

Una rappresentazione del potere tra cinema e teatro: il Berlusconi di Elio De Capitani¹

Laura Mariani

1. Premessa sull'attore

Il lavoro dell'attore è confinato «tra l'indecifrabilità delle sue stesse confessioni, e le deposizioni tendenziose dei testimoni» (Jouvet 1989: 48). Si guarda e si viene colpiti, se ne fa esperienza: lo spettacolo esiste a posteriori come costruito della memoria, nel suo svolgersi è relazione. Lo spettatore può raccontare in parte ciò che ha visto, provato e pensato. L'attore può ricostruire il percorso che ha compiuto, esercitando insieme corpo, mente, immaginazione, ma poi quel che accade nel qui e ora della scena, sebbene preparato nei dettagli, ha qualcosa di molto fisico e poco descrivibile. Lo studioso trae giovamento dal racconto dell'attore, a patto di non crederci ciecamente e di considerare altri livelli: le immagini esterne (gli spettacoli), le immagini intime (le risorse), le tecniche (la mobilitazione) e il contesto materiale (le condizioni date). Così suggerisce Claudio Meldolesi, che fa riferimento anche a un altro concetto fondamentale per un'arte in cui l'artefice e il suo strumento sono tutt'uno e la trasmissione si basa sull'oralità e sulla pratica: la memoria del corpo (Meldolesi 2014: 79-90). La storia dell'attore non è solo «Academic history», deve fare i conti con la natura 'impura' della scena e farsi «Stage history» secondo

¹ Si ringrazia Sacher Film per la gentile concessione delle immagini utilizzate all'interno del saggio.

la distinzione proposta da Yuri Tsivian (Tcherkasski 2014). D'altro canto, nel passaggio dalla Teoria alle pratiche, resta fondamentale il riferimento a Stanislavskij, padre fondatore del moderno pensiero sull'attore, diversamente arrivato all'Actors Studio e a Grotowski.

E resta preziosa la distinzione proposta da Jouvet fra *acteur* e *comédien*, che oggi potremmo rilanciare opportunamente precisata come diade *acteur* e *performer*, fermo restando che si tratta di modi di lavorare e di intendere la professione che possono mescolarsi. «L'attore non può che interpretare certi ruoli, gli altri li deforma secondo la sua personalità. Il *comédien* può interpretare tutti i ruoli. L'attore entra nel personaggio, il *comédien* lo riceve in sé». Il talento dell'attore è «di essere estremamente incarnato in sé, per prima cosa, e in se stesso». «Il *comédien* esiste soltanto grazie allo sforzo e alla disciplina, all'immaginazione viva, regola di vita per i suoi pensieri e per il suo corpo, infine grazie al personaggio al quale cerca di adeguarsi, al quale cerca di presentarsi non nello specchio della propria camera, ma in una sua viva immaginazione» (Jouvet 1989: 41, 183-184).

Luca Ronconi invita gli allievi a chiedersi: che attore sono, uno che dice «qua ci sono io» oppure «venite con me?»

Non c'è dubbio, Elio De Capitani è un *comédien* che invita a partecipare al suo viaggio. Comincia come attore non ancora ventenne, entrando nel Teatro dell'Elfo appena fondato da Ferdinando Bruni, Cristina Crippa, Gabriele Salvatores, Luca Torraca (1973). Nel 1983 comincia a dedicarsi alla regia, firmando gli spettacoli (quasi sempre) della compagnia, solo o con Bruni. Dopo il 2006, senza abbandonare la regia, torna a impegnarsi nella recitazione come protagonista di messinscene importanti. Nelle interpretazioni precedenti, prevalentemente in ruoli minori, conserva alcuni tratti di quello che in gergo teatrale si chiama caratterista: il più strettamente legato alle abilità metamorfiche del *comédien*, molto usato dal cinema italiano dal secondo dopoguerra, per non dire di quello americano. Si riferisce «a personaggi contrassegnati da un temperamento dominante» per i quali non contano bellezza, eleganza, età e che può essere comico o drammatico (Jandelli 2002: 268-269). Al polo opposto e ugualmente centrale il ruolo del brillante, che sembra sotteso a una tipologia di

altro tipo, che ha le caratteristiche di «eleganza e pensosità» degli «attori funzionali» (Meldolesi 2008: 9-54).

Sulla pregnanza del caratterista è poi caduto il sospetto, come qualcosa di troppo legato al mestiere e alla tipizzazione del personaggio, al naturalismo assunto come categoria statica e non nel suo rapporto dinamico con la realtà, al basso senza possibilità di accesso all'alto: un sintomo del vecchio da sacrificare sull'altare del teatro come rivelazione, dell'astrazione formale, della 'scrittura scenica', della 'figura'. Ma oggi, arrivati a un punto di crisi della parabola del Nuovo, mentre il pubblico reclama storie e dilaga il bisogno di comunicazione, anche i tratti di rozzezza che hanno segnato la recitazione di mattatori quali Ermete Zacconi ed Ermete Novelli, e persino di Eleonora Duse, risultano più chiaramente intrinseci al lavoro attorico, alla luce anche della rinnovata attenzione per attori come Giovanni Grasso, l'ex puparo noto per i suoi eccessi, che conquistò sia Mejerchol'd che Kazan. De Capitani può richiamarsi così a una catena di 'caratteristi protagonisti' – come Gian Maria Volonté o l'amato Gino Cervi – e insieme operare da «neointerprete» (Guccini 2012), legandosi non solo alla tradizione italiana «di autarchia creativa», ma anche «all'attore della modernità, riplasmato dai Philosophes nel laboratorio dei Lumi ovvero l'artista interprete del testo e creatore di un personaggio nel suo divenire storico» (Aliverti 2014: 10), divenuto 'nuovo' per aver accolto la sperimentazione teatrale del secondo Novecento e le sfide della contemporaneità.

