

NERIA DE GIOVANNI

LA GRANDE NARRATIVA FEMMINILE CATALANA:  
MERCÈ RODOREDA

Antonio Blanch, professore di letteratura comparata all'Università di Madrid, presidente dell'Associazione Critici Letterari Spagnoli, durante un Simposio internazionale ebbe a dirmi: "Oggi, la letteratura spagnola forse più interessante è quella scritta dalle donne". Come il cognome lascia capire, Antonio Blanch è catalano e la sua famiglia abita ancora a Barcellona. Proprio a Barcellona, l'anno scorso, si è svolta la Mostra/Mercato del libro femminista di tutto il mondo.

La Catalogna risulta ricca di penne femminili che hanno anche un preciso ed affezionato pubblico, ma purtroppo, fuori dell'area catalana, non sono molte le scrittrici conosciute.

E' l'eterno problema delle traduzioni. Chi e perchè decide di tradurre questo o quell'autore? Le ragioni di mercato che vincolano o comunque pilotano la diffusione delle letterature straniere<sup>1</sup> hanno in qualche modo favorito la letteratura femminile che in questi ultimi decenni, superata la diffidenza contro le rivendicazioni femministe, sta conoscendo in ogni Nazione maggiore attenzione e consenso.

Uno dei più prestigiosi Premi catalani di narrativa è intitolato a Victor Català (1869-1966), una scrittrice ormai "classica" del XX secolo. E proprio ad iniziare cronologicamente dalla Català che, come George Sand, amava vestirsi da uomo, fumava il sigaro e usò uno pseudonimo maschile (il suo nome di nascita era Caterina Albert), soltanto per dovere di cronaca ricordo di seguito alcune tra le più famose scrittrici catalane del Novecento: Mercè Rodoreda (1909-1983), Maria Aurelia Campmay (1918), Maria Antonia Oliver (1946), Monserrat Roig (1946), Carmen Riera (1948), Olga Xirinacs (1947).

Purtroppo quasi tutte queste scrittrici sono sconosciute ai nostri lettori in quanto le loro opere non sono ancora tradotte in italiano.

Volendo occuparmi dei temi e delle specificità letterarie delle narratrici catalane, di necessità ho dovuto fare i conti, come suol dirsi, con quanto è disponibile nei nostri cataloghi editoriali. Ciò mi ha dato agio per una prima, sconsolante, considerazione: la scarsa attenzione alla grande letteratura catalana femminile operata dagli editori in Italia.

Per la poesia, sarebbe tutto un altro discorso.

Vicende biografiche ed indubbia superiorità stilistica, vogliono che alcuni libri di Mercè Rodoreda siano disponibili anche in italiano. Perciò, di lei mi occuperò, conscia della limitatezza di compiere un percorso critico su traduzioni che... restano, comunque dei "tradimenti" rispetto ai testi originali. Ma trovo corretto, nel contempo, misurarmi con una grande scrittrice straniera, utilizzando i medesimi strumenti linguistici di qualsiasi altro lettore italiano. In fondo, la "verifica" di una scrittura sta anche nel come essa regge al tempo ed allo spazio che, in assenza di latino comune medievale!, vuol ancora dire differenza di lingua...

### **Mercè Rodoreda - Il percorso biografico**

Mercè Rodoreda nasce a Barcellona nel 1909 e prima dei 27 anni ha già pubblicato quattro romanzi, racconti in rivista, articoli ed interviste. Nel 1937 con il romanzo *Aloma* vince il più prestigioso Premio letterario di allora, il Crexelles.

Da noi sono disponibili tre romanzi della Rodoreda: *Aloma*, pubblicati dalla Giunti nella collana di testi femminili "Astrea", nel 1987, con traduzione e nota critica di Anna Maria Saludes i Amat; *La piazza del Diamante*, versione di G.Cintoli per Mondadori nel 1970 e con nuova traduzione dal catalano di A.M.Saludes i Amat per Bollati-Boringhieri nel 1990; *Il giardino sul mare*, con traduzione di Clara Romanò, nelle Edizioni de La Tartaruga, 1990. Sempre con l'Editrice milanese, nel tardo autunno uscirà il libro di racconti *Via delle Camelie*, di cui dò volentieri l'annuncio in anteprima.

