

**THE POTRAIT BY FLAMINIO SCALA OR ABOUT THE MEETING BETWEEN
THE WORLD OF THE SCENE AND THE REAL WORLD IN *COMMEDIA
DELL'ARTE***

**Sînziana Elena STERGHIU, Assistant Professor PhD, "Valahia" University of
Târgoviște**

Abstract: The meeting of the two worlds is a permanent and necessary one, and the actions which determine and accompany it stand for the key of the performance success. In fiction scene, this meeting bears the hallmark of real amusement which highlights, on the one hand, the hidden relationships between the characters, and, on the other hand, the comedians' connections with the real world beyond the stage, the 'beyond' where another comedy is performed according to a similar scenario. The character-mask's ideal centre of gravitation is the play, the semi-authentic art of improvisation. The character's lack of depth and principle is complemented by the artistic perfection of the spoken word and gesture, in a kind of 'as you like it' show, which remains open work of acting, and acting, in its turn, becomes art.

Keywords: Character-mask, fictitious universes in commedia, scenario (canovaccio) and stage representation.

Încercarea de față este un exercițiu de recuperare, pe suport textual, a unei lumi, societatea italică a secolelor al XVI-lea și al XVII-lea și, în egală măsură, de recuperare a unor spectacole de comedie improvizată în care acea lume se regăsea și se recunoștea și față de care se separa și se elibera prin râs. Este o lume pestriță, întotdeauna aceeași, cu puține pretenții și o vitalitate covârșitoare, cu o dispoziție permanentă de a se expune public, de a se consuma și a petrece fără nici o dorință de reflecție. O lume care se compune și se descompune după un scenariu aproape matematic organizat, fără a pierde prin această repetare schematică nimic din vitalitatea, din agilitatea și din simplitatea plăcerii de a trăi. Redescoperirea legilor care guvernează universul existenței acestui *popor vesel* dă măsura de fond a unui fenomen de teatru autentic.

Toate celelalte abordări ale spectacolului de *commedia* se ocupă de aspectele oarecum exterioare, precum vestimentația și simbolistica acesteia, informații istorice despre originea și, eventual, parcursul geografic al măștii, date despre proveniența lingvistică și specificul dialectal al actorilor, încadrarea într-o tipologie sau stabilirea variantelor tipologice ale personajului. Ludovico Zorzi le numește în ansamblu „o pădure de epifenomene”; desigur, ele sunt semnificative și ilustrative (căci cele mai multe astfel de date au condus la elaborarea unor cataloage, dicționare ilustrate, prin care editurile italiene, și nu numai, au acoperit o curiozitate științifică și turistică ce se vinde bine, mai ales în preajma carnavalului).

Exercițiul nostru de recuperare se face prin intermediul textului de *canovaccio*, adică a schemei dramatice lipsite de dialoguri, din care urma, prin improvizatie, să se ajungă la piesa propriu-zisă de *commedia*. Aceste texte sunt, în fapt, un corp literar ce conține ideile unor spectacole pierdute, iar operația de recuperare rămâne una exclusiv literară, din moment ce materialul scenic a fost redus la material publicabil, prin voința scriitorului-actor.

Culegerea de scenarii de „favole rappresentative” a lui Flaminio Scala¹ apare în 1611 (varianta franceză a cărții se tipărește la Paris între 1728-1730 sub îngrijirea lui Luigi Riccoboni) și este editată în același timp în care se și jucau cu succes pe scenă *favolele*. Autorul a interpretat în spectacole personajul tânărului îndrăgostit Flavio, a devenit apoi, pe rând, conducătorul trupelor *I Confidenti* și *I Gelosi*, iar din 1577 obține și dreptul de a juca pe scenele pariziene.

