



SALONE PIER LOMBARDO

20135 milano - via pier lombardo 14 - tel. 584410

COOPERATIVA TEATRO FRANCO PARENTI

IL MALATO IMMAGINARIO



MOLIÈRE

Regia di
ANDRÉE RUTH SHAMMAH

IL MALATO IMMAGINARIO

Traduzione di
CESARE GARBOLI

Regia di
ANDRÉE RUTH SHAMMAH

Scene e costumi di
GIANMAURIZIO FERCONI

Musiche di
PAOLO CIARCHI

PERSONAGGI ED INTERPRETI "EDIZIONE AUTUNNO 1982"

Argan	FRANCO PARENTI
Belina	FRANCESCA MUZIO
Angelica	MANUELA VERCHI
Luisona	MARISA BILANCIA
Beraldo	FRANCO ALPESTRE
Cleante	DAVID OTTOLENGHI
Professor Cagherai	GIOVANNI BATTEZZATO
Tommaso Cagherai	ROBERTO GANDINI
Professor Fecis	PIERO DOMENICACCIO
Dottor Aulenti	MAURIZIO BALLARIN
Signor Bonafede	EMANUELE VEZZOLI
Antonieta, o Antonia, o Tonina	LUCILLA MORLACCHI

Direttore di scena	Alberto Gardella
Assistente allo spettacolo	Franchino Aprile
Capo macchinista	Guido Romano
Macchinista	Pasquale Virgilio
Elettricisti	Mario Loprevite
	Roberto Calvia

Scene realizzate dal laboratorio di Luigi Broggi, Milano
Costumi realizzati dalla sartoria del Salone Pier Lombardo
diretta da Rosario Russo, Milano
Attrezzera Rancati, Milano - Calzature Pedrazzoli, Milano
Fotografo di scena Pietro Privitera.



VITA E OPERE DI MOLIERE

- 1622 Il 15 gennaio nasce Jean Baptiste Poquelin, il primo di sei figli. Corneille studia a Rouen e si recitano tragedie nei collegi.
- 1632 Compie i suoi studi presso i Gesuiti nel collegio di Clermont. Il nonno paterno lo conduce spesso all'Hotel de Bourgogne a vedere i Commedianti Italiani e le tragedie date dai « Grandi Commedianti ».
- 1636 Corneille diventa celebre grazie alle polemiche sul Cid. Molière termina gli studi secondari e inizia gli studi di diritto preparandosi a diventare avvocato.
- 1638 Nasce Luigi XIV. Cartesio scrive il « Discorso sul Metodo ».
- 1640 Tiberio Fiorilli, detto Scaramuccia, arriva a Parigi. Libererà la Commedia Italiana dalla tradizione verbale e si esprimerà soprattutto con la pantomina. Molière ne fa conoscenza e forse prende lezioni da lui. Incontra una commediante di 22 anni, Madeleine Bejart.
- 1643 Molière sceglie il Teatro. Con Madeleine Bejart, il di lei fratello, Genevieve Bejart ed altri nove commedianti firma l'atto di fondazione dell'Illustre Teatro.
- 1644 Il 1° gennaio, l'Illustre Teatro apre i suoi battenti. Ha due rivali: l'Hotel de Bourgogne e il Marais. L'Illustre Teatro comincia a indebitarsi. Non passerà molto tempo che chiuderà.
- 1655 A Ljon Molière incontra i Commedianti Itadurerà fino al 1658, il suo gruppo si è legato alla compagnia di Dufresne. Le compagnie che girano sono circa quindici.
- 1655 A L on Molière incontra i Commedianti Italiani. Compone i primi canovacci e, forse, scrive « *Lo Stordito* ».
- 1658 Scrive la farsa: « *Il Dottore Innamorato* ». E' la sua fortuna, il Re annoiato per la rappresentazione del Nicomede, si diverte con la farsa di Molière. Il fratello di Luigi XIV prende i commedianti sotto la sua protezione. La compagnia si stabilisce al teatro del Petit-Bourbon che condivide con gli Italiani. Questi recitano nei giorni « normali » (domenica, martedì, venerdì); Molière nei rimanenti.
- 1659 Il 18 novembre avviene il trionfo delle « Preziose ridicole » che esaspera i suoi rivali dell'Hotel de Bourgogne.
- 1660 Viene distrutto il Petit-Bourbon, Molière ottiene la sala del Palais-Royal. Vi si recita: « *Sganarello o Il cornuto immaginario* ».
- 1661 Ritorno definitivo dei Commedianti Italiani con Domenico Biancolelli, il celebre Arlecchino, che diventerà amico di Molière. Hanno successo « *La scuola dei mariti* » e « *Gli Importuni* ».
- 1662 Firma del contratto di nozze fra Molière (quarantenne) e Armanda Bejart (ventenne).
* Viene rappresentata: « *La scuola delle mogli* ».
- 1663 Sollecitato da Luigi XIV, Molière rappresenta davanti a lui « *L'improvviso di Versailles* ».
- 1664 Molière ha un figlio. Gli fa da padrino il Re. Il bimbo muore dopo dieci mesi. Rappresenta: « *Il matrimonio per forza* », « *I piaceri dell'isola* ».
Il 12 Maggio vengono rappresentati dinanzi al Re i primi tre atti del « *Tartufo* ». Prende l'avvio la famosa questione del Tartufo.
- 1665 Molière compone « *Don Giovanni* ». I guai cominciati col « *Tartufo* », continueranno. Il 15 settembre rappresenta « *L'amore medico* ». Altro grande successo.
- 1666 Molière ha una figlia. Comincia la sua malattia. Dovrà smettere di recitare per tre mesi. Compone « *Il Misanthropo* ». Successo incerto fino a quando il capolavoro non sarà abbinato a « *Il medico suo malgrado* ».
- 1668 Molière crea: « *Anfifrione* », il 13 gennaio. In luglio viene rappresentato « *Giorgio Dandin* ». Il 9 settembre « *L'Avaro* », primo lavoro in cinque atti.
- 1669/70 Molière rappresenta soprattutto commedie-balletto: « *Gli amanti munifici* », « *Il signor di Pourceaugnac* », « *Il borghese gentiluomo* ».
- 1671 Molière rappresenta « *Le furfanterie di Scapino* » e crea « *Le donne saccenti* ».
1672. Molière compie 50 anni. Il 14 febbraio muore Madeleine Bejart. Avendo litigato in precedenza con Armanda in quest'anno torna a riconciliarsi. Nasce il figlio Pierre che non sopravviverà.
- 1673 Dopo aver litigato col Lulli, il suo ultimo spettacolo « *Il malato immaginario* » proprio per le manovre del musicista italiano, non viene rappresentato. Il favore del Re gli vien meno proprio quando vengono a mancargli le forze. Ma vuol recitare fino all'ultimo. Il 17 febbraio, quarta replica del « *Malato immaginario* », Molière preso da convulsioni sul palcoscenico è trasportato a casa. Muore nella notte, vegliato da due religiose. Malgrado il desiderio espresso, non ha potuto avere un prete.
- 1677 Il Re fonde in un'unica compagnia i commedianti della rue Guenegaud e dell'Hotel de Bourgogne. Nasce così LA COMÉDIE FRANÇAISE.

Molière che recita il *Malato* e quasi muore in scena è un simbolo straordinario che pare autorizzare qualunque licenza della fantasia. Dobbiamo invece difenderci da una tentazione del genere e correggere, come Molière, un'impressione errata, riportando il *Malato immaginario* nei confini della commedia. La commedia non era per lui soltanto una disciplina ma un'espressione, la sola vera e completa espressione di se stesso. Egli si concepiva e acquistava coscienza di sé nella misura in cui aveva trovato la formula comica dei propri sentimenti. Ciò non significa che non fosse in grado di riconoscersi diversamente, di intuire altre possibili direzioni per il proprio slancio vitale, ma per lui l'invenzione comica era ciò che per il logico è il ragionamento, l'effondersi per il lirico: era il compimento, l'espressione delle proprie tendenze. Ma Molière era malato, e Argan non lo è forse anche lui? Certo, ma non è la reale condizione del malato, sono invece gli effetti del disperato attaccamento alla salute fisica a rendere implicito il giudizio comico. Un malato sulla scena comica può essere soltanto immaginario mentre non lo sono il timore della morte e l'abbandonarsi all'appassionato desiderio di aggrapparsi alla vita. Molière ha certamente conosciuto, si è in parte abbandonato a questa passione. Come nel *Misanthropo* anche qui la correzione, il freno comico hanno lo stesso significato: egli non crea Argan soltanto per svolgere il proprio mestiere ma per vedersi ed esprimersi nel linguaggio che gli appartiene.