A partire dall'attore – questo attore – come soggetto, si possono seguire varie linee per indagare le rappresentazioni del potere. Ne ho scelta una centrale per il linguaggio scenico sin dalle origini del teatro: la mimesi. Che parte ha nella recitazione, come si declina oggi che il naturalismo appare superato e a taluni addirittura detestabile, cosa implica nel caso di personaggi non immaginari ma reali? Moretti non voleva una parodia né un'imitazione ma un «imitare senza imitare» (De Capitani 2006). Come ha risposto l'attore a questa indicazione paradossale? E ancora: che ricadute ha avuto l'esperienza cinematografica sul suo lavoro teatrale? Per rispondere dobbiamo ricostruire il processo di lavoro di De Capitani, il suo modo concreto di

entrare dentro i meccanismi del potere nelle società di massa, sempre più spettacolarizzate e tecnologicamente sofisticate, attraverso ciò che nonostante tutto gli fa resistenza: l'elemento umano.

2. Il fascino della destra

Nel 2006, l'anno del *Caimano*, De Capitani torna ad impegnarsi maggiormente come attore. Nel 2005 ha interpretato uno spregiudicato imprenditore del nord-est nel lungometraggio di fiction *Apnea*, di Roberto Dordit, che gli è valso l'invito di Nanni Moretti a fare il provino (il primo, dopo 38 anni di carriera). Verranno dopo, diversissimi, l'Andreotti di Toni Servillo nel *Divo* di Sorrentino (2008) e il Mussolini di Filippo Timi in *Vincere* di Bellocchio (2009), mentre c'è un riferimento a monte importante per tutti: l'Aldo Moro di Volonté in *Todo modo* di Petri (1976).

L'interpretazione di Berlusconi apre una triade di personaggi del potere, che segna la fase più alta della carriera di De Capitani attore. Dopo *Il caimano*, a teatro è Roy Cohn in *Angels in America* di Tony Kushner (2008 e 2010) e il presidente Nixon in *Frost/Nixon* di Peter Morgan (2013). Cohn è un grande avvocato conservatore, attivo nella condanna alla sedia elettrica dei coniugi Rosenberg, al fianco di McCarthy nella crociata anticomunista, poi difensore di mafiosi con studio a Manhattan, segretamente omosessuale, morto di Aids. Nixon è colto dopo le sue dimissioni dalla presidenza per lo scandalo Watergate quando, stretto dalle domande del giornalista David Frost, confessa in una trasmissione televisiva le sue responsabilità nelle intercettazioni illegali ai danni del partito democratico nel 1972. Questo percorso arriva a *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller (2014), all'interpretazione di Willy Loman, tragico cantore dal basso del piacere di consumare, dell'utilità delle menzogne e dell'aspirazione al successo.

Si conferma così il dialogo stretto che il Teatro Elfo Puccini stabilisce con il cinema e con il *quality tv drama*. Sembra anzi che il suo costante interesse per la drammaturgia contemporanea – si tratti di

Kushner come di Morgan – si accentui in presenza di trasposizioni cinematografiche e/o televisive: da un lato per la versione televisiva di *Angels in America* diretta da Mike Nichols (2003), con Al Pacino nei panni di Roy Cohn, e, dall'altro, per *Il duello Frost Nixon* di Ron Howard (2008), candidato a cinque Oscar. La traducibilità di tali testi teatrali nei linguaggi di massa sembra avvalorare la loro natura transitiva e la capacità di aderire al nostro presente globalizzato, dando vita a un teatro di qualità che parla a un pubblico non di nicchia. Questo è un punto fermo nella sperimentazione del Teatro dell'Elfo e un elemento di fondo dell'attuale produzione spettacolare, dove le storie transitano da un medium all'altro, con straordinari effetti di potenziamento.

Ne sono protagonisti personaggi reali, in questo caso assai noti. Non solo le loro azioni e le loro parole sono ampiamente documentate ma hanno ispirato numerose scritture e spettacoli, sicché l'interprete si relaziona al personaggio reale ma anche alla tradizione interpretativa che ha suscitato. Roy Cohn ha sfidato grandi attori: da Ron Leibman e Murray Abraham a Henry Goodman in teatro, da James Woods in *Citizen Cohn* di Frank Pierson (1992) ad Al Pacino sugli schermi. Frammenti di documentari con il vero Roy Cohn vengono proposti in *Good night, and good luck* di George Clooney (2005). Altrettanto numerosi e importanti gli interpreti di Nixon: da Philip Baker Hall (*Secret Honor* di Robert Altman, 1984) e Anthony Hopkins (*Gli intrighi del potere* di Oliver Stone, 1995) a Frank Langella nel film citato di Ron Howard (e prima nello spettacolo teatrale). Il prossimo, in *Elvis & Nixon* di Liza Johnson, pare sarà Kevin Spacey: protagonista di *House of cards*, nei panni di un politico senza scrupoli che arriva alla presidenza, nella serie televisiva proposta in Italia con successo da Sky. Esiste una notevole tradizione in questo ambito negli Stati Uniti e in Inghilterra, che parte dalla passione per le storie e le biografie, con particolare attenzione al tema del potere in tutte le sue forme nei Celebrity Studies.

Anche le rappresentazioni più crude di Roy Cohn e Richard Nixon non trascurano alcuni loro aspetti di grandezza: nell'affrontare la morte per Aids il primo e l'uscita di scena con disonore il secondo. Il male viene presentato come un dato di fatto ineliminabile, contiguo a

tutti, senza per questo escludere il concetto di responsabilità: come nei *thriller*, dove la passione per le storie non significa approvazione dei delitti. La rappresentazione del potere non parte dal giudizio morale, il personaggio viene indagato nella sua complessità, avendo Shakespeare all'orizzonte. Michael Dobbs, autore di *House of cards*, dice di «andare dietro la superficie della politica e di guardare le persone, le emozioni che stanno dietro», e ciò che accade nella vita privata per «capire cosa una persona fa sulla scena pubblica» (Panosetti 2015). È certo una via ma non la sola: Kushner, ad esempio, in *Angels in America* propone un diverso rapporto fra le due sfere. Roy Cohn si vive anzitutto come figura pubblica: questo rende più drammatica la sua omosessualità nascosta, più intenso il suo piacere di essere potente, più decisa la sua lotta contro la malattia e la morte.

