

«La principale arma di terrore è lo spettacolo violento, l'immagine della distruzione, o la distruzione di un'immagine, o entrambe, come nell'evento più spettacolare di tutti, la distruzione del World Trade Center, in cui, in modo piuttosto deliberato, fu messa in scena la distruzione di un'icona universalmente riconoscibile, come se si fosse trattato di un'icona vera e propria»³⁰.

Sia la vita sociale sia l'estetica sono così in aperto dialogo con i nuovi usi e le nuove esperienze mediatiche, ma anche con le nuove tecnologie che privilegiano la partecipazione e l'interazione (i videogiochi e i *portable connected media*), la colonizzazione di nuovi spazi pubblici (gli *urban screen* e la *media architecture*): esperienze, fruizioni, ri-localizzazioni che si intersecano con l'architettura e l'urbanistica delle metropoli contemporanee e con la vita sociale e politica delle stesse, tracciando una geografia mediale nuova ancora tutta da osservare e mappare.

*Università di Palermo

1. Cfr. Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society*, Basic Books, New York 1973.
2. Cfr. Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della summodernità*, Eleuthera, Milano 1993.
3. Cfr. Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli 1981; Jean-François Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli 1987 e Frédéric Jameson, *Postmoderno ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi 2007.
4. Cfr. Philip Johnson, *Verso il postmoderno. Genesi di una deregulation creativa*, Costa & Nolan, Genova 1985.
5. Cfr. Umberto Eco, *Travels in Hyperreality*, Harcourt Brace, New York 1986.
6. Cfr. Jean Baudrillard, *America*, SE, Milano 2000.
7. Cfr. Edward J. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London-New York 1989; *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Wiley-Blackwell, Cambridge-Oxford 2000 e *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Wiley-Blackwell, Cambridge-Oxford 2000.
8. Frédéric Jameson, *Postmoderno ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit.
9. Cfr. David Harvey, *La crisi della modernità. Alle origini dei mutamenti culturali*, Est, Milano 1997.
10. A questo proposito rimando al mio saggio: *Los Angeles e il cinema postmoderno*, in Elena Codeluppi, Nicola Dusi, Tommaso Granelli (a cura di), *Riscrivere lo spazio. Pratiche e performance urbane*, in «E/C», 2, 2008.
11. Cfr. Ann Friedberg, *Window Shopping. Cinema and Postmodern*, University of California Press, Berkeley 1993.
12. Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Bari 1997, p. 169.
13. Mike Davis intervistato da Emanuela Bonchino in Aa.Vv., *Los Angeles. Una antologia*, Vicolo del Pavone, Piacenza 2003, p. 87.
14. Giandomenico Amendola, *La città postmoderna*, cit., p. 39.
15. Ivi, pp. 52-53.
16. Paul Virilio, *Estetica della sparizione*, Liguori, Napoli 1992, p. 51.
17. Giandomenico Amendola, *La città postmoderna*, cit., p. 168.
18. Cfr. Richard Ingersoll, *Sprawitown*, Meltemi, Roma 2004.
19. Zygmunt Bauman, *Vita liquida*, Laterza, Roma 2008, p. 76.
20. Sul tema della governance ai tempi della globalizzazione e quindi l'indebolimento dello Stato-nazione, la biopolitica e il controllo, i nuovi flussi e i paesi emergenti rimando almeno al volume di Michael Hardt e Antonio Negri, *Impero*, Rizzoli, Milano 2000.
21. Cfr. Mike Davis in Aa.Vv., *Los Angeles. Una antologia*, cit.
22. Giorgio Agamben, *La città e la metropoli*, in *La metropoli biopolitica*, in «Posse», <http://www.posseweb.net/spip.php?rubrique3>, novembre 2007.
23. Paul Virilio, *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina, Milano 2007, pp. 84-85.
24. Cfr. David Lyon, *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Feltrinelli, Milano 2002.
25. Cfr. Paul Virilio, *Estetica della sparizione*, cit.
26. Cfr. Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999.
27. Ivi, p. 248.
28. Cfr. Adriana Cavarero, *Orrorismo, ovvero della violenza sull'inerte*, Feltrinelli, Milano 2007.
29. William J. Thomas Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Duepunti, Palermo 2008, p. 172.
30. Ivi, pp. 172-173.

