45
«Viva l'americani!». Il <i>Propaganda Regiment</i> in Italia nel 1918 e le origini della moderna comunicazione <i>Gabriele D'Autilia</i>	55
Virgil Widrich, Marco Brambilla e la necessità di ri-animare il corpo del cinema <i>Sara Tongiani</i>	65
Satira-grassroot: il meme come ipotetico discendente (collettivo) del comico <i>Lorenzo Denicolai</i>	73
Il selfie nel lager. Estetologia di <i>Austerlitz</i> di Sergei Loznitsa <i>Bruno Surace</i>	87
The Correctable Text: Practices and Discourses of Fan Preservations/Restorations and the Quest for the Original Film Experience <i>Valerio Sbravatti</i>	97
Narration in medical dramas I. Interpretative hypotheses and research perspectives <i>Guglielmo Pescatore, Marta Rocchi</i>	107
Valore culturale ed economie della reputazione nelle network series: il caso di <i>The CW</i> e <i>Jane the Virgin</i> <i>Paola Brembilla</i>	117
<i>Abstracts</i>	124

Cristina Jandelli

Il 18 novembre 2018, in prima serata su Raiuno a *Che tempo che fa*, Leonardo Pieraccioni è comparso in studio accompagnato dalle note della colonna sonora de *Il ciclone* (L. Pieraccioni, 1996) per promuovere il nuovo film in uscita, la tredicesima delle sue regie, *Se son rose* (L. Pieraccioni, 2018). Ha ironizzato con il conduttore Fabio Fazio sulle conquiste di gioventù, ha dato consigli sentimentali, ha scherzato con affabilità sui primi amori. Un filo di verve comica e abbondante bonomia per una maschera bloccata nel tempo: *Il ciclone* è del 1996 e oltre venti anni dopo, con evidente paradosso anagrafico, Pieraccioni continua a recitare il ruolo del protagonista di una commedia sentimentale. Stupisce la fissità della maschera, la sua lunga fedeltà, non scalfita dal tempo, ad alcuni tratti che determinano il personaggio Pieraccioni inchiodandolo all'immagine di un Peter Pan della contemporaneità, un *puer aeternus* che, dal mondo classico e dagli archetipi della psicologia analitica junghiana, discende fino a noi attraverso una lunga tradizione culturale e spettacolare. Lo scopo di questo saggio è approfondire tali peculiarità e indagarle nella consapevolezza del vuoto di indagini critiche e degli studi che restano da compiere. Leonardo Pieraccioni ha ideato e mantenuto invariato un tipo umano la cui coerenza finisce per conferire al suo personaggio cinematografico una precisa identità. Campione del cinema domenicale per famiglie, popolarissimo in Italia e sconosciuto altrove, a cavallo fra gli anni novanta e il nuovo secolo, il «democristianino», come lui stesso definisce il suo alter ego cinematografico, sembra aver anticipato l'ascesa al potere di Matteo Renzi<sup>1</sup>: tale maschera mostra infatti una versione «vincente» dell'inetto, una visione singolare della mascolinità italiana all'inizio del XXI secolo<sup>2</sup>, la ghignante «rottamazione» della maturità virile come valore.

1 In un'analisi sulla comunicazione dell'ex premier italiano, che secondo l'autrice indulge alla «conversazione da salotto», viene riportato un tweet indirizzato da Renzi a Pieraccioni di cui interessa sottolineare il diminutivo confidenziale e il tono «pieraccioniano»: «@leonardopieracc grande Leo! Non è così brutto, dai. Appena fondi il comitato per la difesa della calza però ti aspetto in Comune!!!» (29 agosto 2012); G. Cosenza, *I politici italiani su Twitter, fra esagerazioni, pasticcini e qualche buon risultato*, «Comunicazione politica», 3, dicembre 2013, p. 308.

2 Gli studi sulla mascolinità nel cinema contemporaneo sono ormai assai nutriti in area statunitense. In particolare si vedano *Millennial Masculinity. Men in Contemporary Cinema*, a cura di T. Shary, Wayne State University Press, Detroit 2013; D. Peberdy, *Masculinity and Film Performance, Male Angst in Contemporary American Cinema*, Palgrave Mac Millan, New York 2011. In Italia si segnala come contributo seminale il volume di C. O'Rawe, J. Reich, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma 2015 e il collettaneo *Hollywood Men. Immagine, mascolinità e performance nel cinema americano contemporaneo*, a cura di A. Scandola, Kaplan, Torino 2017. Si segnala inoltre il convegno internazionale di studi *Oltre l'inetto? Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, a cura di A.B. Saponari, F. Zecca, Università di Bari, 6-7 dicembre 2018, dove la presente ricerca è stata presentata.