Berlusconi, Cohn e Nixon, dice Elio De Capitani, «li ho studiati come uomini che hanno dentro diverse caratteristiche del vitalismo della destra, inteso non solo come teoria politica, come estensione antropologica del neoliberalismo. Incarnano l'idea, che appartiene molto anche ai grandi personaggi shakespeariani, di prendere la vita e graffiarla col proprio segno, non importa come, anche al di là dell'etica, purché questo segno resti» (Vilardo 2014). Da attore, è arrivato a nutrire «una passione quasi malata» per queste figure, per la sfida teatrale che gli hanno posto: assumere la loro umanità 'nera' dall'interno, mantenendo il riferimento a Brecht, alla sua cruda concezione della vita e alle sue efficaci rappresentazioni dei rapporti sociali. A partire dal linguaggio, nella prevalente singolarità di ogni incarnazione del potere, si possono fare utili raffronti fra questi potenti di diverse epoche e culture, che qui interessano in relazione all'interpretazione del Caimano.

«Non si arrendono mai, questo hanno in comune Nixon e Berlusconi, però Nixon è un represso, ferito e paranoico, Berlusconi è un soddisfatto», simile per molti aspetti all'abile giornalista vincitore del match con il presidente americano, come spiega De Capitani in un'intervista.

Berlusconi ha capito cosa è la tv, come Frost. La creatività al potere come sottocultura. Incarnare questa naturalezza della recita che però è anche una convenzione che tu imponi e che gli altri devono accettare [...], una convenzione teatrale che non esisteva prima, per cui per una parte di italiani lui era oggetto di caricatura ma per una parte era assolutamente credibile. [...] Siamo passati dalla base democristiana in chiese e parrocchie, alle televisioni berlusconiane, alla rete. Con Grillo siamo alla terza egemonia di tipo sottoculturale. (Mariani 2015)

Come l'esibizionista Roy Cohn, Berlusconi sente a livello spasmodico il fascino del potere conquistato per 'virtù' proprie: «non era mica Agnelli, la sua matrice sottoculturale è nordica, da piazzista e non da artigiano. Un commesso viaggiatore di tipo nuovo», sottolinea De Capitani. Dove di Willy Loman evidentemente non interessa la collocazione politica, ma il fatto che la sua umile vita è intessuta di contraddizioni, al pari di quella dei potenti: «essere religiosi e conservatori per la plebe e assolutamente rivoluzionari e libertini per la vita privata, che è la sintesi dell'edonismo reaganiano. Perché la destra italiana è edonista, non è austera alla Thatcher» (Vilardo 2014).

In Italia Roy Cohn era sconosciuto e Richard Nixon cominciava a essere dimenticato quando De Capitani li ha interpretati, potendoli meglio assumere come personaggi *tout court*. E se il problema dell'imitazione si pone anche nei loro casi, nel *Caimano* questo era assolutamente dominante. Berlusconi è stato ossessivamente oggetto di raffigurazioni in tv, al cinema e a teatro: da quelle parodistiche di Sabina Guzzanti, Maurizio Crozza e tanti altri, a quelle più mediate di Roberto Benigni a Paolo Rossi, fino a quelle 'in assenza': penso al recente *Belluscone. Una storia siciliana* di Franco Maresco, un film su un film che non si riesce a fare, come quello di Moretti. Anche la letteratura è amplissima. Non a caso, il personaggio è stato studiato da due fra i maggiori critici teatrali italiani: il romanziere Franco Cordelli, che nel 2004 ha pubblicato *Il duca di Mantova*, e il poeta Giovanni Raboni, con le rime politiche degli *Ultimi versi*, pubblicate postume nell'anno del *Caimano* e del libro di Alexander Stille dal titolo di sapore

cinematografico, *Citizen Berlusconi. Vita e imprese*. Il libro di Marco Belpoliti, *Il corpo del capo*, ha poi proposto un'analisi preziosa dell'immagine di Berlusconi e dei suoi cambiamenti nel passaggio da moderno imprenditore a statista: frutto di una «innegabile vocazione cinematografica – da divo dello schermo più che da personaggio teatrale» (2009: 104). Belpoliti vede il suo corpo a pezzi – occhi, bocca, capelli, mani, piedi –, analizza l'eloquenza dello sguardo e del sorriso, pose e posture, trucco e abiti, voce e linguaggio: tutto quello che concorre a fare di Berlusconi sia 'uno-di-noi' sia un uomo del destino, sia un modello di virilità sia una figura con sensibilità femminili. Peccato che l'autore non faccia riferimento al film di Moretti e tanto meno all'interpretazione di De Capitani che compie operazioni di scomposizione e ricomposizione assai vicine a quelle descritte nel libro, utili per entrare nei meccanismi che legano intimamente i sottoposti ai capi.

A Moretti interessavano i cambiamenti dell'Italia più che il personaggio in sé. Infatti, il percorso del film è triplice: il cinema (un produttore sull'orlo del fallimento progetta un film su Berlusconi), la vita privata (la crisi di coppia del produttore), la politica (la parabola berlusconiana). Elio De Capitani è il primo Berlusconi, quello dell'invenzione di Milano due, della creazione delle tv private, del Milan e dell'ingresso in politica. Michele Placido è l'attore che dovrebbe interpretare Berlusconi nel film: esibizionista, ossessionato dal sesso, bugiardo, superficiale. Nanni Moretti è il Berlusconi finale, drammaticamente pericoloso, freddo, lucido, senza sorriso, frontale: un altro aspetto del Caimano appunto che, senza determinazione e senza l'appoggio di poteri forti, non sarebbe arrivato tanto in alto. Infine il vero Berlusconi, in alcuni spezzoni video, come quello notissimo dello scontro verbale con Schulz al Parlamento europeo: furioso, incontrollato, con una rabbia da parvenu e, dunque, sincero.

Con questa moltiplicazione Nanni Moretti supera la cronaca per puntare sul registro immaginativo del grottesco, che altera e ispessisce i dati di realtà; così, scartando l'univocità, crea una delle maschere più potenti del cinema politico italiano (De Gaetano 2014). In questa costruzione, il primo interprete di Berlusconi viene per lo più definito

un sosia. Si tratta di una formula di comodo ma anche di un abbaglio, perché De Capitani è molto diverso fisicamente da lui: è alto, imponente, con pochi capelli. Il suo lavoro per raggiungere un simile effetto di somiglianza è oggetto del prossimo paragrafo.

