

Autoritratti in forma socratica

Le *Rime* di Michelangelo e la *Vita* di Condivi

Giuseppe Sorbello

Delineare un autoritratto di Michelangelo, tramite il ricorso alla sua produzione poetica, è un tentativo che si può facilmente legittimare se si pensa alla mancanza di un corrispettivo autoritratto figurativo tra le sue opere. Michelangelo non ha mai eseguito infatti, nel corso della propria attività, un autoritratto nel senso moderno del termine, un'opera cioè in cui l'artista stesso fosse soggetto assoluto della composizione. Nonostante l'autoritratto diventi un genere autonomo proprio durante il XVI secolo, l'artista fiorentino, la cui opera, emblema della vasariana "maniera" della "terza età", sarà il fondamento degli sviluppi successivi dell'arte, non diede in questo campo alcun contributo: da questo punto di vista, la storia dell'artista, e delle sue idee sull'arte, sembrano collocarsi in quella sostanziale, eppure fertile contraddizione, formulata da Argan, per cui «Michelangelo fu il primo grande moderno. E lo fu senza essere un progressista. Succede».¹

¹ G.C. Argan, *Il corpo è vivo e la prigione è di marmo*, in *Michelangelo e i maestri del Cinquecento*, a cura di G. Dell'Arti, supplemento al quotidiano «La Repubblica», 16 novembre 1988.

Se l'autoritratto fu infatti il riflesso di una graduale presa di consapevolezza, da parte degli artisti del tempo, della nuova, e più elevata considerazione sociale del loro lavoro,² Michelangelo, su questo punto, sembra rimanere idealmente legato agli artisti della precedente generazione: come Leon Battista Alberti o Piero della Francesca, egli ha preferito costruire la propria fisionomia intellettuale affiancando, all'attività artistica, l'ufficio letterario o, più specificatamente, l'impegno (costante per tutta la vita) della scrittura poetica.

Le *Rime* diventano così il documento essenziale con cui poter ricomporre i lineamenti, fisici oltre che caratteriali, dell'artista, da cui può ricavarsi, attraverso l'interazione con la sua produzione figurativa, un autoritratto come progetto *in fieri*, in cui si sedimentano le mutevoli immagini di sé.

Coerente alla sua posizione "conservatrice", Michelangelo dipinge il suo volto solo a condizione che esso occupi zone marginali dell'opera, e che, soprattutto, sia sovrapponibile a quello di un personaggio interno, secondo quel procedimento dell'autoritratto "in veste d'altri", che era tipico in opere della "seconda età" come, per fare un solo esempio, l'*Adorazione dei Magi* (1475 ca.) del Botticelli. In base a questa prassi, è così possibile scorgere i tratti di Michelangelo nella testa di Oloferne, nel riquadro della Cappella Sistina che contiene l'episodio di *Giuditta e*

2 J. Woods-Marsden, *Renaissance self portraiture. The visual construction of identity and social status of the artist*, Yale University Press, New Haven-London, 1998.

Oloferne, o nella pelle penzolante tenuta in mano da San Bartolomeo nel *Giudizio Universale*, solo per ricordare le attribuzioni più consolidate.³ Tralasciando i motivi che hanno indotto Michelangelo a identificarsi con quei personaggi, importa qui sottolineare la forte carica grottesca con cui l'artista tratta il proprio volto e il proprio corpo fino alla deformazione; modalità che è del tutto simile all'investimento autoaggressivo con cui egli costruisce i due famosi autoritratti in versi «l'ho già fatto un gozzo in questo stento» (n. 5, del 1508-1512) e «l'sto rinchiuso come la midolla» (n. 267, fine anni quaranta):⁴ entrambi svolti in chiave comica, secondo quel linguaggio ereditato dalla tradizione burchiellesca a cui si innesta, in quello più tardo, l'adozione della forma metrica del capitolo di ascendenza bernesca. Questi due componimenti si situano, significativamente, all'inizio e alla fine dell'attività poetica di Michelangelo, in punti cruciali della sua condizione artistica ed esistenziale, come i lavori della *Volta* della Sistina (sonetto n. 5) o l'esperienza amara della solitudine della vecchiaia (capitolo n. 267),

3 C. De Tolnay, *Michelangelo II. The Sistine Ceiling*, Princeton University Press, Princeton, 1949, p. 95 ss.; F. La Cava, *Il volto di Michelangelo scoperto nel giudizio finale. Dramma psicologico in un ritratto simbolico*, Zanichelli, Bologna, 1925.