Un suo racconto, *Sembrava seta*, versione di A.M.Saludes i Amat, è apparso nel settembre 1986 su "Noi Donne" con una nota introduttiva di A.M.Crispino.

Non è poco, rispetto al silenzio su gran parte della letteratura femminile catalana e femminile in genere; una motivazione potrebbe essere fornita dalle vicende biografiche della Rodoreda che la portarono fuori della Catalogna.

Fin dal suo esordio la Rodoreda manifestò la propria attenzione verso i problemi esistenziali dell'essere donna (primo testo pubblicato nel 1932 *Sòc una donna honrada?*) e contemporaneamente l'impegno a fianco del movimento repubblicano che aveva concesso nel 1932 uno statuto a tutte le terre linguisticamente catalane con un Governo autonomo, *La Generalitat*. Fu proprio nell'ufficio culturale della Generalitat, il *Comisariat de Propaganda Antifeixista*, che Mercè Rodoreda lavorò alla correzione di stile nelle bozze<sup>2</sup>. In quell'organico di

seicento impiegati, che in più di sette lingue diffondevano informazioni sulla situazione politica e culturale della lotta antifascista, Mercè Rodoreda divenne internazionale. La difesa della Repubblica tenne la Rodoreda a Barcellona anche durante i tremendi bombardamenti del 1939, ma alla fine, come moltissimi altri intellettuali catalani, anche lei dovette accettare la fuga verso la Francia.

Varie città francesi accolsero Mercè Rodoreda con il suo compagno che aveva lasciato moglie e figlia a Barcellona. Il moralismo del modello repubblicano della "coppia legittima", tenne lontano Mercè e Armand Obiols, e li fece vagare da Roisy en Brie, vicino a Parigi, a Orleans, a Limoges, Bordeaux fino al ritorno a Parigi.

Una vita meno precaria venne offerta alla scrittrice negli uffici dell'ONU, a Ginevra, dove ella si trasferì nel 1954 per svolgere un lavoro di traduzioni. A Ginevra restò fino al 1971 quando, dopo la morte di Obiols, decise di ritornare in Catalogna. Morì non lontano da Girona nel 1983.

Quando nel 1962 la Rodoreda pubblica il romanzo più famoso, *La piazza del Diamante*, oggi alla sua 28esima edizione ed ormai tradotto in una dozzina di lingue, la sua fama letteraria è a livello europeo. L'uso del catalano pur in terra d'esilio, aiutò la Rodoreda a mantenere incontaminate le proprie strutture linguistiche anche se, come lei stessa dichiarò in un'intervista del 1972, "scrivere in catalano all'estero era come aspettare che fiorissero dei fiori al Polo Nord"<sup>3</sup>.

La scrittura creativa per la Rodoreda è un bisogno ma anche un concreto meccanismo di fuga dal reale come ha acutamente messo in evidenza A.M.Saludes i Amat nella sua apertura ad *Aloma*. La lente della meraviglia ("vivevo meravigliata", ricorderà in una intervista) è sempre davanti agli occhi con cui la Rodoreda vede e racconta. Così, quando fatti sociali gravi e coinvolgenti- il suo esilio, la seconda guerra mondiale- occupano violentemente anche il suo privato, è come se non ci sia più posto per questa meraviglia, per l'universo incantato con cui la Rodoreda si oppone alla incomunicabilità e alla mancanza di amore che affliggono i suoi protagonisti. Perciò il suo silenzio come narratrice durò circa vent'anni, dalla partenza da Barcellona al 1958 quando pubblicò i *Vint-i-dos contes* con cui balzò ancora alla ribalta della letteratura del suo Paese, vincendo il Premio Victor Català.

Benché la critica specializzata la collochi accanto alle Grandi Signore della scrittura europea, non ho trovato in Italia una attenzione alla sua opera che tenda a divulgarne il nome e la produzione narrativa.

