

L'ISTRICE E IL PAVONE

Beppe Grillo da attore mancato
a comico tribuno e leader politico



*Cercasi Gesù
Scemo di guerra
Topo Galileo*

**Ha interpretato tre film
e ha capito che il cinema
non faceva per lui: un'arte
collettiva non si concilia
con la vocazione per il monologo.
Ma su quei set ha messo a punto
la retorica del fustigatore.
Che può far vincere le elezioni.**

Gianni Canova

*Ci vuole sempre qualcuno da odiare
per sentirsi giustificati nella propria miseria.*

Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*

L'egemonia del monologo

Lui parla da solo. Non è il solo che lo fa. Nella tradizione comica italiana l'hanno fatto in tanti, prima di lui, da Dario Fo a Paolo Rossi, da Adriano Celentano a Roberto Benigni. Eppure, in nessun altro comico il monologo è assurto a forma di spettacolo assoluta, totalizzante ed esaustiva come in Beppe Grillo. L'hanno definito di volta in volta tribuno, comiziante, predicatore. In realtà Grillo è prima di tutto (e fino in fondo) un monologhista. Uno che gestisce il flusso della comunicazione in modo verticale, diffondendo il Verbo dall'alto del suo assolutismo enunciativo. Nelle culture dialogiche, le idee passano al vaglio del punto di vista opposto, si confrontano con il dissenso, si misurano con il contrario e con il diverso. Nelle culture monologiche, invece, le idee vengono urlate in un delirio di solipsismo, e innescano adesioni fideistiche.

che (da tifo calcistico...) in cui la razionalità viene totalmente subissata dalla emozionalità. Beppe Grillo incarna l'espressione più matura ed estrema dell'egemonia del monologo nella tradizione culturale e comunicativa italiana¹. Il monologhista non ammette né confronti né obiezioni: costruisce un Nemico Assoluto (di volta in volta: il comunismo, il berlusconismo, il clandestino, il migrante, il politico ladro e corrotto) e lo offre come capro espiatorio a un corpo sociale che proprio nell'odio per il Nemico costruisce la propria identità (e scarica la propria insoddisfazione)². È una tradizione che viene da lontano e la sua egemonia ha popolato la scena e la storia della cultura italiana di imbonitori, di predicatori comunque travestiti, di savonarola che urlano «vade retro, satana!», sempre additando come "satana" un eidolon diverso. La cosa singolare è che Beppe Grillo arriva ad essere l'indiscusso campione contemporaneo della forma monologica dopo aver sperimentato (e scartato...) a inizio carriera una forma di spettacolo (e di comunicazione) squisitamente dialogica come il cinema. Il cinema è quanto di più lontano dal monologismo si possa immaginare. Tanto in chi lo fa quanto in chi lo fruisce, il cinema è polifonico, chiama in causa una collettività (una troupe, un pubblico). Il cinema, per sua natura, non ammette il solipsismo. Educa alla coralità, alla pluralità. È una delle (poche?) forme di comunicazione che contrappongono al primitivismo autoritario e autocratico del monologo la polifonia democratica della creazione collettiva e del piacere condiviso. Nei confronti del cinema, dopo una fase confusa di indistinta e oscura attrazione, Grillo matura prima un rapporto di diffidenza e di disagio, poi prende atto di una congenita incompatibilità. Negli unici tre film a cui prende parte, in pieni anni '80, Grillo tocca con mano che il cinema non è fatto per lui (o che lui non è fatto per il cinema...) e in sostanza lo ripudia. Ma paradossalmente proprio nei tre film che lo vedono protagonista è possibile rinvenire – per certi versi – la profetica epifania della sua carriera successiva. Come se il monologhista nascesse dalla presa d'atto – al contempo malinconica e stizzita – dell'impossibilità di essere attore.