L'immagine visiva diventa archeologica [...].

*Non che ci si rinvii alla preistoria
(esiste un'archeologia del presente),
ma agli strati deserti del nostro tempo.*

Gilles Deleuze¹

*Il mito si costituisce attraverso la dispersione della qualità storica delle cose:
le cose vi perdono il ricordo della loro fabbricazione.*
Roland Barthes²

«Desiderava al contempo morire e andare ad abitare a Parigi», proclama una protagonista votata al mito di Parigi in un noto romanzo del XIX secolo. «Povera piccola donna! Vorrebbe abitare in città e ballare la polka tutte le sere» – così l'amante commenta le nostalgie urbane della provinciale che, con ogni specie di accessori e di riviste di "life-style", cerca invano di imitare la *grande ville*. Come Emma Bovary piangono «mille piccole donne nelle città di provincia», e sognano divertimenti urbani a Parigi.

Se si guarda alla gran quantità di lavori filmici sul mito di Parigi degli ultimi due anni si potrebbe supporre, a prima vista, che l'ammirazione rituale del mito di Parigi sia rimasta costante e ininterrotta fino a oggi. Così basta riprendere nel titolo del film uno dei topoi d'ammirazione più abituali come "Je t'aime" dai *Frammenti di un discorso amoroso*, per attirare subito molte "Emma" nelle sale. *Paris, je t'aime*: così suona il titolo di un film a episodi internazionale del 2006, in cui famosi registi come i fratelli Coen, Tom Tykwer e attori francesi come Gérard Depardieu si sono cimentati in una elaborazione sul mito. Un po' più semplicemente *Paris* si intitola un lavoro filmico del 2008 sul mito di Parigi di Cédric Klapisch che, alla maniera di Balzac, delinea una sorta di "galleria fisiologica" filmica degli abitanti della città, che va dall'ortolano al *clochard*, dalla bella *boitlangère* alla studentessa e agli architetti, dall'assistente sociale al professore universitario malato d'amore, dagli emigrati e dalla fotomodello fino al ballerino malato di cuore del Moulin Rouge.

Solo alcuni episodi di *Paris, je t'aime* e due debutti femminili alla regia del 2008 si distinguono dalla convenzionale galleria di ammirazione del mito di Parigi, osando presentare un gioco decostruttivista-ironico col mito. Sono *2 days in Paris*, l'esordio alla regia di July Delpy, che viene costruito come parodia del topos di Parigi presente su qualsiasi pubblicità dell'Air France "Parigi – città dell'amore" e come riscrittura ironica di *À bout de souffle* di Godard. Anche la prima regia di Audrey Estrougo con *Regarde-moi*, che ambienta l'azione amorosa di un triangolo "un uomo fra due donne" nella *banlieue* Colombes, che diventa topografia teatrale dei rituali di violenza, avidità e virilità, può essere indicato come rinnovamento del discorso sul mito di Parigi.

I quattro film da noi scelti per un'osservazione più approfondita – il film internazionale a episodi *Paris, je t'aime* (2006); *Paris* di Cédric Klapisch (2008); *2 days in Paris* di July Delpy (2007) e *Regarde-moi* di Audrey Estrougo (2007) – rappresentano atteggiamenti diversi rispetto al mito di Parigi e dispositivi visivi differenti, che intendiamo qui indagare.

