

*La poesia visuale e sonora a Taiwan:
immagine e suono nella poesia di Chen Li*

Rosa Lombardi*

ABSTRACT

Il saggio presenta alcuni esempi di poesia visuale-sonora del poeta contemporaneo taiwanese Chen Li, ripercorrendo brevemente l'evoluzione della poesia sperimentale a Taiwan negli anni Cinquanta in concomitanza con quanto avveniva nel resto del mondo.

The essay presents some examples of visual sound poetry by contemporary Taiwanese poet Chen Li, outlining the evolution of experimental poetry in Taiwan in the 1950s, in conjunction with what was happening in the rest of the world.

* Università Roma Tre.

La poesia concreta o visuale, ispirata dall'incontro con le sperimentazioni linguistiche e tipografiche futuriste, compare a Taiwan intorno agli anni Cinquanta. Sono gli anni in cui l'isola, dopo essere stata per mezzo secolo colonia giapponese (1895-1945), passa sotto il controllo del Partito nazionalista cinese di Zhang-Kai-shek in fuga dal continente (1947).

Il Giappone aveva messo in atto sull'isola un programma di totale assimilazione culturale attraverso l'imposizione della lingua e dei costumi giapponesi, misure che si inasprirono con lo scoppio della seconda guerra sino-giapponese (1937-1945) combattuta nella Cina continentale. Con l'arrivo dei Nazionalisti sull'isola fu introdotto il cinese mandarino come lingua ufficiale e vietato l'uso del giapponese, con l'obiettivo di realizzare una nuova sinizzazione culturale mirata a trasformare Taiwan in custode e roccaforte della cultura cinese classica, minacciata nella Cina continentale dal successo dei comunisti.

Sono i poeti locali della generazione cosiddetta *afasica* o *translinguistica*, nati e cresciuti nel periodo coloniale e parlanti solo il giapponese, a produrre i primi esempi di poesia sperimentale di tipo futurista nel difficile periodo di transizione dal giapponese al cinese. Tra i pionieri incontriamo Zhan Bing (1921-2004), seguito da Lin Hengtai (1924), fortemente influenzato dagli esperimenti dei futuristi giapponesi Kitasono Katsué (1902-1978), Kambara Tai (1899-1997) e Hajiwara Kyogiro (1899-1938)¹, e da altri poeti d'avanguardia che avevano vissuto in Europa, venendo a contatto diretto con le opere e gli autori delle avanguardie europee².

Negli anni Cinquanta, quando a Taiwan compare una poesia modernista fortemente influenzata dal simbolismo e surrealismo, Lin Hengtai propone i suoi primi esperimenti visuali, nel tentativo di trovare un punto d'incontro tra Oriente e Occidente, formula la sua *Teoria dei segni (Fuhao-lun)*³. Affascinato dalle sperimentazioni visuali dei modernisti giapponesi, afferma che la loro peculiarità è da attribuire all'uso dei caratteri-segni, alla scrittura logografica fortemente evocatrice e in grado di raggiungere risultati di gran lunga più efficaci di quella alfabetica che, a suo parere,

¹ Vi furono fitti scambi epistolari tra Kitasono Katsué ed Ezra Pound, si veda a questo proposito JOHN SOLT, *Shedding the Tapestry of Meaning – The poetics and Poetics of Kitasono Katsué*, Cambridge, Harvard Un., 1999.

² NIKKI LIN, «Lin Hengtai», in CHRISTHOPHER LUPKE, THOMAS MORAN, *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 387, Chinese Poets since 1949, Detroit, Gale research Inc., 2020, pp.1-7.

³ ROSA LOMBARDI, «La poesia modernista degli anni Cinquanta: teorie, dibattiti e sperimentazione», in *Voci da Taiwan*, Roma, Orientalia, 2022, pp. 123-149.

può produrre solo effetti visivi⁴. La sua riflessione parte dalla concretezza e materialità della scrittura cinese, che lo porta ad affermare che «i caratteri-simbolo hanno nella poesia lo stesso valore e funzione dei segni matematici nell'algebra, e dunque si prestano meglio dei segni alfabetici alla costruzione di figure e immagini, inoltre la loro distribuzione spaziale completa e amplifica il puro significato verbale del testo». La scrittura cinese, essendo per sua natura evocatrice di immagini, se impiegata nella poesia visuale «può raggiungere risultati più efficaci di esperimenti simili con la scrittura alfabetica, come ad esempio i *Calligrammi* di Apollinaire, perché in essa le immagini sono contenute in ogni carattere, pertanto, si può dire che (la scrittura cinese) sia per natura una scrittura cubista»⁵.