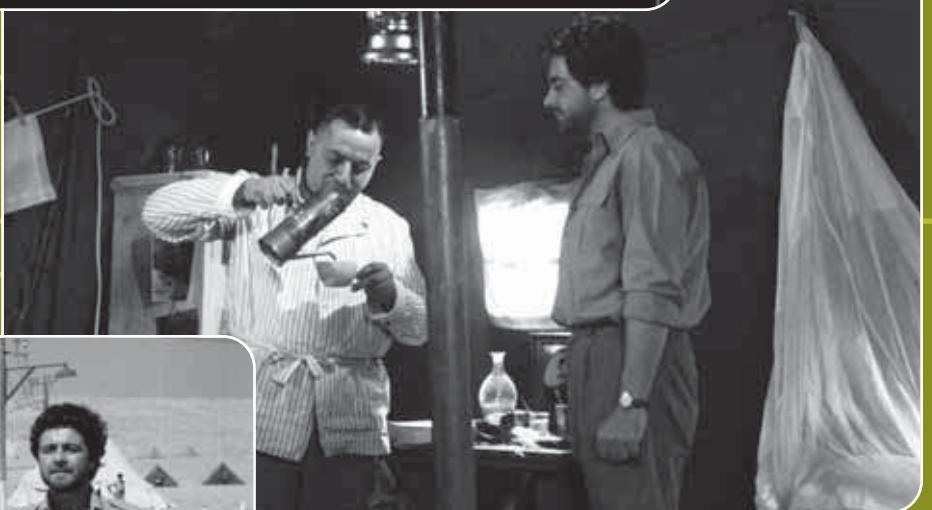
Il profeta, lo psichiatra, il derattizzatore

Il rapporto di Grillo con il cinema si concentra e si esaurisce nell'arco di pochi anni. Tre i film di cui è protagonista: *Cercasi Gesù* (1982) di Luigi Comencini, *Scemo di guerra* (1985) di Dino Risi e infine *Topo Galileo* (1987) di Francesco Laudadio³. Grillo arriva al cinema avendo già alle spalle una discreta esperienza televisiva: nel 1978 ha condotto ad esempio, insieme ad altri, un'edizione del Festival di Sanremo, mentre all'inizio degli anni '80 è stato protagonista di una programma di successo della Rai come *Te la do io l'America* (1981)⁴. È un personaggio popolare, amato e conosciuto dal grande pubblico, e il cinema italiano spera che la sua notorietà si possa riverberare anche sui film che sceglie di interpretare.

Il personaggio con cui esordisce sul grande schermo nel film di Luigi Comencini si chiama Giovanni ed è uno sbandato senza fissa dimora che vive presso un falegname. Lo vediamo, all'inizio del film, mentre fa l'autostop a un casello autostradale in una grigia giornata di pioggia. È mansueto, forse un po' svitato, lunatico, affabile e ingenuo. Ma per i pubblicitari ha la faccia giusta per rappresentare Cristo in una "Vita di Gesù" a puntate che una casa editrice cattolica è in procinto di pubblicare. Così, Giovanni diventa Gesù. Ma il suo è – o dovrebbe essere – un Gesù molto evangelico, uno che diventa amico di prostitute, drogati, terroristi, handicappati, clandestini: troppo, per un clero intento a far soldi nel nome di Dio, ma senza alcun reale interesse per gli emarginati. Il suo destino è segnato: i preti affaristi decidono di emarginare questo Gesù che non funziona per la raccolta di figurine, mettendolo a riposo in una casa di cura per malattie mentali. Nei panni del "povero cristo" dei giorni nostri, Grillo è un *absolute beginner*: dovrebbe mettere in scena un personaggio caratterizzato da un candore assoluto, da una totale mancanza di malizia, come uscito fresco fresco dai Fioretti francescani, uno che si commuove se vede un bambino che dorme, o che quando ha fame chiede a un pollo di suicidarsi perché sa che lui non sarebbe capace di tirargli il collo. Un matto di Dio, insomma, che