Cosa di cui in molti ci si lamenta<sup>4</sup> e che stride notevolmente con quanto Gabriel Garcia Marquez ebbe a dire a proposito de *La piazza*

*del Diamante*: "il più bel libro che sia stato pubblicato in Spagna dopo la guerra civile".

D'altronde le Case editrici che hanno pubblicato in Italia i tre romanzi della Rodoreda sono piccole, anche se "gloriose": la Giunti, la Bollati Boringhieri, La Tartaruga. La Mondadori che nel 1970 ha presentato non a caso il successo internazionale rappresentato da *La piazza del Diamante*, non ha più ristampato questo romanzo permettendone la seconda edizione, con una nuova traduzione, da parte della Bollati Boringhieri.

### **Aloma**

Come ho già scritto, nel 1937, con *Aloma*, Mercè Rodoreda vinse il prestigioso premio Crexells. Il romanzo prende il titolo dal nome della protagonista e già la scelta del nome è indicativa della poetica della Rodoreda. Aloma è infatti un personaggio del *Llibre d'Evast e Blanquerna* di Ramon Llull: la Rodoreda ha scelto dunque di evocare uno scrittore catalano di fama europea che marcò di spiritualismo la propria scrittura "cavalleresca". E' anche questo un modo per sottolineare le proprie radici culturali e scegliere dei maestri.

*Aloma* potrebbe essere definito un romanzo di formazione, in quanto in esso la protagonista esce dallo stato limbo della adolescenza e viene immessa nel mondo adulto dopo la relazione con un cognato del fratello venuto dall'Argentina, che la metterà incinta e, senza saperlo, ripartirà per raggiungere la fidanzata abbandonata a Buenos Aires. Nel romanzo assistiamo alla vita quotidiana di Aloma, in un quartiere periferico di Barcellona, in una casetta con giardino, unica eredità lasciata a lei ed al fratello dai propri genitori. La storia si sviluppa intorno a questi personaggi: Anna, la cognata, Joan il fratello, Dani il nipotino e Robert, il fratello di Anna arrivato dall'America. Ma su tutta la vicenda aleggia una assenza, ricordata fin dalle prime battute: il fratello di Aloma, Daniel, morto suicida. Non mi sembra un caso se il piccolo nipote che ha preso il nome di Daniel, morirà anch'egli nel mezzo del racconto, stroncato da una malattia polmonare. In quasi tutte le storie narrate dalla Rodoreda il rapporto con l'infanzia, con i bambini, è difficile e sofferto. Questo potrebbe rimontare, anche a livello inconscio, al suo vero rapporto con il figlio, avuto in un matrimonio non riuscito, che l'autrice lasciò ai genitori- i nonni del bambino- quando decise di abbandonare Barcellona nel 1939, per fuggire insieme al suo amante. Secondo alcune letture critico-psicanalitiche tale abbandono determinerà la creazione letteraria di maternità difficili o non compiute<sup>5</sup>.

Nel nome di Daniel c'è un presentimento di morte che è ricondotto alla letteratura. Infatti scrive Rodoreda: "Joan diceva che Daniel si era ucciso perchè i libri lo avevano fatto impazzire"<sup>6</sup>. In molta scrittura femminile del Novecento - cito per tutte Alba De Cespedes in *Dalla parte di lei* (1952) - i personaggi che rappresentano "gli altri", i benpensanti, i saggi, inducono le donne a diffidare della letteratura e dello studio, come cose dannose alla salute mentale. In *Aloma* questo veleno della fantasia rappresentato dalla passione letteraria, conduce Daniel al suicidio e rende la protagonista, manco a dirlo legatissima al fratello, isolata e diversa rispetto agli altri della famiglia. L'unico con cui Aloma riesce ad esternare il proprio amore è il piccolo Dani, e non per caso, dunque...

La non comunicabilità dei propri sentimenti più interiori è evidenziata dalla passione che la ragazza mostra verso la lettura e soprattutto dal fatto che questa avviene in segreto, come se fosse proibita: e forse lo era veramente se si credeva avesse spinto al suicidio Daniel!