In questo caso Molière è molto vicino a Montaigne, e il suo scetticismo nei riguardi della scienza medica somiglia molto allo scetticismo di Montaigne per la scienza razionale. Da tempo egli aveva intuito quali vantaggi la commedia avrebbe potuto ricavare dalla medicina e dai medici. Sempre tenuto al corrente da quel Mauvillain per il cui figlio chiedeva un favore nella terza supplica del *Tartufo*, sapeva che gran parte della Facoltà rifiutava di accettare le scoperte recenti della fisiologia, e in modo particolare la circolazione del sangue. Conosceva i medici della famiglia reale, e si sa che costoro non erano sempre scelti fra i migliori. *Don Giovanni*, *Il medico per forza*, *Il signor de Pourceaugnac* ci riportano l'eco di piacevoli conversazioni fra un medico intelligente e un paziente insopportabile. Molière aveva una malattia che non perdona e questo non faceva che ribadire lo scetticismo di un uo-

mo che non credeva, o non credeva più alla volontà. Inoltre era certo che il medico, come il cornuto, fosse un ottimo soggetto per suscitare le risate.

Nell'ottobre del 1672 la morte del secondo figlio nato da appena un mese non gli aveva certo ridato fiducia nell'arte della medicina. Dalla nascita di quel figlio molti hanno dedotto che Molière si fosse riconciliato con la moglie. Ma bisognerebbe dimostrare che prima della riconciliazione i due vivevano separati anche fisicamente. Un figlio può nascere anche da genitori in disaccordo, e le separazioni totali come le unioni totali sono rare; la vita è fatta di screzi e riconciliazioni, di indifferenza e tenerezza, di sensualità e passioni, di distrazioni dovute all'abitudine, non certo di "nessi" teatrali immaginati a cose fatte. Armande aveva fatto soffrire Molière; Molière aveva fatto soffrire Armande; il muro fra loro non era affatto scomparso, ma l'abitudine riesce sempre a fare breccia, e vivendo continuamente vicini spesso si finisce con il subire gli effetti dell'unione che si finge. Grimarest, che pare molto attendibile ogniquale volta parla di Baron, ci descrive Molière accanto ad Armande mentre le si confida come fosse una vecchia amica o perlomeno un'assidua frequentatrice della sua vita.

Preoccupato per il successo di Lulli, affaticato, tormentato dalla malattia e dall'impossibilità di rilassarsi e lasciarsi vivere, Molière è forse stato colto da una specie di disperazione. Il 17 febbraio, sentendosi stanchissimo, disse alla moglie e a Baron: « Fin tanto che nella mia vita c'erano gioie e dolori ho creduto di essere felice; ma ora che le difficoltà e gli affanni mi opprimono senza concedermi un attimo di gioia e di pace capisco di dovere abbandonare la partita; non posso più reggere ai dolori e ai dispiaceri che non mi danno requie ». Armande e Baron lo pregarono di rinunciare alla recita. « Ma come volete che faccia » rispose; « quei cinquanta poveri operai che per vivere hanno soltanto la paga giornaliera cosa farebbero se non si andasse in scena? Non riuscirei a perdonarmi se non dessi loro di che vivere anche per un giorno quando invece sono in grado di farlo. »

Molière, che aveva avvertito gli attori di tenersi pronti alle quattro, altrimenti la recita non si sarebbe fatta e si sarebbe dovuto restituire il denaro, riuscì a sostenere fino in fondo la parte di Argan. Fino all'ultimo istante poté far ridere delle sciocchezze di un uomo spaventato per la propria salute. Ma pronunciando lo *Juro* della cerimonia venne colto da un accesso di tosse che nascose fingendo una risata.

« Al termine dello spettacolo » dice Grimarest « prese la veste da camera e andò da Baron per domandargli

quali fossero i commenti sulla commedia. Baron rispose che a un attento esame le sue opere erano sempre riuscite e più si rappresentavano più venivano apprezzate. "Ma" aggiunse "mi pare che voi stiate peggio di prima." "E vero" rispose Molière "sento un freddo che mi uccide." Baron toccò le sue mani che erano gelide e per riscaldargliele gli infilò il suo manicotto; poi mandò a cercare i portantini per ricondurlo subito a casa e lo accompagnò durante il tragitto dal Palais-Royal a rue de Richelieu dove abitava, per timore che gli potesse capitare qualche disgrazia. Quando fu in camera sua Baron volle fargli bere del brodo che la Molière teneva sempre in serbo per sé; perché nessuno come lei aveva cura della propria persona. "Eh, no," egli disse "i brodi di mia moglie sono un vero acido per me; con tutti quegli ingredienti che vi fa cucinare! Datemi piuttosto un pezzettino di formaggio parmigiano." La Forest lo portò ed egli ne mangiò con un poco di pane; poi si fece coricare. Non era trascorso un secondo quando mandò a chiedere alla moglie un guanciaie imbottito di una droga che lei gli aveva assicurato facesse dormire. "Tutto ciò che non entra nel corpo lo sperimento volentieri; ma i rimedi che bisogna inghiottire mi fanno paura; basta un nulla per farmi perdere quel poco di vita

che mi rimane." Un attimo dopo venne colto da un fortissimo accesso di tosse; e dopo avere sputato chiese un lume. "Siamo a un cambiamento" disse. Baron alla vista del sangue sputato ebbe un'esclamazione impaurita. "Non spaventatevi" disse Molière; "me ne avete visto rigettare molto di più. Comunque," aggiunse "andate a dire a mia moglie di salire." Ad assisterlo rimasero due religiose, di quelle che solitamente vengono a Parigi durante la Quaresima e alle quali offriva ospitalità. In quell'ultimo istante di vita le due buone suore gli diedero tutto il conforto morale che ci si poteva attendere dalla loro carità ed egli manifestò tutti i sentimenti di un buon cristiano e tutta la rassegnazione dovuta alla volontà del Signore. Quindi rese l'anima fra le loro braccia: il sangue che usciva abbondante dalla bocca lo soffocò. Cosicché quando la moglie e Baron risalirono lo trovarono morto. »

Qualunque sia il giudizio sul resto dell'opera questo brano suona veritiero. È uno dei rari documenti biografici su Molière che possiamo considerare non soltanto come una creazione di circostanza. Basterebbe esaminarlo con un poco d'attenzione per indovinare senza troppo lavorare di fantasia quali fossero le relazioni del grande uomo con le due persone che vivevano con lui nell'intimità.

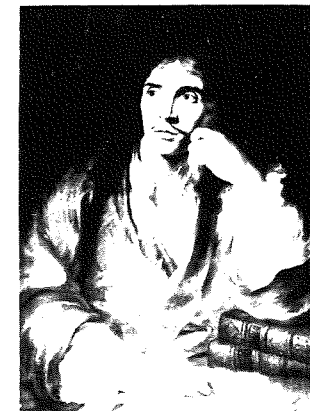
La Chiesa, per consuetudine, rifiutava la terra consacrata agli attori che prima di morire non avevano fatto onorevole ammenda davanti a un sacerdote. Era una for-

malità alla quale nessun attore si sottraeva, quando ne aveva il tempo. Nell'attesa all'arcivescovo Mademoiselle Molière si lamenta che i sacerdoti di Saint-Eustache (parrocchia di Molière che poco prima di morire era andato ad abitare in rue de Richelieu) si siano rifiutati di muoversi quando vennero chiamati. Il confessore che, volente o nolente, venne condotto in rue de Richelieu arrivò quando Molière era già morto. L'intera vicenda ruota attorno a questo ritardo. Molière non aveva diritto alla terra consacrata. Luigi XIV, sollecitato da Armande e Baron, fece certamente conoscere il suo parere all'arcivescovo il quale prescrisse un'inchiesta e quasi contemporaneamente autorizzò i funerali notturni. Martedì 21 febbraio 1673, alle nove di sera, il corteo funebre lasciò rue de Richelieu al lume delle torce portate dagli amici di Molière. Quattro sacerdoti reggevano la bara di legno avvolta nel drappo mortuario dei tappezzieri. Sei bambini vestiti di blu recavano candelieri d'argento con i ceri. La folla si era ammassata nella via. Forse per quietare il malanimo, o forse per seguire un'usanza, Armande fece distribuire del denaro. Sulla soglia del cimitero Saint-Joseph inizia il mistero. La pietra sepolcrale « alta un piede fuori terra » era posta vicino alla croce al centro del cimitero. In seguito, dalle confidenze di un vecchio cappellano, si pensò che Molière non fosse stato sepolto in quel luogo ma in una parte non consacrata del cimitero.