vorrebbe avere in sé qualcosa dell'*Idiota* di Dostoevskij o del *Candide* voltairiano. In realtà, il suo personaggio viene definito da Tullio Kezich «un hippy alla camomilla» desideroso soprattutto di misurarsi «con i monologhi di Troisi in *Ricomincio da tre*»⁵. E anche se non manca chi – come Giovanni Grazzini – elogia la sua sobrietà interpretativa e la mansuetudine del suo personaggio⁶, di fatto il film non funziona. E lo stesso Comencini addossa le maggiori colpe del fallimento sulle fragili spalle di Grillo: «Il personaggio televisivo non trasporta al cinema il suo carisma e la sua popolarità»⁷. Il problema è che il ruolo dell'ingenuo sta stretto all'attore, che si deve continuamente frenare, e che è costretto ad amputare incessantemente la propria esuberanza interpretativa per adeguarsi a un personaggio che dovrebbe essere costruito lavorando quasi solo di sottrazione. Grillo freme, si impone gentilezza e sorrisi, ma qua e là sembra di intuire la voglia di essere un ben altro Gesù: quello che caccia i mercanti dal tempio e che invoca l'apocalisse sulla corruzione del mondo. Cioè esattamente il ruolo messianico-profetico che incarna molti anni dopo, quando potrà scegliere liberamente – nell'agone politico e mediatico – i personaggi e i ruoli da interpretare.

Il primo “vaffa!” della sua carriera pubblica Grillo lo pronuncia nel suo secondo film, *Scemo di guerra*, diretto da Dino Risi e liberamente tratto dal romanzo di Mario Tobino *Il deserto della Libia*. L'insulto è indirizzato a una mosca ronzante e fastidiosa, che si posa sulla mano del personaggio interpretato da Grillo nell'afosa oasi di Sorman, tra la sabbia e le dune del deserto libico. Nella finzione filmica siamo nel 1941: ma dal momento che l'epiteto volgare in questione – come afferma il Grande Dizionario della lingua italiana Battaglia – è attestato nella lingua italiana scritta solo a partire dal 1953⁸, se ne deduce che l'uso tendenzialmente anacronistico di tale espressione volgare potrebbe valere come ulteriore sintomo di un bisogno ininterrotto di prevaricazione dell'attore sul personaggio. Grillo, insomma, non riesce a smettere di essere Grillo. Per quanto si sforzi, non riesce a “calarsi” nella parte, e a cancellare nel ruolo la sua identità prefilmica⁹. Nei panni di un sottoufficiale medico specializzato in psichiatria, in camice bianco e barba sempre perfettamente rasata, Grillo è spesso impacciato, legnoso, in molte scene non sa dove mettere le mani, né come gestire la dinamica degli sguardi¹⁰. Solo quando riesce a uscire dalle strettoie del dialogo, quando può liberarsi dall'impaccio della relazione drammaturgica, quando trova l'occasione del monologo, solo allora Grillo si esalta. Come quando proclama: «Ma a noi che ci frega? Cosa ci interessa? Noi siamo qui. Siamo dove scocca l'avventura. Noi siamo dove si butta il cuore oltre l'ostacolo. Dove si conquista il futuro!». La sceneggiatura, scritta da Risi con la collaborazione di Age e Scarpelli, in questo passaggio intendeva probabilmente ironizzare sull'enfasi parafuturista del lessico e della sintassi dei giovani ufficiali dell'esercito fascista in Libia, ma Grillo non resiste alla tentazione, si lascia sedurre dall'occasione retorica, dimentica l'alibi dell'ironia, e recitando si impenna su se stesso, arrivando a sfiorare il sublime involontario. Un pessimo attore, come lo stesso Risi ebbe a riconoscere in modo esplicito: «Ai tempi era la giovane promessa dello spettacolo italiano. Lo ammiravo per le cose che faceva in tv, e per questo lo scelsi. Però mai avrei immaginato che fosse così negato a recitare. Anche Beppe, a dire il vero, comprese presto che il cinema non era per lui. In compenso si capì subito che ambiva a diventare personaggio, che aveva altre ambizioni»¹¹. In questo contesto, non è però ozioso ricordare che la perfidia drammaturgica di Dino Risi arriva a imporre a Grillo almeno un paio di situazioni in cui la sua esuberanza comica da primo attore viene beffardamente punita e messa in scacco. Una per tutte: il capitano Oscar Pilli, interpretato dal comico francese Coluche, inizia a raccontare la barzelletta dello scienziato che ha trovato la formula per trasformare la merda in budino. Il sottotenente impersonato da Grillo, ansioso di esibire la sua competenza in materia, finisce la barzelletta prima del capitano. Inverte quello che William F. Fry, in una lettura etologica dei rapporti di potere innescati dal dispositivo comico, definisce «l'ordine della beccata»¹². E subito viene ripreso dal capitano: «A un subalterno non è consentito concludere le barzellette dei superiori. Tu devi ridere e basta». Le gerarchie del comico sono analoghe a quelle dell'esercito: c'è chi ordina (chi enuncia) e chi obbedisce (chi ascolta). È un'altra lezione che Grillo metterà a frutto impagabilmente nel prosieguo



Topo Galileo

Scemo di guerra:
Grillo con Coluche

Cercasi Gesù:
Grillo con
Maria Schneider

della sua carriera, quando da monologhista consumato impedirà a chicchessia di invertire o rovesciare proprio “l’ordine della beccata”.

