INTERVISTA CON LO SCRITTORE

Cinema e letteratura: la parola a Zavattini

« Il valore agitatorio e sorprendente del neorealismo era la sua facoltà d'innesto culturale, nell'immedialezza delle necessità politiche » - La proposta dei cinegiornali liberi per rappresentare « il continuamente presente »

Dal nostro inviato

LUZZARA, *ottobre*

« Sarà un'intervista testamentaria », aveva premesso Zavattini telefonandoci, ma aveva aggiunto subito: « Testamentaria nel senso piu vitale. Vorrei dire per l'ultima volta alcune cose che vado ripetendo da sempre e per la prima volta altre cose nuove per tutti, anche per me ».

Così siamo andati a trovarlo nella Bassa, tra i pescatori sull'argine, tra i suoi quadri bruni e rossi che gli affollano la casa, nel paese natale dove Cesare Zavattini è anfitrione e proconsole, dove il cognome Zavattini si moltiplica all'infinito come il filare dei pioppi e tutti si scoprono parenti al ristorante, al caffè e per la strada. Sapevamo che a monte dell'incontro esisteva anche un precedente contatto, sia pure soltanto di carta, tra Zavattini e noi, per ciò che avevamo frettolosamente scritto di lui il mese scorso a conclusione del convegno di Pesaro sul neorealismo. In quella occasione Zavattini aveva assistito ai lavori d'inizio ma era ripartito prima di rispondere ai relatori, fresco di alcune raccomandazioni mediche che gli prescrivevano di starsene tranquillo.

Adesso è tranquillo e perciò ripigliamo la conversazione partendo proprio dallo spunto pesarese.

« Il neorealismo? Era un cinema che pareva rivoluzionario quando coincideva con la situazione politica che *era* effettivamente rivoluzionaria nel senso profondo del termine, cioè abbisognava di un aggiornamento alla situazione storica e richiedeva una inversione di rotta. Il nostro cinema neorealistico era stato contemporaneo a questa necessità, come espressione l'aveva persino preceduta, ne era stato alfiere e portavoce. Ecco la grossa differenza con il cinema precedente, legato a una cultura che, persino sotto il fascismo, accettava di essere letteratura e arte, ma sempre in un rapporto di semplice commento. Invece il valore agitatorio e sorprendente del neorealismo era la sua facoltà d'innesto culturale, sorto dall'immediatezza delle necessità politiche. Ecco lo stupore di accorgersi che anche il cinema aveva assunto un proprio linguaggio nazionale, in quanto veniva a coincidere con i bisogni generali del popolo, non sempre espressi dal popolo in termini precisi ma sempre dal popolo avvertiti. Nei momenti concordi, vedi, il popolo trova sempre questo tipo di voce. E' durata poco, ma proprio per questa voce io m'ero proposto di trarre dal neorealismo ogni possibile conseguenza, creandola dalla situazione politica. Volevo realizzare questo *cambio* di cinema, illustrando a tutti il connubio politica - informazione, che ritengo culturalmente coevo dei grandi momenti storici ».

« Tu parli di un neorealismo come movimento. Il convegno di Pesaro ne ha sottolineato al contrario i frazionamenti soggettivi, anche ideologici ».

« Il neorealismo doveva perfezionare determinati assunti ed è stato castrato. Così è venuta a mancare una costante in grado di precisare ciò che il cinema vuole in una data contingenza storica. Bisognava proseguire rivoluzionariamente il discorso, istituendo attraverso il cinema la contraddizione fra una cultura e una realtà globale, e lottando per uscirne. E' vero che la lotta non è finita, io la combatto tuttora. Ma la sfasatura era grande, piu grande di quanto avessimo creduto. Se ne avvertivano i sintomi all'estero e noi li assorbivamo. L'impegno dei film — dico dei film neorealisti — non superava il cinquanta per cento. Non poteva bastare. E dopo tanto tempo ci riesce difficile ritrovare il ragionamento e il sentimento comuni, quella meravigliosa fusione di allora ».

« A Pesaro è stato notato che la tua opera è stata più elusa che discussa. Forse perchè appartieni già alla storia del cinema più che alla sua dialettica? ».