Luigi XIV, verso la fine del regno, si compiacceva nel contemplare la lunga prospettiva. Un giorno chiese a Boileau quale fosse, a suo giudizio, il miglior scrittore del loro tempo. Boileau senza esitare nominò Molière. « Non l'avrei pensato, » riprese il re « ma voi ne sapete più di me. »



Fig. 1. "Comica iron". Molière épouse Armande Béjart qui, comme singulière d'attitude, lui proposa que lui-même la fît voir la fille ou la sœur de "Madame". "Quel fut le résultat?" Il est sans doute cherché une réponse dans un théâtre qui n'a pas Molière, c'est la raison comme thème principal.



Molière exhorté très vite. Bouchère constate: "Si Balzac, in Saint-Simon, Molière ne sont toujours corrects. Ils sont toujours vivants."



Appunti - impressioni dopo aver assistito alla prima prova filata del 20 Ottobre.

di Andrea Bisicchia

□ Dalla misantropia di Alceste alla malattia di Argan, ci si muove in una sorta di itinerario irto di difficoltà, perchè il cammino avviene all'interno di un autore col quale il Pier Lombardo sente il bisogno di confrontarsi ogni qualvolta nell' "aria" si avverte un senso di ribellione o di crisi.

Molière come poeta della crisi, come stimolo a percepire il proprio mondo interiore, ma anche come invito a continuare una ricerca che non è soltanto di tipo contenutistico, ma di scelta, di modo di concepire il teatro e quindi la vita.

Nel mettere in scena il "Malato", A. Shammah intende mantenere tale rapporto di continuità, che sa di approfondimento, di dialettica tra un testo e l'altro, di consapevolezza che nulla nasce dal caso, anzi che qualsiasi risultato "segnico" non è altro che la risultanza di "segni" adoperati in precedenza.

□ Il problema della lettura di un testo, tanto più è valido quanto più è confrontabile con un testo precedente; allo stesso modo il problema della messa in scena comporta un paragone con ciò che avviene all'interno di uno spazio immaginario, dentro il quale collocare non soltanto lo spazio fisico o architettonico, ma anche quello della mente. Lo spazio non appartiene ad un tempo definito (la corte molieriana del Re Sole), ma indefinito, pertanto un confronto con le varie realtà sociali è possibile non solo attraverso una ricerca di analogie o di metafore, ma attraverso il mondo interiore dell'uomo di ieri che è simile a quello dell'uomo di oggi: un mondo che parla da solo, che dice ciò che vuol dire e ciò che vuol essere, forse per sfuggire alla propria solitudine o per soccombere ad essa, Alceste - Argan, la misantropia come malattia sociale, la malattia immaginaria come misantropia.

□ L'interpretazione di un testo non si esaurisce per Andrée Shammah in una lettura critica che le permetta di estrarre l'universo semantico che sta attorno ad esso, ma tende sempre alla progettazione di una forma scenica, così lo spazio del palcoscenico assume la stessa importanza dello spazio della parola, e la scena progettata con Gianmaurizio Ferioni è concepita appunto come spazio della malattia di Argan.

□ "Il Malato Immaginario" per la Shammah è un testo-canovaccio, con al centro un nevrotico (anche Alceste lo era) e dove c'è un nevrotico c'è anche un tipo di comicità che ha tutte le qualità del comico di carattere che tende verso l'umorismo e questo, non dimentichiamolo, coglie il lividore della vita.

Nel "Malato" non si ride per quello che Argan dice; ma per ciò che sta nel profondo dei significati che sottostanno alle parole.

È da esse che bisogna partire per scoprirne non tanto l'etimologia semantica, quanto quella sociale; per penetrare le inquietudini, le sofferenze, le ansie, la ribellione di un uomo che tende all'autoemarginazione e quindi alla solitudine.

□ Attraverso questa ricerca del profondo la regia ha potuto cogliere la violenza che sta alla base del testo; la violenza di tutti contro Argan (così come c'era stata contro Alceste) dinanzi alla quale passano i grandi temi (e problemi) della vita quotidiana: le istituzioni, le generazioni, la cultura, gli intellettualismi, la fedeltà, l'ipocrisia, l'amore.

Con essi il protagonista non intende misurarsi, ma scontrarsi attraverso la violenza della sua disperazione.

Argan è solo con la sua poltrona, attorno a lui c'è la stanza del mistero, della malattia, della morte, avvolta da pareti di tulle.

Un tulle nero come un involucro di morte che si stacca dal grigio, che è il grigio della vita e dell'animo. Argan non vede, non vuol vedere, sono gli altri che vedono, che spiano, che attentano alla sua vita o che intendono salvarlo. La stanza come carcere, come luogo dell'isolamento, della incomunicabilità; la famiglia come microcosmo delle meschinità sociali. L'incomunicabilità esaspera la violenza, oscilla, solo per intenderci, tra Beckett e Artuad. È la violenza di tutti contro Argan, la violenza del vivere quotidiano, del potere (quello dei medici, che ne riflette uno più vasto) delle inquietudini del nostro mondo interiore. È la violenza allucinata e allucinante di chi non crede più, di chi cerca una propria trincea per combattere l'ultima battaglia. (Tema costante delle interpretazioni di Franco Parenti).

□ Altra caratteristica delle regie della Shammah è la ricerca della storia del testo, o della storia che sta dentro il testo: *"Amleto"* - *"La Doppia Incostanza"* - *"Il Maggiore Beraldo"*, solo per fare tre esempi. C'è a base di questi una sorta di ambiguità perenne, ma anche di crudeltà: la crudeltà del mito, la crudeltà dell'amore, la crudeltà della ricchezza. Ma c'è anche la tendenza a liberare i fantasmi del testo da una precisa datazione storica e a farli vivere in uno spazio di allusività che è anche di continuità.

Così la scelta dei costumi, pur ammiccando al passato, intende proporre ancora un anello di congiunzione tra antico e moderno, convinti che quando si affronta un classico questa trasposizione è indispensabile, se non necessaria. Nei costumi dei medici che ronzano intorno ad Argan non è possibile evitare il rapporto con i camici ospedalieri dei nostri luminari; il nero ed il bianco sembrano rafforzare questo continuo richiamo tra ieri e oggi.

Così l'eleganza di Beraldo e di Belina non può non far riflettere sulla continuità borghese di concepire il vestito come qualcosa di necessario a rappresentare il proprio mondo sociale. Ma nel *"Malato"* i costumi, oltre che per questi continui richiami, sono ne-



Andrée Ruth Shammah durante le prove di: *"Il Malato immaginario"*

Foto di Pietro Privitera

cessari perchè costituiscono la sola cosa che Argan riesce a vedere; sono come filtrati, messi a nudo dal suo sguardo assente, ma sempre attento e scrutatore.

Argan si aggrappa ai costumi come agli oggetti che popolano la sua stanza, con essi crea un rapporto di amore-odio. Se ne lascia contaminare, ma sa anche ribellarsi, ne accetta la violenza, ma sa anche essere violento.

Il costume di Tonina per esempio fa cogliere ad Argan la sua tridimensionale personalità: quella di governante, di suora-infermiera, di inserviente; quello di Cleante ne riflette la stravaganza, lo snobismo.

Ma più che la composizione è indispensabile capire il gioco dei colori che è un gioco di rimandi e di continuità tra un personaggio e l'altro.