A vorbi despre Flaminio Scala înseamnă a aborda o mască, un personaj și un autor de scenarii, dar și teoretician, adăugând și rolul de conducător de trupă de comedianti în aceeași personalitate. Altfel spus, în oricare din aceste funcții, luată separat, trebuie să le presupunem și pe celelalte pentru a putea obține și exploata portetul unui comic *dell'arte* total, în buna tradiție a lui Angelo Beolco. Cele două prologuri în care își exprimă opinia despre teatru au ținte precise: de a contura domeniul de definiție al *commediei* prin comparare cu comedia cultă, răspunzând astfel literaților, obsedați de reguli; în celălalt, de a apăra *commedia* de acuzația de imoralitate. Distinge între *zannata*, ca subiect pur și simplu, și *commedia*, ca teatru în acțiune, numind-o pe aceasta din urmă „mimesis cinetica”. Accentuează pe realitatea concretă conținută în dialecte, nu doar pentru că experiența scenei îi confirma accesibilitatea la public a interpretării în dialect, ci pentru că registrul dialectal are capacitatea de a transforma cuvântul în acțiune. Iar acțiunea și invenția sunt „propriamente et in substantia” modalitățile principale de existență ale *commediei*. Afirmă cu întreaga autoritate a actorului de succes că „experiența face arta”, iar titlul culegerii sale exprimă și orgoliul de a restitui cititorului nu doar *favole*, ci *favole rappresentative* din istoria *commediei dell'arte*.

Culegerea lui Flaminio Scala este organizată, după model boccaccesc, în 50 de *giornate*, organizare care s-a dovedit a fi doar o soluție aproximativă, căci nu se ajunge la un adevărat cadru narativ. Fiecare scenariu debutează cu un *argomento*, un *alt fel de prolog*, care spune în rezumat povestea personajelor principale de la un alt început, de obicei mai îndepărtat. Este, altfel spus, o istorie a personajelor, povestea vieții fiecăruia dintre acestea până la momentul din care devine activ în piesă. Acțiunile prezentate în *argomento* sunt justificative pentru cele care se dezvoltă în piesă, iar cele din piesă, consecința firească a celor dintâi. Fie că este atribuit unui personaj din categoria celor de decor (ca în *La pazzia d'Isabella/ Nebunia Izabelei*), fie unui personaj anonim care nu intră în distribuție, *argomento* este un prolog ca în comedia cultă antică, dar, spre deosebire de aceasta din urmă, lipsește cu desăvârșire intenția critică, moralizatoare, trimiterea la o învățătură căreia i-ar sluji drept pretext comedia. În absența oricărei morale, uneori se întâmplă să străpungă textul câte un clișeu preluat din experiența cotidiană și pus în circulație ca educativ prin repetabila lui utilitate. „La mala vita de' padri cagiona spesso la rovina de' figliuoli”/ „Viața urâtă a părinților duce adesea la ruina copiilor”, spune Isabella, fiica lui Pantalone și sora geamănă a lui Fabrizio, adoptat de un frate al lui Pantalone (în *La gelosa Isabella/ Isabella cea geloasă*, (p.254); Pedrolino, servitorul, îi reproșează lui Pantalone destrăbălarea la care se dedă:

„che non si meravigli poi se li fuggono le figliuole e se i figli diventano pazzi, perché tutto gli avviene per li suoi peccati. Pantalone si meraviglia mostrando umiltà”/ „să nu vă mai mirați apoi (stăpâne, n.n), dacă fetele vă fug de acasă, iar băieții ajung nebuni, pentru

¹ Scala, Flaminio (1976), *Il teatro delle favole rappresentative*. A cura di Ferruccio Marotti. Edizioni il Polifilo, Milano, pp.271-281. Toate secvențele citate din această ediție apar aici în original și în traducerea noastră.

că totul vine ca răsplată a păcatelor voastre. Pantalone înclină capul a umilintă” (*Li duo finti zingari/ Cei doi falși țigani*, p.331).

