

"La Rivista di Engramma (open access)" ISSN 1826-901X [Engramma](#)

- [warburg & mnemosyne](#)
- [indici](#)
- [archivio](#)
- [libreria](#)
- [in fieri](#)
- [colophon](#)
- -

[cartaceo](#)

[ebook](#)

[74 | settembre 2009](#)

9788898260195

La seconda vita del derviscio

Appunti sulla falsificazione della memoria

Roberto Giambrone

This is the West, Sir. When the legend becomes fact, print the legend.
The Man Who Shot Liberty Valance, 1962; regia di John Ford



A Istanbul, non molto distante dalla Torre di Galata, a Beyoğlu, ha sede il Mevlevi Tekkesi, il monastero-museo della confraternita di Dervisci fondato nel 1492 da Şeyh Muhammed Semai Sultan Divani, discendente diretto di Jalāluddīn Rūmī, santo e poeta mistico che istituì la confraternita dei Mawlawīyya nel XIII secolo. Il tekke è temporaneamente chiuso per restauri, ma ogni domenica pomeriggio una folla di turisti e di curiosi si raduna davanti al suo ingresso, in attesa che un responsabile la accompagni al vicino e malmesso Muammer Karaca Theatre per assistere alla cerimonia del Samāʾ, con le tradizionali musiche sufi e i leggendari dervisci rotanti. La stessa organizzazione offre un'alternativa, il sabato pomeriggio, in un salone della vecchia stazione di Istanbul, famosa per essere stata il capolinea dell'Orient Express ai tempi di Agatha Christie.

Quando la variopinta e rumorosa folla di turisti ha preso posto, alcuni dervisci-musicisti si dispongono sul fondo della scena e attaccano a suonare. Dopo qualche minuto arriva il gruppo di dervisci-danzatori, che si dispone sulla scena secondo un preciso rituale e dà inizio alle danze. A quel punto una selva di fotocamere digitali si leva sulle teste degli spettatori per documentare passo dopo passo, scatto dopo scatto, l'intera cerimonia. In assenza di divieti, gran parte dei turisti utilizza anche il flash. Di fatto, una performance parallela a quella cui si assiste in scena ha luogo nella platea del teatro.

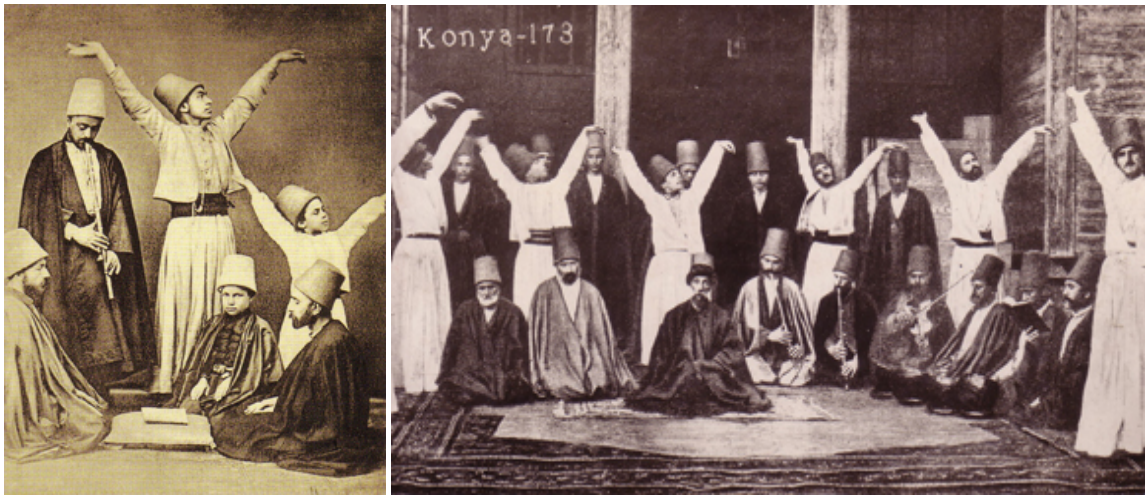
La prima cosa che viene in mente allo smarrito spettatore privo di fotocamera è che, in tal modo, risulta praticamente impossibile seguire la cerimonia con un minimo di concentrazione, e stupisce che i dervisci procedano senza scomporsi di fronte al rumoroso e accecante susseguirsi di scatti e flash. Dopo qualche momento la rassegnazione prevale, mentre si impone una serie di interrogativi e riflessioni. Cosa stiamo vedendo in quel momento e perché gli spettatori si affannano a documentare un evento del quale saprebbero restituire a parole ben poca testimonianza, dato che l'intensa attività fotografica non consente loro alcun tipo di concentrazione a futura memoria?