Alcuni esempi di poesia concreta di Zhan Bing e visuale-sonora di Lin Hengtai furono pubblicati su riviste moderniste alla fine degli anni Cinquanta⁶, suscitando perplessità e critiche per la loro novità e oscurità. Nei decenni seguenti la sperimentazione visuale continuò a essere praticata sporadicamente, per riapparire con maggior slancio negli anni Novanta, quando l'abolizione della legge marziale segnò la chiusura del periodo del Terrore bianco (1947-1987) e avviò il processo di democratizzazione dell'isola, una nuova apertura verso l'esterno e una rinascita della sperimentazione.

Tra i poeti contemporanei di Taiwan attivi nel campo della poesia visuale e sonora Chen Li (1954) è il più conosciuto all'estero. Esordisce a metà degli anni Settanta con la raccolta *Davanti al tempio* (*Chaoqian*, 1975), seguita nel corso degli anni da altre tredici raccolte e da volumi di prosa e traduzioni di poeti da ogni parte del mondo, tra cui Pablo Neruda, Octavio Paz, Sylvia Plath, Carlos Drummond de Andrade, César Vallejo, Wisława Szymborska, Tomas Tranströmer, José J. Tablada, Seamus Heaney, Philip Larkin, Matsuo Basho e Kobayashi Issa.

Personalità inquieta, poeta dalla curiosità insaziabile, Chen Li ha in più occasioni affermato di essere come ossessionato dalla scrittura e *pos-*

⁴ NATAOKE MIKI, «Lin Hengtai zhongwenshi de yuyan wenti – yi wushi niandai xiandai shi yundong qianqi wei zhongxin» (Il problema della lingua nella poesia in cinese di Lin Hengtai – partendo dagli inizi della poesia moderna degli anni Cinquanta), Taipei, *Renjian wenhua yanjiu*, n. 9, 2000 (Dec.), pp. 67-83.

⁵ XIAO XIAO, «Jiangou Taiwan de xinshi lilun- xilun Lin Hengtai suo kaizhan de bafang shilun» (La creazione di una teoria poetica taiwanese – a proposito delle teorie di Lin Hengtai, in *Lin Hengtai – Taiwan xiandai zuojia yanjiu ziliao huibian*, Tainan, Guoli Taiwan wenxueguan, pp. 315-350. Citazioni a p. 338.

⁶ DING XUHUI, *Taiwan xiandai shi tuxiang jiqiao yanjiu* (Studi sulle tecniche visuali della poesia moderna taiwanese), Gaoxiang, Chunhui, 2008, pp.43-44.

*seduto dai caratteri cinesi*⁷. Nel corso di cinquant'anni la sua poesia ha attraversato un'evoluzione continua, che si evidenzia sia nel mutare dei temi e delle idee centrali, che nell'incessante sperimentazione di modi e stili differenti. Così lo osserviamo passare dalla confessione lirica all'ironia più aspra, dalla vertigine del puro gioco verbale alla più amara critica sociale, fino alla ricerca su miti e tradizioni degli aborigeni di Taiwan. In *Fine secolo (Shijimo)* scritta nel 1995, quasi una dichiarazione di *ars poetica*, Chen Li scrive:

[...] devi rinunciare al significato/correre col vento/precipitare con le nuvole/cadere esausto nella trappola dei colori e dello sconforto/partire da una piccola vite/dal dolore, dagli specchi/da porte girevoli/e andare verso campi inesplorati e gioiosi/a piantare ruggine/a seminare tabù/a raccogliere fiori del male [...]⁸.