Sulla pagina Facebook *Il Morandazzo di Massimo Pica*, sottotitolo *I film come non li avete mai visti*<sup>3</sup>, una serie di *meme* compone una galleria parodica delle personalità registiche del cinema internazionale. Il materiale di base è costituito da due mucche, ogni regista è oggetto di parodia: «Michael Bay: Hai 2 mucche. Esplodono», «Wes Anderson: Hai 2 mucche. Quello che fanno non conta niente. Si fanno bellissime foto che sembrano cartoline». Ci sono le due mucche di Muccino («Sono sposate e sono in crisi. Iniziano a scopare in giro e quando vengono scoperte si mettono a gridare») e quelle di Pieraccioni: «Sono fighe, straniere e già impegnate. Il toro è timido ma alla fine riesce a trombarselo». A partire da questa parodia si può affermare senza timore di smentita che il cinema di Leonardo Pieraccioni presenta i caratteri di una produzione seriale. I film si dipanano come una sequenza di eventi comici occorsi a un personaggio senza particolari qualità che assume anche il ruolo di voce narrante della propria avventura e ha il volto di Pieraccioni. Metamorfosandosi di film in film Leonardo, il protagonista de *I laureati* (L. Pieraccioni, 1995), si trasforma in una serie di personaggi che rappresentano altrettante parti in commedia per lo stesso tipo fisso.

A partire da situazioni imbarazzanti, brutte figure e soprattutto basandosi sul comune senso del ridicolo, Pieraccioni nel suo cinema costruisce una comicità di complesso dove ogni componente del gruppo recita un personaggio-tipo, versione attualizzata delle maschere teatrali, senza altra ambizione che divertire. Come da antica tradizione, ripresa dalla commedia all'italiana e in particolare da quella monicelliana a partire da *I soliti ignoti* (M. Monicelli, 1958), ma soprattutto dal trittico di *Amici miei* (1975-1985, con l'ultima regia di Nanni Loy), il fulcro di questo tipo di cinema è l'amalgama comico. Pieraccioni chiama attorno a sé attori ricorrenti, inventa camei da far interpretare al padre Osvaldo, agli amici di una vita o ai miti di gioventù (il citato Monicelli come Francesco Guccini, Bud Spencer e il mago Silvan), compone di volta in volta un cast che somiglia alle vecchie compagnie di giro del teatro italiano ottocentesco, dove l'insieme degli interpreti variava e lo stesso ruolo poteva venir affidato ad attori diversi. La spalla di Pieraccioni può essere Massimo Ceccherini, Paolo Hendel, Rocco Papaleo, Alessandro Haber, Giorgio Panariello, un'attrice comica come Anna Maria Barbera<sup>4</sup> o un caratterista affetto da nanismo come Davide Marotta, ma il deuteragonista non manca mai. Il centro esatto di questo sistema, allo stesso tempo stabile e fluttuante, restano lo sceneggiatore Giovanni Veronesi (solo l'ultimo film è scritto con Filippo Bologna) e l'attore-regista, oltre a un'attrice giovane e particolarmente avvenente. La produzione nel tempo è avocata a sé e la strategia distributiva non cambia mai: la commedia esce nel periodo delle feste natalizie, entra nell'agone del cinepanettone e compete con i migliori incassi stagionali<sup>5</sup>.

3 *Il Morandazzo di Massimo Pica* (<https://www.facebook.com/ilmorandazzo/>, data di rilevazione 31 gennaio 2019).

4 «Anna Maria Barbera si impone come “Sconsolata” – donna del Sud emigrata al Nord – fondendo dialetto, neologismi e storpiature linguistiche. Quasi contemporaneamente il cinema ne sfrutta la fiammata di popolarità col campione di incassi *Il paradiso all'improvviso*, nel quale la Barbera è spalla comica di Leonardo Pieraccioni»; M. Cucco, M. Scaglioni, *Dico parolacce, incasso e finisco su Sky*, “Bianco e nero”, 1, gennaio-aprile 2013, p. 37.

5 Scrive Marco Cucco: «I cinepanettoni si inseriscono all'interno della più ampia categoria dei cosiddetti “film di Natale” (ovvero delle commedie distribuite in periodo natalizio) in cui solitamente rientrano le pellicole di Leonardo Pieraccioni, di Aldo e Giovanni e Giacomo e di altri talenti comici nazionali»; M. Cucco, *Il cinepanetto-*