« Ti dirò che non mi frega niente della storia del cinema. Mi frega della storia dell'uomo quando diventa storia del cinema ».

Nel fervore della discussione Zavattini si butta lungo disteso sul divano, sembra per un attimo una massiccia sirena guizzante.

« Non m'importa del passato. Se mi chiamano padre del neorealismo, rispondo che lo sono in senso futuro: non classico o storico. Alla critica continua a sfuggire il fatto che il cinema non è il cinema ma è la macchina da presa. Allora si rimane chiusi in un tabernacolo cinematografico, si fa eternamente il cinema della borghesia anche quando sembra essere contro la borghesia. In una situazione di emergenza come quella in cui si vive, certi valori, che amiamo e rispettiamo, vanno superati, dobbiamo rimescolarli. Altrimenti, non è che diventino ostili, diventano agnostici. Perdono il ritmo degli eventi ».

La definizione di Curiel

« C'è un altro punto sul quale mi preme il tuo giudizio. Io stesso, parlando a quel convegno, ho negato che il neo-realismo di De Sica - Zavattini fosse apportatore di fiducia e tutt'al più si ammantasse di "crepuscolarismo" come si diceva nel 1948. Il fondo di *Sciuscià*, di *Ladri di biciclette*, di *Umberto D.* mi sembra tenebra fitta. Sbagliavo? ».

« Fin dall'anteguerra Curiel, recensendomi, mi aveva chiamato scrittore dello sfacelo. Lo sono ancora e non soltanto come scrittore. Ho varie anime, è vero, ma nei momenti felici si identificano. Sì, c'è stato dello sfacelo anche nei miei film. Ottimisti si può esserlo solo passando sul cadavere di una realtà che noi non abbiamo mai conosciuto ».

« E i tuoi angeli? ».

« Non rinnego i miei angeli, purché s'intenda che erano angeli antifascisti ».

« Ma come si risolve il problema della doppia anima, dello scrittore e dell'uomo di cinema? ».

« Non si risolve. Sono due rive ». Zavattini lo dice indicando il Po, e aggiunge: « Io sono di Luzzara, sulla sponda emiliana, e i miei avi erano di Dosolo, cioè della sponda lombarda. Appartengo a entrambe le rive. Le mie due anime — che poi sono anche tre o quattro — lavorano tutte quante. Comunque è stata la letteratura a farmi capire che in me, narratore nato, è altrettanto congenito il rifiuto della soggettistica, e altrettanto importante. Ho sospeso la narrazione e credo che questa sia un'operazione critica. La ho sospesa a favore della contemporaneità. Nel cinema ho avanzato la proposta di uno specifico che respinge la narrativa, ossia il modo di vivere di una cultura centenaria... no, millenaria. Reputo indispensabile un frazionamento (proustiano, joyciano?) da superare con il mio tipo di analisi. Appartarsi non è possibile. Oggi ancora esiste tutta una gerarchia intellettuale e manca una vera nuova avanguardia. In ogni caso, quando fai il cinema, i valori artistici dello scrivere sono tutti da rimanipolare. Se faccio nove in letteratura è obbligatorio che faccia dieci nel cinema. Devo dare, in altre parole, al cinema quel valore di ascolto, d'indirizzo nella realtà che a me la letteratura non dava ».

Narrazione e autocritica

« Pure adesso è nuovamente di libri che ti occupi a preferenza ».