4 D. Romei, *Bernismo di Michelangelo*, in *Berni e berneschi del Cinquecento*, Edizioni Centro 2P, Firenze, 1984, pp. 137-182 e A. Corsaro, *Michelangelo, il comico e la malinconia*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», XLIX, 1994, pp. 97-119. Le poesie e i versi di Michelangelo citati in questo articolo seguono la presente edizione: M. Buonarroti, *Rime*, edizione critica di E.N. Girardi, Laterza, Bari, 1960 (Scrittori d'Italia, 217), a cui si farà riferimento tramite la numerazione del componimento e l'eventuale indicazione dei versi.

cosicché possiamo affermare che l'autoritratto poetico è non solo motivo che sotterraneamente attraversa l'intera produzione poetica, ma uno schema interpretativo, che ci consente di dare una certa circolarità e unitarietà di senso a una, peraltro, multiforme attività poetica. La deformazione che altera la sagoma e contorce i lineamenti, sembrerebbe assumere il valore di uno strumento di indagine, a cui sottoporre il compito di scrutare l'intimità al di là di ogni proposito di idealizzazione della propria sofferenza. Michelangelo ha dunque, attraverso la scrittura poetica, la possibilità di sondare i delicati passaggi dell'esistenza e della propria emotività, o di fortificare un Io empirico, «soggetto di un dramma reale»,⁵ e dunque precario, tramite l'adozione di una maschera che fosse in grado di dare coerenza alla propria *persona*, intesa come personaggio sia poetico che artistico. Il modello a portata di mano, e del resto abbastanza diffuso nella letteratura del tempo,⁶ è quello sileno-socratico, della doppia natura di Socrate svelata da Alcibiade nel *Simposio* di Platone:

«E aggiungo che per un altro verso assomiglia al satiro Marsia. In fondo neppure tu, o Socrate, potresti contestare di avere un aspetto simile a quelli. Dunque io affermo che Socrate è in tutto simile a quei sileni che [...], aperti in due, mostrano di contenere al loro interno simulacri di divinità». [215a/215b]

5 M. Baratto, *Introduzione* a M. Buonarroti, *Rime*, Mondadori, Milano, 1998, p. IX.

6 S. Longhi, *Il rovescio di Narciso*, in *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Antenore, Padova, 1983, pp. 113-137.

7 Platone, *Simposio*, Giunti, Milano, 1999, p. 211.

I due autoritratti in versi, pur soggiacenti al medesimo modello, sembrano veicolare tuttavia due momenti diversi nella valutazione dell'io michelangiotesco. La deformazione con cui Michelangelo si rappresenta nel sonetto n. 5:

È lombi entrati mi son nella peccia,
e fo del cul per contrapeso groppa,
e' passi senza gli occhi muovo invano.
Dinanzi mi s'allunga la corteccia,
e per piegarsi adietro si ragroppa,
e tendomi com'arco soriano. (vv. 9-14)

è funzionale al recupero delle personali facoltà artistiche, che avviene opponendo l'«ilarità catartica»⁸ che scaturisce dal componimento alle difficoltà incontrate durante l'affresco della *Volta* della Sistina. Secondo questa prospettiva, nelle occasioni in cui si mostra l'aspetto sgraziato dell'artista (*Come non puoi non essere cosa bella*, n. 121; *Costei pur si delibra*, n. 172; *Mentre i begli occhi giri*, n. 255),⁹ la costante, e netta, contrapposizione tra il grottesco con cui Michelangelo insiste sul proprio aspetto, e il massimo di idealizzazione fisica con cui egli raffigura la persona amata, apre una dicotomia che, implicitamente, può essere superata solo grazie al talento dell'artista:

8 G. Cambon, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura*, traduzione a cura di P. Ternavasco, Einaudi, Torino, 1991, p. 8.

9 «Ma poi che 'l spirto sciolto / ritorna alla suo stella / a fruir quel signore / ch'e' corpi a chionche muore / eterni rende o per quiete o per lutto; / priego 'l mie, benché brutto, / com'è qui teco, il voglia in paradiso (n. 121, vv. 10-16); «La si gode e racconcia / nel suo fidato specchio, / ove sé vede equale al paradiso; / po', volta a me, mi conchia / sì, c'oltr'all'esser vecchio, / in quel col mie fo più bello il suo viso, / ond'io vie più deriso / son d'esser brutto [...]» (n. 172, vv. 7-14); «Ben par che 'l ciel s'adiri / che 'n si begli occhi i' mi veggia sì brutto, / e ne' mie brutti ti veggia sì bella» (n. 255, vv. 8-10).