Lanciato negli anni di massima espansione dalla società di produzione di Vittorio e Rita Cecchi Gori con *I laureati*, seguito dal maggior successo, il citato *Ciclone*, il cinema di Pieraccioni è definito nella struttura portante da un sistema consolidato. Alla metà degli anni novanta la Cecchi Gori era attiva anche nella distribuzione nazionale di commedie dirette e interpretate dai comici toscani, fin da quando Vittorio aveva iniziato ad affiancare il padre Mario alla guida della Cecchi Gori Group. Nel 1988 (lo stesso anno in cui produce e distribuisce *Il piccolo diavolo* di Benigni e *Compagni di scuola* di Verdone) la casa di produzione guidata da Rita Rusic con *Caruso Pascoski di padre polacco*, quarta regia di Francesco Nuti, lancia la formula della commedia toscana delle feste in risposta ai già affermati cinepanettoni di De Laurentiis. Pieraccioni “rileva” da Nuti, che realizza l’ultimo film con Cecchi Gori nel 1994, lo sceneggiatore Giovanni Veronesi e con lui il narratore onnisciente in *voice over* che resta una cifra narrativa costante dell’intera produzione, ma anche quella che accomuna con più evidenza le commedie di Pieraccioni a quelle di Nuti. Veronesi firma con l’attore-regista gran parte dei soggetti e tutte le sceneggiature anche quando, nel 2003, l’impresa Cecchi Gori fallisce e Pieraccioni, dopo aver creato la sua società Levante Film (dal nome del protagonista de *Il ciclone*), inizia a coprodurre con Medusa i propri lungometraggi, attraverso una serie di formule produttive che lo portano ad accordi successivi con RaiCinema, Sky e altre produzioni indipendenti ma che presenta un rapporto privilegiato con Medusa per la distribuzione.

Fin da *I laureati* compaiono i toscani Massimo Ceccherini e Barbara Enrichi ma anche Rocco Papaleo e Alessandro Haber: una volta composto il cast con una miscela interregionale di attori, sapidi reagenti linguistici del dialetto locale – come nel teatro delle maschere e nelle commedie sentimentali di Nuti – il racconto impegna Pieraccioni nel goffo corteggiamento di una donna di spettacolare bellezza che incarna precisi parametri estetici e impone vincoli narrativi. Volto regolare, corpo desiderabile corteggiato anche dalla macchina da presa, una recitazione incerta, spesso marcata da un accento straniero, la partner privilegia bronci infantili e pose studiate. La serie si apre con la mediterraneità procace di Maria Grazia Cucinotta per poi virare stabilmente verso esotiche note ispano-latine con Lorena Forteza, Mandala Tayde, Yamila Diaz, Angie Cepeda, Marjo Berasategui, Ariadna Romero. Ma a un certo punto della filmografia le ispano-latine cedono il passo alle italiane: dopo *Una moglie bellissima* (2007), interpretato da Laura Torrisi, futura compagna di Pieraccioni, compaiono Serena Autieri e Laura Chiatti, mentre Suzie Kennedy viene scritturata in qualità di sosia di Marilyn Monroe. Anche qui lo schema variabile non inficia la massima serializzazione dell’impianto strutturale.

Le azioni del personaggio Pieraccioni sono modellate sull’improbabile conquista di una donna particolarmente attraente da parte di un «normodotato», come lui stesso lo definisce, nonostante la sua intrinseca pigrizia e le sue scarse qualità. Un’evidente inettitudine gli impedisce di recitare il ruolo tradizionale del latin lover, secondo il dizionario

*ne nell’economia del cinema italiano*, “Economia della Cultura”, 4, dicembre 2013, p. 477. Precisa Alan O’Leary: «Films featuring Leonardo Pieraccioni which would conventionally be placed in something like an oppositional relation to the cinepanettone, not least by Pieraccioni himself»; A. O’Leary, *The Phenomenology of the cinepanettone*, “Italian Studies”, 66, 3, 2011, p. 433.

Treccani «espressione scherzosa con cui si definiscono gli uomini con particolari doti di galanteria, fascino e virilità», con particolare riferimento ai maschi dei paesi latini<sup>6</sup>: ma è un'incapacità solo apparente perché i tali personaggi infallibilmente raggiungono il loro scopo. L'attore-regista ama comparare le sue commedie amorose alle trame sentimentali di Charlie/Charlot: «Cosa fa ridere in una storia d'amore? L'omino piccolo, il normotipo interpretato da me che deve conquistare una montagna: più l'oggetto del desiderio è bella e affascinante e si porta dietro una certa esoticità, e più fa ridere quello che inciampa. Non l'ho inventato io, l'ha inventato Chaplin»<sup>7</sup>. Il motore propellente dell'azione è affidato agli stereotipi della bellezza femminile mediterranea, personaggi per lo più privi di sfumature che si esauriscono nel definirsi come oggetto di un duplice sguardo desiderante, del protagonista e della cinepresa.

Il cinema di Pieraccioni ibrida la commedia sentimentale con il genere comico. L'attenzione a non superare mai il livello di guardia della volgarità e a costruire un racconto – per quanto inverosimile, fantasioso o propriamente fantastico – coerente e risolto nel suo rassicurante lieto fine (la conquista femminile), fanno parte delle regole canoniche della commedia. Le battute volgari e l'inadeguatezza del protagonista, perfino la misoginia e il gallismo dei comprimari che forniscono spunti a molte battute, appartengono invece alla formazione cabarettistica avvenuta nello spettacolo dal vivo degli anni ottanta (“Variety” lo ha definito all'esordio «florentine standup comic»<sup>8</sup>): questo apprendistato e il successivo ingresso nei palinsesti delle televisioni locali, si pongono come altrettante esperienze formative alla base della carriera cinematografica. Pieraccioni non innova né inventa, raccoglie il testimone dai nuovi comici televisivi che negli anni ottanta avevano iniziato a dirigere i loro film (Verdone, Troisi, Benigni, Nuti e Benvenuti) ridisegnando il panorama delle maschere che avevano fatto la loro prima comparsa nella commedia all'italiana<sup>9</sup>. Per questo il contributo originale del cinema di Pieraccioni riguarda, in ultima analisi, l'invenzione del personaggio Pieraccioni.