È a partire dalla metà degli anni Novanta che la sua sperimentazione con i suoni e i caratteri della lingua si intensifica seguendo linee diverse: dalla creazione di poesia visuale di tipo dada-futurista, con l'impiego di segni tipografici, simboli matematici e lettere alfabetiche, a testi realizzati decostruendo e scomponendo i caratteri cinesi, alle poesie rebus e ai testi costruiti accostando caratteri aventi elementi visivo-semantiche o sonori in comune, e con l'impiego di segni omofoni o quasi omofoni, di caratteri obsoleti, di caratteri-suono privi di senso. Testi che scaturiscono dall'effetto acustico della parola detta e visuale della parola scritta più che dal loro significato, e che si presentano a volte come *nonsense*. O, ancora, testi in cui Chen Li impiega parole delle lingue aborigene trascritte in caratteri cinesi, scelti per il suono omofono della lingua aborigena ma di diverso significato in cinese, e testi ottenuti tramite manipolazione di poesie di noti poeti del periodo Tang (618-907), oscurando parte delle parole dei testi originali per ottenere nuove poesie moderne che, agli occhi di un lettore occidentale, ricordano dei cruciverba. Un altro "genere" prediletto da Chen Li è l'*haiku*, il breve componimento di tre versi di origine giapponese. Chen Li ha scritto centinaia di *haiku moderni*, pubblicati in due raccolte intitolate *Microcosmi*, dove incontriamo altri esempi di sperimentazione sonora⁹.

⁷ CHEN LI, *The Edge of the Island*, Taipei, Bookman Books, 2014, p.235.

⁸ CHEN LI, *Shiji I - 1976-1993 (Antologia poetica I - 1976-1993)*, Taipei, Shulin, 2014, pp. 259-260.

⁹ CHEN LI, *Xiaoyuzhou - Xiandai paiju erbaishou (Microcosmi: 200 haiku moderni)*, Taipei, Eryu wenhua, 2006. Traduzione italiana a cura della scrivente: CHEN LI, *Microcosmi* -

Della vasta produzione di Chen Li, accessibile in buona parte anche sul suo sito web personale¹⁰, ospitato dalla Donghua University di Taiwan, presenterò alcuni dei componimenti visuali e sonori più noti e significativi. È necessario ricordare che la ricchezza e le possibilità espressive del segno logografico non si esauriscono nell'immagine evocatrice di significato, poiché in una lingua tonale come il cinese, che possiede un altissimo numero di omofoni e quasi omofoni, il suono di una sillaba può richiamare parole omofone di significato completamente diverso, avviando un processo di doppia o multipla significazione del testo.

Come abbiamo già osservato, Chen Li intensifica la sua ricerca sperimentale negli anni Novanta. Uno dei primi componimenti sonori è *Lezione di ventriloquia* (*Fuyuke*), scritto nel 1994. La poesia è costruita quasi interamente con segni omofoni non omografi, molti dei quali ormai caduti in disuso o privi di significato, ottenuti dall'autore con l'aiuto del computer.

Si tratta di un componimento in due stanze, di cui la prima costituita da 72 segni tutti dal suono 'u', e la seconda da 88 segni omofoni in 'e'. All'inizio di entrambe le stanze compare lo stesso grafema-parola, ma con due pronunce diverse nelle due stanze: 'u' nella prima (con il significato di "detestare, aborrire, provare disgusto, odiare") seguito da suoni omofoni in 'u', mentre nella seconda stanza ha lettura in 'e' (con il significato di "malvagio, cattivo, maligno") seguito da parole omofone in 'e'. Incontriamo anche versi simmetrici ribaltati (1-5, 2-4, 8-10) e un parallelismo speculare tra il verso 7 e 11. La ripetizione di onomatopoeie in 'u' e in 'e' nelle due stanze produce come effetto generale l'idea di qualcosa di "disgustoso, ripugnante, negativo", e un forte contrasto con quanto il ventriloquo dice nei tre versi significanti racchiusi tra parentesi (3-6-12) che recitano: «(sono gentile ...) [...] (sono gentile...) [...] (e anche buono...)». Il fatto che il testo significante sia presentato tra parentesi amplifica l'ambiguità del testo-suono e pone interrogativi sulla sua lettura e interpretazione. Cosa intende dire la voce parlante attraverso il ventriloquo e quale forma espressiva dobbiamo considerare, il puro suono o il segmento verbale dal senso compiuto contenuto tra parentesi? Dobbiamo privilegiare l'elemento sonoro, costituito dalla voce del ventriloquo che proviene dalle profondità del suo corpo, o ciò che è indicato

Haiku moderni, Roma, Elliot, 2022.