Tutto ciò per la Shammah non vuol dire predilezione per quello che appare; anzi nelle sue regie si avverte sempre una rinuncia alla esteriorità o all'artificio. Ciò che maggiormente la interessa è la parola che assume e riassume l'avvenimento del gesto, ma anche la fantasia delle cose più che le cose in se stesse.

□ La parola è tutto a teatro. La crisi della parola diventa la crisi delle istituzioni, ma anche la crisi del teatro o della letteratura in genere. Sulla *"parola"* lavoriamo tutti e con essa continuiamo a confrontarci. Sono le parole che contano nel *"Malato"*, non nel loro significato letterale, quanto in quello più nascosto.

Per cercarne tutte le sfumature si è pensato anche ad una amplificazione sonora che assume un duplice significato: quello di polemica contro certi mezzi che, con la loro sofisticazione, tendono a distruggere la parola, anzi a sostituirla; e quello di supporto al sottolinguaggio, ai toni e ai semitoni che da tempo, sul palcoscenico si sono persi. Se il tulio distanzia Argan dagli altri e ti fa assistere alla sua storia come dal buco della serratura, l'amplificazione tende a distanziarla maggiormente, come qualcosa che ti arriva da lontano e tu ne senti una sorta di eco. Non dimentichiamoci che un malato non ha voce; in questo caso ha la sua poltrona, ma può avere anche un microfono. Così come c'è un tulio che protegge la sua malattia, alla stessa maniera c'è un microfono che ingabbia i toni della sua voce e che costituisce una sorta di protezione metallica.

Il suono è sentito come al di là della realtà e ti procura un effetto di non presenza, di sguardo nascosto, anzi ti permette di spiare la malattia di Argan, di vedere cosa c'è veramente dentro di essa.

La distanziamento, inoltre, tende ad un processo di unificazione tra la storia di Argan e quella di Molière, anzi l'intonazione di Argan potrebbe addirittura essere quella del suo autore; alla stessa maniera potrebbe avvenire il medesimo processo tra Beraldo ed il pubblico e far sì che il rapporto Argan-Beraldo si trasformi nel rapporto Molière-pubblico in un gioco di finzione e realtà; una finzione per paura della vita e della sua densità, ma anche per paura di quella realtà più agghiacciante che è la realtà della morte.



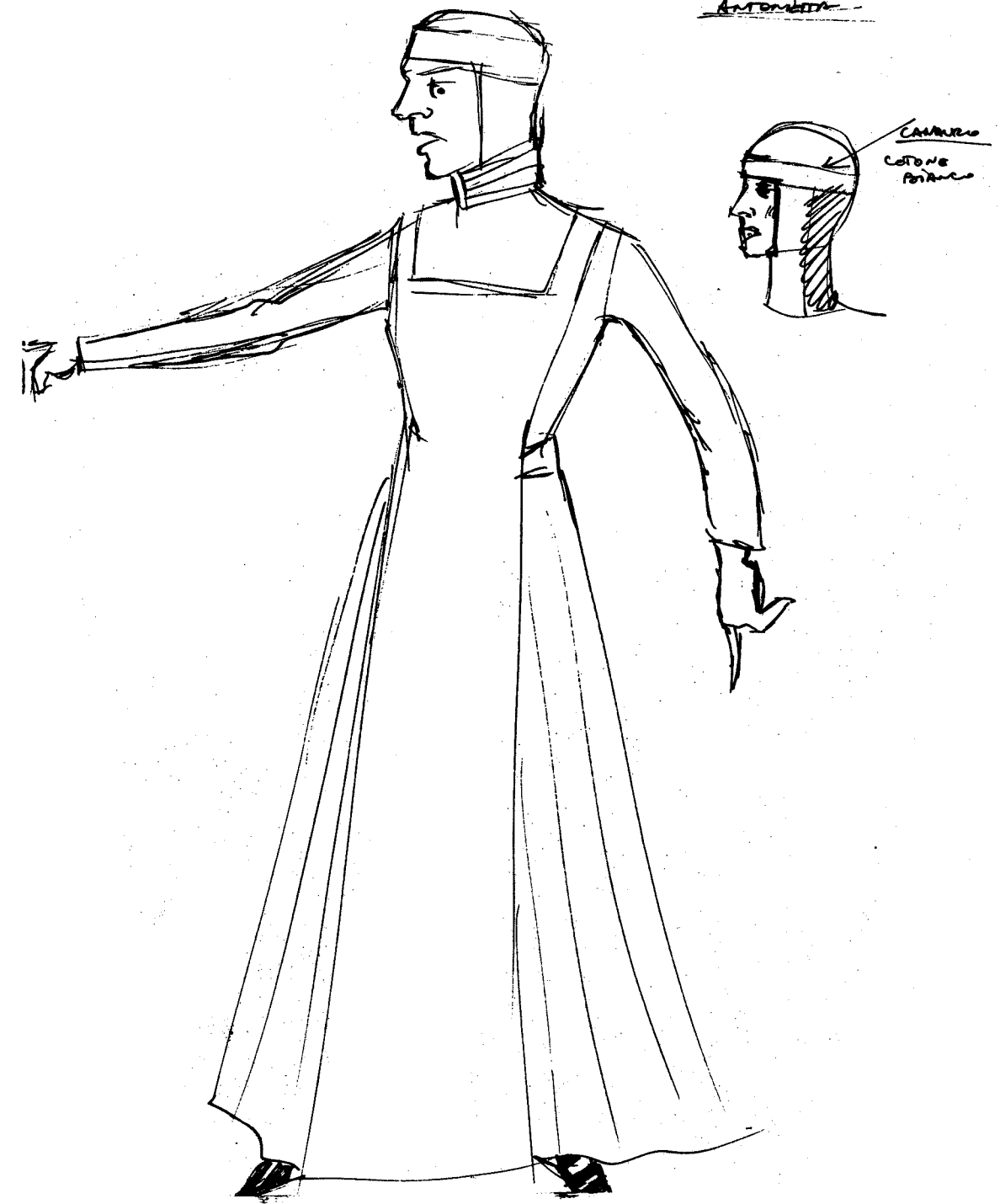
ARGENTE



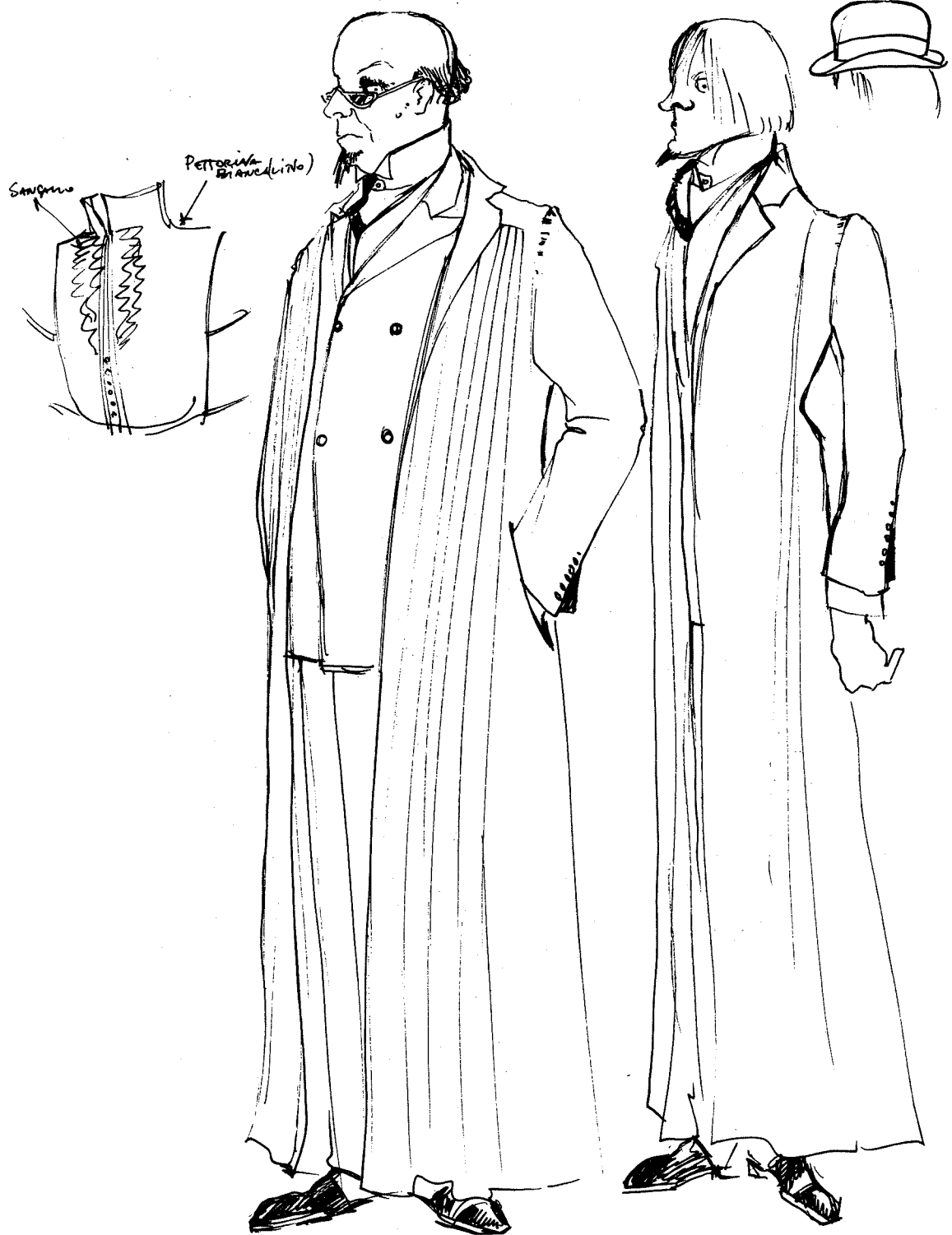
Alla vigilia di questo debutto,
 non posso esimarmi dal ricordare
 la memorabile interpretazione
 di Romolo Valli.