Andiamo per ordine. La cerimonia dei dervisci rotanti non è uno spettacolo ma una preghiera, è una forma liturgica del misticismo islamico. Secondo i Sufi, l'universo è composto da vibrazioni, ogni cosa ha una propria sonorità, le corrispondenze tra macrocosmo e microcosmo e il loro equilibrio generano un suono e una danza universali. La cerimonia del Samā', forse istituita da un maestro egiziano del IX secolo, praticata nel mondo islamico sin da tempi remoti e rilanciata con una più strutturata sistematizzazione da Rūmī e dalla scuola dei Mawlawiyya, avrebbe proprio la funzione di riproporre, celebrandola, l'armonia dell'universo. Dunque, ogni forma di 'spettacolarizzazione' della cerimonia sarebbe di per sé inammissibile, tanto più se prevede, come nella maggior parte dei casi, un biglietto d'ingresso. Dobbiamo prendere atto, quindi, che, come tante altre forme di rituali un tempo legati al costruito antropologico e religioso dei popoli e delle civiltà (si pensi alla trance balinese, alle performance sciamaniche, alle danze sacre indiane), anche il Samā' turco ha perduto il suo significato e la sua funzione originari. Tuttavia sopravvive nelle forme spurie che – pur non disattendendo nell'esecuzione il rigoroso rituale prescritto dal suo fondatore nel XIII secolo – si aprono all'esterno per garantire la propria stessa sopravvivenza, a dispetto della sua interdizione proclamata dal fondatore della Repubblica turca, l'eroe nazionale Atatürk, nel 1925.



A questo punto si ripropone però l'interrogativo iniziale: cosa vediamo durante una cerimonia dei dervisci rotanti come quella che ogni domenica il più accreditato centro di cultura sufi propone al pubblico di Istanbul? In teatro, non vi è dubbio, udiamo il frastuono delle fotocamere, mentre siamo distratti dai flash e dallo sbracciarsi dei fotografi che agitano i piccoli e luminosi display delle fotocamere. Ogni tanto gettiamo un occhio anche sulla scena, per scoprire che – in deroga ai precetti originari – tra i dervisci c'è anche qualche giovane donna, cogliamo qua e là uno sbadiglio tra i musicisti seduti sullo sfondo, qualcuno bada a non farsi cascare dalla testa il caratteristico cappello a tronco di cono. Non possiamo dire che non aleggi – vuoi per la musica, vuoi per l'ipnotico roteare dei dervisci – un che di auratico, tuttavia siamo consapevoli di essere molto lontani da una ritualità originaria, da quel sentire mistico che immaginiamo strettamente legato alle cerimonie sufi d'un tempo. Ma di quale tempo e di quale originarietà stiamo fantasticando? Non stiamo forse già incorrendo in quel processo poetico di cui parlava Said nel celebre saggio *Orientalismo*, che ci farebbe puntualmente vagheggiare un Oriente mitico e leggendario ogni volta che proviamo a immaginarcelo?

"L'orientalista – scrive Said – si sente in dovere di trasformare senza posa l'Oriente in qualcosa d'altro: lo fa per se stesso, o per la propria cultura, talvolta per quello che ritiene essere il bene degli orientali". Le questioni sul tema sono tante e complesse; per limitarci al caso in questione, cioè gli aspetti iconografici e i dispositivi della visione relativi alla danza dei Dervisci, guardiamo degli exempla. Certe cartoline di fine '800 – ancora oggi ristampate dall'editore Levant Koleksiyon di Istanbul – ci mostrano alcuni dervisci Mevlevi 'in posa', francamente un po' buffi, con le braccia distese secondo quanto prescrive la tecnica rotatoria (palmo della mano destra orientato verso l'alto, palmo della sinistra verso il basso per farsi tramite tra terra e cielo), il capo leggermente reclinato e gli occhi socchiusi come in una trance; qualcuno, però, non resiste alla tentazione di guardare in direzione dell'obiettivo fotografico. In alcuni gruppi, disposti come nelle foto scolastiche, vi sono addirittura dei bambini-dervisci. Si tratta di veri e propri set fotografici, ricostruiti in studio per la realizzazione di cartoline ricordo. Con l'avvento del primo turismo di massa, si poneva evidentemente la questione della memoria, che veniva risolta con la produzione di documenti 'ragionati', fedeli non tanto agli eventi e alle situazioni che si volevano documentare, quanto all'immaginario che di questi richiedeva lo sguardo e il sapere di chi stava dall'altro lato del mondo.