6 Ad vocem *Latin lover*, in *Treccani. Vocabolario on line* (<http://www.treccani.it/vocabolario/latin-lover/>, data di rilevazione 31 dicembre 2019). Sul tema dell'inettitudine del latin lover nel cinema moderno italiano cfr. J. Reich, *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2004. Il contributo più significativo sul latin lover nel cinema italiano è il numero monografico della rivista “L'avventura” (n.s., IV, 2018) curato da E. Biasin e C. O'Rawe.

7 La citazione è tratta dalla trascrizione di un incontro, dal titolo *La lingua del cinema: incontro con Leonardo Pieraccioni*, che si è svolto il 24 maggio 2012 nell'Aula Magna del Rettorato dell'Università degli Studi di Firenze. Il testo non è pubblicato.

8 «Florentine standup comic Leonardo Pieraccioni debuts as a writer-director with “The Graduates,” an affectionate look at a quartet of 30-ish friends stuck on the threshold of full-fledged adulthood and responsibility»; D. Rooney, *The Graduates*, “Variety”, 8 gennaio 1996, p. 12. Negli ultimi anni Pieraccioni è tornato alla dimensione live con show destinati ai grandi teatri italiani insieme a Giorgio Panariello e Carlo Conti.

9 Il legame filogenetico fra le maschere della commedia dell'arte e i nuovi comici della commedia all'italiana, che arriva fino a lambire la nuova generazione degli attori-registi degli anni ottanta, è dimostrato ampiamente qui: *Si fa per ridere... Ma è una cosa seria. Aspetti del cinema comico italiano dal dopoguerra a oggi*, a cura di S. Bernardi, La Casa Usher, Firenze 1985.

## Caratteri del personaggio Pieraccioni

Fra gli esigui studi dedicati all'attore-regista si segnala un contributo sul fiorentino da commedia pubblicato dall'Accademia della Crusca. L'analisi della marcata identità linguistica, tratto pertinente di tutti i personaggi pieraccioniani, riguarda *Il ciclone* e individua le principali caratteristiche nella forma locale della sua parlata, confidenziale ma controllata, comprensibile alle platee nazionali ma contraddistinta da un «particolare abbassamento dei toni favorevole al realizzarsi di una situazione comunicativa caratterizzata da intimità e vicinanza», una lingua locale valorizzata come varietà di riferimento del coinvolgimento emotivo<sup>10</sup>. Il parlato del protagonista, cioè, lo rivela e lo distingue<sup>11</sup>. È il fiorentino di un personaggio che, a partire da Leonardo, il protagonista de *I laureati*, si metamorfosa in una serie di varianti onomastiche caratterizzate dal suono solenne, aulico, antico. Levante, Ottone, Arturo, Leopoldo, Lorenzo, Gilberto, Mariano, Gualtiero, Benedetto, Umberto e Amaldo (fino al ritorno del nome proprio dell'attore nell'ultima produzione *Se son rose*) rappresentano altrettante parti in commedia per lo stesso tipo fisso. Nella commedia dell'arte l'innamorato, l'amoroso in lizza per la conquista della prima donna (quasi sempre impresario della compagnia), non portava la maschera come gli altri personaggi, esibiva il proprio volto e parlava non in dialetto ma in italiano, parente stretto del fiorentino "controllato" di Pieraccioni. Lo caratterizzavano modi cortesi oltre alla prontezza di spirito richiesta dall'agone comico. Le situazioni ridicole coinvolgevano sempre gli stessi tipi umani: il personaggio Pieraccioni e il suo deuteragonista comico incarnano il legame più intimo fra le maschere dell'arte, quello fra l'innamorato e il suo servo, a sua volta lasciato spettacolare della commedia latina. L'eredità culturale che il personaggio di Pieraccioni porta con sé appare dunque interamente definita da questo schema di base, un *romance* all'antica italiano.