Franco Parenti

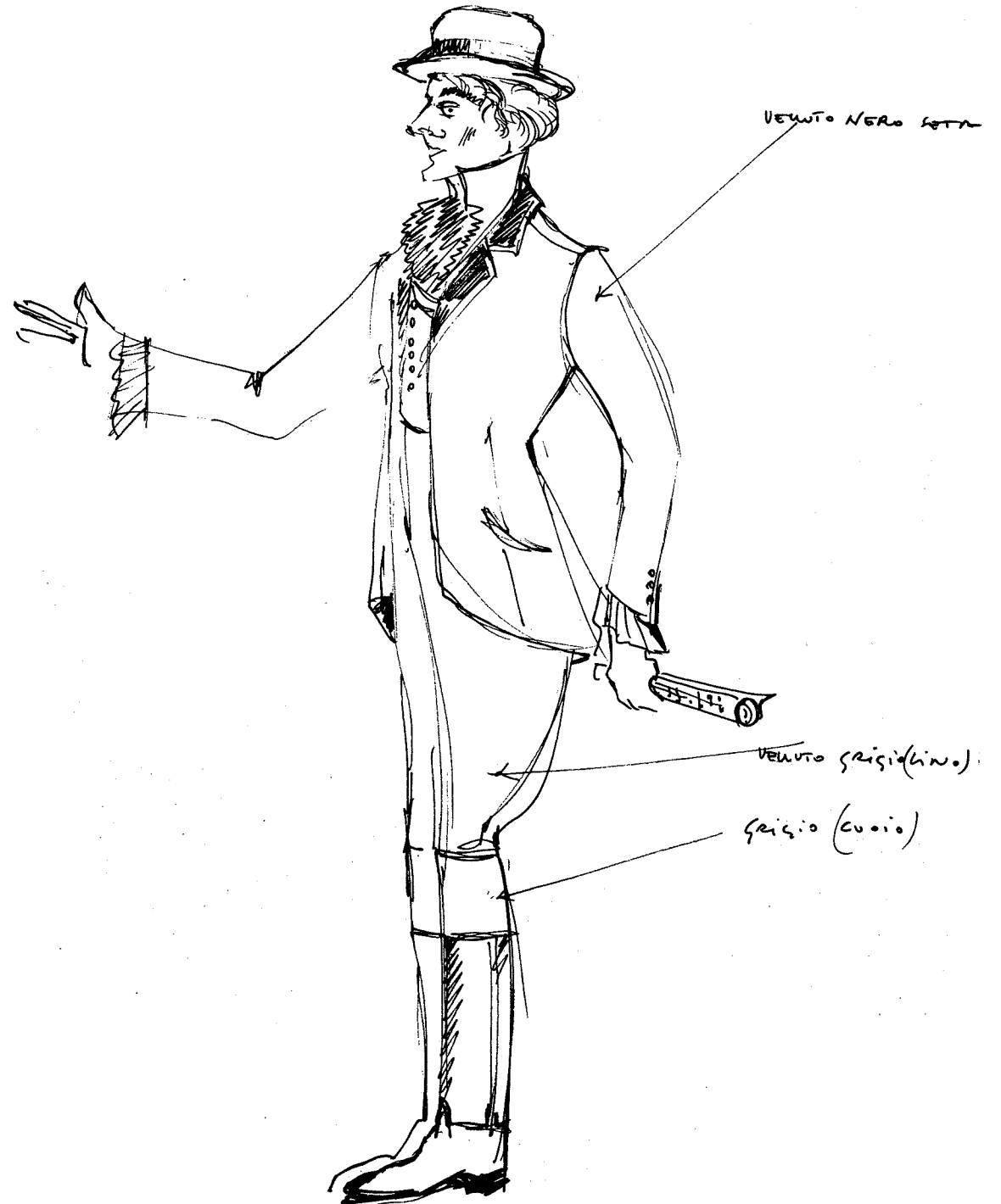
ANTONETTA



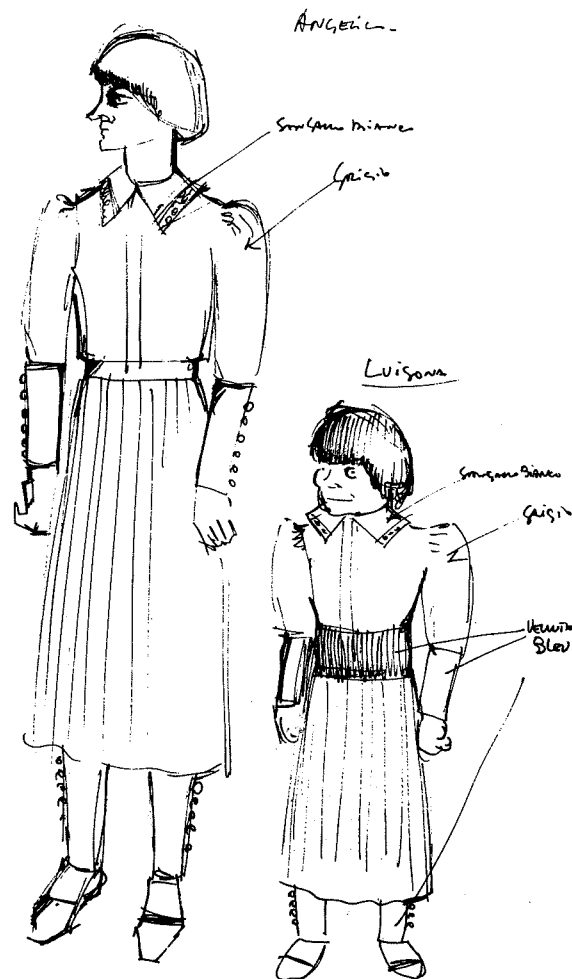
I CAGHERA



CLAUDE



Proton Fecis.



CESARE GARBOLI
"IL MALATO IMMAGINARIO"
EINAUDI 1979

Quando si leva il sipario sul *Malato immaginario*, un uomo è seduto in poltrona al centro di una stanza dove il tempo si è fermato. Immaginiamoci pure la stanza come un orizzonte metafisico, dove le ore ristagnino in una spettrale e incantata immobilità, o come la stanza in penombra di un alloggio borghese dalle parti di rue de Richelieu, a Parigi, in un giorno qualunque di tre secoli fa. La stanza potrebbe ospitare un neonato come un moribondo. È intasata di odori, avvelenata dal puzzo insolente di escrementi diluiti dall'abuso di purghe e di lassativi. Sul fondo, un letto più simile a uno strumento di tortura che di riposo. L'uomo è intento a un gioco. Uno di quei giochi che riempiono la stordita veglia di giornate tutte uguali, ritmate su quelle sconce e intime abitudini casalinghe che sono il diritto dei malati a esistere come soli corpi. È un uomo di mezza età, barbuto. È intento a giocare con quello che si direbbe, oggi, un computer, una macchina calcolatrice adatta a registrare cifre con molti zeri. Assurdamente, questa macchina viene utilizzata per un conto mensile di spese farmaceutiche: sciroppi, tranquillanti, sonniferi che vanno ad ammucchiarsi, ingombranti, sul comodino.