Prima di addentrarci, sulla base degli esempi filmici citati, sulla questione riguardante la continuità e la discontinuità del mito di Parigi e prima di esaminare le forme di gioco della sua costruzione e de-

costruzione, vorremmo innanzitutto presentare alcuni fondamenti del nostro disegno teorico. Parigi è – questo è facilmente sostenibile – un conglomerato di crescenti illusioni culturali dal repertorio della storia della cultura e del media e perciò il prodotto di una continua elaborazione sul mito. Cosa significa “elaborazione sul mito” e quali sono i miti centrali che costituiscono il mito di Parigi? I miti sono, secondo la definizione di Hans Blumenberg, «storie con un alto grado di stabilità nella struttura portante [...] la loro stabilità stimola [...] a riconoscerli, la loro mutabilità stimola invece a provare nuovi e propri mezzi per presentarli»³.

Parigi è, secondo quanto emerso da numerosi studi di Karl Heinz Stielé⁴ e Horst Weich⁵ su questo complesso di miti, esattamente una «storia con un estremo grado di stabilità della struttura portante» e variabilità dei miti. Alla creazione del mito appartiene, secondo Roland Barthes, la sua provenienza artificiale: il mito è un artefatto che appare naturale, ovvero maschera il suo carattere artefatto: «Il mito si costituisce attraverso la dispersione della qualità storica delle cose: le cose vi perdono il ricordo della loro fabbricazione»⁶. Una produzione filmica su Parigi ha un alto “effet de réel”, il “carattere di trasparenza” della produzione ne oscura il carattere artefatto. Le numerose varianti delle messe in scena di Parigi nella storia del cinema francese possono essere considerate come un lavoro creativo sul mito di Parigi⁷.

Fin dall'inizio i registi della Nouvelle Vague sanno come utilizzare il mito di Parigi per la loro produzione filmica ed eseguono la loro elaborazione del mito. Nel progetto collettivo *Paris vu par...* i primi registi della Nouvelle Vague Jean Douchet, Jean Rouch, Jean-Daniel Pollet, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard e Eric Rohmer mettono in scena le loro visioni di Parigi⁸.

Rohmer e Godard condividono, insieme ad altri registi della Nouvelle Vague, la predilezione per una Parigi di coloro che cercano, di coloro che sognano e dei *flâneur*, e comincia così una lunga tradizione letteraria che va da *A une passante*⁹ di Baudelaire fino a *Nadia* di Breton. Allo stesso tempo le immagini di Parigi dei registi della Nouvelle Vague rivendicano il diritto a essere considerate documentarie, dal momento che già dall'inizio si allontanano dalle messe in scena tradizionali della metropoli e stabiliscono che i nuovi “non luoghi”, ovvero le *villes nouvelles* come Cergy-Pontoise e Marne-la-Vallée e come la *banlieue* Le-Mans, diventino i nuovi spazi d'azione.

Anche i registi attuali diventano mitografi che, di volta in volta, riciclano, attualizzano, variano, montano, spostano, ricostruiscono e decostruiscono frammenti diversi dall'arsenale dei miti a disposizione e, dal canto loro, si rifanno ai film su Parigi della Nouvelle Vague. Prima di esaminare il gioco filmico con i frammenti su Parigi attraverso i singoli esempi, vorremmo dare una breve occhiata al gioco delle costruzioni dei miti su Parigi e chiederci: quali miti basilari e quali dispositivi visivi costituiscono il mito di Parigi?

Due sono i miti basilari che costituiscono il mito di Parigi e fanno da punto di partenza per numerose pitture sovrapposte, dall'imitatio passando per la *variatio* fino alla decostruzione:

Parigi come topografia del desiderio, come percorso del *flâneur*, dei *dragueur*, dei sognatori e dei nomadi. Parigi come palcoscenico, come piccola o grande commedia della ricerca della felicità nel segno della determinazione propria e altrui della *Providentia* e del caso.

Ai più ricorrenti miti di Parigi appartiene senza dubbio l'immagine di Parigi come luogo ideale della *flânerie*, delle passeggiate, delle ballate, delle peregrinazioni, delle strade sbagliate e delle deviazioni del *flâneur*, dei *dragueur*, dei sognatori e delle sognatrici, di coloro che cercano e dei nomadi, che già popolano i film della Nouvelle Vague. Non a caso Eric Rohmer nota a questo proposito: «Io ho una preferenza per i personaggi itineranti».