„Păcat” și „umilintă” sunt cuvinte excepționale pentru o *commedia*. Aici e prima oară că apar, cu raportare la o morală religioasă care, altfel, lipsește cu desăvârșire personajelor. E greu de imaginat exprimarea lor în jocul scenic al lui Pantalone. „Si meraviglia mostrando umiltà”. Greu de interpretat, dar și mai greu de imaginat pentru cititor. În altă parte: „la gioventù vuol fare il suo corso”/ „tinerețea își cere drepturile ei” (în *Li tappeti alessandrini/ Covoarele alexandrine*, p.261) sau „di quanto male sia cagione la gelosia”/”câte rele nu-și au rădăcina în gelozie” (în *Il giusto castigo/ Pedeapsa meritată*, p.413). Ironie și dispreț în gestul Franceschinei din *Flavio finto negromante/ Flavio prefăcutul vrăjitor*, când „l’aver inteso il tutto, mette mano alla borsa, e dà una moneta a Cintio, dicendo : Mi rallegro che voi siate entrato nella scuola de’ ruffiani”/ “înțelegând totul [cerșetoria devenise din formă de milostenie, formă de escrocare, s.n.], bagă mâna în poșetă și dă un bănuț lui Cintio, spunându-i: Mă bucur pentru tine c-ai intrat la școala pungășilor” (p.285). În *La pazzia d’Isabella* personajele feminine, Flaminia și Isabella, victime ale aceluiași bărbat care dispare pe mare, acuză „l’amore, l’obligo e la fede”/ dragostea, datoria și credința” și sfârșesc, Flaminia „la sfortunata amante in un monasterio si ritirasse, con fermo proposito in quello finir sua vita”/ nefericita amantă se hotărăște să se retragă la mănăstire și acolo să-și trăiască până la sfârșit zilele”(p.385), iar Isabella, turcoaică botezată creștină la Mallorca, „prorompndo in parole, esagera contra Orazio, contra Amore, contra Fortuna, contra se stessa, e per ultimo diventa pazza e furiosa”/ „izbucnind în cuvinte, exagerează împotriva lui Orazio, împotriva Amozului, împotriva Norocului, împotriva ei însăși, și-n cele din urmă înnebunește” (p.393). Călugăria sau nebunia par alternativele extreme ale deziluziei în dragoste. În fapt, extremele în decizia personajului dinamizează și dramatizează situațiile comice; nebunia și personajul nebunului au antecedente în farsa medievală și continuă să reprezinte un rol dificil de interpretat, dar mult gustat de public.

Așadar, *commedia* nici nu-și propune, nici nu stimulează în spectator un mesaj moral. Acțiunile par a spune că suntem în imperiul unei libertăți fără reguli, că rolurile personajelor nu aparțin unei scheme educative, că totul este un joc virtual, mascat, nonspeculativ, tangențial asemănător cu realitatea propriu-zisă. Invitația din *argomento*, dar și comedia al cărei scenariu îl introduce, trimit la celebra sentență eminesciană “Lumea e așa cum este și ca dânsa suntem noi”.

În universul fictiv al personajelor de *commedia*, disocierea între principal și secundar este neroditoare. Stăpâni și slugi reprezintă două roluri pe scenă și două condiții sociale în realitate, dar diversitatea de valori umane, disponibilitatea majoră pentru joc și devenire scenică, spontaneitatea dublată de o inteligență inventivă fără limite, fac din slugi personaje principale în sensul activ, trimițându-le pe cele canonic principale, cvasi stereotipe și rigide, într-o postură de inferioritate și pasivitate. *Commedia*, din acest punct de vedere, este teatrul unei revanșe, căci servitorii încearcă, pe orice cale, să-și păcălească, să-și șantajeze ori să-și “vândă” cât mai bine stăpânul. Aspirația la libertate îi animă; circuitul comic al servitorilor este paralel cu al stăpânilor și are doar puncte de intersecție cu acesta din urmă. “Stăpânul învață sluga hoată” pare să fie școala esențială și după ce au promovat această învățătură, servitorii devin mai isteți și mai hoți decât stăpânii, aceștia din urmă fiind primele și cele mai sigure victime ale celor dintâi. Servitorilor le lipsesc calitățile elementare

ce decurg din supunerea la un stăpân. Condiția lor este permanent răsturnată de ei înșiși pentru că își doresc libertatea și, în absența ei formală, rămân într-o mereu alimentată stare de revanșă.

Câteva caracteristici, de obicei aceleași, sunt exploatate în textele de *canovaccio*. Dependența reciprocă dintre stăpâni și slugi stă la baza acestei relații în care inversarea rolurilor este o experiență cu multe rezultate comice (în *Li finti servi/ Falșii servitori*, p.305).

Adesea, fiii sau fiicele Bătrânilor bogați ajung, din necesități epice, sclavi sau servitori. Se acomodează la noua condiție – au această disponibilitate – dar nu par să recupereze și înțelesurile ei pentru că sunt veșnic preocupați să li se recunoască statutul dintâi, de fiice și fii ai taților lor bogați. În momentul recunoașterii, bucuria inundă și șterge această oportunitate. Totul se stinge într-un schimb de bani prin care fiul, fiica sunt redați familiilor lor și se refac jocurile, ca într-un cazinou în care jetoanele sunt ființe pe spatele cărora este afișat și prețul. Flavio, fiul lui Pantalone în *La fortuna di Flavio/ Soarta lui Flavio* face această experiență trecând prin postura sclavului Murat.