3. Il primo Berlusconi: come «imitare senza imitare»

Il *Morandini* giudica De Capitani «ottimo nell'evitare la facile caricatura», Placido «scontato», Moretti «tragico e non annunciato», ma è quest'ultimo poi, comprensibilmente, a dominare nelle recensioni come figura sintesi dell'opera e della sua originalità: a cominciare da quel titolo, entrato nel linguaggio comune.

In generale la qualità dell'interpretazione di De Capitani non è stata colta in pieno, anche per distrazione, mancando un contesto di riferimento come quello che emerge, ad esempio, dalle interviste pubblicate in *Playing for Real*: a testimonianza del grande lavoro attorico richiesto dai testi biografici, che è causa non ultima del loro enorme successo (Cantrell - Luckhurst 2010). In compenso, fra le immagini del film che sono rimaste più impresse molte sono sue: frammenti di recitazione ad alta intensità. Ne viene fuori una sorta di film nel film, incorniciato tra due inquadrature speculari di sapore pittorico, nelle quali Berlusconi appare seduto dietro una scrivania posta al centro. Nella prima sta telefonando, sullo sfondo c'è una finestra rettangolare che dà su un paesaggio urbano di grattacieli; nell'ultima sta pronunciando il discorso della Discesa in campo, avendo alle spalle le mensole di una libreria fin troppo ordinata.

Ripercorriamo le scene con De Capitani, usando anche alcuni suoi commenti (che, quando non diversamente indicato, si riferiscono all'intervista del 2015 fatta da chi scrive).

Prima scena (**fig.1**), piovono soldi. Il Caimano interrompe una telefonata per alzarsi e mettersi in un angolo. Una grossa valigia sfonda il soffitto, precipita sulla scrivania aprendosi e liberando tante banconote che svolazzano. Lui si ripara il volto dalla polvere, torna

vicino alla scrivania, guarda i soldi, alcuni cadono sulla sua testa, ne afferra una manciata, li getta in alto. C'è una nota di volgarità nella persona. Lampi di cinismo si accendono su uno sguardo apparentemente solo freddo e si intrecciano a un'espressione stupita, a un sorriso gioioso: «è un uomo pubblico ma anche una persona a cui piace vincere e quando vince è veramente un bambino».



Fig. 1

Primi anni Settanta, inaugurazione di Milano due. Entriamo in un capannone bianco, dentro c'è un tavolo con un plastico e gente intorno. Il Caimano tesse l'elogio dell'ottimismo e illustra il progetto di «una città dove ci sia tutto»: dall'ospedale (che sarà scientificamente all'avanguardia, il San Raffaele) alle televisioni che trasmettono tutto il giorno. Primo faccia a faccia con Il Giornalista, come viene genericamente chiamato (Indro Montanelli, pare, reso austero da Toni Bertorelli): «chi le ha dato i soldi?» chiede questi, e Berlusconi: «non le risponderò mai». Il Caimano percorre il corridoio dei suoi uffici, impettito e in marcia, fino alla stanza dove lo attende la finanza. Il suo volto esprime la presunzione di chi sa di potere tutto grazie al denaro.



Fig. 2

L'imprenditore d'assalto, pieno di segreti oscuri, cede il passo all'uomo ricco e sicuro di sé che si gode la vita. È su un elicottero, si vede la sua mano che saluta, lancia un grande pallone, scende sul campo di San Siro, ride felice (fig. 2). Ci sono le majorettes, ne bacia una sulla nuca. De Capitani racconta che Moretti era furibondo per la povertà del set: avrebbe voluto uno stadio stracolmo di gente entusiasta e tante ragazze giovani e belle, solo così la scena avrebbe assunto un senso trionfale. Lui ha reagito d'istinto per solidarietà col regista, con l'entusiasmo spiazzante di un Benigni che prende in braccio il suo ospite. «Ho improvvisato – ricorda – per permettere a Moretti di stare stretto su di me, di trasformare la scena di massa in una scena tipica». E continua, passando alla terza persona, come spesso accade nei racconti degli attori: «lui è andato su quelle donne, una cosa molto carnale, con una mise che adotterà più avanti, sportiva, informale», ispirata all'immagine pubblica disinvolta di Marchionne e Obama. In questa scena Berlusconi ha abiti e occhiali di De Capitani.



Fig. 3

Di nuovo i soldi sono in primo piano, viaggiano verso le banche svizzere con la direzione del finanziere Cesari (Valerio Mastrandrea), che è diventato un uomo del Caimano. Una scena molto intensa lo mostra sul banco degli imputati, durante il processo (**fig. 3**). Guarda obliquamente la magistrata (Ilda Boccassini, interpretata da Anna Bonaiuto), gli occhi beffardi e sicuri di sé. Sembra dire: «ma dove crede di andare quella lì, lui è l'uomo più potente d'Italia!». È la prefigurazione della trasformazione che si compie quando il personaggio assume il volto di Moretti. «Il sorriso nasconde l'odio. Non ci è concesso vedere le sfuriate in cui mostra la rabbia che ha dentro. Devono essere meravigliose, quando dice tutto quello che pensa», osserva De Capitani, «la rabbia è un sentimento importante per l'attore».

Poi, la scena della tv (**fig. 4**), «scritta benissimo»: il palcoscenico è occupato dalle ballerine, il Caimano sale la scala tra il pubblico e si rivolge alla gente comune per magnificare la sua offerta di una televisione a tutte le ore, alternativa a quella di stato, grigia e moralista. Ora domina il comunicatore capace di «plasmarsi sull'Italia con

furbizia» e di coglierne il bisogno di svecchiamento: efficace anche se non del tutto consapevole delle ricadute di quanto sta realizzando.



Fig. 4

Un altro faccia a faccia con Il giornalista: «lei è ossessionato da me», gli dice. In terra fogli di carta, sono le lettere delle ammiratrici: lui ha saputo rispondere alle attese femminili. Lo sguardo è doppio, carico di retropensieri. Ancora, Il giornalista è seduto al tavolo con alti funzionari alle dipendenze del Caimano, quando questi annuncia che vuole fondare un partito politico. «Mi piace – dice De Capitani – l'inquadratura di me fuori dalla porta che lo guardo un secondo, non si nota nel film. Guardo con pietà questo mondo di ingenui liberali che credono alla libertà di stampa, non sanno cos'è il potere».