Parigi diviene così luogo privilegiato della “promenade de fuite”, della “ballata senza scopo” e della “flânerie”. Un dispositivo visivo centrale all'interno di questo mitema è costituito dall'effimera passione degli occhi del *flâneur*, come viene messa in scena ad esempio da Eric Rohmer nel suo film

L'Amour l'après midi e come Gurinder Chadha ha attualizzato nel suo episodio *Quais de Seine* nel film a episodi *Paris, je t'aime*.

La grande città come palcoscenico per le messe in scena immaginarie di un desiderio fuggitivo e contingente, che si iscrive nei corpi erotici delle passanti in strada e nell'incontro casuale nel *métro* è, fin da *A une passante* di Baudelaire, il luogo ideale per le fantastiche passioni del *flâneur*. Per questo non meraviglia affatto che Rohmer faccia culminare i sogni a occhi aperti del suo protagonista, un avvocato che soffre di *ennui*, in una sequenza onirica del film *L'Amour l'après midi* in cui si egli si immagina, grazie a una catena magica, come amante irresistibile di tutte le passanti. Questa sequenza può essere letta come attualizzazione filmica di *A une passante* di Baudelaire:

«La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant, le feston et l'ourlet;
Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.
Un éclair... puis la nuit! Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus dans l'éternité?»¹⁰

Il dispositivo della passione erotica dello sguardo già menzionato esplicitamente da Baudelaire, che si manifesta come una concatenazione estetico-percettiva di rumori di strada e movimento di passanti, e raggiunge il culmine nel breve contatto visivo con la *fugitive beauté*, è ottenuto nel film attraverso la stilizzazione onirica delle immagini filmiche in sequenze in bianco e nero, che vengono completate dalla colonna sonora con i rumori della strada propri di una metropoli.

Il sogno a occhi aperti si interrompe all'improvviso, le immagini erotizzate in bianco e nero delle passanti passionali tornano ai soliti colori della quotidianità e in questo modo marciano quella figura dello shock, della rottura improvvisa della fantasia erotica dall'unione con la bella fuggitiva espressa nella lettura di Baudelaire di Walter Benjamin: «L'incanto dell'abitante della grande città è un amore non solo a prima ma anche a ultima vista. È un addio per sempre [...]». Così il sonetto rappresenta la figura dello shock, la figura di una catastrofe¹¹.

In *Quais de Seine*, il dispositivo visivo già manifestato da Rohmer della passione visiva erotica viene attualizzato e allo stesso tempo violato. Il *flâneur* borghese è diventato un giovane *dragueur* che, coi suoi amici sulla riva osserva con desiderio i corpi dei passanti e il cui sguardo si perde sul corpo nudo di una giovane musulmana. L'eroticismo effimero del *flâneur* cede il posto alla cristallizzazione dell'amore. Il *dragueur* è diventato un appassionato amatore, anche se non si sa se si sia innamorato di una “donna irraggiungibile”, il che corrisponderebbe al codice classico dell'amore come passione. Volgiamo un breve sguardo alle due scene di Eric Rohmer e Gurinder Chadha, che ritraggono un *flâneur* borghese degli anni Settanta e un giovane *dragueur* contemporaneo. Accanto al mitema dominante di Parigi come topografia del *flâneur* e al correlato dispositivo visivo della passione erotica attraverso lo sguardo, esiste un altro mitema sul mito di Parigi: la rappresentazione di Parigi come palcoscenico, come grande teatro del mondo che, fin dal XIX secolo, costituisce un mitema costante e un dispositivo visivo che – come mostreremo in seguito – stimola alla variazione, alla trasformazione e alla decostruzione.