« Sì, ma è ancora un modo di misurarmi con il cinema, capisci? In questi giorni una studentessa mi ha domandato perchè non faccio più cinema. Ho detto: perchè faccio altre cose che sono *anche* cinema. Di soggetti per film, non è una vanteria, riuscirei a scriverne uno al giorno. Ma è appunto questo che non m'interessa. Fin dall'epoca del neorealismo ero ossessionato dall'idea del passaggio dal film narrativo al film d'autocritica, che è per sua natura antisoggetto. I risultati saranno stati precari, ma serviranno a chiarirmi le idee in merito al cinema alternativo, al cinema decentrato, a un rinnovato confronto tra il mezzo cinematografico e la realtà politica. In epoca di neorealismo tutto ciò era ovvio, era facile. Ma da un pezzo produzione e distribuzione — e altre forze — hanno voluto stroncare il cinema alternativo riallacciandosi alla cultura d'anteguerra. Le premesse del neorealismo sono venute meno, e non è stato fallimento da poco. Adesso ci vogliono capacità di identificazione, coraggio di scelte per scorgere i punti di convergenza con le istanze veramente popolari. Per tanto tempo io, considerato erroneamente il super-neorealista, il neorealista perenne, ho cercato di riparare a questo mio *difetto* di appartenenza. Altri cineasti italiani non lo hanno fatto. Si sono adeguati alla situazione maggioritaria. Eppure guarda, già nel '70 le tematiche non erano più quelle di tre quattro anni prima. Bisogna individuare temi più scavanti nella realtà. Io nego che siano stati individuati. Ci sono state confessioni, frasi interrotte. Occorre porsi dinanzi alla realtà e trivellarla. Una nuova politica del cinema deve trascendere le forme classiche e svilupparsi in mille modi ».

Ora Zavattini sta arrivando a ciò che gli sta più a cuore. Discorre fitto, le parole si fanno straparole, lo vediamo trasformarsi in quella specie di globo-Zavattini di cui ha scritto una volta Giuliano Gramigna. E' « onnicomprensivo » come certi suoi autoritratti.

« L'alternativa erano, o saranno, i cinegiornali liberi, realizzati in forma associativa. Stavo per varare un cinegiornale del proletariato, avevo già preso tutti gli accordi. Ma è difficile. Bisogna starci continuamente dietro. Con i cinegiornali liberi si potrà dire tutto, tenere il passo, è finito il tempo del pedinamento, se mai bisogna pedinare se stessi, l'ho detto altre volte, girare con la macchina da presa rivolta verso di noi come un phon. Perché la storia corre più in fretta del cinema. C'è una tale quantità di occasioni nella realtà teorica che non può non corrispondere infine alla realtà sociale. E' la vera essenza del cinema associativo e non-narrativo quale vado sostenendo dal 1944. I cinegiornali liberi sopravanzano a mio avviso tutti gli equivoci potenziali del realismo, proprio perché rappresentano il *continuamente presente*. Che cosa sono? Ma ogni cosa. Possono essere parlati, muti, estroversi, introversi, fiduciosi, disperati, lunghi, brevi. Avranno, in tutti i sensi, la misura che io una volta ho indicato come metro dell'intero mio lavoro: la misura del *capire per fare* ».

Gli diciamo che qualche anno fa, proprio alla rassegna del Nuovo Cinema di Pesaro, abbiamo avuto modo di vedere i primi saggi dei cinegiornali e che di massima ci avevano lasciati insoddisfatti.

« Quei primi cinegiornali potevano essere balbettati, non contesto. Però erano vivi, rompevano gli schemi. Avevo piena coscienza del loro lato negativo, ma si trattava per noi dell'assalto alla Bastiglia. Anzi colgo l'occasione per assumere ancor oggi la responsabilità di quegli sbagli, che erano certo miei più che dei miei giovani collaboratori. Che io non fossi il regista non costituisce un'attenuante plausibile. Di quei cinegiornali ero stato il capitano e lo sono ancora per quelli che verranno realizzati. Qualcosa intanto ne è sortito. Il film di Ugo Gregoretti sull'Apollon non sarebbe uscito senza i cinegiornali ».

« Quali sono i principali ostacoli che si frappongono all'alternativa dei cinegiornali liberi? ».

« Il primo è la crisi di carattere del cinema, una crisi che attualmente si trova al suo pieno. Le verità relative vengono assunte come verità assolute, e i tempi lunghi del cinema narrativo non possono recare aiuto. E poi c'è la burocrazia, camera di compensazione della borghesia italiana. L'antifascismo commise l'errore di lasciare al loro posto i burocrati fascisti, ed essi sono ancor oggi i veri colpevoli di quanto è accaduto nel nostro cinema. Il guasto è ormai molto avanzato. Tanto che se non faremo presto a rilevare dal proletariato (quale forma concreta di realizzazione) la forza d'avanguardia, la storia dovrà scegliere un altro mezzo per esprimersi, più rapido e più specifico del cinema che ci passa sotto gli occhi ».