Dunche, posso ambo noi dar lunga vita
in qual sie modo, o di colore o sasso,
di noi sembrando l'uno e l'altro volto;
sì che mill'anni dopo la partita,
quante voi bella fusti e quant'io lasso
si veggia, e com'amarvi i' non fu' stolto. (n. 239, vv. 9-14)

In luoghi poetici come questo, Michelangelo si avvale della proiezione socratica in Marsia, l'artista sileno dal talento divino,¹⁰ con cui attivare un modello che gli permetterà di riscattare la propria esteriorità deforme e di far risorgere il proprio sé, intimo e spirituale, intatto. L'artista infatti, artefice del prodigio con cui «dall'arte è vinta la natura» (n. 239, v. 6), è colui che riuscirà a sottrarre l'essere amato dalla dimensione temporale, consegnando le sue fattezze all'eternità: in nome di una grazia interiore mostrata appunto attraverso il talento, egli potrà non solo eguagliare la bellezza esteriore della persona amata benché «quant'io lasso/si veggia» (v. 13-14), ma essere addirittura ritratto accanto ad essa, cioè, infine, degnamente convivere con l'oggetto amato. Potremmo dire che Michelangelo, quando si avvicina all'autoritratto deformante, intenda riflettere una acquisita conoscenza della sua abilità, cercando allo stesso tempo una corrispondenza quanto più fedele e onesta tra il suo volto, il suo fisico e ciò che egli sente di essere realmente nel momento in cui scrive. L'autoritratto infatti, secondo le parole di Stefano Ferrari, che mette in rilievo la portata

10 P. Barolsky, *Michelangelo as Marsyas*, in *Michelangelo's Nose. A myth and its maker*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1990, pp. 30-31.

psicologica dell'operazione, altro non è che uno strumento d'indagine del proprio sé, ricerca di un «equivalente figurativo», di una precisa condizione esistenziale esperita dall'artista, che «si iscriva nella sua faccia».¹¹ L'equivalente figurativo che Michelangelo cerca di realizzare è il riflesso esteriore del temperamento saturnino, tema centrale nell'autoritrattistica del tempo. La melanconia, come concetto culturale, dopo la rivalutazione del Ficino nel *De vita triplici* (1489), era divenuta la naturale condizione dell'artista, e la deformità di Michelangelo è la traccia esteriore di questo stato, il segno fisico, tangibile, di un comportamento introiettato, intima attitudine in cui bizzarria, inclinazione alla solitudine, personalità meditativa, rappresentano i coefficienti psicologici essenziali dell'ispirazione e del talento. Ma la deformazione melanconica, questo stato di eccezionalità psicologica che invade la fisionomia, non è soltanto carica vitalistica, riaffermazione dell'io o autoesaltazione del talento: essa può divenire il sintomo di un malessere interiore, di una precaria condizione esistenziale.

Come Marsilio Ficino, che pur esaltando l'influsso di Saturno, suggeriva, nello stesso *De vita triplici*, i rimedi per arginarne gli effetti funesti, anche Michelangelo, da profondo lettore del *Canzoniere* petrarchesco, intuiva che il rovescio della melanconia era l'*acedia*, nucleo di un dramma spirituale, assimilato, nelle *Rime*, come scissione di volontà, inerzia dell'anima che allontana da Dio, ovvero come

¹¹ S. Ferrari, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari, 2002, p. 183.

«egritudin, che disperso/ha l'intelletto alle divine prove» (n. 273, vv. 7-8). In questa diversa accezione della melanconia, può così leggersi un altro autoritratto marginale di Michelangelo, individuato nel mascherone posto nella zona inferiore della *Notte*, nella Sacrestia nuova.¹²



La maschera, in cui, straniati, si incidono i lineamenti del volto di Michelangelo, posta a fianco della personificazione della *Notte*, non può che rimandarci ai “sonetti della notte” (n. 101-104) composti da Michelangelo:

Onde 'l caso, la sorte e la fortuna
in un momento nacquer di ciascuno;
e a me consegnaro il tempo bruno
come a simil nel parto e nella cuna. (n. 104 vv. 5-8)