È il 1994, l'anno dell'ingresso in politica. *L'Italia è il paese che amo* De Capitani l'aveva imparato a memoria («da attore so che un testo dall'interno lo capisci meglio»), per recitarlo agli amici come fosse una riscrittura del monologo in cui Riccardo III finge di accettare la corona perché costretto. «Quel monologo è congegnato in maniera perfetta, le pause, la scelte delle parole, il sottotesto evidente, emotivamente

forte... Lì c'è già tutto Berlusconi. Il potere del lessico, della sintassi e della forma mentis che si congegna sull' interlocutore. È la tecnica del piazzista col suo "prodotto valido", che usa le parole giuste per entrare nella testa dell' acquirente», dice l'attore. Il discorso è seguito da una delle «trovate più intense di regia»: «l'inquadratura delle case viste da fuori, con le luci che esprimono tutta la solitudine del privato», contrapponendosi non alla sfera pubblica ma alla società dello spettacolo (Morreale 2006: 18). De Capitani avrebbe dovuto interpretare anche il Berlusconi finale, ma all'ultimo momento Moretti ha cambiato idea.

A questo punto, a partire dalle immagini e dalla descrizione delle scene, possiamo analizzare il lavoro sul personaggio, considerando l'imitazione non tanto un passaggio necessario quanto un processo che si articola per fasi crescenti di profondità e di connessioni. L'attore è portato a osservare attentamente persone e casi per costruire un patrimonio di immagini e di riferimenti fisici, intellettuali ed emotivi utili alle sue interpretazioni, tanto che l'attitudine genericamente umana ad imitare diventa un tratto maggiorato della sua personalità e del suo mestiere. De Capitani in particolare ha un notevole talento imitativo che gli piace esibire anche nella vita, per gioco. Guarda con curiosità vorace la società e i suoi simili, studia gli altri attori e non lo nasconde, ruba ai suoi stessi personaggi, facendo transitare ciò che serve dall'uno all'altro.

Ovviamente, quando entra in gioco l'interpretazione l'osservazione compie un salto di qualità. De Capitani parte ancora dall'aspetto fisico del personaggio e dall'idea in generale che ne ha, ma la relazione prioritaria con il film avvia un processo nuovo, finalizzato alla restituzione spettacolare: deve capire su cosa puntare, operare delle scelte, intrecciare i vari livelli, dentro e fuori, pubblico e privato. Questo cambia di per sé il rapporto con l'oggetto, che non è solo copiato ma viene fatto proprio, viene trattato in modo da diventare interessante per il pubblico. L'imitazione ai fini della caricatura è diversa, pur comportando alcuni dei passaggi appena descritti. Sabina Guzzanti, volendo imitare Berlusconi per far ridere grandi platee, seleziona, ingrandisce e deforma pochi tratti ben riconoscibili: «la

fronte stempiata, la forma del naso e della bocca, il movimento delle mani, e la pronuncia», e trascura il resto, tanto che le spalle e il busto sono «del tutto improbabili» (Vicentini: 127-128). Così il linguaggio resta decisamente comico, nonostante i seri intenti politici dell'attrice.

De Capitani fa altro: non può né enfatizzare alcuni tratti della fisionomia né trascurare la postura, soprattutto deve farsi carico dell'interiorità del personaggio, legandola all'immagine esteriore, senza vincolarla alla psicologia, avendo a che fare con «una natura umana caratterialmente fortissima, l'aggregato individuale di una psiche e di un soma unici» e, al tempo stesso, con «un tipo sociale diffuso», una maschera (De Capitani 2006). I tratti psicofisici di Berlusconi su cui decide di puntare sono due, l'autocontrollo e la seduttività: «la rigidità fisica che lui ha perché ci tiene ad essere compito ed elegante, le mani sempre asciutte, l'applicazione a se stesso delle istruzioni maniacali fornite nei kit di Forza Italia, la forma fisica, la piacevolezza, le caramelline...». «Non posso rappresentare l'altro al cinema, devo rappresentarlo con lo sguardo di uno che si sente a posto, un po' come mia zia...», dice De Capitani, che ha imparato qui il gesto, poi usato per Nixon, di infilarsi la giacca sotto il sedere prima di poggiarlo sulla sedia, per non farla salire. Allo stesso tempo, Berlusconi «è talmente soddisfatto e sicuro di sé che emana pienezza. Forse in questo c'è qualcosa di femminile, il piacere di essere guardato», ogni movimento «provoca compiacimento e produce il suo effetto. Così è nata la partitura dei gesti.»

La voce è uno degli elementi che più caratterizza il personaggio. «Berlusconi incarna una medietà diffusissima», nota De Capitani, che già per il suo Bottom in *Sogno di una notte di mezza estate* (regia di Gabriele Salvatores, 1981), aveva tratto ispirazione da figure reali tra Bergamo e Brescia, per trovare un accento da caratterista comico. Nel *Caimano* il suo «milanese postmoderno» mette insieme la lingua da bar dei proletari/artigiani alla Bossi e la lingua degli impiegati. Rimanda a una specie di maschera della contemporaneità che preesiste a Berlusconi: «Ganassa, quello che va al bar e spande merda, racconta le sue avventure erotiche, si vanta, non il proletario arricchito ma uno che viene dal ceto impiegatizio borghese, che ha scalzato i potenti di una volta». A

questi due modelli se ne affianca un terzo, che sta «a cavallo tra Bossi e Berlusconi, l'immigrato che si milanesizza in parrocchia», come Adriano Celentano. Così, pur rappresentando anzitutto «la rivincita del nord», Berlusconi riesce a realizzare un'operazione che sembrava impossibile, la conquista di Roma e del sud.