De remarcat este și faptul că, relația stăpân-slugă este percepută diferențiat în funcție de primul ei termen. Dacă stăpânul este unul dintre Bătrâni, acțiunile curg înspre traducerea relației prin “cel înșelat – cel care înșeală”. Dacă stăpânul este dintre Tineri, între stăpân și slugă se dezvoltă un spațiu al negocierilor, al ajutorului reciproc, al farselor puse la cale împreună împotriva Bătrânilor.

În *Il ritratto / Portretul* de Flaminio Scala, evenimentul întâlnirii celor două lumi, cea a scenei și cea reală, este unul permanent și necesar, iar consecințele care-l determină și-l însoțesc reprezintă coeficientul de succes al unui spectacol, indiferent în ce oraș s-ar petrece. Trecută în ficțiunea scenei, această întâlnire păstrează amprenta petrecerii reale din atâtea și atâtea ocazii și evidențiază de fiecare dată, pe de o parte, relațiile ascunse dintre personaje, iar, pe de alta parte, relațiile actorilor comici cu lumea reală, de dincolo de scenă, acel „dincolo” unde se joacă, după aproximativ aceleași reguli, o altă comedie.

Din *argomento* reținem: „Recitando in Parma una compagnia di comici et essendo, come è di costume, visitata la Signora principale di essi rappresentanti da un nobilissimo cavaliere di detta cittade.../ Jucând la Parma o trupă de comici și fiind, cum este obiceiul, actrița principală, reprezentanta lor, vizitată de un prea nobil cavalier din susnumitul oraș...”(pp 397-409).

Prețul „vizitei” l-a stabilit actrița care a păstrat, dintr-un medalion de aur de la gâtul „clientului” său, portretul unei frumoase dame măritată, desigur, cu un alt bărbat decât posesorul medalionului. După un timp, soțul damei din fotografie o „vizitează” și el pe actriță și, arătându-i-se portretul, vrea să știe cui i l-a dăruit soția lui, așadar, să-l descopere pe amantul acesteia și să-l ucidă. Soția însă reușește să-și convingă soțul de „nevinovația” ei speculând starea de culpă în care se afla soțul, vizitator el însuși al actriței.

Iată cum arată pagina de prezentare a distribuției:

Pantalone

Isabella, moglie/soție

Pedrolino, servo/slugă

Graziano, Dottore/doctor

Flaminia, moglie/soție

Orazio, gentiluomo parmigiano/nobil din Parma

Flavio, suo amico/prietenul său
 Capitan Spavento
 Arlecchino, servo/slugă
 Vittoria, comica/acriță de comedie
 Piombino, comico/actor de comedie
 Lesbino, paggio (paj) / Silvia, milanese (din Milano)
 Un furbo/un hoț
 Uomini diversi con armi/Diferiți bărbați înarmați
 Bravi/slugi înarmate

În distribuția personajelor apar două cupluri deja formate: Pantalone și Isabella, respectiv Graziano și Flaminia, un cuplu de comedianți, Vittoria și Piombino și trei personaje masculine, Orazio, Flavio – prietenul său – și, respectiv, Căpitan Spavento simulând căutarea perechii. Cele din urmă personaje sunt angajate în relații extraconjugale: primii doi cu femeile măritate; cel de-al doilea cu o tânără milaneză, abandonată de Căpitan Spavento și îndeplinind în travesti rolul de paj al Căpitanului. Fiecărui personaj i se acordă în economia textului două direcții de desfășurare: una pe orizontală, ca relație stabilă și o alta pe verticala textului, ca relație posibilă. Din această dublă direcționare, luând ca reper numai personajele masculine, se nasc atât de necesarele fire, noduri și intersecții ale tramei.