Il *tempo bruno*, la notte, è infatti il momento in cui, come scriveva Ficino «ha il sopravvento la melanconia più densa e la pituita, che senza dubbio rendono gli spiriti del tutto inadatti alla speculazione».¹³ Assimilato profondamente, durante l'apprendistato presso la corte medicea, un neoplatonismo pronto a essere investito di biografiche inquietudini,¹⁴ Michelangelo è consapevole, oltre che della doppia natura di Socrate,

12 J. T. Paoletti, *Michelangelo's Mask*, in «Art Bulletin», LXXIV, 1992, pp. 423-440.

13 M. Ficino, *Sulla vita (De vita triplici)*, Rusconi, Milano 1995, p. 112.

14 G. Moses, *Philosophy and Mimesis in Michelangelo poem's*, in «Italianistica», X, 1981, pp. 162-177.

dell'ambivalente nozione della melanconia, cosicché, nel suo rovesciamento essa finisce per coincidere con il dramma intimo raffigurato nel tardo capitolo n. 267 (composto intorno alla fine degli anni Quaranta), *l' sto rinchiuso come la midolla*, in cui il corpo decrepito («Dilombato, crepato, infranto e rotto», v. 22), e la carica grottesca con cui Michelangelo costruisce la propria maschera, diventa l'espressione di un acuto disagio:

Gli occhi di biffa macinati e pesti,
i denti come tasti di stornamento
c'al moto lor la voce suoni e resti.
La faccia mia ha forma di spavento. (n. 267, vv-37-44)

Uno stato esteriore che viene riflesso nel verso ossimorico, posto verso il centro della composizione, «la mia allegrezza' è la maninconia» (v. 25), da parte di un'artista, e di un poeta, che adesso si interroga sul valore, e il fine, della propria attività:

Che giova voler far tanti bambocci,
se m'han condotto al fin, come colui
che passò 'l mar e poi affogò ne' mocci? (vv. 46-51)

L'idolatria dell'arte, dell'amore, con cui si è fatto coincidere il senso dell'esistenza, diventa qui l'inerzia dell'intelletto che finisce per allontanarlo da Dio, e che soltanto nei versi finali, con il rifiuto della dimensione mondana dell'arte, pone le premesse per entrare in una nuova dimensione sia etica che estetica, più vicina a Dio:

L'arte pregiata, ov'alcun tempo fui
di tant'opinion, mi rec'a questo,
povero, vecchio e servo in forz'altrui. (vv. 52-54)

Una nuova condotta esistenziale che si realizzerà solo in seguito, nei componimenti dell'ultima fase poetica, quando la nervosa architettura neoplatonica che reggeva l'impianto delle poesie amorose verrà progressivamente smontata per lasciare posto a un'inquieta ricerca religiosa pronta ad approdare a un tono sempre più disteso, simile alla preghiera. In questo componimento il modello sileno-socratico diventa dunque più complesso ed elaborato, attuato nella sua più profonda potenzialità di senso: «il mistero della doppia natura di Socrate [...] si propone a più riprese come denso di significazioni, depositario di una verità essenziale».¹⁵ Si instaura ancora il contrasto tra exteriorità e interiorità, ma tale modello diventa anche un *habitus* nei confronti del mondo, da guardare ormai da infinita distanza. L'ironia con cui Michelangelo deforma il proprio corpo, diventa uno sguardo con cui è possibile penetrare l'apparenza delle cose e scoprire quanto di falso e materiale si frappone alla conquista di un'autentica saggezza, di un nuovo modo di guardare la realtà. Il costante ritorno nel componimento al pensiero della morte («[...] e l'osteria/è morte, dov'io viv' e mangio a scotto», vv. 23-24), che lo rende infine consapevole del proprio disfacimento fisico e morale («ch'i' son disfatto, s'i' non muoio presto», v. 55), rimanda a quel valore conoscitivo che illustrava Socrate nel *Fedone* di Platone.¹⁶