La sua voce è facilmente imitabile se si enfatizza comicamente la matrice dialettale. Non lo è altrettanto per chi ne voglia restituire il carattere composito: tra i condizionamenti di una linguaggio artificiale, concepito per la sfera pubblica nazionale, e una tensione comunicativa antiburocratica, che recupera spontaneità attraverso le sue connotazioni originarie. La voce recitante non può limitarsi a imitare. D'altro canto, la semplice adozione mimetica di un tratto fisico del personaggio può attivare un processo che va oltre. Esiste a questo proposito una bella testimonianza di Marcello Mastroianni su *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams. Quando nel 1951 dovette assumere il ruolo dell'aggressivo Kowalski (che era stato di Vittorio Gassman e, al cinema, di Marlon Brando), dopo aver interpretato due anni prima il mite Mitch, lo aiutarono le sue origini plebee e un'imposizione registica di Luchino Visconti: tagliare i capelli quasi a zero e ossigenarli. Il personaggio, che non rientrava nelle corde di Mastroianni, prese le mosse da quel cambiamento estetico. All'opposto, un costume o un tratto fisico incongrui possono inibire l'attore. Con le parrucche, ad esempio, «può andare bene e male» e quella di Berlusconi era brutta e un po' stretta. «Mi dava insicurezza – ricorda De Capitani –, continuavo a pensare si vede benissimo che è una parrucca, non posso fare Berlusconi con una parruccaccia», il discorso della Discesa in campo sarebbe risultato «allucinante». Moretti accettò che la togliesse, «fregandosene della continuità narrativa»: il personaggio apparve pelato senza che la credibilità venisse meno.

«L'interiorità di una interpretazione è un conflitto continuo», sintetizza De Capitani. Per raccontarlo, parte da un altro attore, all'epoca del *Caimano* scritturato al Teatro Elfo Puccini, Paolo Pierobon: «una via di mezzo fra *joie de vivre* reaganiana, il vitalismo che lui stesso sente quando è in scena e la passione per i criminali» come Vallanzasca, di cui era stato interprete. La visione di Pierobon fu uno

stimolo a superare lo iato fra giudizio politico e ricerca di ciò che serviva all'interpretazione: «non essere manicheo nel mettere in scena Berlusconi, senza rinunciare ad essere epico. Una epicità sportiva».

Un'attenzione particolare viene riservata alla complessità del suo voler piacere. Berlusconi è «una psiche primordialmente molto semplice e qualcosa di molto complicato»: un politico capace di sintonizzarsi con le masse («Quanti piccoli Berlusconi si incontrano? Pensano come lui senza averne i mezzi o l'intraprendenza») e insieme un uomo fuori dal tempo e dalla rivoluzione tecnologica, capace di stare dentro una vita beata mentre soffre terribilmente l'invecchiamento, un caimano spregiudicato che mette in mostra elementi di intimità, a volte rabbioso ma per lo più amabile, una maschera con il cerone in faccia, i capelli smaccatamente finti e i tacchetti nelle scarpe che riesce a risultare sincera. «Chi reggerebbe una manifestazione di sé così spudoratamente falsa? Berlusconi è un'incredibile rappresentazione di auto-indulgenza» (Tristano 2013), insiste De Capitani:

Noi siamo sempre stati abituati a vedere un potere triste democristiano, il berlusconismo è la prima forma di affermazione del potere come 'mi prendo tutto' ed era quello che affascinava Pierobon... Tutto questo mi passava per la testa e alla fine è venuto fuori questo sorriso, questa seduttività, questa dolcezza che ha un nucleo durissimo dentro, il motore atomico di questa forza è anche una carica di odio che ha dentro.

Emerge a questo punto una divergenza con il regista, perché l'attore usa qualcosa di sé: «Forse un difetto interpretativo, Moretti lo stigmatizza: "ma tu ti immedesimi, come si fa?". Lui lo fa epicissimo, mostra il cattivo. La sua forza non si discute». De Capitani risponde che ha bisogno di ritrovare i punti deboli di Berlusconi dentro di sé. Fa ricorso alla sua carica quasi adolescenziale (la gioia di vivere e di coinvolgere le persone, in conflitto con il senso del dovere) e il suo essere attore. Berlusconi «in fondo ha i difetti di un cattivo attore, che

continua a recitare “io io io” nell’illusione, nell’ansia di graffiare il mondo, lasciare un’impronta. Il potere è la recita di una menzogna, che cela però la cattiva coscienza di tutto un popolo» (Tristano 2013).

Questo percorso permette a De Capitani di imitare efficacemente Berlusconi senza imitarlo: al punto di essere scambiato per un sosia, pur non essendo somigliante, e di prefigurare qualcosa del personaggio non ancora visibile all’epoca del film. Lo fa senza identificarsi con un Metodo, ma mescolando le pratiche: Stanislavskij e Brecht, il lavoro sull’esteriorità e quello sull’interiorità, l’imitazione e la reviviscenza, l’osservazione della realtà e la memoria di esperienze teatrali proprie e altrui. A teatro, la copiatura, la ripetizione e il furto non sono disdicevoli, servono anzi come basi di partenza per creare la propria individualità artistica, come già notava Lessing: gli scarti nascono da processi di accumulazione, l’arte nasce dall’artigianato, vita e teatro si confondono nel corpo e nella memoria dell’attore.

Così nel Caimano di De Capitani c’è l’eco del Lopachin del *Giardino dei ciliegi* cechoviano (deriso da Liuba, è «l’unico che ha capito il potere del denaro»: come Berlusconi) e di Shakespeare: di Riccardo III, di Marco Antonio (nonostante i suoi rapporti decennali col partito socialista, travolto da Mani pulite, Berlusconi «voleva essere votato da tutti, presentarsi come il nuovo, me lo studiavo, altro che Marco Antonio!») e di re Claudio in *Amleto*, nella interpretazione che ne aveva fatto Anthony Hopkins nel film di Tony Richardson (1969), vicina alla visione dello stesso De Capitani che lo stava recitando a Milano, durante le riprese del film a Roma: non un torbido *villain*, segnato come Riccardo III, ma il portatore di una gioia di vivere che anticipa l’edonismo reaganiano. «Nel mettere la rigida maschera sorridente di Berlusconi, ogni volta che partiva il ciak, mi tornava la frase di Amleto sul re, “sorridere, sorridere ed essere un miserabile”».

In sintesi, nel Berlusconi di De Capitani la mimesi si configura come rinascita del personaggio oggetto di imitazione a partire dal sé dell’uomo-attore. Così, la pratica conferma le attuali riletture della *Poetica* di Aristotele, che hanno fatto giustizia delle semplificazioni e dei fraintendimenti accumulatisi nei secoli, per assumere il concetto dinamicamente come «composizione della conoscenza essenziale»: un

percorso di osservazione, selezione, costruzione della forma, capace di cogliere e mostrare ciò che è nascosto sotto la superficie, a meno che quest'ultima non degeneri in «un oceano di particolari» (Donini 2008, Attisani 2015). Si tratta anche di una conferma di come il lavoro dell'attore prefiguri acquisizioni scientifiche recenti: cioè che l'imitazione, a dispetto della sua cattiva fama, è un aspetto centrale dell'unicità umana e costituisce la base della trasmissione e dell'evoluzione della cultura stessa, comportando un processo continuo di avanzamento per scarti da ciò che si è appreso imitando (Byrne 2005).