Pe suportul tehnic al teatrului în teatru, preluat ca model din *Decameronul* boccaccesc (reamintim că cele două volume sunt organizate în *giornate*) distingem o repartitie matematică a personajelor; cu ușoare schimbări, înlocuiri de nume și funcții (nu din cele de prim ordin), schema este ușor de identificat în toate celelalte *canovacci/scenarii*. Sunt cele 12 personaje repartizate într-un cod binar capabil, în derularea improvizației, să dezvolte și să gestioneze un anumit număr de variante, în total cam 32-33 de situații. Avem, așadar, doi Bătrâni (Pantalone și Dottor Graziano), două femei, soții și amante (Isabella și Flaminia), doi Îndrăgostiți bărbați (Orazio și Flavio), două femei Îndrăgostite (Vittoria și Silvia) și doi *zanni*, cu rol de servitori (Pedrolino și Arlecchino). Celelalte figuri (Căpitan Spavento, Piombino, un hoț, bărbați înarmați) compun o garnitură de context social care completează lista de personaje, iar aceasta reprezintă la vedere o radiografie a tramei. Fixitatea schemei personajelor este determinată și de serialitatea situațiilor și de simetria raporturilor. De aici derivă morfologia internă a piesei. O altă caracteristică a schemei în cod binar este capacitatea de a asigura condiția *sine qua non* a improvizației. Aceasta reușește în combinație de pereche de personaje: un protagonist și *spalla/perechea* lui. În trei personaje, improvizația este imposibilă.

În subiectul propus de text nu apare nimic nou, dacă cele două posturi de comedianți, Vittoria și Piombino, le-am vedea ca pe roluri altundeva întâlnite, curtezana și proxenetul, de pildă. Noutatea constă în îndrăzneala de a aduce pe scenă, toate sentințele și sancțiunile pe care oameni comuni ai orașului le enunță și le aplică actorilor comici. Din acest punct de vedere, textul poate fi citit și ca o răzbunare a autorului, un protest în care adună laolaltă mentalitățile și clișeele active, toate dezonorante la adresa actorilor.

Sosirea trupei de actori în oraș împarte locuitorii în două tabere, bărbați și femei, și deschide sezonul confruntărilor, arena centrală rămânând piața orașului, strada sau, în cazul de față, culisele teatrului local. Scena ca spațiu teatral se extinde înspre casele personajelor care, din rațiuni pur tehnice, sunt interzise privirii spectatorului. Acesta este invitat la un

exercițiu *sui-generis* de imaginație dirijată, fie de descrierile conținute în replici, fie de sunetele, strigătele, plânsetele care răzbat din interiorul locuințelor.

Părerile citadinilor despre comedia se împart și ele în două categorii distincte, corespunzătoare celor două tabere. Au însă și un element comun: disprețul pentru proasta reputație și pentru existența instabilă și, pe cale de consecință, imorală, a actorilor. Deasupra acestui consens plutește o neexprimată bucurie pe care, pentru toți, o prilejuiește spectacolul comic „la commedia esser trattenimento nobile / commedia este o petrecere nobilă”(p.401). Să mai adăugăm și că disprețul cunoaște și reciproca: personajele-actori, prin Vittoria, actrița principală, disting în atitudine lauda pentru bărbați: „lodando la città di Parma, il Duca e tutta la sua corte, trattando dell' infinite cortesie che giornalmente riceve da quei signori parmegiani / lăudând orașul Parma, pe Duce și întreaga sa curte, vorbind despre multele politețuri pe care le primește zilnic de la acei domni din oraș”(p.406) și întorc cu răutate disprețul spre femei: „dove arrivano compagne de commedianti, le donne maritate il più delle volte stanno a bocca secca /acolo unde sosesc trupele de comediați, femeile măritate rămân cu gura uscată, cel mai adesea.” (p 406) Această traiectorie încrucișată de păreri și atitudini corespunde unei mentalități care, în diverse variante, a însoțit dintotdeauna fenomenul teatral.

Pe alt palier al personajelor, cel al servitorilor, se încrucișează o altă traiectorie de opinii în care se amestecă determinarea pragmatică a actorului de succes.