Se le immagini di più d'un secolo fa falsificano palesemente l'originalità del rituale, proviamo a guardare ancora più indietro. Risaliamo ad alcune miniature persiane, che si preoccupavano di trasmettere principalmente l'illusione del movimento rotatorio – centrale nella performance dei dervisci – attraverso un particolare disegno delle larghe gonne indossate dai danzatori, la cui ampiezza e il pannello producono, convenzionalmente, questa sensazione, rafforzata dall'estensione della schiena e dalla distensione delle braccia. Sembra evidente che la preoccupazione maggiore dei documentatori fosse quella di trasmettere il dinamismo del rituale, che d'altra parte è il fulcro del simbolismo cosmico e religioso della danza. Un antico disegno realizzato sotto la dinastia dei safavidi è addirittura un vorticare di figure dal gusto, diremmo noi, Art Nouveau, se non proprio surrealista. Facciamo un passo avanti e torniamo ai nostri giorni: la maggior parte delle immagini fotografiche che documentano i dervisci rotanti sono 'mosse' e non certo per negligenza dei fotografi, quanto per documentare esattamente la stessa percezione che più di mille anni fa stava a cuore ai miniatori ottomani.

Affianchiamo le immagini persiane a quelle fotografiche di fine Ottocento e alle coloratissime immagini d'oggi, magari realizzate la domenica nella sala ottagonale del monastero Mevlâna o nello scalinato teatro moderno di Istanbul. Tutte hanno lo scopo di documentare la cerimonia dei dervisci rotanti, ma tutte, a loro modo, come abbiamo visto, sono falsificate già a partire dalle tecniche di riproduzione (l'illusione del movimento data da un sapiente uso del pannello pittorico nelle miniature, i vortici astratti del disegno safavide, le finte estasi dei dervisci in posa e le foto sfocate dei fotografi contemporanei). Sembrerebbe necessario, paradossalmente, un intervento di falsificazione per restituire l'originaria aura dell'avvenimento del quale si vuole trasmettere testimonianza.

Rinunciando a priori all'hic et nunc dell'evento, il fotografo dei dervisci opera già in sede di ripresa la sua manipolazione allo scopo di ricostruire quell'aura che, come ci insegna Benjamin, non appartiene ai medium di riproduzione. Il discorso non cambia se la 'manipolazione' avviene in una fase successiva a quella della ripresa, come è possibile oggi con le immagini digitali rielaborate al computer grazie a particolari programmi (come Photoshop); scrive Claudio Marra nel suo recente saggio *L'immagine infedele*: "Il fatto che con la tecnologia digitale la falsificazione risulti più agevole, e magari più convincente nei risultati, non ci sembra possa modificare in profondità e nella sostanza lo statuto della fotografia diminuendo il valore di prova che attribuiamo ad essa".

Lo sguardo nel display della fotocamera è una fruizione di secondo grado, contemporanea all'evento ma già tecnicamente rielaborata. L'osservatore opera alcune scelte più o meno meditate: inquadratura, tempo di esposizione, sensibilità alla luce. Osserva la performance nel display operando una sospensione dell'incredulità come avviene al cinema. L'inquadratura, il frame, isola un dettaglio e tiene fuori il superfluo (per esempio lo squallore del palcoscenico, lo sbadiglio del musicista, il gesto maldestro del derviscio che assesta il proprio cappello). Proprio come faceva nel suo studio il fotografo delle vecchie cartoline, con un procedimento inverso che consisteva nel manipolare l'evento, mettendolo 'in posa' prima dello scatto. L'importante è trasmettere esattamente quello che ci si aspetta da una cerimonia sufi: il vortice del movimento, l'abbandono estatico dei danzatori, la sacralità dell'evento. Il fotografo opera esattamente come il miniaturista ottomano, i pittori orientalisti o i disegnatori contemporanei che tracciano svolazzanti gonne ed estatiche sagome per turisti in cerca dell'aura smarrita, mentre il soggetto in posa si sforza di essere quello che si vorrebbe che fosse, come suggerisce Roland Barthes ne *La camera chiara*. Il soggetto, per dirla con Eco, diventa un "tipo cognitivo", un segno, un'icona che ci rinvia ad altro.