4. Un Berlusconi più vero del vero grazie all'incontro di teatro e cinema

Isolando l'interpretazione dell'attore per ricostruirne il processo di lavoro, ho fatto una forzatura. Infatti, l'efficacia del primo Berlusconi nasce anzitutto dal fatto che De Capitani si è messo al servizio della visione di Moretti («io mi identificavo», dice), accogliendo la condizione dell'interprete che sviluppa la sua creatività nella zona stretta ma essenziale consentita dal testo e dalla regia. «Mi sono preso delle licenze poetiche nell'interpretarlo, perché non bisognava stare troppo alla realtà», dice, ma occorre fare «una imitazione sotto le righe, concentrata al nocciolo, all'essenziale, portando perfino rispetto per la carica di energia che c'è nel personaggio» (Bandettini 2006) e divertendosi a pescare 'il peggio' di sé.

Il lavoro su un personaggio vivente comporta per l'attore un percorso e una responsabilità di tipo particolare, col rischio che la documentazione crei un ingombro eccessivo e che la cronaca politica determini dei condizionamenti. Si rischia di recitare la ricerca e non la parte e di non considerare che la ricerca è già nella pièce o nella sceneggiatura, come dicono Roger Allam e Henry Goodman, con cui De Capitani concorda: occorre «abbandonare la figura reale, storica, per attenersi alla partitura che ti dà l'autore. Il segreto è non cercare di metterci qualche cosa che sta fuori, non più di tanto» (Cantrell e

Luckhurst 2010: 27, 78). Vedendo più volte *Il caimano* questo dato si rafforza: l'attore interpreta Berlusconi avendolo autonomamente elaborato ma è del tutto in sintonia con l'impostazione registica e con la moltiplicazione del personaggio. Se Placido propone un 'cameo', pur avendo più scene di quante questa definizione lasci supporre, quella di De Capitani mi sembra un'interpretazione piena, a prescindere dalla durata, in dialettica con il volto finale di Moretti, tanto diverso.

De Capitani sperimenta così «uno stato fisico recitativo al cinema», senza subirne i tempi frammentati. Poiché nel girare in genere si segue l'ordine cronologico, impara man mano «a interpretare le scene partendo dalla materia stessa della scena». «Campi lunghi di mattina, poi arrivi ai campi intermedi, poi verso la fine, quando sei anche un po' stanco, hai i primi piani. Sempre la stessa scena ripetuta, questo permette una maturazione molto interessante e un allenamento», ricorda oggi. E all'epoca del film scriveva: la mattina «è il cinema della macchina da presa e della luce, dei campi, delle figure e delle architetture. Ma poi arriva il cinema dell'attore» (De Capitani 2006). Si tratta di «un meccanismo di prova molto teatrale, molto funzionale per arrivare a quello stato fisico» che poi De Capitani ha utilizzato per Roy Cohn e per Nixon, non in *Morte di un commesso viaggiatore*, dove «è tutto un flusso».

La conquista del controllo, lavorare per sfumature di intensità in partiture che restano identiche: questo, dice, «me lo ha insegnato la severità del set morettiano, lui governa molto, magari non ha un linguaggio molto elastico per dirigere l'attore ma agli attori parla con indicazioni essenziali, brevi ma efficaci». E a proposito della scena della Discesa in campo scrive: «Nanni mi corregge le virgole, con mio grande entusiasmo. Si appassiona a quella mia discesa perversa nell'oratoria dei demagoghi, che è facile da parodiare ma difficile da riprodurre» (De Capitani 2006). Per un attore «di continua improvvisazione, di continuo cambiamento», come si definisce, si tratta di un'acquisizione fondamentale: ricevere dal regista «una struttura del lavoro in cui tu puoi darti una disciplina all'interno. Mi piace». Questo controllo ha permesso alla sua esuberanza recitativa di

compiere un salto di qualità e di acquisire pienamente i ritmi comunicativi della contemporaneità.

L'attore è dentro il testo, dentro la visione del regista, ma è curioso, legge, indaga, crea collegamenti. Osserva l'aspetto fisico, ascolta la voce, analizza i comportamenti, cerca l'individuale nel tipico e viceversa. Scompone il personaggio per accoglierlo in sé e lo restituisce in una unità in cui tratti visibili e tratti sotterranei di nuovo si mescolano. Così facendo lo offre a una comprensione di base emotiva, non solo razionale, tanto meno ideologica: non il Potere ma quella incarnazione del potere in cui grandezza e miseria, vecchio e nuovo, prepotenza e fragilità variamente si dosano e, alla lettera, si incarnano. È una conferma ulteriore di come lo sguardo teatrale debba entrare nel livello politico tenendo al centro l'uomo nella molteplicità delle sue possibili identità, sicché il potere diventa subito il modo in cui ogni corpo lo assume e i tempi lo percepiscono.

Dal Berlusconi di De Capitani emergono una concezione del potere e un modo di rappresentarlo che spiegano il successo più che ventennale del politico imprenditore e le reazioni viscerali che ha scatenato, le modificazioni irreversibili che ha provocato: potremmo dire il suo mistero, la sua inedita ambiguità. Si tratta anche di un Berlusconi più vero del vero: da un lato perché l'imitazione non vira verso la satira ma diventa semmai iperrealismo e, dall'altro, perché la maschera creata da De Capitani non è univoca. Ritrae l'uomo ridente e spregiudicato di cui scrive De Gaetano, ancora visibile nello 'statista' aggressivo del 2006, quando uscì il film, ma contiene anche, a tratti, una vibrazione sottilissima, quasi impercettibile: qualcosa che non evoca guerre civili ma ha a che fare con le fragilità del corpo, in sintonia dunque con la decadenza attuale di un politico non rassegnato ai secondi piani, di una vecchiaia non più occultabile.