„Piombino l' essorta a non s' innamorare di nessuno, ma che attenda a far della robba per la vecchiezza / Piombino o îndeamnă pe Vittoria să nu se îndrăgostească de nimeni, ci doar să urmărească a-și aduna lucruri (avere) pentru bătrânețe.” (p. 405)

E un standard de „moralitate” ce aparține ansamblului de aparențe și superficialități generatoare de comic. Lesbino, pajul Căpitanului Spavento, acoperind sub travesti pe Silvia, iubita abandonată de acesta, îl sfătuiește: ”non essere del suo onore né di sua reputazione l'amare una comedianta vagabonda, la cui professione è solo di far star questo e quello / nu e nici de onoarea, nici de reputația (Căpitanului, s.n.) să iubească o actriță vagaboandă a cărei meserie e doar să aibă pe unul și pe altul”.(p. 404)

În subsolul textului și prin foarte intensă folosire a adjectivelor din seria «vagabond, hoinar, rătăcitor» există și rezistă o confruntare esențială care opune stabilității citadinilor, instabilitatea actorilor ambulanti. În distanța dintre acești doi termeni , două realități și, în egală măsură, două condiții esențiale, se nasc și se dezvoltă relații aparent antagonice, conflicte „nonconflictuale”- întreținute exclusiv prin implicarea personajelor feminine - mentalități ce se consolidează prin repetarea stereotipă a evenimentelor. Această opoziție, cum spuneam, nu numai în termeni, numește și definește întâlnirea dintre lumea scenei și lumea reală, se consumă în funcție de rețeta textului în fiecare dintre comedii și, nu în ultimul rând, garantează veridicitatea jocului scenic în fața publicului. Nemaivorbind despre substanța esențială pe care o pune la îndemâna interpretului sociologic și nu numai, al textului de *commedia dell' arte*.

În încercarea de a reconstitui trăsăturile distinctive ale textului de *commedia* pe coordonatele continuității real - scenic am fost permanent conștienți că este necesar să depășim câteva inconveniente ale domeniului de interpretat: absența textului dramatic propriu-zis și golul de informații despre spectacol și despre prestația scenică a actorilor. Discutăm despre un tip de teatru care se întrupa din triumful aparenței senzuale în care, după

cum observa Paolo Segneri,² „i libri sono vivi, le pitture sono vocali, la vista è congiunta alla parola, le parole sono animate da gesti, da applausi, da cete, da canti / cărțile sunt vii, picturile sunt vocale, vederea se adaugă cuvântului, iar cuvintele sunt însuflețite de gesturi, de aplauze, de citere, de cântece”; și suntem, în chip necesar, obligați să ne mulțumim cu scrieri fragmentare (*canovacci, generici*, lucrări programatice etc) ce ar putea conduce la formarea unei imagini schematice, lipsită de viață, plină de stereotipii și clișee mecanice.

Personajul – mască, recreat în interpretare, pare să reia, ca într-un cerc al lucrurilor neîmplinite, aventura pe care o trăia și actorul: o continuă luptă pentru a ieși din sufocanta sferă a constrângerilor, pentru a se exprima pe sine dincolo de masca *străinului* pe care îl întrușchipează. Centrul ideal de gravitate al acestui tip de personaj îl reprezintă jocul, arta semiautentică a improvizației. Acolo se produce eliberarea, în acel perimetru stăpâni și servitori exprimă mai puțin o relație și mai mult o victorie, o răsturnare a ierarhiei, o redefinire a puterilor, într-o „lume pe dos” care, inevitabil, poate fi confundată cu lumea pe față (sic!), cu universul non-fictiv al epocii *commediei dell’arte*. Lipsa de profunzime și de caracter a personajului – mască este suplinită de virtuțile cuvântului și ale gestului, într-un fel de spectacol „cum vă place!” care rămâne operă deschisă în interpretare, iar interpretarea devine creație la rândul ei.

Bibliografie

- Baratto, M. (1964), *L’esordio di Ruzzante. În Tre studi sul teatro. Ruzzante - Aretino – Goldoni*. Pozza, Venezia.
- Tessari, Roberto (1969), *La commedia dell’arte nel Seicento. Industria e arte giocosa della civiltà barocca*. Olschki, Firenze.
- Zorzi, Ludovico (1990), *L’attore, la commedia, il drammaturgo*. Einaudi Editore, Torino.
- Ferrone, Siro (1993), *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell’arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Einaudi Editore, Torino.

² Segneri, Paolo (1686), *Il cristiano istruito nella sua legge*. Preluat din Tessari, Roberto (1981), *Commedia dell’arte. La Maschera e l’Ombra*. Milano, Mursia, p.122.