Il personaggio Pieraccioni è determinato, si è detto, dal suo ruolo fisso di innamorato da commedia. Quanto ai caratteri, appaiono sfrangiati. È un italiano medio, un piccolo borghese della provincia toscana, privo di particolari qualità e interpretato da un attore difficile da definire. Roy Menarini, che parla di «umorismo "parrocchiale"», ne rileva la collocazione incerta: «Il suo non è un vero corpo comico (si faccia caso all'imbarazzo con cui egli filma sequenze burlesche, come cadute dai motorini, incidenti rovinosi, sberle e schiaffi), né un tipo di umorismo di "parola": non è insomma né Keaton né Allen o, per restare nei confini nazionali, né Benigni né Benvenuti»<sup>12</sup>. Concorde anche la critica statunitense: «Pieraccioni is one of the few Italian comics to eschew freneticism and exag-

10 N. Binazzi, *Un fiorentino da commedia? Note linguistiche sul cinema di Leonardo Pieraccioni*, in *Acciò che 'l nostro dire sia più chiaro. Scritti per Nicoletta Maraschio*, a cura di M. Biffi, F. Cialdini, R. Setti, Accademia della Crusca, Firenze 2017, pp. 119-129.

11 «Sì, ha ragione Pieraccioni a dire che il toscano, a causa della storia linguistica italiana, è una lingua che "si capisce tutta dall'inizio alla fine"; e questo [...] è una facilitazione perché in qualche modo l'uso del toscano, più di altri dialetti, favorisce la diffusione nazionale (e forse è anche per questo motivo che il cinema comico toscano ha incontrato un forte successo di pubblico)»; A. Frati, *Lingua toscana, comicità e cinema: gli esordi*, in *Acciò che 'l nostro dire sia più chiaro*, cit. (vedi nota 10), p. 466.

12 R. Menarini, *Gli attori italiani degli anni '90*, "Annali di Italianistica", 17, 1999, pp. 222-223.



generation»<sup>13</sup>. Simpatico ma non comico, inetto all'apparenza, il personaggio interpretato da Pieraccioni è chiamato dal racconto ad affermare la propria mascolinità attraverso la conquista amorosa. Nota Andrea Bini:

Il nuovo vitellone anni 2000 da lui impersonato è confezionato in modo da essere irresistibile, perché rappresenta il modo in cui il maschio italiano di oggi si vede e vuole essere visto: una sorta di cucciolone timido e sognatore, fragile e romantico, single non per scelta egoistica ma per istintiva difesa verso un mondo ostile in attesa della principessa che lo salverà<sup>14</sup>.

Fino alla fine degli anni settanta la comicità toscana semplicemente non esiste, anzi: il fatto che essa non possa esistere si rivela un errato pregiudizio del cinema comico italiano precedente. Mario Monicelli in numerose interviste rivendica per primo con *Amici miei* la possibilità di una commedia toscana. Infatti la trilogia apre la strada ai film dei comici televisivi regionali, da Benigni ai Giancattivi, fino a Nuti: progressivamente la commedia toscana vira verso toni sempre più delicati e meno farseschi e plebei, più piccolo-borghesi e sentimentali. Il cinema di Pieraccioni potrebbe configurarsi come punto terminale di questo abbassamento di tono, di questo indebolimento della verve comica (Massimo Ceccherini, anche con le sue regie folli, ma soprattutto nel cinema di Pieraccioni, può essere letto come la testimonianza residuale della variante toscana "cattiva").

### *Il puer aeternus*

Romanticismo, fragilità e timidezza sono tratti caratteristici del personaggio Pieraccioni, cui forse si può aggiungere il lato fiabesco di alcune fra le invenzioni più riuscite. Il tipo del «serial lover», del «farloccone di provincia»<sup>15</sup> che incarna nel cinema italiano dell'ultimo ventennio è contraddistinto, principalmente, dall'immaturità, dall'incapacità di crescere. Anche la sua espressione facciale più nota, con gli occhi sgranati, le sopracciglia alzate e l'aria stupefatta, disegna i tratti di una maschera fanciullesca, di un disegno animato, di un Peter Pan, cioè la rappresentazione di una mascolinità regressiva in linea con la postmodernità. I protagonisti dei film di Pieraccioni crescono (e invecchiano) in un mondo ludico dove nessuna responsabilità è degna di essere realmente presa sul serio e dove lo spirito giocoso regna sovrano impedendo ai personaggi di evolvere a discapito dell'età che avanza.

Non appare un caso che le avventure del *puer aeternus* siano incorniciate da luoghi ameni, si collochino cioè all'interno di autentici contesti idilliaci della provincia toscana.

13 J. Weissberg, *Suddenly Paradise*, "Variety Movie Reviews", 16 dicembre 2003, p. 9.

14 A. Bini, *La vacanza infinita degli italiani*, "Italice", 89, 3, 2012, p. 388.

15 P. Casella, *La riflessione sincera di un eterno Peter Pan: i personaggi appassionati ma il film cede troppo all'implausibilità della trama*, "My Movies.it", 27 novembre 2018 (<https://www.mymovies.it/film/2018/se-sonrose/>, data di rilevazione 31 gennaio 2019).