¹⁰ Si tratta di un vasto database che raccoglie, oltre ai suoi testi e alle traduzioni delle sue opere in lingue straniere, video di trasposizioni multimediali delle sue poesie e registrazioni di letture <<http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/>> [3 gennaio 2023]

dal testo tra parentesi? E quest'ultimo è una esplicitazione dell'intento del ventriloquo o un gioco?

Il suono, prodotto dagli strani monosillabi senza senso che il ventriloquo pronuncia, evoca qualcosa in netto contrasto con quanto la lingua esprime e produce una sensazione di straniamento. Chen Li ha spiegato¹¹ di aver scritto *Lezione di ventriloquia* pensando a una variazione sul tema de *La bella e la bestia*. Il componimento, tuttavia, gioca non solo sul suono ma anche sull'ambiguità, fa pensare a una riflessione dell'autore sul linguaggio, alla volontà di sovvertire il significato canonico delle parole. D'altra parte, l'impiego di segni in buona parte obsoleti, incomprensibili e anche illeggibili per un parlante, di puri suoni che nell'interrezza del componimento esprimono un intenso significato emotivo, in questo caso di forte negatività, richiama l'attenzione sulla centralità del suono. Di seguito riporto il testo originale seguito da un mio tentativo di ri-creazione in italiano¹².

惡勿物務誤悟鷓鴣驚蕩噁吻壘甌瘡迢埒芬
軌机驚聖沕迓選鏽硯物阢軌焮焮焮抗叭
(我是溫柔的.....)

叭抗焮焮焮軌阢物硯鏽選迓沕聖驚機軌
芬迢瘡甌壘吻噁蕩驚鴣鷓悟誤務物勿惡
(我是溫柔的.....)

惡餓俄鄂厄遏鰐扼纏薑餒嶺蛩搗圖鞞猓猓
顎呢愕噩軛阢鵲聖諤蛻硤礮樞鑼岓岓岓
萼萼啞岓搯諮闕頰竭竭頰闕諮搯岓啞萼萼
岓岓岓岓鑼樞礮礮蛻諤聖鵲阢軛噩愕呢顎
猓鞞圖搗蛩嶺餒薑纏扼鰐遏厄鄂俄餓
(而且善良.....)

U u v u U u U u U U u U u U u U u
U U U u U u U U U u U u U u U u U u
(sono gentile...)

U u v u U u U u U U u U u U u U u
U U U u U u U U U u U u U u U u U u
(sono gentile...)

¹¹ Seminario sulla poesia tenuto da Chen Li all'Università Roma Tre nell'ottobre 2019.

¹² Della poesia esiste un adattamento musicale ascoltabile su youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=ED46fV7xqi8>> [consultato il 4 gennaio 2023].

E e E e E e E e E e E e E e E e
 E e E e E e E e E e E e E e E e E e
 E e E e E e E e E e E e E e E e E e
 E e E e E e E e E e E e E e E e E e
 E e E e E e E e E e E e E e E e E e
 e anche buono...)

Dello stesso periodo è *Passi sulla neve* (*Xueshang zuyin*) (1995)¹³, riscrittura visuale di un suo componimento omonimo del 1976 ispirato ai *Préludes* di Debussy che recita:

雪上足印

因冷，需要睡眠
 深深的
 睡眠，需要
 天鵝一般柔軟的感覺
 雪鬆的地方留下一行潦草的字跡
 並且只用白色，白色的
 墨水
 因他的心情，因冷
 而潦草
 白色的雪

Passi sulla neve

È freddo, bisogno di dormire
 un sonno
 profondo, bisogno
 del morbido dei cigni
 dove la neve è soffice resta una riga di parole illeggibili
 in un bianco, bianco
 inchiostro

¹³ La poesia fa parte di un gruppo formato da tre poesie intitolato *Poesie in cerca di un compositore/ cantante performante* (1995), in CHEN LI, *Shiji II -1993-2006* (Antologia poetica II -1993-2006), Taipei, Shulin, 2014, p. 67.