Aloma parla con se stessa, con il piccolo Dani, ma ha bisogno anche di un interlocutore adulto che sappia appagare il suo mondo di fantasia: ecco che, al posto del classico diario dove appuntare sfoghi o sogni, la ragazza inventa un destinatario di lettere, il suo uomo lontano, a cui scrive, attribuendogli un indirizzo italiano.

Anche dopo l'arrivo di Robert ed il legame sessuale con lui, Aloma non si apre ad un vero e proprio dialogo: è come se, carica di amore, non sia capace di esternarlo o comunque non riesca a trovare la lunghezza d'onda giusta per entrare in comunicazione con lui, con gli altri.

Certamente compensativo del mancato rapporto vero con il prossimo, è l'amore per la natura, o meglio, per il giardino.

Anche in questo caso, urge una precisazione di ordine biografico: la Rodoreda ha spesso dichiarato che l'amore per il nonno fu una questione centrale nel suo sviluppo; un nonno da accudire perchè paralitico che le insegnò ad amare la lingua catalana ed i fiori. Entrambe queste passioni perdurarono e segnarono la vita della Rodoreda che poté spegnersi in solitudine, in una villa immersa nel verde di un giardino da lei stessa curato!

Il giardino non è soltanto un luogo della sua narrativa, sempre presente come un personaggio chiave in ogni libro o racconto, ma è insieme la prova della solitudine esistenziale in cui si trovano i suoi protagonisti che dialogano con la natura, con i fiori di cui conoscono nomi e caratteristiche fin nelle minuzie - perchè non trovano un'eguale corrispondenza tra la gente. E sì che in *Aloma* come in altri romanzi di Mercè Rodoreda, i personaggi si assiepano intorno al protagonista, la

casa non è mai vuota, parenti e conoscenti fanno sempre capolino. Eppure il rapporto privilegiato pare passare attraverso le cose piuttosto che attraverso le persone. "Le cose erano belle; la vita meno"<sup>7</sup>: questo pensa Aloma all'inizio della sua storia, e l'attenzione alle cose, alla quotidianità dei piccoli oggetti, soprattutto agli utensili casalinghi, di cucina, è a mio avviso una spia della scrittura "al femminile" che in Rodoreda trova una grandissima interprete.

Ho più volte sostenuto che la "visione dal basso"<sup>8</sup> sia caratteristica dell'occhio femminile che scruta il reale e lo ripropone: l'attenzione al vicino, al concreto in opposizione ad un immaginare per astratto, si condensano in una scrittura che è attenta ai particolari della casa, del mobilio, dell'abbigliamento e che, in momenti tragici e particolarmente "forti", magari fa discendere la narrazione su toni quotidiani con un riferimento concreto ed umile. È il caso di un incontro notturno con Robert: lui la respinge e dal suo comportamento si evincono i primi indizi del legame che l'uomo ha lasciato a Buenos Aires e che poi lo farà ripartire. Ebbene, Aloma pur coinvolta emotivamente, guarda i vetri bagnati dalla pioggia notturna e pensa "Avrebbe dovuto lavarli"<sup>9</sup>. Credo che l'automatismo "femminile" che questo pensiero sottende difficilmente sarebbe stato prodotto da una fantasia maschile.

Ancora: il piccolo Dani è morto, la salma è appena stata portata via da casa per i funerali: da per tutto è ovviamente dolore e disperazione. "La macchina portava una corona di fiori appesa alla croce, e sopra la bara c'era un mazzo di garofani legato con un nastro. Per terra rimasero gocce di cera"<sup>10</sup>; anche questo brusco passaggio ad un dato minimo, che però è di pertinenza della donna che a casa deve ripulire, è tipico non soltanto della scrittura di Mercè Rodoreda ma di quella di molte altre scrittrici del Novecento.