E l'originale? L'originale è assente, come ci insegnano i più illuminanti studi sulle trasmigrazioni e trasmutazioni dell'antico di impostazione warburghiana. Possiamo solo rievocare il modello originario interpretandone i frammenti e le rielaborazioni di cui disponiamo. Scrive Monica Centanni nel volume *L'originale assente*:

La tradizione di moduli figurativi o letterari classici è segnata, nella maggior parte delle opere, dall'assenza di un archetipo unico, a cui si sostituisce la presenza di modelli plurimi. È proprio nella loro reiterazione che l'originale assente viene in superficie e nella continuità seriale trova un'evidenza concreta, un modo plurale di accesso alla realtà.

In altre parole, se rinunciassimo al variopinto campionario di riproduzioni, cartoline, immaginette, fotografie 'mosse' dei dervisci rotanti, rinunceremmo per sempre alla ricerca di un modello originario che, va da sé, non è tanto importante per l'aspetto iconografico o performativo dell'evento, che, come abbiamo visto, sarebbe impossibile ricostruire filologicamente, quanto per i significati – più o meno latenti – di cui è tutt'oggi portatore.

L'altro aspetto interessante è che non possiamo limitarci alla parzialità di un unico documento per tentare di risalire al prototipo, ma dobbiamo interpretare una o più serie di documenti, in altre parole l'archivio. A tal proposito, scrive Centanni:

È questa l'idea – tutta irreligiosa e fortemente tecnica – del modello infinitamente riproducibile in copie. Il modello origina una serie ed è nel continuum della ripetizione seriale che riemerge il prototipo: l'originale che è assente, ma, di fatto, appare sempre latitante in filigrana. E sarà la serie, non l'astrattezza dell'*Idealtypus*, a fare testo.

La questione si può spostare anche sul confine evanescente tra visibile e invisibile, tra visto e non visto, tra mostrato e immaginato. "Per ricordare occorre immaginare", afferma Didi-Huberman nel suo eloquente saggio *Immagini malgrado tutto*, sulle quattro tremolanti immagini scattate da un anonimo membro del Sonderkommando nel campo di sterminio di Auschwitz (si veda, a tale proposito, [Lo sguardo di Perseo](#), la recensione del libro di Gianmario Guidarelli su questa stessa rivista). Da sole quelle immagini, nate in una situazione di estremo pericolo dall'urgenza di testimoniare un evento di cui si immaginava che non sarebbero rimaste altre documentazioni visive, non dicono certo tutto sull'orrore dei crematori. Hanno bisogno dell'intervento di chi le osserva, qui ed ora, per riempirsi di significato, per mostrare tutto quello che non si vede. Le immagini di una performance, 'rubate' nella flagranza dell'evento, sono sempre una testimonianza parziale e "artefatta", che va interpretata, che si completa nella descrizione-immaginazione dell'osservatore, in un procedimento che si può accostare all'ékphrasis letteraria. Ogni immagine è di per sé un racconto, è reminiscenza, sintomo, la cui interpretazione deve tenere conto dei significati latenti, che si manifestano in forme diverse: "Non siamo davanti all'immagine come davanti a una cosa di cui possiamo tracciare le frontiere esatte – afferma Didi-Huberman nel saggio su Aby Warburg *L'immagine insepolta*. Un'immagine, ogni immagine, è il risultato di movimenti provvisoriamente sedimentati o cristallizzati al suo interno". Nel nostro caso – che chiama in causa i dervisci rotanti – c'è di più: sono proprio i Sufi, col maestro Ibn 'Arabî, ad insistere sul potere creativo dell'immaginazione e a farne una scienza, da non confondere con la fantasia. L'immaginazione, per i Sufi, è piuttosto una teofania alla cui base vi è "l'idea che la divinità possieda la potenza di immaginare, e che, immaginandolo, Dio abbia creato l'universo" (Henry Corbin), cioè il mondo reale, che è tale in quanto immaginato.