Ma c’è un ultimo aspetto dell’esperienza di Grillo sul set di *Scemo di guerra* che non va trascorso: la conoscenza e il rapporto con Coluche. Il comico francese, qui alle prese con il personaggio di un ufficiale afflitto da psicosi demente cronica, è reduce da una singolare esperienza politica: qualche anno prima, in un periodo in cui la Francia versava in una grave crisi economica e sociale, aveva annunciato di volersi candidare alle elezioni presidenziali del 1981 (quelle che poi avrebbero portato all’Eliseo François Mitterrand). Sostenuto da intellettuali prestigiosi come Pierre Bourdieu, Félix Guattari e Gilles Deleuze, e accreditato da alcuni sondaggi ben oltre il quindici per cento, Coluche si ritirò poi dalla competizione dopo che il suo collaboratore René Gorlin fu assassinato e dopo aver ricevuto egli stesso numerose minacce di morte. Grillo è molto colpito dal personaggio, ne subisce il fascino. Secondo Risi è perfino geloso e invidioso di lui: «Già depresso perché ridotto al ruolo di spalla, Beppe a un certo punto si ingelosì del rapporto speciale che avevo con Coluche. E così, per ripicca, fece la mossa classica dell’attore indispettito: si diede malato. Per due mesi dovettero sospendere le riprese. Finché qualcuno non gli fece sapere che se non fosse tornato, avrebbe dovuto pagare una penale. Parola magica: da buon genovese si ripresentò sul set»¹³. Nella medesima intervista è proprio Risi a suggerire che la decisione di Grillo di fondare un movimento politico potrebbe esser fatta risalire, nella sua ispirazione originaria, all’esempio di Coluche: non a caso, i tratti distintivi del Grillo monologhista-politico (l’infotainment irriverente, l’indignazione anti-casta, la *catch phrase* “vaffa...!”) riecheggiano tanto nella forma quanto nei contenuti proprio alcuni degli elementi propagandistici con cui Coluche aveva tentato – invano – di sfidare Valéry Giscard d’Estaing, Jacques Chirac e François Mitterrand.

Il terzo e ultimo film interpretato da Grillo fonda e rafforza un altro sodalizio destinato a durare fino al trionfo del Movimento 5 Stelle alle elezioni politiche del febbraio 2013: quello con Stefano Benni¹⁴, Topo Galileo non solo riecheggia in modo evidente il mondo ideo-comico dello scrittore bolognese – quello stesso mondo che proprio Benni avrebbe portato direttamente sullo schermo nel 1989 dirigendo il film *Musica per vecchi animali*, tratto dal suo romanzo *Comici spaventati guerrieri* – ma si basa su un soggetto di Benni e su una sceneggiatura che Benni e Grillo hanno scritto insieme. Le musiche di amici come Fabrizio De André e Mauro Pagani confermano l’impressione che questa volta Grillo vuole fare il “suo” film e non essere costretto a sottostare alla volontà di registi sia pure di culto come Risi o Comencini. Lo conferma egli stesso in modo esplicito: «Non volevo più film d’autore con personaggi da interpretare, volevo essere Beppe Grillo!»¹⁵. Alla regia, non a caso, viene chiamato non un “autore” ma un director come Francesco Laudadio: un “tecnico” a cui Grillo chiede semplicemente di “mettere in scena” il mondo di Benni e di dar rilievo al suo personaggio, nella certezza – questa volta – di riuscire a fare centro¹⁶.