Tale scena pastorale viene infatti riproposta ossessivamente. Nei film di Pieraccioni il paesaggio toscano non si presenta come un mero elemento di cornice dove l'effetto spot resta in perenne agguato, ma un luogo dell'anima in profonda sintonia con il linguaggio, i gesti e le espressioni del protagonista e della sua cerchia ristretta di comprimari che ne condividono l'accento. Il natio borgo antico da dove l'avventura del personaggio inizia e finisce – sia Firenze, Lucca o Anghiari, città o campagna – è toscano. Lo stesso capoluogo si fa provincia, rione e perfino luogo fantastico, perso nella perfetta lontananza storica e geografica dalla snervante vita metropolitana, simile ovunque. Perfino i cartolineschi lungarni del centro fiorentino, mostrati prima ne *Il ciclone* e poi in *Io & Marilyn*, con il bagliore simmetrico dei lampioni che aleggia attorno alla coppia protagonista, non incutono soggezione al regista Pieraccioni. Anche perché la stessa inquadratura può partire sfiorando la cupola della chiesa di Santo Spirito e scivolare su un fianco del vetusto edificio per poi fermarsi davanti a una macchina scassata tappezzata di escrementi di piccioni con Paolo Hendel alla guida (*Il pesce innamorato*). Anche se la sua avventura cinematografica parte dalla Firenze de *I laureati*, che ricorda molto da vicino quella di *Ricomincio da tre* di Massimo Troisi (1981), Pieraccioni trova anche in altre città toscane una disinvolta, viva e partecipe ambientazione. I banchi del mercato di Anghiari in *Una moglie bellissima*, dove la vociata greve di Ceccherini e Pieraccioni magnifica un'umile offerta di stoviglie e verdure, svela in *plongée* la forma di una piazza medievale bagnata dal sole, punteggiata da simmetriche tende bianche. In *Finalmente la felicità* le severe mura di Lucca incorniciano la lunga scena in cui Papaleo, inconsapevole di parlare al megafono del pullman *city sightseeing*, informa mezza città di essere cornuto. Sacro e profano adiacenti e in armonia: Pieraccioni coglie questo aspetto non usuale della Toscana cinematografata, avverte quasi sempre il potere di suggestione che emana dalla sua bellezza ma l'immagine non ne resta asservita, proprio come negli *Amici miei* del suo maestro Monicelli. Pieraccioni regista è a suo agio con la forza del passato che promana dalla sua terra: il luogo della quiete, dove il personaggio seriale ambisce a tornare dopo esser stato travolto dalla giostra della vita, resta felicemente saldato alla vena popolaresca regionale più autentica, ai suoi tipi sagaci che continuano a calpestare gli stessi luoghi da secoli. Che cos'è la voce di Monicelli all'imbrunire, che interroga fuori campo Pieraccioni in motorino da un casolare in lontananza davanti a una distesa di girasoli (*Il ciclone*), se non l'elegia sfrontata del *puer aeternus*?

L'attore-regista ama comparare, si è detto, le sue commedie amorose alle conquiste sentimentali di Charlot ma la serie di film da lui diretti e interpretati trova un riferimento ancor più pertinente nel personaggio di Max, interpretato da Max Linder nel cinema francese di un secolo fa. Max era caratterizzato da una comicità posata e dignitosa, ma anche dall'imbranataggine, dall'incapacità di conformarsi ai riti borghesi. Come quel giovane impomato, compito, gran seduttore tradito dalla sua indole maldestra e dall'iterarsi degli imbarazzi, il personaggio Pieraccioni rivela l'incapacità sostanziale ad adeguarsi alla maturità virile nonostante l'apparenza della persona posata e perbene. La psicologia analitica associa al *puer aeternus* un'esistenza priva di impegni definitivi in cui l'assunzione di

responsabilità tipica delle persone adulte è accuratamente evitata<sup>16</sup>. L'archetipo junghiano, identificato con il mito dell'eterna giovinezza e con l'infanzia perpetua, è bidimensionale e incapace di evolvere. Solo in un film, l'incongruità del *puer aeternus* è però tematizzata esplicitamente: in *Un fantastico via vai* (2013) Pieraccioni è un professore quarantacinquenne che, cacciato di casa dalla moglie, va a vivere con quattro studenti ventenni e sperimenta il gap generazionale da una prospettiva di fratello maggiore/padre. Il personaggio Pieraccioni somiglia a Michael Jackson, al George Clooney degli spot *No Martini, No Party*. È bloccato e irrigidito nella maschera spettacolare che ripropone sempre identica nelle locandine dei suoi film come marchio di fabbrica.