Tino Ranieri

I «documenti dell'oppressione» nella mostra organizzata a Francoforte

L'ARTE SOTTO I NAZISTI

Una rassegna di pitture e sculture prodotte nella Germania di Hitler che spinge ad una riflessione severa sulla funzione attribuita alla « cultura » – Le polemiche sull'iniziativa: le accuse della destra e la rivalutazione da parte di certi settori antifascisti – Il giudizio di Wolfgang Abendroth

Nostro servizio

FRANCOFORTE, *ottobre*

« Chi parla del fascismo, non può non parlare del capitalismo ». Questo il motto, di Max Horkheimer, che caratterizza la mostra sull'« Arte nel III Reich: documenti dell'oppressione », allestita in questi giorni, in occasione del trentesimo anniversario dell'abbattimento del regime nazista, dal Frankfurter Kunstverein, un centro culturale finanziato dal municipio e dal governo regionale.

La mostra resterà aperta sino a dicembre per poi essere presentata nelle principali città tedesche e, forse anche in Italia.

Va detto subito che la mostra — curata da Georg Bussmann, direttore del Kunstverein e da un gruppo di studenti dell'Università di Francoforte — ha scatenato vivacissime polemiche che, al di là della presunta ambiguità dell'iniziativa, risultano di notevole interesse per comprendere l'atteggiamento dei tedeschi nei confronti di un periodo, ancora scottante, della loro storia recente.

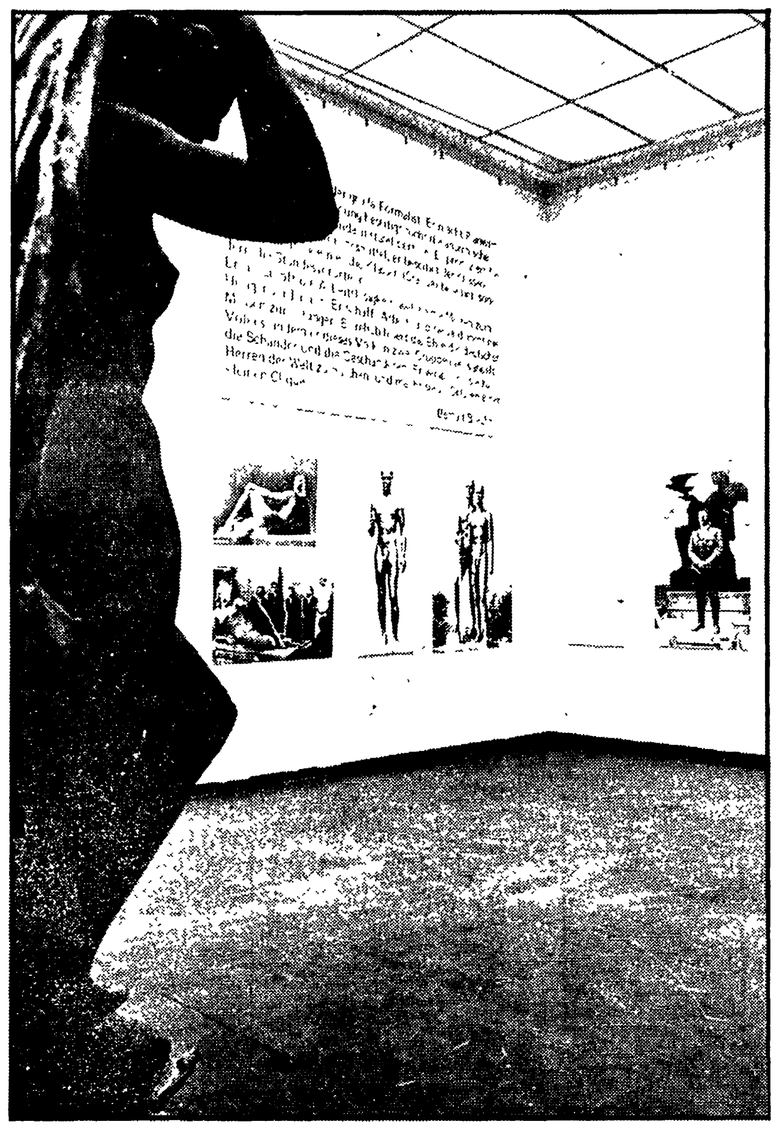
Da una parte, Bussmann e il suo gruppo sono stati attaccati per aver voluto riaccendere il ricordo e l'orrore di ciò che « tutti hanno già dimenticato » e che le giovani generazioni non devono conoscere: posizione perlomeno singolare, in quanto sostenuta da quelle componenti della società tedesca, da quei giornali che avevano salutato con piacere la comparsa di innumerevoli pubblicazioni, spesso tutt'altro che critiche, dedicate al nazional-socialismo. Ma si trattava di opere di divulgazione o di ricostruzione storica, mai di originali, come, invece, questa volta.