Simile a un personaggio di Beckett, quest'uomo si cimenta in frequenti e sospirosi andirivieni fra la poltrona e il cesso. Qualche volta, disegna astratte geometrie sul pavimento di casa, passeggiando da un angolo all'altro della stanza. Non possiamo prestargli né un pensiero, né un ricordo. I pensieri e i ricordi di quest'uomo sembrano abitare in un luogo remoto e distrutto della memoria, un luogo da cui egli stesso ha per sempre distolto lo sguardo. Sappiamo solo che ha moglie, un fratello, due figlie nate da un precedente matrimonio, e che indossa una giacca di lana amaranto, brache di seta con bottoni d'oro, calzettoni e ciabatte. Al collo, un fazzolettone dagli orli smangiati. In testa, un berretto da notte crestato di pizzo.

Per tutta la durata del *Malato immaginario*, quest'uomo di nome Argan non fa altro che baloccarsi con oggetti farmaceutici e funerari, che gli servono a far passare il tempo. Gioca coi soldi, gioca con la morte e coi testamenti. Assiste indispettito e bizzoso, fra un capriccio e un colpo di tosse, ai futili spettacoli di stupidità e di non-senso che gli regala la vita quotidiana. Gioca col solo pensiero che veramente lo occupi: il pensiero, la minaccia della malattia. Gioca, infine, con le strane formule, la tenebrosa magia alla quale egli si affida: la medicina. Non sappiamo se quest'uomo sia ingannato dai medici che lo curano, o quanto egli li inganni a sua volta. Ci sorprendono in lui delle occhiate astute e consapevoli di bestia ferita, acquattata nella tana. E mentre lo osserviamo regredire a uno stadio infantile, balbettare e bamboleggiare fra le braccia della moglie, o rifugiarsi in quelle materne della medicina, sospettiamo che egli sia vittima, e insieme protagonista, di una misteriosa congiura.

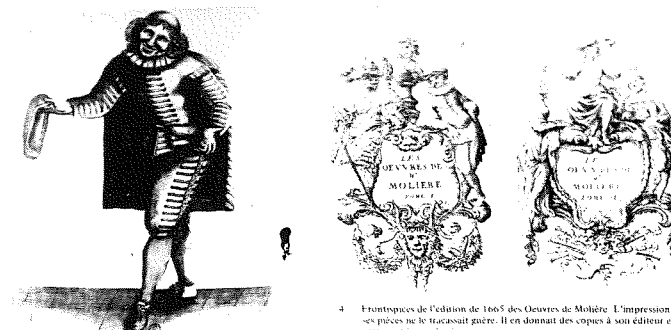
A un tratto, ci accorgiamo che quest'uomo non finge affatto una malattia. Argan finge piuttosto una salute che non esiste. E questa salute che non esiste, questa salute immaginaria, è il

lampeggiare istantaneo, inaspettato, di una suprema chiarovegenza, che ci coglie di sorpresa e ci schiude uno sterminato universo di malattia. Vivere è essere malati. Per un istante, entriamo nella mente di Argan, ragioniamo come lui. È meglio temere di essere malati, piuttosto che accettare, una volta per tutte, di esserlo. Strano eroe della salute, Argan difende un asilo innocente, il suo diritto all'infanzia. Non sa rassegnarsi all'idea che la vita sia una realtà mortale, la malata, mortale realtà che crediamo di attraversare da adulti. «Non ci sono più bambini...», è la battuta rivelatrice, perché pronunciata soprappensiero, di quest'uomo che si rifiuta alla morte, che si ribella all'idea che la vita sia malattia. E allora comprendiamo la ragione per la quale Argan, docilmente, si lascia sedurre e abbindolare dai medici. Non è la guarigione che gli interessa. È che i medici, coi loro enigmi in latino, con la loro stessa presenza, gli promettono un mistero. Finché esistono i medici, esiste anche l'illusione che il futuro di un'esistenza malata non sia la morte, ma un'ipotetica vita da sani. Così la morte viene ingannata, raggirata, eternamente elusa. E così, ingannando la morte, Argan, al tempo stesso, inganna, gioca e raggira la malattia. Come nessun altro personaggio del teatro antico e moderno, Argan è consapevole che vivere è essere malati. Ma se la vita è malattia, solo una malattia immaginaria può tenere in scacco, e addirittura sconfiggere, il vero, oscuro, immedicabile malanno di esistere.

La paura di morire, e con essa la paura di vivere: ecco i grandi nemici, i grandi avversari coi quali è impegnata la solitaria sofferenza di Argan. Il lungo, tenace combattimento di quest'uomo contro la malattia non è che un seguito di trappole, di tranelli, di appostamenti contro la vita. Argan si rifiuta di nascere, di nascere «una seconda volta». E la paura, come sempre, doppia se stessa: la paura di essere un organismo malato sconfigge, in Argan, la paura di essere un cieco organismo corporeo, peribile e corruttibile. Quando Argan asserisce di essere malato, quando esige il pieno riconoscimento dei propri mali, egli attesta una verità. La attesta, e intanto la sfida, la nega, la esorcizza. Come un uomo dal nome che assomiglia al suo, come Orgon, anche Argan si lascia imbrogliare dai medici e dai tartufi, dai falsi venditori di una salute che non esiste. Ma Argan è un capofamiglia più disilluso, più vecchio di Orgon: più vecchio di dieci anni. È un Orgon che si è rassegnato, che ha imparato, finalmente, in quel decennio di prove terribili, fra il '64 e il '73, a convivere con Tartufo. Sottilmente ipocrita, ma ipocrita, come don Giovanni, per sopravvivere, Argan sa che solo la malattia, ormai, può proteggerlo dalla disperazione. La malattia lo introduce nel nulla, lo difende, lo immunizza, sottraendolo con la forza di un prodigioso vaccino a quella sensibilità e a quella cieca, confusa percezione di vivere che è dei sani. Si può vivere da sani solo se si è folli, o giovani, o irragionevoli e ciechi. Ma vivere da sani quando si è accompagnati dalla coscienza di esistere, questo, per Argan, è un assurdo, è un'impresa impossibile. Si vive sempre, e solo, «prima» della coscienza. E la malattia di Argan soccorre il malato, appunto, come un sedativo, un tranquillante, come la più infallibile delle terapie. Lo soccorre nel profondo bisogno di non esistere, di addormentarsi, di assentarsi, finché tutta la vita sia risucchiata dal nulla: il nulla torpido e anestetico dei malati, che coincide con una fissità immaginaria e incantata, con una guardinga,

appena allarmata illusione d'eternità. Fisso nel suo incanto da lucertola, Argan si separa, si dissocia dalla vita. E se questa separazione lo aiuta, è questa medesima separazione, d'altronde, a impedirgli ogni funzione vitale, a bloccargli la digestione, a condannarlo ai cattivi umori, a separarlo, infine, dalla naturale condizione di esistere: digerire, dormire, respirare, urinare, queste semplici funzioni fisiologiche diventano una conquista, un traguardo impossibile. Se vivere è essere malati, le malattie rimosse e combattute da Argan riemergono da una parte buia e sconosciuta del suo organismo, sotto forma di misteriose turbe che lo torturano: nausea, capogiri, bufere di emicrania, ristagni del sangue, attacchi di bile.