La Rodoreda è attenta ai problemi della donna, li vive e li racconta; soltanto poche volte si lascia andare a frasi esplicite che concretizzano luoghi comuni contro cui si è battuto il femminismo occidentale fino agli anni settanta. Per esempio, le riflessioni di Aloma che cerca disperatamente l'amore, contengono ad un certo punto la sconsolante affermazione: "Per una donna la vita era fare da mangiare, pulire la casa. Gli uomini..."<sup>11</sup>. Oppure l'opinione di una vecchia vicina di casa: "Mercè aveva detto più di una volta che gli uomini, quando hanno ottenuto quello che vogliono da una donna, cominciano a detestarla."<sup>12</sup>.

Eppure per molti versi Mercè Rodoreda esprime un femminile fuori dallo stereotipo anche psicologico che ha invaso buona parte della critica post-yunghiana di questi ultimi anni: la donna non si lascia travolgere dai sentimenti, non è irrazionale ma gestisce il suo amore a

volte con lucida determinazione: "Aloma senza guardarlo gli rispose: "Le passioni vanno controllate"<sup>13</sup>.

Aloma resta incinta ma non annuncia il suo stato a Robert: lo accompagna alla nave ed una sorta di autosufficienza e di autoderminazione raggiunta le fa sperare di partorire un maschio, forte ed indipendente, all'ombra del quale spegnersi. Ho già ricordato come la scrittura della Rodoreda sia stata analizzata spesso sotto il profilo psicanalitico: lascio agli specialisti del settore individuare il perchè sia così accentuato il desiderio di un figlio maschio, azzardando soltanto una ipotesi che mi sembra credibile: la donna in *Aloma* è colei che soffre perchè la propria sensibilità non trova riscontro nel mondo materialistico che la circonda. La nascita di un maschio porrebbe la creatura tra coloro che vincono, tra i forti che non soffrono perchè (forse) privi di quella sensibilità che lega Aloma ai fiori, alla scrittura, all'amore come tentativo non esaudito di comunicazione.

Perchè l'amore, per Mercè Rodoreda, non è assolutamente il rapporto fisico; anzi, il momento in cui Aloma capisce di aver perso la verginità è descritto con un evidente stato di angoscia e vergogna anch'esso ascrivibile ad un inconscio che mal vive la pulsione fisico-erotica: "Si mise la vestaglia e andò ad aprire la finestra perchè aveva bisogno di respirare un po' d'aria pulita. Le venne voglia di sporgersi sul davanzale, di guardare il giardino, ma non ci riuscì. Si vergognava che i suoi alberi la vedessero"<sup>14</sup>. Estremamente importante il collegamento *atto sessuale-vergogna-giardino* spiegato soltanto verso la fine del romanzo quando Aloma, che ha accondisceso a vendere la casa per aiutare il fratello strozzato dai debiti, ricorda che proprio suo padre le aveva insegnato ad amare quelle piante. Nelle realtà biografica, la Rodoreda fu "iniziata" all'amore per i fiori dal nonno paterno, come ho già ricordato. Due figure maschili, il padre nella finzione e il nonno paterno (doppiamente padre, dunque!) nella realtà, che si fondono con il giardino e proiettano la loro presenza muta e giudicante davanti ad Aloma sverginate. In fondo una pulsione istintuale di incesto: Robert è il cognato del fratello, così come il vero marito della Rodoreda fu il fratello maggiore della madre, quindi uno zio in primo grado venuto dall'Argentina (ed anche per questa sua collocazione geografica il riferimento nella finzione letteraria è immediato). Tale pulsione si avverte nella disposizione alla vergogna davanti al *giardino-padre* che ha accolto sempre amorevolmente Aloma ma che, dopo l'amplesso, si sente tradito. L'aria pulita che viene dall'esterno, dal giardino, è ancora un rafforzativo per contrasto dello "sporco", morale e fisico, di cui è pregno l'ambiente della camera da letto di Aloma.