D'altra parte, in questa campagna di denigrazione dell'iniziativa, che ha trovato una cassa di risonanza in tutta la stampa benpensante, sia pure con sfumature diverse, si sono inseriti con particolare durezza quei circoli nazionalisti e sciovinisti della destra tedesca che hanno creduto di individuare nella mostra un violento atto di accusa che, denunciando il passato, punta in realtà, il dito sul presente, un presente nel quale le oscure manovre di vecchi arnesi da guerra fredda come Joseph Strauss — strettamente legati al grande capitale finanziario internazionale — puntano di nuovo a una svolta in senso reazionario.

Una terza posizione si è espressa attraverso le violente proteste che si sono levate, all'annuncio della mostra, da parte di associazioni di perseguitati politici e di un gruppo di intellettuali notoriamente antifascisti, sostenuti da alcuni gruppi della sinistra extraparlamentare, ormai senza più alcun seguito di massa, che hanno voluto vedere nella esposizione di documenti dell'epoca nazista organizzata da Bussmann, che pure è un insospettabile democratico, addirittura un tentativo di rilanciare, in una sorta di revival, l'arte e la « cultura » del III Reich.

Ora, è avvenuto che questi ultimi abbiano attaccato la mostra prima ancora di vederla, sulla base delle informazioni distorte fornite ad arte, per le ragioni dette prima, dalla stampa.

Ne è nato un caso politico piuttosto significativo, che è servito a dare la misura delle contraddizioni che dilaniano, contribuendo a dissolverlo ogni giorno di più, quello che è stato il grande movimento degli studenti negli anni scorsi, che pure ebbe un ruolo positivo nel mettere in discussione gli indirizzi della sinistra tedesca tradizionale.



Una sala della mostra di Francoforte

Così è stato possibile assistere, nel corso di una accesa conferenza stampa per la presentazione della mostra, ad una autocritica di Wolfgang Abendroth, uno dei padri spirituali della contestazione studentesca, che era stato tra i firmatari della petizione promossa dall'Associazione dei perseguitati dal nazismo contro la manifestazione. Abendroth, dopo averla visitata, ha dovuto ammettere di essersi completamente sbagliato, riconoscendo appieno il carattere didattico-educativo, oltrechè informativo, della mostra, e facendo appello proprio ai giovani perché la visitino. E' sintomo di impotenza politica pensare di tener chiuso come in una bottiglia lo spettro del nazismo, è stato detto. Occorre invece togliere il tappo e affrontare criticamente, attraverso un dibattito severo le ragioni per cui il nazismo, anche attraverso le sue manifestazioni « artistiche » è riuscito a prevalere in Germania, schiacciando un intiero popolo sotto il suo tallone e minacciando la libertà dei popoli di tutto il mondo, affinché tutto ciò non abbia a ripetersi.

In effetti, visitando la mostra, balza subito agli occhi l'operazione didattico-politica che la sottende: da una parte i « documenti dell'oppressione », organizzati per sezione, dall'altra, accanto a ciascuna opera nazista esposta, altri documenti, anch'essi risalenti alla stessa epoca, che con le immagini o le parole, smentiscono sistematicamente l'ideologia reazionaria e le motivazioni che permeavano la arte del nazismo.