Il film è interessante soprattutto per il tentativo di realizzare – pur entro le strettoie produttive e distributive del sistema italiano – un vero e proprio B-movie di fantascienza, con tanto di centrale nucleare attorno a cui si articola un universo totalmente autoritario e concentrazionario. Guardie armate, tute e scafandi, furgoni blindati, sirene, telecamere di sorveglianza, controlli polizieschi: i personaggi non hanno nome, hanno solo un ruolo e un numero identificativo (si chiamano Generale 2, Colonnello 13, dottor 100, maestranza 607, e così via), a suggerire l’evidente spersonalizzazione di una società orwellianamente organizzata e gerarchizzata. In questo quadro Grillo interpreta il personaggio di Giuseppe Maria Galileo, un infallibile derattizzatore convocato dai vertici della centrale nucleare per catturare una cavia (il topo Sigfrido) sfuggita dal laboratorio. Per un errore Galileo finisce però in una vasca di plutonio radioattivo e si trova ad essere studiato a sua volta come una cavia da un *mad doctor* interpretato da Paolo Bonacelli, che esclama esultante: «Possiamo studiare gli effetti del plutonio senza sganciare neanche una bomba, tutto in segreto! È un hardcore chimico!». Al di là della facile e un po’ didascalica denuncia ambientalista e antinucleare, colpiscono nel film alcuni elementi prolettici che sembrano fatalmente anticipare, preconizzare e addirittura indirizzare le scelte future di Grillo. Del suo

personaggio, ad esempio, non esistono fotografie: Giuseppe Maria Galileo non si è mai fatto fotografare, c'è solo una sua foto da bambino, tutto il resto della sua vita è immerso nel mistero e caratterizzato dall'assenza di immagini, quasi ad anticipare – appunto – quella strategia di sottrazione e di invisibilità mediatica volta a produrre il massimo di attenzione e di curiosità che il Grillo degli anni futuri avrebbe applicato con spregiudicata scaltrezza ed efficacia.

Come già nei film precedenti, del resto, anche in *Topo Galileo* Grillo si esalta solo quando riesce a eludere le necessità dialogiche della sceneggiatura e ad afferrare l'opportunità di mini-monologhi: ad esempio quello in cui espone la sua teoria secondo cui i topi non vanno catturati ed eliminati ma imborghesiti, dove colpisce l'uso ridondante di diminutivi e vezzeggiativi, che sarà uno dei topoi della retorica del Grillo successivo («Bisogna fargli un complimentino... mettergli un pezzettino di moquette rossa davanti alla tana...»), oppure il monologo anti-casta costruito sul confronto topi/umani («Non esiste fra i topi una categoria di supertopi che fanno le cose di nascosto agli altri. Solo fra noi [...] c'è poca gente che decide per tutta l'umanità»), o ancora il monologo finale, molto teatrale, rivolto ai topi nelle fogne («Salve miei sudditi! Sono Galileo, re della merda. Vado a salvare la mia principessa. Che mi protegga Saturno, dio dell'immondizia...»).

Anche nelle tecniche generative della comicità verbale, *Topo Galileo* è davvero per molti versi profetico. Si veda ad esempio la tecnica del rovesciamento improvviso di senso rispetto a quanto appena affermato. Galileo è finito nella vasca di plutonio. È impaurito. Teme le conseguenze di quello che gli è successo. Punta sul patetismo vittimista: «Mi resta poco da vivere... Riuscirò a fare l'albero di Natale?». Pausa. Lo spettatore non può che solidarizzare con lui. Poverino. Come non simpatizzare? Ma lui all'improvviso rovescia tutto: «Sarebbe la prima volta perché mi fanno schifo gli alberi di Natale!». La tecnica è identica a quella che Grillo avrebbe adottato l'anno successivo, nel 1988, richiamato dalla Rai dall'esilio in cui l'aveva relegato due anni prima¹⁷, per cercare di frenare la drammatica caduta di audience del Festival di Sanremo. Nella seconda giornata del Festival, in diretta, Grillo entra in scena secondo il suo solito copione, e vaga qua e là sul palcoscenico, camicia bianca aperta e senza cravatta, spalle incurvate in avanti quasi ad abbracciare il microfono e a protendersi verso il pubblico. «Ma cosa posso dire sul Festival di Sanremo...?», afferma indugiando. «È innocuo...!». Pausa. Sguardo fisso in macchina. Faccione sudato e scarmigliato. E all'improvviso un urlo che esplode in diretta nel programma più popolare della Rai, e rovescia il buon senso in invettiva: «Fa schifo, il Festival...!». Applausi scroscianti e liberatori del pubblico presente all'Ariston. L'analogia con il meccanismo collaudato nella citata gag di *Topo Galileo* è sorprendente, così come il repentino e disgustato allontanamento emozionale di un oggetto di affezione nazional-popolare (là l'albero di Natale, qui il Festival di Sanremo): Grillo ancora una volta usa il cinema per allenarsi a fare il monologhista in tv. Ma è l'ultima volta. Il film va malissimo, non piace né al pubblico né alla critica. E Grillo si ritira. O si libera. Butta alle ortiche un'ossessione. O l'illusione di saper essere attore. Non lo è, non lo sarà. O lo sarà per sempre, ma nel ruolo (l'unico che gli viene bene...) di imbonitore e predicatore. Scrive Roberto Caracci: «Derattizzatore Grillo lo rimarrà, ma a suo modo e in proprio, nella battaglia per la pulizia radicale dell'informazione, della politica e dell'economia, nessuno potrà però più scrivergli un preciso copione, né imbalsamarlo nelle vesti di un attore pilotato da una regia. Grillo preferirà d'ora in poi recitare a soggetto, non soggetto a nessuno»¹⁸.