### *Fantasmî del passato*

In questo contesto la protagonista femminile riveste un ruolo potenzialmente salvifico che però viene lasciato accuratamente fuori dal racconto, collocato idealmente oltre il suo finale, quando la maturità virile potrebbe diventare un valore – ma in realtà, a ogni film successivo, il personaggio si ritrova al punto di partenza. La donna che fa irruzione nella sua vita sconvolgendola potrebbe traghettare il Peter Pan, il *puer aeternus*, nell'universo della maturità anche se il racconto le affida una sola arma, quella, si è detto, della seduzione. Nella reiterata galleria di schermaglie amorose solo poche occasioni lasciano trapelare il lato in ombra di questa recita: nel 2009, con *Io & Marilyn*, in parallelo con una insolita cornice fantastica, fa irruzione la malinconia di quest'uomo incapace di crescere, di evolvere, di radicarsi nella maturità. In *Io & Marilyn* l'entità che travolge, come di consueto, l'esistenza sonnacchiosa del personaggio Pieraccioni assume i contorni dell'apparizione cinematografica della grande star. La partner fotogenica interpretata da Suzie Kennedy, bloccata nell'immagine-epitome di Monroe in *Quando la moglie è in vacanza* (*The Seven Year Itch*, B. Wilder, 1955), rappresenta la macchina del cinema che, dalla metà degli anni novanta, fra lusinghe e corruzione degli ideali<sup>17</sup>, ha sconvolto la quiete provinciale dell'attore Pieraccioni catapultandolo dai palcoscenici del cabaret toscano e dagli studi televisivi delle emittenti locali alla fama nazional-popolare. A ben guardare è proprio il successo di pubblico, mai davvero mancato all'attore-regista, a ispessire, di decennio in decennio, il tipo, fino a saldarlo idealmente – come si è cercato di dimostrare – con l'amoroso della lunga tradizione teatrale italiana. Nel film la Marilyn rediviva evoca una visione fantastica che si colora di immagini cinematografiche e mette in contatto medianico il presente con il passato perduto, sempre più remoto. Seduti sul sagrato del duomo di Firenze, Gualtiero e Marilyn assistono al passeggio di sconosciuti vestiti in abiti rinascimentali e moderni.

16 D. Sharp, *Jung Lexicon: A Primer of Terms & Concepts*, Inner City Books, Toronto 1991, pp. 109-110. Si veda anche J. Hillman, *Puer aeternus*, Adelphi, Milano 1999.

17 Ne *Il pesce innamorato* (L. Pieraccioni, 1999) la svolta che mette in moto il personaggio si identifica con un improvviso successo letterario. A questo proposito si segnala che l'attore-regista è anche autore di tre raccolte di racconti: *Trent'anni, alta, mora*, Mondadori, Milano 1998; *Tre mucche in cucina*, Mondadori, Milano 2000; *A un passo dal cuore*, Mondadori, Milano 2003.

«Nessuno», dice Marilyn a un Gualtiero immalinconito dalla solitudine, «se ne va via davvero per sempre». E il personaggio Pieraccioni resta lì, proiettato all'indietro, incapace di approdare alla maturità e di dar corpo al futuro.

### *La cultura materiale dell'attore*

Le commedie pieraccioniane si sono configurate, fin dagli esordi, come casi di popolarità cinematografica per così dire “improvvisati” e di forte impatto nel panorama nazionale. L'esordio del 1995 si posiziona a sorpresa campione d'incassi della stagione: *I laureati* costa due miliardi di lire e ne incassa quindici, per non parlare de *Il ciclone* che realizza settantacinque miliardi al botteghino. Il terzo film, *Fuochi d'artificio*, incassa settanta miliardi, poco meno del precedente; *Il pesce innamorato* (1999), grazie anche ai numerosi passaggi televisivi, si pone al vertice della top ten dei film più visti della storia del cinema italiano. *Il paradiso all'improvviso* (2003) si rivela ancora campione d'incassi della stagione come *Ti amo in tutte le lingue del mondo* (2005). Soltanto a partire dal 2009 (*Io & Marilyn*) i film di Pieraccioni non si impongono più come migliori incassi stagionali anche se ancora continueranno a conquistare posizioni di tutto rispetto nella classifica del box office nazionale: pur essendo uscito a fine anno, ancora nel 2018 *Se son rose* conquista il sesto posto fra i film italiani con i migliori incassi dell'anno (3.903.744 euro). Dunque il successo popolare del personaggio risulta solido, anche se in curva discendente, per almeno un ventennio. Oggi si estende fino a conquistare i social network. Secondo l'Osservatorio Social Vip, che dal novembre 2011 studia le celebrità italiane sui social media come fenomeno di comunicazione, Pieraccioni è una “star dello spettacolo” su Twitter (nel 2018 ventiquattresima posizione, con 1.177.439 follower), e una presenza significativa anche su Facebook (nel 2018 al novantanovesimo posto con 744.746 amici) mentre non è presente nella top 100 su Instagram<sup>18</sup>. La pagina ufficiale Facebook, gestita in proprio dall'attore-regista, registra centinaia di migliaia di visualizzazioni su singoli post, come accaduto per un frammento dell'ultimo film. Partendo dai trentatré secondi del breve estratto cinematografico postato sulla pagina ufficiale di Pieraccioni si può tentare una considerazione conclusiva.