Parigi come teatro del mondo, il cui palcoscenico è la città, che si presenta all'osservatore dal dispositivo visivo della vista panoramica, appartiene già dal XIX secolo ai dispositivi visivi centrali negli

amati *Tableaux de Paris* collettivi, che possono essere letti come precursori letterari del film a episodi. Non a caso Cédric Klapisch apre il suo film *Paris* con una vista panoramica su Parigi dalla Tour Eiffel e, così facendo, cita in maniera regressiva un dispositivo visivo tradizionale del XIX secolo, e con esso anche un'epistemologia superata della leggibilità della città e dei suoi abitanti.

Le messe in scena di Parigi dei registi della Nouvelle Vague possono essere viste come decostruzione proprio di quel dispositivo visivo onniscente che appartiene a un'epistemologia tradizionale. Esse non vogliono mostrare più presunti panorami onniscenti di Parigi e perdono presto l'interesse per il centro della città, spostando i loro sguardi verso la *banlieue* e le *villes nouvelles* con le loro HLM ("habitations à loyer modéré", case popolari), scoprendo lì altri palcoscenici teatrali che decostruiscono il mito del grande teatro del mondo e raccontano altre piccole storie marginali che raccontano più di fallimenti che di fortune.

I protagonisti di queste storie si sottraggono non solo al tradizionale dispositivo visivo della veduta panoramica, ma anche al tentativo di una localizzazione nello spazio cittadino. Sono uomini e donne nomadi che si muovono in spazi transitori sempre sulla strada di un "non luogo" verso l'altro, passeggeri del *métro* e degli autobus che vanno avanti e indietro tra il loro luogo di residenza nella *banlieue* e un centro a cui non appartengono. L'episodio *16e Arrondissement* del film a episodi *Paris, je t'aime* è l'unico dedicato al nomadismo di una protagonista il cui movimento, fatto di ripetizione rituale di segni e di gesti nella *banlieue* e nel centro, riflette l'epistemologia deleuziana della ripetizione e della differenza e presenta una relazione decostruttivista col mito del centro, che viene continuamente spostato.

Come l'episodio citato da *Paris, je t'aime*, anche il film attuale sulla *banlieue* si riallaccia al gesto decostruttivista dei registi della Nouvelle Vague, che già negli anni Settanta hanno riconosciuto il vuoto del centro e hanno inaugurato il gioco dello spostamento del centro verso la periferia. Si pensi solo a *Deux ou trois choses que je sais d'elle* di Godard o a *Les Nuits de la pleine lune* di Rohmer. Se si osserva da una prospettiva comparativa il film su Parigi di Cédric Klapisch e come poi sia stato rappresentato invece il film attuale sulla *banlieue* da Audrey Estrougo e da registi come Abdel Kechiche (*L'Esquive*, 2003) e Didier Bivel (*Fais-moi des vacances*, 2000), si può facilmente sostenere che la differenza estetico-percettiva ed epistemologica tra queste due posizioni non potrebbe essere maggiore. Mentre Klapisch si orienta verso un dispositivo di percezione tipico del XIX secolo e ripete nel suo film su Parigi, ancora una volta in maniera regressivo-nostalgica, il gesto dei grandi racconti di Parigi come centro del teatro del mondo, e la videocamera assume il ruolo del narratore-osservatore onniscente che introduce la leggibilità della città e dei suoi abitanti, gli attuali film sulla *banlieue* rompono con quei dispositivi visivi e percettivi ormai superati.

Così ad esempio Audrey Estrougo, nella sua storia ambientata negli isolati di Colombes, e attraverso il fallimento di una passione femminile individuale, fa sì che la videocamera stessa diventi un corpo visivo che partecipa alle storie delle gang giovanili femminili e maschili, un corpo visivo che registra frammenti di gesti linguistici e rituali di desiderio, violenza, gelosia e innamoramento da dispositivi visivi frattali che lo spettatore deve interpretare. Qui la *banlieue* di Colombes diventa, con i suoi isolati labirintici e le sue numerose vie e porte, il teatro ideale per la messa in scena di un desiderio proibito che raggiunge una qualità inquietante da incubo. Gli isolati diventano il panottico di un autototoccontrollo onnipotente, che rende impossibile qualsiasi comunicazione intima.