Le sezioni presentate — pur nella voluta esiguità dei materiali esposti, ampiamente integrati tuttavia dal bel catalogo critico — contemplano alcuni dei temi predominanti cui gli artisti nazionalsocialisti dovevano ispirarsi: il lavoro, la famiglia, la vita contadina, il maschio ariano e combattente, la femmina procreatrice della razza pura, la città imperiale, la guerra, il nemico, l'odio per il bolscevismo.

L'elemento grottesco presente nei manifesti relativi al terrore dei fascisti per il bolscevismo sfiora addirittura il macabro: il bolscevismo, e in generale il socialismo, vengono regolarmente presentati come orrendi mostri che sono muniti di giganteschi e sanguinolenti scheletri di artigli con i quali tentano di stritolare la Germania e il mondo. A fronte vi sono le cifre in vite umane pagate dai sovietici per liberare il mondo dalla barbarie nazista.

Il lavoro viene a sua volta rappresentato dagli artisti apologeti del nazismo come il modo migliore per salvare la Germania dal bolscevismo (intensificando sempre più la produzione di bombe per distruggerlo) e per renderla padrona del mondo. Grandi tele propagandistiche o mostrano plotoni di donne intente a costruire immensi cannoni, o erculei fabbri che battono con grande e ridicola consapevolezza sull'incudine sul quale stanno forgiando l'arma della vittoria. Accanto a queste opere, le fotografie, che parlano da sole, delle deportazioni in massa di uomini e donne nei campi di lavoro o delle operazioni di selezione della razza.

La famiglia, invece, è vista dagli artisti del regime generalmente come un nucleo numeroso e compatto, con alla testa il suo capo, che quasi sempre somiglia vagamente a Hitler, intenta a compiere, in severa e irresistibile compunzione, i propri doveri. Accanto ai grandi quadri nello stile del naturalismo tardo-romantico la mostra contrappone un altro documento dell'epoca nazista: una famiglia tedesca ritratta mentre viene sbattuta fuori, padre madre e bimbo, dalla propria casa con l'aiuto delle baionette delle SS e caricata su un camion. Impressionanti, sul tema, i dati offerti sui pannelli circa la decimazione delle famiglie dei comunisti o dei non ariani (ebrei, soprattutto).

Di un certo interesse, forse perché illustra un aspetto poco noto dell'arte nazista e della sua concezione della donna, è la sezione dedicata alla femmina. Non si può dire donna perché l'unica corretta chiave di lettura delle opere sul tema sta a mezzo fra la pornografia e la psicopatologia sessuale. Recuperando in modo forzoso i canoni estetici del classicismo (ancora più accentuati nelle sculture maschili, e non a caso), i pittori del III Reich rappresentano la femmina — sempre nuda, bellissima e florida — come un puro oggetto di piacere, ora immersa nella natura ora nell'alcova, ma sempre destinata ad una unica funzione: quella della procreazione della razza ariana. D'altronde, per comprendere fino in fondo lo spirito che ispirava gli artisti nazisti nella rappresentazione del corpo femminile, meglio di qualunque commento dice un « pensiero » in proposito dello stesso Hitler che si legge su un pannello: « Il mondo dell'uomo è di gran lunga più vasto rispetto a quello della donna.

L'uomo appartiene al proprio dovere e solo ogni tanto il suo pensiero si rivolge alla donna. Il mondo della donna, invece, è l'uomo soltanto. Ad altre cose, essa pensa solo ogni tanto ».

Come è visto, a sua volta, questo maschio così misogino, dagli artisti hitleriani? E' nella sezione dedicata alla guerra che esso appare in tutta la sua statura di « eroe » incorrotto e incorruttibile: gigantesco, bello di una bellezza dura e mascelluta, apparentemente compenetrato fino in fondo nella sua parte di fedele servitore del grande Reich, il maschio tedesco gioca alla guerra come se fosse il suo destino. Grande appare allora il fossato che divide questo modello di dio dal soldato tedesco che le documentazioni fotografiche della rovinosa ritirata dalla Russia ci mostrano nelle stesse sale: un uomo distrutto nel corpo e nello spirito, cosciente forse, al di là della sconfitta subita dinanzi a Stalingrado, di aver combattuto per un'orrenda causa.