In *Se son rose* Leonardo attraversa un'antica piazza pasticciando con l'aiutante vocale del cellulare. Si tratta di un *long take*, i movimenti della macchina sono funzionali al disegno della camminata dell'attore attraverso cui si dipana una situazione-tipo del suo cinema, un momento di inadeguatezza del personaggio, in questo caso l'incapacità di governare le tecnologie. Torniamo al quesito lanciato a proposito delle sue prime apparizioni cinematografiche: che tipo di attore è Pieraccioni? Si è detto che la critica degli anni novanta segnala in lui un'anomalia: né comico di parola, né attore fisico. Eppure il suo Peter Pan dalla maschera infantile stupefatta, tanto invariabilmente declinata nei decenni, si fa spesso perdonare l'implausibilità delle storie e la fragilità delle situazioni grazie a

18 S. Chiarazzo, *Osservatorio Social Vip* (<http://www.pubblicodelirio.it/osservatorio-social-vip/>, data di rilevazione 31 gennaio 2019).

uno stile di performance che possiede le stesse caratteristiche del personaggio: discreto, contenuto, a tratti lirico ma dall'affondo implacabile. L'attore fa leva su una qualità poco appariscente, la precisione dei tempi comici, il rovesciamento improvviso della brutta figura in un colpo vincente messo a segno grazie al ritmo con cui la battuta arriva a sigillo della gag. Il pubblico ride dell'inciampo rispecchiandosi in un corpo comico così normale da sembrare qualunque e invece, quando entra in azione, perfettamente padrone di sé. È il caso della suddetta camminata: in pochi secondi Leonardo affronta l'assistente vocale che non vuole ubbidire ai suoi comandi, una mano goffamente impegnata da un mazzo di rose, l'altra rivolta alla bocca. Ogni risposta errata del dispositivo è segnalata da brevi soste in un tragitto seguito dalla cinepresa che accompagna i movimenti dell'attore, li segue e li asseconda. Più volte l'assistente vocale travisa la richiesta di chiamare la figlia finché un insulto scatena una risposta imprevedibile e parte una chiamata a uno sconosciuto. La risata è innescata dalle ultime, brevi, pause e riprese del passo, congiunte al ritmo delle battute e alla sorpresa che lo fa fermare, imbarazzato, davanti alla voce dello sconosciuto per chiudere rapidamente la chiamata, come un ragazzino colto in fallo: poi riprende in controtempo la battuta finale e chiude la gag.

Questo meccanismo perfettamente controllato segnala un'ovvietà. Nascosto dietro la maschera dell'inetto vincente c'è un personaggio, che inscena una disarmante normalità, interpretato da un attore che eccelle nella prassi comica mimetizzato dietro la performance di un'apparente medietà. Tutti siamo incapaci di governare le tecnologie: la ricerca del dialogo con lo spettatore provoca un abbassamento dei toni per favorirne la complicità. Tale "confidenza" è frutto di una sapienza attoriale (e perfino registica) che si manifesta in scelte che, come quella linguistica, non si fanno sentire: ad esempio qui la ripresa in continuità ha la funzione di assecondare, senza sottolinearlo, l'effetto comico, portando l'attore "gradevolmente" dalla figura intera al primo piano. Detto altrimenti: la camminata in sé non è comica (Leonardo veste casual-elegante, si sta recando a un appuntamento, non ha niente di buffo), lo è il ritmo che assume man mano, in sintonia con il surreale dialogo meccanico. Nei momenti più divertenti delle commedie pieraccioniane il regista orchestra la gag confidando nell'irresistibile recita dell'imbarazzo da parte dell'attore. In questo, oltre all'aspetto fisico e alla consonanza dei due caratteri, Pieraccioni ricorda le costruzioni mimiche di Max Linder. La sua palestra comica, affinata in anni di spettacoli dal vivo, trova da subito nel cinema, che gli consente in seguito di serializzare il proprio tipo, una forma spettacolare adeguata al dipanarsi di situazioni sempre uguali ma funzionali alla messa in scena delle solide geometrie del comico. Negli sketch l'ilarità è provocata dagli scarti fra stasi e movimento e dal ping-pong delle battute: l'esempio precedente pare particolarmente efficace perché la spalla comica si smaterializza consentendo all'attore di tornare alle origini dello spettacolo di varietà da cui era partito, innescando un "corpo a corpo" solitario con lo spettatore, privo di cornice narrativa. Analogamente i social network, come si è visto in apertura con l'esempio renziano, permettono a Pieraccioni di accorciare le distanze con il suo pubblico tornando alla dimensione "costitutiva" della sua comicità che è stata, si è detto, prima teatrale, poi televisiva. Alla pagina Facebook ufficiale l'attore-regista affida

foto, riflessioni («se il cinema è una lettera d'amore il teatro è finalmente darsi un bacio»<sup>19</sup>) e brevi video in cui appare in situazioni ridicole della vita quotidiana. In essi si ritrova la stessa architettura ritmica delle gag cinematografiche insieme a un principio di metodo: far ridere purché sia. Che poi, si sa, è una cosa seria.