In questo romanzo di Mercè Rodoreda c'è come la paura ad ab-

bandonarsi a un amore completo, rifiutando il coinvolgimento fisico sentito inevitabile ma deludente. La prima frase che apre il romanzo è "L'amore mi fa schifo!", frase forte ripresa subito da un sogno: "Aveva sognato la gatta. Resuscitava e le diceva: "Non lasciarti ingannare, non sposarti"<sup>15</sup>. Questa gatta era morta malata di rogna soltanto però dopo essere riuscita a partorire i suoi gattini. L'immagine di sofferenza e di morte unita al parto potrebbe essere all'origine della fobia verso il rapporto erotico e lo sdoppiamento dell'amore, buono quello soltanto intellettuale e fantastico, cattivo quello consumato anche fisicamente. Inoltre, una lettura psicanalitica ricorderebbe che il gatto, anzi la gatta, simbolo antichissimo del femminile ciclico, quindi risorgente, indica la strada verso la libertà e la autodeterminazione al di fuori ed oltre il rapporto con il maschile in un matrimonio che imbriglia e priva della libertà imponendo l'obbligo del parto e della figliolanza.

Pubblicato per la prima volta nel 1938, ripreso e rieditato nel 1969 dalle Edizioni 62, *Aloma* convince ovviamente non soltanto per una storia che avrà il suo seguito negli assi tematici portanti, ma anche grazie ad uno stile conquistato con una cifra personale di altissimo livello.

Uno dei maestri della narrativa europea su cui si esercitò l'occhio della scrittrice, fu Joyce. E si vede.

Si vede dall'uso dei capitoli brevi, quasi appunti, in cui è diviso il romanzo. Ogni capitoletto è preceduto da una citazione letteraria molto dotta, e citazioni indirette sono presenti anche all'interno della scrittura. Ma, soprattutto, il magistero di Joyce e di quella generazione di scrittori - Joyce, la Woolf e la Mansfield -, si evince dall'uso personalissimo del discorso indiretto libero, una sorta di monologo interiore che da Molly Bloom passa ad Aloma con in più un'attenzione all'altro, al personaggio fuori di sé, che in Joyce fa fatica ad affermarsi.

L'uso del discorso diretto citato in forma indiretta, dentro la riflessione del protagonista trova spazio non in prima persona, come il monologo interiore classico, bensì in una fantastica terza persona che si divarica ad accogliere specificità linguistiche dei vari personaggi agenti nella coscienza e nella vita esterna della protagonista.

Questa particolarissima marca stilistica sarà esaltata anche in *La piazza del Diamante* e *Il giardino sul mare*, in quanto rappresenta l'unico modo della scrittura della Rodoreda. La sua personale cassa di risonanza.

Non so se dipenda dalla traduttrice, o se quanto sto per evidenziare appartenga ad un particolare ellittico nell'idioletto della Rodoreda: comunque in *Aloma* sono presenti alcuni scarti dalla norma grammaticale (qualcuno li chiamerebbe errori!), come per esempio l'uso del pronome personale di terza persona "gli", attribuito in fase di comple-

mento di termine ad una terza persona plurale. Questo particolare uso della terza persona pronominale è anche in *La piazza del Diamante* edizione tradotta dalla medesima persona, la Saludes i Amat; però *Il giardino sul mare* è stato tradotto da Clara Romanò e riporta la stessa caratteristica stilistico-grammaticale, il che lascerebbe supporre in essa una cifra specifica del linguaggio letterario della Rodoreda.

### La piazza del Diamante

Nel 1960 Mercè Rodoreda mette punto a *La piazza del Diamante* il suo romanzo più famoso che le procurò giudizi entusiastici, come quello di Gabriel Garcia Marquez giustamente riportato in quarta di copertina nella nuova edizione di Bollati Boringhieri: "Questa donna scrive romanzi di una bellezza e durezza con pochi eguali nella letteratura contemporanea".

La piazza menzionata nel titolo si trova a Barcellona ed è il luogo dove la protagonista, Natalia, incontra l'uomo con cui si sposerà, il Quimet.