Così il malato immaginario diventa un malato reale, e la stessa funzione di vivere una funzione non più malata, ma «innaturale». Simile a una cellula che si riproduce da sé, separata dal corpo organico delle cose, Argan non è afflitto da nessun tumore. Ma è, egli stesso, il tumore medesimo, atterrito e sbalordito dalla propria separazione. Prima del *Malade imaginaire*, Molière non era mai sceso così in profondo. Alle spalle di Argan, possiamo adesso scorgere un'ombra, un volto che abbiamo già visto. Degradato e irriconoscibile, Argan ci appare, sul fondo di un salotto di corte, col volto di un uomo in rivolta, di un giovane gentiluomo. È un giovane corrucciato, e i suoi occhi ardenti, spiritati, fiammeggiano di amore e di sdegno. È proprio lui, il giovane, raffinato, salottiero, mondano Alceste dai nastri verdi, che prende coscienza, a un tratto, della propria misantropia. Divisione, separazione, dissociazione dalla realtà di una cellula che comincia a riprodursi e a esistere fuori dal tessuto della realtà: questa cellula non impazzisce, ma la sua follia, la sua pazzia, la sua ipocondria, sono i nomi che diamo a quella separazione. E chi potrebbe giurare, davanti a Argan, davanti ad Alceste, che la malattia risieda nella cellula che è impazzita, che si è separata dalla «realtà», e non viceversa? Forse la malattia non è che il segno esteriore della salute. In una realtà mortale, la salute è morte, la malattia è salute. Era il messaggio del *Misanthrope*.



4 Frontispices de l'édition de 1665 des Œuvres de Molière. L'impression de ses pièces ne le tracassait guère. Il en donnait des copies à son éditeur et ne corrigeait jamais les réimpressions.

Non farsa né commedia d'impegno, *Il malato immaginario* è un'opera nel cui gioco farsesco la notazione realistica si insinua improvvisa e impertinente, con carattere d'eccezione, sgradita come una stonatura, o come la voce di chi in pieno carnevale saltasse su a ricordare il Venerdì Santo. Il fatto è che quegli spunti e quelle notazioni realistiche che emergono inopinatamente di tanto in tanto a rompere il tessuto del divertimento farsesco lasciano intendere un mondo torvo, disperato e cinico: non propongono quel mondo complesso, dialettico, misto di elementi di progresso e di antichità resistenti, su cui i registi del Novecento lavoreranno per dimostrare in Molière il grande autore realista, bensì un mondo di assoluta spietatezza, di rigoroso egoismo, in cui manca ogni nota di positività, e nel quale i rari « buoni sentimenti » assumono una veste letteraria, convenzionale e falsa; come falso è il dolore di Angelica alla morte di Argante, se accostato alla credibile verità dello sfogo di Belina.

Prendiamo – a dimostrazione di quanto detto – il personaggio di Argante. È un padre da commedia, è la pedina di un gioco convenzionale, come il Pantalone di un canovaccio dell'Arte, o invece – come George Dandin – è il realistico ritratto di un uomo della Parigi del '600, che Molière potrebbe aver incontrato o incontrare per strada? Se è un padre da commedia diserederà la figlia, si delizierà alle parole di Tommaso Diafoirus, non troverà nulla da obiettare in Tonina vestita da medico, crederà a Beraldo che gli propone una laurea in medicina, e nessuno di noi avrà nulla da eccepire: la convenzione teatrale dell'antica farsa ha proprie coerenti regole, ben diverse da quelle della credibilità quotidiana. Ma in quegli spunti realistici che emergono di tanto in tanto, le regole che paiono acquistare valore sono appunto queste ultime; nella scena col notaio, Argante non è un padre da commedia: egli fa, ascolta e dice parole e cose credibili e verosimili; l'elogio funebre che di lui pronuncia Belina è preciso e accettabile; di natura realistica e psicologica è la spiegazione della riuscita del travestimento di Tonina ai suoi occhi, e di identica natura è la preoccupazione di Angelica che Beraldo possa farsi beffe di lui al di là del lecito. Ma se Argante non è un padre da commedia, non c'è dubbio: egli è un disumano imbecille. Se la famiglia di Argante non è una famiglia da commedia, la sua aridità morale è spaventosa. Se il mondo del *Malato immaginario* non è quello dei canovacci e delle maschere dell'Arte, il suo cinismo e la sua brutalità sono senza limiti; e come la storia realistica di George Dandin è – sotto le movenze e le situazioni dell'antica farsa – la storia di un borghese arricchito che non trova la propria autonoma strada in un mondo ancora dominato dalla nobiltà, che può lasciarsi comperare ma che lo disprezzerà sempre, così la storia di Argante, sotto i suoi lineamenti di padre da commedia, è quella di un mostro idiota e ignorante, schiavo infantile di una donna, che sacrifica le proprie figlie a un immotivato egoismo, che pone il massimo impegno intellettuale nello spuntare il conto di un farmacista, e sulla cui sostanziale impotenza e passione per i clisteri il Dr. Freud potrebbe avere qualcosa da dire.

Esemplare, sotto questo profilo, la celeberrima scena tra Argante e Luigina (scena VIII dell'atto secondo), che, nei *Colloqui* raccolti da Eckermann, Goethe giudicò una delle scene

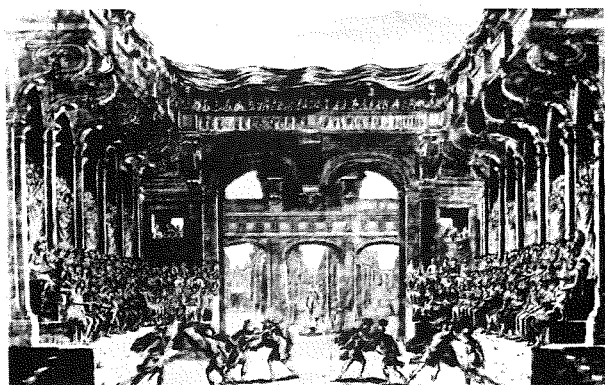
più vive e naturali che egli avesse mai visto a teatro, e in cui ammirò grandemente la conoscenza psicologica di Molière nel ritrarre l'ingenua grazia dell'infanzia. Anche qui, se stiamo alla pura convenzione teatrale, a personaggi e situazioni da commedia, tutto può andar bene; ma se la scena possiede – come in effetti possiede – quei caratteri di veridicità e di naturalezza di cui parla Goethe, che cosa possiamo dire di questa bambina di otto anni⁷ che tra le bugie che le chiede la sorella e le minacce del padre si destreggia come il più smalzato dei cortigiani di Luigi XIV? Esaminiamo obiettivamente la situazione, da un punto di vista realistico: Luigina sa tutto dei maneggi della sorella, e promette di non tradirla; Argante non interroga Angelica, ma assume ad informatrice la bambina, certo più vulnerabile nella sua presunta innocenza; di fronte al padre, Luigina nega con sicurezza di sapere alcunché; ma in quella casa la parola non basta, e Argante ha le sue buone ragioni per non credere alla figlia; impugna le verghe, e al primo colpo Luigina si finge morta: da chi ha imparato, quale stato di necessità le ha suggerito, alla sua età, questa astuzia degna di Schweyk? Argante è un idiota che casca nell'infantile tranello? Molto più probabilmente, come un consumato torturatore nazista, sa che il momento della violenza ha prodotto il suo effetto, e che ora è il turno della blandizie persuasiva. Sta di fatto che Luigina si rianima e vuota il sacco; Argante sa che questa volta la bambina dice il vero, ma a scanso di equivoci non si dimentica di far leva sulla sua ignoranza e sulla sua superstizione per agitare davanti ai suoi occhi – come un padre Tretzel lo spettro dell'inferno – il « mignolino che sa tutto ». Luigina, dal canto suo, non si dimentica di chiedere l'ovvio prezzo dell'informazione: Argante non dovrà fare il suo nome quando chiamerà Angelica alla resa dei conti.

Se quanto sopra va giudicato col metro della veridicità e della naturalezza, è pur lecito chiedersi dove ha visto Goethe la grazia innocente dell'infanzia! A mio avviso, la scena VIII dell'atto secondo del *Malato immaginario* – perfetta analisi dialettica dello scontro tra un abile e brutale gendarme e una bambina precocemente corrotta nel mestiere di vivere – è il più crudele e cinico ritratto di famiglia che si possa immaginare, la spietata denuncia di una temperie etica ispirata ai più rigorosi criteri dello stato di polizia.