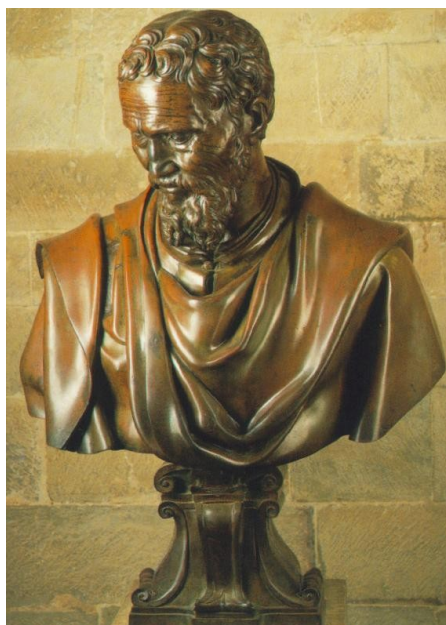
Ironia e pensiero della morte, diventano dunque due riferimenti alla

15 S. Longhi, *Lusus*, pp. 123-124.

16 S. Casciani, *The iconography of death in Michelangelo's lyric poetry*, in «Quaderni d'Italianistica», II, 1998, pp. 25-39.

dialettica socratica che riescono a dare al componimento, al di là, e si direbbe proprio in virtù, del linguaggio comico, un tono di sofferta meditazione intorno al motivo del corpo come prigioniero dell'anima, al tema del *nosce te ipsum*, del *contemptus mundi* e della *via purgativa*¹⁷ che mostrano il carattere esemplare dello schermo sileno-socratico.

Tale modello verrà in seguito sistematicamente applicato nella *Vita di Michelangelo* (1553) dell'allievo Ascanio Condivi, nelle pagine in cui ci viene consegnato il ritratto fisico e morale dell'artista. Gli storici dell'arte concordano sul fatto che Michelangelo abbia avuto un alto grado di intrusione nella biografia redatta da Condivi, fornendo un materiale biografico disseminato di finzioni narrative che



fanno pensare a un Michelangelo "artefice" del proprio mito.¹⁸ Il modello socratico, tuttavia, è qui impiegato diversamente, e perde la sua connotazione introspettiva o conoscitiva: esso agisce questa volta da "filtro", per cui, se tramite esso diventa possibile reinterpretare, dare un

17 J. Vitiello, *Michelangelo's poetry. "Enough! Or too much"*, in «Romanische Forschungen», CII, 1990, p. 13.

18 P. Barolsky, *The metamorphoses of Michelangelo*, in «Virginia Quarterly Review», LXVIII, 1992, pp. 208-217.

senso globale al proprio percorso esistenziale, nell'ambito di quel progetto di "risignificazione" dell'esistenza peculiare del genere autobiografico, il costo da pagare è quello di depurare il carattere dilemmatico dell'Io delle *Rime*, sostenuto da una sofferta dimensione affettiva destinata a non lasciare traccia in questa (auto)biografia. È proprio qui che il volto di Michelangelo comincia a riequilibrarsi, assumendo gli attributi fisici di Socrate, come il naso camuso (così raffigurato per esempio nella *Scuola di Atene*), o allineandosi alla descrizione riferita nel *Libro dell'amore* (testo ben presente a Michelangelo, in quanto volgarizzamento del ficiniano *Commentarium in Convivium Platonis de Amore*): «Ponetevi innanzi agli occhi la persona di Socrate, e vedretelo "magro, arido, squallido"»,¹⁹ così svolto da Condivi:

«È Michelangelo di buona complessione; di corpo piuttosto nervuto ed ossuto, che carnoso e grasso [...] il naso un poco stacciato, non per natura [...] è però tal naso, così com'egli è, proporzionato alla fronte e al resto del volto».²⁰

Perdendo il suo statuto di "equivalente figurativo", il modello socratico viene riadattato in vista di una "ritrattistica ufficiale": per un autoritratto "mancato" infatti, abbiamo a disposizione una lunga galleria di immagini, in cui gli allievi diretti del grande artista, come Daniele da Volterra, Jacopino

19 M. Ficino, *El libro dell'Amore* (1544), Olschki, Firenze, 1987, p. 181.

20 A. Condivi, *Vita di Michelangelo*, Rinascimento del libro, Firenze, 1927, pp. 104-105. Non solo coincidenza di descrizione ma anche coincidenze biografiche, come la circostanza di un Socrate «figliuolo d'uno scarpellatore, e d'una che guardava le donne di parto» (M. Ficino, *El libro dell'amore*, p. 182) e di un Michelangelo dato a balia «a una figliuola d'uno scarpellino, e similmente in uno scarpellino maritata» (A. Condivi, *Vita di Michelangelo*, p. 10).

del Conte, Giuliano Bugiardini, hanno assunto il compito di “canonizzare” le connotazioni fisiche del maestro, come la corporatura ossuta e nerboruta, la barba biforcuta, il famoso naso «stiacciato»; elementi esteriori, ma non meno importanti per veicolare il contenuto psicologico del personaggio.