Nel romanzo la scrittrice porta a perfezione il suo stile personalissimo già agente in *Aloma*: ancora capitoli molto brevi e soprattutto il discorso indiretto libero che qui, però, agisce in prima persona come una sorta di ininterrotto dialogo-confessione con un narratario che qualche volta fa persino la propria indiretta comparsa dietro le formule linguistiche del "contatto" comunicativo: *capisce?, non so spiegarmi, ecc.*

In fondo tutto il romanzo può essere ascritto alla grande categoria del diario o memoriale, scrittura non soltanto per raccontare gli avvenimenti ma soprattutto per capirsi attraverso la successione di quegli stessi. Come succede in buona parte della scrittura femminile europea dopo Virginia Woolf, l'io narrante non è semplicisticamente un alterego dell'autore, ma sente il percorso della scrittura, o comunque del racconto di se stessa, come un modo di conoscenza, come l'unica possibilità di capire dietro agli avvenimenti di una vita la vera personalità, il vero stato d'animo di chi ha vissuto. Scrittura terapeutica, qualcuno suggerirebbe... Spesso c'è la paura di non riuscire ad esprimere appieno i propri ricordi. Anche questo atteggiamento di timore verso la scrittura di sé è riscontrabile in molte narratrici contemporanee europee: "...e avrei voluto dirgli anche quel che pensavo, perchè pensavo più cose di quelle che sto dicendo, tante altre cose che non si possono dire..."<sup>16</sup>.

"E noi due vedendolo lì in quel modo non riuscivamo più a fer-

marci e poi alla fine la Rita gli disse di quello scherzo del matrimonio e disse che lei non si voleva sposare, che voleva vedere il mondo, e che non si voleva sposare, e non si voleva sposare e che potevamo dire al padrone del bar che no e no e che perdeva il suo tempo e che lei aveva altro per la testa. E poi domandò, è venuto lui stesso a chiedermi in moglie? E l'Antoni disse di sì e la Rita riattaccò a ridere, ah! ah! ah!, e alla fine disse che bastava, che non c'era poi tanto da ridere se un ragazzo come quello voleva sposarla": così termina il quarantacinquesimo capitolo, ed ho voluto riportare per intero questo brano in quanto mi sembra che evidenzi in modo chiarissimo lo stile indiretto libero in cui la Rodoreda è maestra. Benchè spesso le battute di dialogo conoscano anche lo stile diretto, molto più immediato risulta riportare pensieri e frasi all'interno di un resoconto che rifiuta persino i due punti di apertura alla battuta. Eppure, come si può leggere anche nel brano succitato, spesso la Rodoreda utilizza anche il linguaggio fonosimbolico, espressioni mimetiche di suoni il cui significato sta nel significante puro: ah!ah!ah! per la risata; altrove pss...pss... per il richiamo di un giovanotto, ecc.

Scene improntate ad un dialogo quasi obbligatorio vengono risolte con questo stile indiretto che, rispetto al romanzo precedente, *Aloma*, ha un io narrante che è anche il punto di vista fisso di tutta la vicenda. Il punto di vista<sup>17</sup> di Natalia, la protagonista, determina anche la presentazione dei vari personaggi: così come l'incontro con il prelado monsignor Joan che non ha una battuta di dialogo diretto mentre si racconta di una conversazione avuta con i due giovani fidanzati. Attraverso il punto di vista di Natalia si dipanano le due cifre stilistiche che soggiacciono a tutta la storia: l'ironia e la drammaticità.

Il personaggio di Quimet, il falegname che sposa Natalia dopo averla ribattezzata la Colometa, è descritto con una sottile e persistente vena ironica e persino il suo "maschilismo" è talmente divaricato tra il dire e l'operare che diventa caricaturale. A parole il Quimet è il padrone e vuole che la Colometa si uniformi in tutto al suo modo di pensare: nei fatti la donna conserva nel silenzio delle proprie riflessioni una acuta capacità di critica e di discernimento nei confronti di molte decisioni prese dal Quimet per la vita coniugale, fino alla "vendetta" dei colombi.