D'altra parte, sappiamo che la perdita di aura dell'opera d'arte, nell'era della sua riproducibilità tecnica (quindi anche delle nostre immagini fotografiche), è sostituita da un carattere di indecidibilità, di ambiguità. Perché sia efficace, la fotografia deve colpirci, come dimostra Barthes, col suo *punctum*. Deve cioè evocare in noi qualcos'altro non strettamente legato a ciò che vediamo, allo *studium*. Dobbiamo completare l'immagine, dobbiamo «immaginare». La fotografia come «medium del ricordo», per usare un'espressione di Raul Calzoni, tende però a sostituirsi all'evento stesso che dovrebbe documentare. In assenza dell'originale, l'immagine 'mossa' del derviscio rotante diventa per noi una certificazione di autenticità. È interessante notare come le 'autentiche fotografiche' di un'opera d'arte siano ritenute importanti tanto quanto l'opera stessa, al punto che, in assenza di esse, siamo posti dinanzi ad una indecidibilità sull'originalità dell'artefatto che ci sta davanti. In definitiva non ricordiamo più grazie alle fotografie, ma ricordiamo solo quelle, come acutamente osserva Susan Sontag nel suo celebre saggio *Sulla fotografia*:

È la realtà che viene esaminata e valutata secondo la sua fedeltà alle fotografie [...]. Invece di accontentarsi di registrare la realtà, le fotografie sono diventate il modello di come ci appaiono le cose, modificando così il concetto stesso di realtà, e di realismo.

Di conseguenza, qualunque interpretazione che possa avvenire solo sulla documentazione è una interpretazione di interpretazioni. Certificiamo l'autenticità di un soggetto, ad esempio un derviscio rotante, solo se lo vediamo come dovremmo vederlo, nel nostro caso avvolto nei contorni sfumati e mossi (a rigor di logica sarebbe una foto 'sbagliata') di una immagine sovraesposta, che cerca di restituire la dimensione temporale e spaziale dell'evento. Se per documentare una performance dei dervisci rotanti ci chiedessero di scegliere tra una foto mossa e un'altra più 'realistica', ripresa col tempo d'esposizione giusto o con l'ausilio del flash, non v'è dubbio che sceglieremmo la prima. A riprova di ciò basta scorrere le numerose immagini con questo soggetto che i fotoamatori pubblicano sul sito [www.flickr.com](#).

L'escamotage della foto 'mossa' – che ha significativi precedenti pittorici nel *Nudo che scende le scale* (1912) di Duchamp, nel *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) e in un paio di altre opere di Balla e in quegli esperimenti futuristi che sposavano le teorie di Anton Giulio Bragaglia – è tipico di quelle immagini che vogliono trasmettere la qualità performativa del soggetto immortalato, per esempio gran parte delle foto di danza (non a caso solo quella contemporanea e non anche l'irreggimentato balletto classico). Ad un certo punto della sua storia, la fotografia ha assunto quello che, in molti casi, ancora oggi viene considerato un errore (muovere l'apparecchio durante la ripresa o usare un tempo di esposizione troppo lungo) per documentare, a futura memoria, non la realtà di qualcosa ma ciò che quella realtà rappresenta o dovrebbe rappresentare. La verità passa attraverso la sua falsificazione. La foto si sostituisce alla realtà: "Da un punto di vista fenomenologico, nella Fotografia il potere di autenticazione supera il potere di raffigurazione" (Roland Barthes).

In chiave cinematografica, aveva detto la sua Orson Welles col film *F for Fake* (1975), una straordinaria riflessione sul falso come verità artistica, attraverso le storie incrociate di falsificatori d'arte, di scritture e di cinema. Per Welles, come ci ricorda Marco Salotti, "la falsità non solo rientra nella fenomenologia dell'immaginario con totale beneficio della condizione morale [...], ma soprattutto è compresa tra i caratteri dominanti della specie filmica", quindi anche fotografica. Ma è a Bragaglia che dobbiamo ritornare per trovare la prima chiara intuizione delle potenzialità d'una foto mossa: "Noi ci siamo preoccupati poco del fatto che una fotografia mossa viene stimata quale prova mal riuscita". Per i futuristi lo scopo della Fotodinamica è "il ricordo della sensazione dinamica di un movimento", la qual cosa, per chi considerava la vita "quale puro movimento", equivaleva a restituire, con le immagini fotografiche, lo "spirito della realtà viva": "Vogliamo dunque irrealisticamente ricordare la realtà".