Predicazione e retorica della verità

Il rifiuto del cinema da parte di Beppe Grillo è quasi un'abiura. E ha un valore emblematico per la storia non solo dello spettacolo ma – visti gli sviluppi successivi – anche della società e della cultura italiana contemporanea. È un sintomo rivelatore di come la nostra tradizione culturale sia insofferente di ogni regola e di ogni disciplina: Grillo che non riesce ad essere attore incarna ed esprime l'insofferenza anarcoide dell'italiano nel dover essere cittadino, nel sottostare a regole, nell'accettare un ruolo. Il suo essere furente e furioso, la sua predilezione per l'insulto e

l'invettiva, il suo ripudio urlato del mondo («mi fa schifo!») esprimono meglio di tante altre analisi il carattere degli italiani, che in lui si riflettono e si riconoscono. Non solo: in lui vedono il predicatore che li fa ridere. Quello che *castigat ridendo mores*. Quello che li assolve dal fantasma della mediocrità offrendo loro – di volta in volta – un nemico da odiare e su cui scaricare ogni colpa. Come Dario Fo e Adriano Celentano¹⁹, Grillo vuol parlare una sola lingua, la sua. Non si accontenta di essere il comico tribuno. Ambisce a essere il salvatore del mondo. Il fustigatore dei malvagi. Il superuomo di massa che denuncia, conforta, vendica e punisce. In lui, nella sua veemenza e nella sua furia, nella sua capacità di aizzare e poi sdrammatizzare, si trovano tracce di una tecnica comunicativa a cui il pubblico italiano è ben assuefatto e che viene da lontano, forse addirittura da un mix fra la retorica di un Savonarola e la tecnica barocca della predicazione controriformista²⁰. Tornano alla mente – osservando le sue “predicazioni” – alcune celebri pagine manzoniane, a cominciare dall'incontro fra Don Rodrigo e Fra Cristoforo, quando il dialogo tortuoso e difficile viene interrotto improvvisamente dall'invettiva minacciosa («Verrà un giorno...!»), esaltata da un gestualità («alzando la sinistra con l'indice teso») che evoca la veemenza del pulpito, quello stesso dall'alto del quale il medesimo Fra Cristoforo immagina di rivedere Don Rodrigo nell'incubo finale, «fulminando lo sguardo in giro su tutto l'uditario»²¹. Grillo viene da questa tradizione, minaccia, alza il dito e fulmina con lo sguardo, urla e profetizza, rialacciandosi a un'oratoria e a una prossemica ben radicate nella memoria collettiva degli italiani: con l'istinto antropologico del tribuno di rango, non solo riprende tecniche, stili e figure di una tradizione pluriscolare, ma – senza saperlo – plasma il suo stile predicatorio sui due simboli zoomorfi («il vanitoso e frivolo pavone» e «l'irsuta e repellente istrice») che secondo il cardinal Sforza Pallavicino dovevano ispirare l'arte della predicazione e fondersi nella figura del predicatore efficace²². Un po' pavone, un po' istrice, Grillo fugge dal cinema per costruire forme di comicità di volta in volta plebiscitaria, diffamatoria o ingiuriosa che trovano nell'apparente rifiuto della finzione e nella retorica della trasparenza e della verità il loro collante indissolubile. Quando nel 1989, dal palco di Sanremo, Grillo urla – in televisione – che «Dove c'è la televisione non esiste la verità!», nega la verità di quel che dice proprio dicendolo in televisione (cioè in quello che secondo lui è il luogo della menzogna assoluta), ma così facendo riesce nel miracolo mediatico di fondare sulla menzogna dichiarata il culto plebiscitario della sua verità. Così, sul finire degli anni '80, il suo passaggio dal tessuto polifonico della commedia all'eloquio solipsistico del comico-tribuno indica di fatto una caduta di socialità, un oscuramento del senso di collettività, che va ben oltre la persona di Grillo. Anche se in lui e nella sua storia risulta evidente quel modo di interpretare la satira che non verrà meno neanche con il passaggio dalla tv al web, e che giustamente Italo Calvino stigmatizzava già alla fine degli anni '70 in uno scritto poi raccolto in *Una pietra sopra*: l'atteggiamento di chi non coinvolge nella propria feroce ironia anche se stesso, e che anzi, nell'atto di spargere veleno sul mondo, è ben attento a chiamarsene fuori²³.