Meriterebbero di essere descritte, non certo con una metodologia di tipo estetico, ma socio-politico, un po' tutte le sezioni, in particolare quella dedicata all'architettura del terzo Reich, di fronte alla quale le costruzioni imperiali ispirate da Piacentini sembrano castelli di sabbia.

La presunta ambiguità della mostra è tale solo per chi vuol vedere in essa un insieme di « opere d'arte » tendente a recuperare acriticamente, anche nel campo artistico odierno l'« onda della nostalgia » da cui sono stati investiti il cinema, la moda, una certa letteratura, ecc. La mostra, è invece un monito a non dimenticare, un invito a intensificare sempre più la lotta antifascista, a livello internazionale, per impedire il risorgere di ciò che la Resistenza, la lotta dei popoli ha sepolto.

Felice Laudadio

Vangelista editore

La solidarietà di un rivoluzionario con i compagni che soffrirono per le violazioni della legalità nell'Urss e la sua appassionata fiducia nello sviluppo della civiltà socialista
(seconda edizione) Pagg. 200 Lire 2.000

Una sconcertante iniziativa della direzione delle Belle Arti per la formazione del personale

ANCHE I MUSEI IN APPALTO AI PRIVATI?

Per quel che se ne sa l'ultima, in ordine di tempo, a farsi avanti è stata la Fondazione Agnelli e non è nemmeno la più importante. Ma, da qualche anno a questa parte, il patrimonio artistico italiano, da quel povero orfano che è, ha una serie di offerte di adozioni, una lista lunga così. Fondazioni, enti, società come la Tecneco e — al livello minore — perfino gruppi di *boy scout* stanno facendo le carte, false o vere, per fare da padri o da madri a musei, raccolte, parchi archeologici e perfino personale addetto, insomma tutto — si dice tutto — quello che può essere etichettato sotto la grande voce di « patrimonio artistico nazionale ».

Il discorso brutale è questo: il patrimonio artistico va a rotoli, il personale addetto, i « quadri » tecnici e intellettuali, la ricerca nei vari campi sono insufficienti, le « scuole » si vanno esaurendo (vedi l'esempio dell'Istituto etrusco a Firenze e la crisi dell'Istituto centrale del restauro a Roma). Dunque — è il discorso brutale di costoro — dateci in appalto tutto questo e vi garantiamo certi « servizi ». In questo senso i maneggi e i carteggi intercorsi fra la Direzione centrale delle Belle Arti e l'istituto torinese sono emblematici.

In una singolare corrispondenza è stata fatta la proposta per avviare con la Fondazione Agnelli « una stretta collaborazione per la messa a punto di un progetto di aggiornamento del personale », teso a impostare il problema stesso della conoscenza e della « fruizione » del patrimonio artistico. La questione della Fondazione Agnelli può sembrare il colmo perchè tocca non più soltanto « le cose », ma « gli uomini » preposti al delicato settore. Ma di fatto i cosiddetti appalti stanno diventando un'abitudine più che pericolosa, nel settore delle Belle Arti; ma come è noto le ambizioni degli appaltatori spaziano dagli ospedali all'urbanistica, con la complicità di coloro che sono responsabili della paralisi delle pubbliche amministrazioni.

Il fatto è che se lo Stato abdicasse al suo compito primario di salvaguardia, di studio e di ricerca, questo sarebbe il primo presupposto per cedere completamente a privati un settore « pubblico » per eccellenza. Criteri del genere corrispondono ad un falso senso della « fruizione » del patrimonio artistico ed hanno fatto già crollare qualche colonna o muro secolare (vedi gli spettacoli ai Fori romani). E sarebbe il meno, se non fosse compromesso ogni lavoro scientifico, ogni ricerca o acquisizione culturale autentica.

e. b.