Susan Sontag ha denunciato il rischio della falsificazione storica in un mondo che attribuisce alle fotografie (ma potremmo estendere il concetto a tutte le immagini) un eccessivo valore documentario. Le foto sembrano inchiodare alla realtà, ma invece, isolando un particolare e ignorando il resto, non possono essere prese alla lettera perché, come insegna Didi-Huberman, "Le immagini non ci restituiscono tutto". Analizzando le quattro immagini mal viste, realizzate nel crematorio di Auschwitz, in situazione di pericolo e con scarsi mezzi, dai membri del Sonderkommando, Didi-Huberman arriva alla conclusione che, malgrado tutto, bisogna documentare, malgrado "Le immagini non ci danno mai un tutto a vedere; semmai riescono a mostrare l'assenza sullo sfondo del non-tutto a vedere che esse ripropongono di continuo". Bisogna ammettere che "Ogni atto d'immagine viene strappato all'impossibile descrizione di un reale". È come se fossimo chiamati a riempire, con la nostra immaginazione, quell'impronta lasciata nella memoria "come da un sigillo nella cera" (Paul Ricoeur), pena l'oblio. Ricoeur, citando Montaigne, Pascal e Spinoza, mette in guardia dal:

[...] carattere seduttivo e ingannatore dell'immaginazione. Tuttavia l'immaginazione non è ingannatrice nello stesso modo della memoria; è la confusione tra reale e irreal, la tendenza allucinatoire, si direbbe, dell'immaginazione a renderla sospetta, come fonte mendace della *dóxa*, come trappola di ogni *mímesis*, di ogni imitazione nel senso di copia.

Se torniamo al nostro derviscio, quello della foto 'mossa' di Istanbul, che ci rimanda a quello mitico di una memoria condivisa e ufficialmente accreditata, dobbiamo accettare, come abbiamo visto, che il suo originale non esiste o, perlomeno, che non ci è dato risalirvi. Non possiamo fare altro che accettare una 'seconda vita' del derviscio, se vogliamo mantenerlo vivo come figura simbolica. Tra una impossibile verità e la leggenda, siamo costretti a scegliere la verità della leggenda.



Riferimenti bibliografici

- Leonardo Vittorio Arena, *Il sufismo*, Mondadori, Milano 1996
- Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino [1980] 1980
- Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino [1955] 1966
- *Fotodinamismo futurista / Anton Giulia Bragaglia*, Einaudi, Torino 1970
- Raul Calzoni, *Fotografia e memoria*, in *Memoria e saperi: percorsi interdisciplinari*, a cura di Elena Agazzi, Vita Fortunati, Meltemi, Roma 2007, pp. 323-340
- Michela Cometa, *Descrizione e desiderio*, Meltemi, Roma 2005
- Michela Cometa, *Parole che dipingono*, Meltemi, Roma 2004
- Henry Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Laterza, Roma-Bari [1993] 2005
- Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino [2002] 2006
- Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano [2003] 2005
- Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano 1997
- Claudio Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006
- *L'originale assente*, a cura di Monica Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2005
- Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna [1998] 2004
- Edward W. Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano [1978] 2001
- Marco Salotti, *Orson Welles*, Mozzi Editore, Milano 1978
- Gerhard Schweizer, *I dervisci. Santi ed eretici dell'Islam*, Sugarco Edizioni, Milano [1980] 1987
- Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino [1977] 1978

Per citare questo articolo / To cite this article: Roberto Giambrone *La seconda vita del derviscio. Appunti sulla falsificazione della memoria*, "La Rivista di Engramma" n. 74. settembre 2009, pp. 25-35 | [PDF dell'articolo](#)

[cartaceo](#)

[ebook](#)

[indici](#)

[Indice per autore](#)

[Indice Archeologia](#)

[Indice Architettura](#)

[Testi inediti e rari](#)

[Interviste](#)

[colophon](#)

[Presentazione](#)

[Comitato scientifico internazionale](#)

[Redazione | Direzione e Comitato editoriale](#)

[Policy e procedure redazionali](#)

[albo Referee](#)

[Associazione culturale Engramma](#)

[libreria](#)

[libreria](#)

[archivio](#)

[pdf](#)

[1](#)

[2](#)

[3](#)

[4](#)

[5](#)

[6](#)

[7](#)

[8](#)

[9](#)

[10](#)

[11](#)

[12](#)

[13](#)

[14](#)

[15](#)

[16](#)

[18](#)

[19](#)

[20](#)

[21](#)

[22](#)

[23](#)

[24](#)

[25](#)

[26](#)

[27](#)

[28](#)

[29](#)

[30](#)

[31](#)

[32](#)

[33](#)

[34](#)

[35](#)

[36](#)

[37](#)

[38](#)

[39](#)

[40](#)

[41](#)

[42](#)

[43](#)

[44](#)

[45](#)

[46](#)

[47](#)

[48](#)

[49](#)

[50](#)

[51](#)

[52](#)

[53](#)

[54](#)

[55](#)

[56](#)

[57](#)

[58](#)

[59](#)

[60](#)

[61](#)

[62](#)

- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)

- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)