Questo genere di analisi – che è resa legittima, ripeto, dalla presenza dei numerosi spunti realistici che si inseriscono nella convenzione farsesca – potrebbe essere estesa all'intera commedia, in modo che il ritratto della famiglia di Argante si completi in perfetta coerenza con quanto detto di Argante e Luigina. Tutto ciò che potrebbe apparire come elemento positivo – l'amore di Angelica e di Cleante, il pianto di Angelica alla finta morte del padre, gli interventi stessi di Tonina – ha in realtà un carattere scopertamente convenzionale, rientra cioè nelle regole del gioco farsesco e non in quelle della verosimiglianza realistica, ed ha pertanto un peso specifico del tutto diverso, quando non suoni addirittura come irrisione e beffa. In questo mondo così torvo e spietato, il solo personaggio paradossalmente onesto è quello di Belina, che getta la maschera alla notizia della morte di Argante, ma che prima di quel momento ha saputo renderlo felice simulando affetto e premure con ineccepibile serietà professionale. Crisaldo, il *raisonneur* della *Scuola delle mogli*, potrebbe con

buoni argomenti assumerne le difese; e del resto, verrà il giorno che il teatro della decadenza borghese non disdegnerà di rifarsi a Belina per il ritratto di una « moglie ideale ».

Naturalmente, questo non pretende di condurre alla conclusione che *Il malato immaginario* sia *tout court* il ritratto realistico di un mondo torvo e disperato. *Il malato immaginario* è una farsa all'antica, colma di eccellenti spunti comici, in cui però alcuni strani elementi di verosimiglianza permettono di ipotizzare un certo mondo concreto o – se si preferisce – una certa visione del mondo. La farsa è quella che Molière, primo attore del re, uomo di mestiere, ha ideato e scritto per il divertimento e per la digestione del suo sovrano; la visione del mondo (che mai il poeta riesce a nascondere neppure nell'opera di più disincantato mestiere) è quella di un uomo che ha smarrito nelle delusioni la fiducia in se stesso e nei propri simili, e la stessa voglia di vivere. L'inconciliabilità, o forse meglio l'antinomia non risolta tra questi due opposti elementi, impedisce al *Malato immaginario* di assurgere al livello del capolavoro compiuto, ma certo ne fa un'opera di straordinaria ricchezza d'aspetti, e un lancinante documento della condizione interiore di Molière nel suo ultimo anno di vita.



GIOVANNI MACCHIA
"IL SILENZIO DI MOLIERE"
MONDADORI 1976

Argan, da qualsiasi lato lo si osservi, è il perfetto antagonista del suo autore. Gli altri personaggi di Molière erano sofferte deformazioni, cancri del tessuto sociale, o figure di un'affascinante ambiguità che non si sa bene se egli amava o disprezzava. Ma Argan non lascia dubbi. Rispetto all'autore che lo creò, è un personaggio negativo. È tutto ciò che Molière non è.

Partono tutti e due da un versante comune, il grande tema della malattia, ma l'uno in direzione opposta all'altro. Argan è un finto malato. Molière è un malato vero. L'uno venera i suoi medici. L'altro li disprezza. Argan è un folle che è entrato di sua volontà a far parte della comunità dei malati perché ha terrore della morte e si sente protetto, difeso. Molière è solo, solo nella sua malattia, senza il conforto di nessuno, né della famiglia né dei suoi presunti guaritori. È un malinconico, la cui malinconia ha profonde radici nella spietata lucidità della sua condizione, e la cui coscienza d'essere un uomo finito ha preso ormai anche i nervi.

Pur nel campo della nevrosi le loro ragioni non si toccano. E poiché quella coscienza d'essere l'antagonista del suo eroe si riveli chiaramente a chi non lo sa, egli col suo proprio nome appare al di dentro del dramma come « personaggio assente », come l'autore cioè che,

senza diventar personaggio, si agiti e soffra al di là delle quinte. Argan si lancia violentemente contro Molière che non crede nei medici e, in uno scatto di sovrumana crudeltà, reclama la sua vendetta: « Se fossi medico », dice « quand'egli sarà sul punto di morte lo lascerei senza aiuto... Gli direi: Crepa, crepa! ». E Molière, per bocca di Béralde, assicura ch'egli non chiederà mai soccorso ai suoi medici: « Il a ses raisons pour n'en point vouloir, et il soutient que cela n'est permis que aux gens vigoureux et robustes, et qui ont des forces de reste pour porter les remèdes avec la maladie; mais que, pour lui, il n'a justement de la force que pour porter son mal ». Dichiarazione, come abbiamo già detto, di solitudine disperata e di coraggio.

È alquanto inutile che ci si industri, come si fa di solito, per rintracciare le fonti della commedia. Si ritrovino pure i modelli tradizionali nell'intreccio, nel suo canovaccio, ma le autentiche fonti del *Malade imaginaire* sono da ricercare soltanto nella storia di Molière, nel suo passato e in quei barlumi di luce che interpretazioni satiriche avevano gettato, lui vivo, sulla sua persona, e insieme nella realtà sociale che quei modelli accoglieva o respingeva. Un personaggio da commedia non incarna verità assolute. Diventa un personaggio comico se, nella sua deformazione, è riconosciuto attuale dalla società cui è destinato. Se non fossero esistiti nel secolo altri malati immaginari, Molière non avrebbe scritto una commedia. Ma Argan riesce a rimuovere altre risonanze al di là del suo secolo.

In un'epoca come la nostra, di nevrasenici che credono ciecamente nella scienza e che non hanno in sostanza alcuna volontà di guarire, e in cui i medici sono dappertutto e le farmacie, con i loro scaffali alti come biblioteche, sono gremite di tranquillanti, di antibiotici e di vitamine, Argan è un nostro contemporaneo, calato in un realismo esistenziale che è anche il nostro. Allontanando nel tempo con il suo intreccio tradizionale la commedia nel suo paradigma classico, Molière l'avvicina poi a noi per provocare un riso non privo di sofferenza. Ed è qui la luce alquanto sinistra o di una nera comicità gettata sulla commedia. Ci si può divertire lanciando una sfida alla malattia, portando sulla scena un sofferente, un maniaco, un disgraziato? Molière può non aver pietà del suo personaggio, può inscenare un'apoteosi burlesca della medicina perché è egli stesso un malato. E l'insistenza con cui, fin dai tempi del *Dom Juan*, sferrava i suoi attacchi ai medici con un accanimento che non lasciava tregua, svelava qualcosa di più profondo. Il tema smise d'essere un tema letterario che riflettesse le sue personali convinzioni per diventare uno sfogo personale. E interessava la propria vita. Gli attacchi ai medici aumentavano d'intensità mano a mano che si scavava in lui una certezza: la certezza d'essere condannato.

Era inevitabile che Argan e il suo autore, come divisi in due entità inconciliabili, dovessero scontrarsi sul palcoscenico in un duello mortale. Fu uno sdoppiamento degno di un dramma espressionista quel che avvenne il 17 febbraio 1673 alla quarta rappresentazione della commedia; un irruente ingresso del teatro nella vita. Quando Molière nelle vesti di Argan fu colto da un tale accesso di tosse e di sangue da finire poche ore dopo nella propria casa, si avverò il crudele vaticinio del malato immaginario. Un autore veniva tolto di mezzo, sulla scena, dal proprio personaggio. Sconfitta la ragione, il vile, il folle Argan proclamava la sua vittoria.

Beys
Jean Baptiste Poquelin & Boier
Bonnesfants
m. birart.
generale
Mars
francou
Larguillon

Le 30 juin 1643, Jean-Baptiste et Madeleine créent l'illustre Théâtre. Le 28 juin 1644, Poquelin signe pour la première fois : Molière.





**LIBRI E...
TRA I SOGNI
E I SEGNI
DELLO SPETTACOLO**

SEGNI

DI CARTA E COLORI SUI MURI
FOTOGRAFIE SCENE COSTUMI
CARTOLINE CON DEDICA A

SOGNI

DI MIMI MASCHERE CLOWN
BURATTINI BALLERINI E MALIARDE

LIBRI E...

L'INTROVABILE RITROVATO
L'IMPOSSIBILE POSSIBILE
DI TEATRO CINEMA MUSICA CIRCO
DANZA CAFÉ CHANTANT CABARET VARIETÀ

libreria dello spettacolo

via Terraggio n. 11 - 20123 Milano telefono 800752