Nel disfacimento, già paradigmatico per i registi della Nouvelle Vague, dei confini fra finzione e documentazione, tra realtà e messa in scena, il film attuale sulla *banlieue* riflette non solo la trasformazione, già effettuata da molto tempo, della metropoli in una megalopoli supermoderna, bensì porta a termine anche una radicale decostruzione dei miti di Parigi del XIX secolo e la loro superata epistemologia della leggibilità della città e dei suoi abitanti. Per questo i film attuali su Parigi sono, nel complesso, nel segno di un'epistemologia rovinosa, all'interno della quale ogni dichiarazione d'amore può essere intesa solo in senso ironico.

Come un rovesciamento ironico-ludico del *Paris, je t'aime* e come parodia dei miti francesi nazionali può essere letto infine il film di July Delpy *2 days in Paris*, in cui l'autrice fa dire al suo amico americano le parole «Odio Parigi». Con il suo smontaggio ironico dei miti July Delpy si riallaccia alla tradizione letteraria del biasimo satirico che Rousseau, il quale provava questo sentimento di odio-amore nei confronti di Parigi, aveva espresso in versi memorabili: «Parigi, infelice chi ti abita / ma mille volte più infelice / chi ti abita per tua scelta». Anche il desiderio di Delpy di smontare paradigmaticamente i miti nazionali si rifà alla Nouvelle Vague. Già Godard aveva profanato il Louvre in *Bande à part* e ne aveva fatto un prato da gioco per una gara di corsa, un famoso smontaggio della sacralità nazionale che Bertolucci notoriamente cita ancora una volta nella sua replica di Godard.

*Università di Leipzig

1. Gilles Deleuze, *Cinema 2 L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 269.
2. Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994, p. 223.
3. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979, p. 40.
4. Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, Hanser, München 1993.
5. Horst Weich, *Paris en vers: Aspekte der Beschreibung und semantischen Fixierung von Paris in der französischen Lyrik der Moderne*, Steiner, Stuttgart 1998.
6. Roland Barthes, *Miti d'oggi*, cit.
7. Cfr. in proposito l'esautistica analisi di Jean Douchet, *Paris cinéma: Une ville vue par le cinéma de 1895-1987*, Du May, Paris 1987; sulle rappresentazioni di Parigi nel cinema francese degli anni Quaranta, cfr. René Jeanne e Charles Ford, *Paris vu par le cinéma*, Hachette, Paris 1969; cfr. anche A. Lunau, *Paris im französischen Film: Untersucht an Beispielen der Nouvelle Vague*, Univ., Magister-Arb., Siegen 1995.
8. Cfr. i seguenti cortometraggi: Jean Douchet, *Saint-Germain-des-Près*; Jean Rouch, *Gare du Nord*; Jean-Daniel Pollet, *Rue Saint-Denis*; Eric Rohmer, *Place de l'Étoile*; Jean Luc Godard, *Montparnasse-Levallois*.
9. Sulle tesi di Baudelaire sul mito cfr. l'indagine di Claude Pichols, *Baudelaire Paris: die Topographie eines verwirrten Lebens*, Das Arsenal, Berlin 1993.
10. «Dattorno a me urlava la strada assordante. / Alta, sottile, in lutto stretto, maestosa nel suo dolore / una donna passò, sollevando / con la mano superba il festone e l'orlo della gonna; / era così agile e nobile, con la sua gamba statuarica / lo bevevano, teso come un fiele, / nel suo occhio, cielo livido in cui nasce l'uragano, / la dolcezza che incanta e il piacere che uccide. / Un lampo... poi la notte! – O fugace bellezza, / il cui sguardo mi ha ridato improvvisamente la vita, / non ti rivedrò che nell'eternità?», Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Garzanti, Milano 1981, pp. 168-171.
11. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, p. 119.