Nella catena delle interpretazioni accostate in questo saggio, il tycoon statista Berlusconi è un antecedente significativo di interpretazioni che non abbiamo potuto approfondire: non solo dell'avvocato omosessuale Cohn e del presidente dimessosi Nixon ma anche di Willy Loman, un uomo piccolo che non ce la fa, ma se ce l'avesse fatta? Può essere interessante per un politologo rifletterci sopra

concretamente, ma dal punto di vista della «Stage history» ad emergere è il legame che stringe teatro e cinema in un percorso attorico di ricerca ostinata attorno alle storie e ai personaggi, all'antichità del mestiere e alla contemporaneità dei linguaggi. A teatro però, come dice Brook, il personaggio «è sempre più grande dell'attore» (Josephson 2002: 233), e forse è così anche al cinema, ma solo un bravo interprete riesce a raggiungere dal visibile l'invisibile attraverso la mimesi.

Bibliografia

- Aliverti, Maria Ines, "Meldolesi legge il Settecento teatrale", *Prove di Drammaturgia*, 1-2 (2014): 9-13.
- Attisani, Antonio, *L'arte e il sapere dell'attore. Teorie e figure*, Torino, Accademia University Press, 2015.
- Bandettini, Anna, "De Capitani: Niente parodia il mio Silvio è essenziale", *la Repubblica*, 24.03.2006.
- Belpoliti, Marco, *Il corpo del capo*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2009.
- Bentoglio, Alberto - Rondelli, Alessia - Tisano, Silvia, *Il Teatro dell'Elfo (1973-2013). Quarant'anni di teatro d'arte contemporanea*, Milano, Mimesis, 2013.
- Bertone, Clotilde - Fusillo, Massimo - Simonetti, Gianluigi (eds.), *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*, Roma, Donzelli, 2014.
- Byrne, Richard W., "Social cognition: imitation, imitation, imitation", *Current Biology*, 13 (2005).
- Cantrell, Tom - Luckhurst Mary (eds.), *Playing for real. Actors on Playing Real People*, London, Palgrave Macmillan, 2010.
- De Capitani, Elio, "Così sono entrato nei panni del Caimano", *Diario*, 21 (2006): 30-33.
- De Gaetano, Roberto, *Nanni Moretti. Lo smarrimento del presente*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2015.
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.
- De Marinis, Marco, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Deriu, Fabrizio, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Donini, Pierluigi, "Introduzione", *Aristotele, Poetica*, Ed. Pierluigi Donini, Einaudi, Torino, 2008.
- Guccini, Gerardo, "Biographic-theater. Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore interprete", *Identità italiana e civiltà globale. Meticciati, relazioni, attraversamenti, rapporti con la modernità*,

- Ed. Ilona Fried, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2012: 97-109.
- Jandelli, Cristina, *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2013.
- Id., *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario di 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- Jouvet, Louis, *Elogio del disordine*, Ed. Stefano De Matteis, Firenze, la casa Usher, 1989.
- Josephson, Erland, *Memorie di un attore*, Ed. Vanda Monaco Westerstähl, Roma, Bulzoni, 2002.
- Mariani, Laura, "Intervista a Elio De Capitani", Bologna, 11 gennaio 2015 (inedita).
- Meldolesi, Claudio, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (1984), Roma, Bulzoni, 2008.
- Meldolesi, Claudio, *Pensare l'attore*, Eds. Laura Mariani – Mirella Schino – Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2014.
- Morandini, Laura, Luisa e Morando, *il Morandini 2007. Dizionario dei film 2006*, Bologna, Zanichelli, 2007.
- Morreale, Emiliano, "Dumusst Berlusconi werden", Speciale Il Caimano di Nanni Moretti, *Cineforum*, 454 (2006).
- Podavini, Davide, "Ricezione ed elaborazione della retorica politica contemporanea: il caso della poesia dell'ultimo Raboni", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>, online (ultimo accesso: 20/11/2015).
- Panosetti, Daniela, "Politicsis so overrated. Michael Dobbs e lo storytelling", *doppiozero*, 02.01.2015 <http://www.doppiozero.com/materiali/ovvioottuso/politics-so-overrated-michael-dobbs-e-lo-storytelling>, online (ultimo accesso: 20/11/2015).
- Saglia, Diego, "Parola, corpo, potere: esercizi di lettura dal *Julius Caesar* di Shakespeare a *Death and the Maiden* di Ariel Dorfman", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>, online (ultimo accesso: 20/11/2015).
- Stanislavskij, Konstantin Sergevič, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma-Bari, Laterza, 1997 (1938).

- Tcherkasski, Sergei, "Twofaced Giovanni Grasso and His Great Spectators or What Stanislavsky, Meyerhold and Strasberg Actually Stole from the Sicilian Actor", Sica, Anna (ed.), *The Italian method of La Drammatica. Its Legacy and Reception*, Mimesis, Milano 2014: 109-132.
- Tristano, Alberto Alfredo, "Il caimano Berlusconi, attore prigioniero del potere", 28.06.2013, <http://www.elfo.org/stagioni/20132014/frostnixon.html>, online (ultimo accesso: 20/11/2015).
- Vicentini, Claudio, *L'arte di guardare gli attori*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Vilardo, Maria Cristina, "Elio De Capitani. Il mio Nixon che graffia la vita", *Il Piccolo*, 2.12.2014.

L'autrice

Laura Mariani

Laura Mariani insegna Storia dell'attore all'Università di Bologna. Ha scritto *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento* (il Mulino 1997), *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere* (Le Lettere 2005), *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe* (Titivillus 2012), "Quelle dei Pupi erano belle storie". *Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio* (Liguori 2014). Ha curato con C. Meldolesi e A. Malfitano *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna* (Titivillus 2010) e, con F. Taviani e M. Schino, *Pensare l'attore*, una raccolta di saggi di Meldolesi (Bulzoni 2013). Nel 1983 ha vinto il premio Vittime e martiri di Sant'Anna di Stazzema con *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche 1927-1948* (De Donato 1982). Tiene la rubrica *attori & attrici* su www.ateatro.it.

Email: annalaura.mariani@unibo.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Mariani, Laura, "Una rappresentazione del potere tra cinema e teatro: il Berlusconi di Elio De Capitani", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between* V.10 (2015).<http://www.Between-journal.it/>