sviluppo dello scontro, il suo drammatico crescendo di esplosioni, dolore e morte che si spegne con l'ultimo soffio di respiro. Come si è detto, in questo componimento Chen Li ricorre alla ripetizione reiterata di un carattere nella prima stanza, 兵 bīng, ripetuto 384 volte, per ritrarre la schiera dei soldati in marcia. Nella seconda stanza la battaglia è in corso e il numero dei tre caratteri ripetuti 兵 bīng, 乒 pīng e 乓 pāng si riduce a 289, a indicare le perdite subite dalle due parti. La disposizione sparsa dei caratteri e la prevalenza dei segni 乒 (pīng) e 乓 (pāng), forme mutilate del logogramma di soldato 兵 (bīng), suggerisce le ferite e le mutilazioni dei soldati caduti sul campo di battaglia. Nell'ultima stanza, il carattere 丘 qiū, ripetuto 384 volte, ossia il numero iniziale dei soldati schierati, segna la tragica conclusione della battaglia. Oltre a richiamare graficamente e per associazione un luogo di sepoltura, la parola 'collina' (qiū 丘) è omofona della parola 'autunno' (qiū 秋), simbolo e presagio di morte. In rete è possibile visionare un filmato della lettura del testo fatta dall'autore, dove la pronuncia della sillaba si allunga e distanzia progressivamente (qiuuuuuuuu...) fino a spegnersi in un silenzio di morte. Il ricorso alla ripetizione di suoni assonanti che iniziano con una consonante implosiva scandisce il ritmo del passo di marcia dei soldati nella prima stanza e traduce il suono dell'esplosione degli spari nella seconda. La ripetizione di suoni omofoni e la minima variazione fonetica focalizza l'attenzione sul suono, l'aspetto visivo semantico dei caratteri utilizzati produce un secondo piano di lettura della poesia che rafforza quello sonoro. Infine i caratteri 乒 pīng e 乓 pāng singolarmente non hanno significato, sono solo fonetici, assumono significato solo se uniti insieme nella parola 乒 乓 pīngpāng che significa 'pingpong', richiamando la nota poesia concreta Pingpong (1953) di Eugene Gomringer.

Il componimento è stato studiato da sinologi e poeti che hanno proposto traduzioni-ricreazioni alfabetiche, futuriste alla Marinetti o logografiche alla maniera di Adriano Spatola¹⁴. Interessante e molto efficace anche la trasposizione multimediale animata ad opera dell'artista taiwanese Xiu-jing Wu, che ricorda il corto minimalista d'animazione *Konflikt* (1983) del regista sovietico Garri Bardin.

¹⁴ CHEN LI, "Writing and Translating Concrete Poetry in Chinese Characters", in JOHN CORBETT and TING HUANG, *The Translation and Transmission of Concrete Poetry*, New York and London, Routledge, 2020, pp. 56-70.

Esempi di testi basati sul valore sonoro dei caratteri cinesi compaiono anche nei *Microcosmi 2*, la seconda raccolta di *haiku* di Chen Li pubblicata nel 2005¹⁵. Lo *haiku*, la più nota forma poetica della letteratura giapponese, è una breve composizione di tre versi e diciassette sillabe (5-7-5), regolata da rigide norme tematiche e prosodiche, che compare in Giappone nel XVI secolo¹⁶ e che dall'inizio del Novecento conosce una crescente popolarità anche in Occidente e in Italia. Chen Li esplora e spesso stravolge le possibilità espressive dello *haiku*, sia dal punto di vista prosodico che tematico, introducendo immagini, oggetti e situazioni della vita quotidiana (a volte anche triviali) che producono un forte e insolente contrasto con il canone stabilito dal repertorio tradizionale, col risultato di disorientare il lettore e mandare in corto circuito le sue aspettative e il normale meccanismo di lettura. Pur mantenendo la divisione in tre versi dello *haiku* classico, Chen Li non rispetta mai la quantità sillabica dell'originale giapponese (5-7-5), per motivi legati alle caratteristiche della lingua cinese moderna costituita prevalentemente da parole bisillabiche, oltre che all'insofferenza dell'autore per il rispetto passivo di regole e norme. In alcuni dei suoi *haiku moderni* il testo sembra rinunciare alla sua funzione narrativa per trasformarsi in puro gioco sonoro, e Chen Li sembra chiedere al lettore di "ascoltare" più che leggere. Come nei due esempi che seguono, di cui riporto il testo originale seguito dalla trascrizione alfabetica e accompagnato da una traduzione interlineare (1) e una suggerita dal suono delle parole (2), oltre a quella pubblicata, in cui ho mantenuto lo schema 5-7-5 nel numero di parole per verso¹⁷.