1. Sul monologo come forma dominante del discorso pubblico in teatro, in televisione e nella politica italiana si veda Stefano Bartezzaghi, *Io parlo da solo*, «la Repubblica», 24 marzo 2013.

2. Cfr. Umberto Eco, *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano 2011, pp. 9-36.

3. Alcune filmografie rilevano la partecipazione di Beppe Grillo anche ad altri due film: il documentario *Viva Zapatero!* (2005) di Sabina Guzzanti e il film collettivo a episodi *Checosamanca* (2006). In entrambi però Grillo appare fulmineamente nei panni di se stesso, impegnato nei suoi classici temi di denuncia politico-sociale. Non si misura cioè con la creazione di un personaggio finzionale. Tutti e due questi titoli risultano pertanto trascurabili ai fini dell'analisi che qui si propone.

4. Cfr. Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 1992, p. 387.

5. Tullio Kezich, *Cercasi Gesù*, in Id., *Il nuovissimo Millefilm. Cinque anni al cinema 1977-1982*, Mondadori, Milano 1983, p. 88.

6. Giovanni Grazzini lo definisce «mansueto e arrendevole quanto basti per dare mistica sostanza alla metafora, ma anche contestatore quanto occorre per conservare all'allegoria valore di critica sociale». Giovanni Grazzini, *Cercasi Gesù*, in *Cinema '82*, Laterza, Bari 1983, p. 37.