Il modo in cui questi tratti fisici vengono svolti definiscono un’immagine del volto di Michelangelo dai lineamenti fortemente idealizzati, tale da inserirsi all’interno di una tendenza celebrativa della sua personalità, che l’artista stesso ha in parte innescato ponendosi come regista dietro la biografia di Condivi, e che ha di fatto neutralizzato la controversa percezione che l’artista aveva del proprio corpo e del proprio volto, come abbiamo cercato, in parte, di far riemergere dalle *Rime*. Si trattava per Michelangelo di applicare un modello biografico che potesse servire da schermo alle accuse che subì in seguito alla composizione del *Giudizio Universale*, ultimato nel 1541. Accuse di moralità da cui egli doveva difendersi recuperando l’amore socratico illustrato da Ficino e così svolto in Condivi:

«Ha [Michelangelo] eziando amata la bellezza del corpo, come quello che ottimamente la conosce; e di tal guisa amata, che appo certi uomini carnali, e che non sanno intendere amor di bellezza se non lascivo e disonesto, ha pôrto cagione di pensare e di dir male di lui; come se Alcibiade, giovane formosissimo, non fosse stato da Socrate castissimamente amato [...]».²¹

Proprio attraverso il riferimento all’amore che lega Alcibiade e Socrate Michelangelo sembra superare quel conflitto sotterraneo con cui, nelle *Rime*, la passione amorosa, anche in termini sensuali, si misurava con l’idealismo

21 A. Condivi, *Vita di Michelangelo*, pp. 98-99.

neoplatonico.²² Come in questo passo di *Condivi*, anche nelle *Rime* esistono versi che, per difendere un ideale e puro sentimento di affetto, si scagliano contro chi non riesce a comprendere la vera natura di questo amore:

Dunche, oilmè! come sarà udita
la casta voglia che 'l cor dentro incende
da chi sempre se stesso in altrui vede?
La mie cara giornata m'è impedita
col mie signor c'alle menzogne attende,
c'a dire il ver, bugiardo è chi nol crede. (n. 58, vv. 9-14)

Solo che qui, la forza trascendente dell'amore neoplatonico convive con il bisogno, da parte del poeta, di difendere la purezza di questa sublimante passione dal volgo («da chi sempre se stesso in altrui vede», v. 11), in un complesso di sentimenti di colpa che tuttavia, già dall'*incipit* dubitativo («Se l'immortal desio, c'alza e corregge», v. 1), condiziona il tono della difesa, e che invece scompaiono nella biografia di *Condivi*, dove proprio grazie all'autorevole *exemplum* di Socrate, viene ad annullarsi ogni conflittualità. Il volto di Michelangelo perde così la sua carica deformante, si rasserena per inserirsi in un processo agiografico di ideale perfezione che la Chiesa controriformista potrà agevolmente sfruttare per ricondurre l'intera vita dell'artista «nell'ambito rassicurante del mito».²³ Eppure lo stesso Michelangelo, anche inseguendo questa “riequilibratrice” identificazione con Socrate,²⁴

22 K. Eisenbichler, *La carne e lo spirito: l'amore proibito di Michelangelo*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», XI, 1990, pp. 359-370.

23 R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Laterza, Bari-Roma, 1981, p. 426.

24 P. Barolsky, *A socratic Satyr*, in *Michelangelo's Nose*, pp. 19-20.

sembra fornicì, nella biografia di Condivi, una allusiva indicazione con cui ricostruire quella densità emotiva delle *Rime*, così profondamente umana e sofferta, sacrificata all'amore perfetto di Socrate e Alcibiade, quando, proprio in conclusione dell'opera, accenna alle sue poesie:

«Spero tra poco tempo dar fuore alcuni suoi sonetti e madrigali, quali io con lungo tempo ho raccolti sì da lui, sì da altri, e questo per dar saggio al mondo, quanto nell'invenzione vaglia, e quanti bei concetti naschino da quel divino spirito. E con questo fo fine».²⁵

25 A. Condivi, *Vita di Michelangelo*, pp. 105-106.