一二僧嗜舞

yī èr sēng shì wǔ

1. uno due monaci amano danzare

2. uno due tre quattro cinque

移二山寺舞溜溪

yí èr shān sì wǔ liū xī

1. spostare due montagna tempio

danzare scorrere ruscello

2. uno due tre quattro cinque sei sette

衣二衫似無

yī èr shān sì wú

1. vestiti due tonache come non (esserci)

2. uno due tre quattro cinque

¹⁵ CHEN LI (2006), *op. cit.*

¹⁶ Matsuo Bashō (Matsuo Munefusa, 1644-1694), Yosa Buson (1716-1783) e Kobayashi Issa (Kobayashi Yōtarō, 1763-1827) sono i più noti maestri di *haiku* premoderni. Masaoka Shiki (1867-1902) è l'innovatore e il padre dello *haiku moderno*.

¹⁷ CHEN LI, *Microcosmi – Haiku moderni, op. cit.*, p. 99.

Nella raccolta di Chen Li da me pubblicata la poesia compare in questa traduzione: Uno due monaci amano danzare/uno due danzano dal tempio al fiume/uno due tonache sembrano sparire¹⁸.

Osservando la traslitterazione, notiamo innanzitutto che lo *haiku* rispetta la tradizionale quantità di sillabe per verso 5-7-5, quindi che le cinque parole del primo verso sono ripetute con parole omofone o quasi omofone, con una variazione solo nel secondo dove abbiamo l'aggiunta delle due sillabe finali. La rima tra primo e terzo verso suggerisce un facile ritmo da canzone. Questo *haiku*, tutto imperniato sui suoni, ad una prima lettura appare come una filastrocca infantile priva di significato, un nonsense. Chen Li ci chiede di chiudere gli occhi e aprire le orecchie, di leggere lo *haiku* ad alta voce. Ci accorgiamo così che la pronuncia delle parole richiama quella dei numeri dall'uno al sette, il cui suono è molto simile. All'ascolto lo haiku recita quindi come una conta: 1-2-3-4-5/1-2-3-4-5-6-7/1-2-3-4-5, proprio lo schema metrico dello *haiku* tradizionale. Il gioco dei paradossi di Chen Li mostra così un'ulteriore sfaccettatura, perché in questo che è uno dei rari *haiku* che rispetta la metrica tradizionale non c'è nient'altro che sembra avere un senso.

In un altro *haiku* della stessa raccolta¹⁹ ricorre alla ripetizione di interiezioni e parole omofone dal suono in 'ài', per riportare un dialogo minimo tra due amanti sulla fine del loro amore. Qui il poeta gioca sul suono della parola 'amore' (ài 愛) e dell'interiezione 'ài' 唉 che esprime "dolore, delusione, dispiacere", che all'ascolto risultano identiche. Sia sul piano semantico che su quello puramente sonoro il testo gioca sulla apparente contraddizione implicita nel fatto che in cinese le parole 'amore' e l'interiezione 'ahi, dolore' suonano uguali, e sul continuo passaggio fra due sentimenti antitetici, che produce un forte contrasto. Di seguito l'*haiku* nella versione originale, seguito dalla traslitterazione e da una delle possibili traduzioni.

愛，或者唉？

ài, huòzhě ài?

Amore, oppure ahi

我說愛，你說唉；我說

wǒ shuō ài , nǐ shuō ài; wǒ shuō

Io dico amore, tu dici ahi, io dico

¹⁸ CHEN LI, *Microcosmi – Haiku moderni*, op. cit., pp. 98-99.

¹⁹ CHEN LI, *Microcosmi – Haiku moderni*, op. cit., p.103.

唉唉唉，你說愛哀唉

ài ài ài, nǐ shuō ài āi ài

Ahi, ahi ahi, tu dici amore ahi ahi

Ho tentato di evidenziare alcune delle caratteristiche della poesia visuale-sonora in cinese, e di Chen Li in particolare. Queste peculiarità, dipendenti dalla natura stessa della lingua sia scritta che parlata, aggiungono nuove dimensioni alla sperimentazione in un ambito dell'espressione poetica per sua natura già molto diversificato.