7. Cit. in Giorgio Gosetti, Luigi Comencini, “Il Castoro Cinema”, La Nuova Italia, Firenze 1988, p. 29.

8. La prima attestazione scritta è «La signora Sequi s'alzò dal divano sul quale sedeva vicino a lui, con gli occhi sbarrati e le mani sui fianchi gridò: "Va a ffanculo"» (Aldo Palazzeschi, *Roma, Vallecchi, Firenze* 1953, p. 152); cfr. Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Utet, Torino, vol. XXI, 2002, TOI-Z, *sub vocem* "Vaffanculo", p. 618).
9. Se ne ha una riprova evidente in un'altra scena del film: quella in cui, di fronte a uno sceicco arabo che balla, il sottotenente Lupi, interpretato da Grillo, si china verso il tenente interpretato da Fabio Testi e gli sussurra complice e malizioso: «Ma questo è un po' bulicio...?», lasciando riaffiorare nella scelta lessicale la sua non dissimulabile genovesità.
10. La critica non manca di rilevare la mediocre performance dell'attore Grillo. Se Mino Argentieri afferma che è «di gran lunga migliore nelle prestazioni cinematografiche che non in quelle televisive» («Rinascita», 8 febbraio 1986), Aldo Fittante sottolinea invece come Risi sia riuscito a far decollare un attore come Lino Banfi (con il film *Il commissario Lo Gatto*, 1986), ma non Beppe Grillo; cfr. Aldo Fittante, *Il trasversalismo del plot*, in Valerio Caprara (a cura di), *Mordi e fuggi. La commedia secondo Dino Risi*, Marsilio, Venezia 1993, p. 21.
11. La dichiarazione di Risi è riportata in Angela Frenda, *Dino Risi: il film con Beppe? Era scarso e geloso di Coluche. Lasciò il set, tornò per la multa*, «Corriere della sera», 19 settembre 2007.
12. Cfr. William F. Fry, *Una dolce follia*, Raffaello Cortina, Milano 2001, pp. 148-153 (ed. or. *Sweet Madness* 1963).
13. A. Frenda, *Dino Risi: il film con Beppe? Era scarso e geloso di Coluche*, cit.
14. I giornali del 25 e 26 febbraio 2013, dopo il trionfale risultato elettorale del movimento di Grillo, riportano tutti la foto della sua passeggiata sulla spiaggia, in Toscana, in compagnia dell'amico e consigliere Stefano Benni.
15. La dichiarazione è riportata in Marco Giusti, *Dizionario dei film italiani stracult*, Sperling & Kupfer, Milano 1999, p. 775.
16. Grillo ha fiducia che questa volta il film possa incontrare il successo del pubblico, come confermano le sue dichiarazioni sempre raccolte da Marco Giusti: «Se va male anche questo che mi sono fatto da solo, come e con chi volevo io, ottenendo perfino il controllo finale sulle immagini, be', me ne torno a Nervi e cambio mestiere. Si vede che il cinema non è per me. Ma non può andare male».
17. Nel 1986, nell'ambito di *Fantastico 7* condotto da Pippo Baudo, Grillo si esibisce in un'invettiva contro i socialisti allora al governo (la celebre barzelletta in cui immagina che il ministro Claudio Martelli chieda al presidente del Consiglio Bettino Craxi, durante un viaggio istituzionale in Cina: «Ma se qui in Cina un miliardo di persone sono tutti socialisti... allora a chi rubano?») che gli costa l'epurazione dalla Rai e un lungo esilio interrotto solo dagli spot pubblicitari per una nota marca di yogurt e dalla chiamata "alla Cincinato" per salvare – appunto – il Festival di Sanremo del 1988 e poi nel 1989. Cfr. A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, cit., pp. 467 sgg. Ma si veda anche Marco Nozza, *Ma possiamo mettere la museruola al clown*, «Il Giorno», 18 novembre 1986.
18. Roberto Caracci, *Il ruggito del Grillo. Cronaca semiseria del comico tribuno*, Moretti&Vitali, Bergamo 2013, p. 68.
19. Il percorso artistico di Celentano presenta singolari analogie con quello di Grillo: anche lui passa dal fallimento di un ambiziosissimo tentativo messianico al cinema (*Joan Lui - Ma un giorno nel paese arrivo io di lunedì*, 1985) all'assunzione vicaria di un ruolo da guru monologante in televisione. Quanto a Dario Fo, e alla sua riluttanza per ogni forma di teatro dialogico, rinvio al mio *Il Re è Nano*, «Duellanti», 005, aprile 2004, p. 60.
20. Benedetto Croce, *I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnuolo*, in Id., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1911, pp. 163-193.
21. Si vedano i capitoli IV e XXXIII di *I promessi sposi*.
22. Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*, Mascardi, Roma 1662, pp. 36-37. Cit. in Andrea Battistini, *Forme e tendenze della predicazione barocca*, in Maria Luisa Doglio, Carlo Delcorno (a cura di), *La predicazione nel Seicento*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 23.
23. Italo Calvino, *Definizione di territori: il comico*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, pp. 157-158.

Gianni Canova è professore ordinario di Storia del cinema nonché preside della Facoltà di Comunicazione presso la Libera Università Iulm di Milano. Autore e conduttore del programma quotidiano *Il Cinemaniaco* su Sky Cinema, dal gennaio 2013 dirige il mensile «8 ½. Numeri, visioni e prospettive del cinema italiano». Dal 2010 è presidente della Cuc, l'associazione scientifica che raggruppa tutti i docenti di cinema, televisione e new media delle università italiane.