Per arrotondare lo stipendio, il Quimet impianta a casa un vero e proprio allevamento di colombi, facendo occupare ai volatili prima il terrazzo poi addirittura una stanza dell'appartamento cui essi accedevano liberamente grazie ad una botola. Ovviamente l'incombenza dell'allevamento ricade interamente sulle spalle di Natalia che alla fine, ossessionata dai colombi che si riproducevano con una sbalorditiva

celerità, ne scuote le uova in cova tanto da ammazzare i pulcini al loro interno. E' un atto di ribellione per "sopravvivenza", immagazzinato nell'inconscio con un profondo senso di colpa che porterà la donna ad incubi sempre più frequenti fino alla drammatica scena centrale del romanzo.

E' la guerra civile, il Quimet si è schierato con i repubblicani ed è partigiano. La donna con i suoi due bambini, l'Antoni e la Rita, è stremata dalla fame. I padroni presso cui lavorava come domestica l'hanno licenziata per la sua estrazione ideologica. Natalia, pur di non vedere morire di fame, lentamente ed inesorabilmente, i suoi figli, decide di ammazzarli: comprerà a credito dell'acido muriatico che farà loro bere durante il sonno poi si ucciderà ella stessa. La notte che precede l'acquisto dell'acido, Natalia avrà un incubo nel quale le appariranno mani gigantesche nell'atto di scuotere le uova dei colombi, sognerà cioè di compiere quell'"omicidio" per l'espiazione del quale adesso lei sarà costretta a sacrificare i propri figli. Il capitolo 34 è veramente un capolavoro: dalla disperazione, dall'incubo si passa al superamento quasi trasognato dell'orrore: il negoziante ha capito che la donna sta per compiere un gesto folle e le offre lavoro, cibo ed, in seguito, anche il proprio affetto sposandola.

L'Antoni, il secondo marito, è stato evirato in guerra così non può formarsi una famiglia propria: accanto a questo "mutilato" come affettuosamente lo chiama Natalia, la donna intraprenderà il proprio cammino di autoanalisi attraverso il recupero memoriale e la scrittura della propria vita.

E' importantissimo che ciò avvenga accanto ad un uomo senza membro. Egli è l'opposto del Quimet che invece di virilità ne aveva fin troppa: "Non c'era stata una notte di nozze. C'era stata una settimana"<sup>18</sup>. Come in *Aloma* anche in questa storia il rapporto sessuale è vissuto come doloroso, come dovere imposto. Con il Quimet non c'è dialogo ma imposizione anche del modo di pensare: egli le cambia il nome, la chiama e vuole che la chiamino la Colometa; deve uniformarsi ai suoi gusti ("mi disse che se volevo essere sua moglie dovevo iniziare a trovare bello tutto quello che lui trovava bello")<sup>19</sup>; tiene separate le competenze del maschio e della femmina e, manco a dirlo, il maschio risulta all'apice dei privilegi ("E fece la sedia.(...)- E'una sedia da uomo- disse. E io non la toccai"<sup>20</sup>).

Ma, come ho già scritto, il personaggio di Quimet risulta caricaturale e comunque uno sconfitto dalla vita. Fa la guerra da partigiano senza sapere il perchè, morirà di tubercolosi così che gli è impedita anche la morte "gloriosa" del soldato.

L'Antoni invece non può "aggredire" fisicamente la protagonista,

che ritorna ad avere il suo nome; la mancanza di rapporto fisico pare produrre ed agevolare quello sentimentale riproducendo la dicotomia tra sesso e sentimento già agente in *Aloma*. "...avevano dormito una notte insieme, senza che succedesse niente, e per questo lei era così innamorata"<sup>21</sup>: l'attenzione al sesso, al coito, pare essere un fatto puramente maschile. La donna ne è come violata, ferita, e le gestazioni dolorose con parti altrettanto drammatici sono il frutto di quegli amplessi non goduti: "-Oggi faremo un bambino- E mi aveva fatto vedere le stelle"<sup>22</sup>. La gravidanza che precede la nascita della bambina, Rita, è più difficile e dolorosa di quella per partorire il primogenito. Non è un caso, ancora, se durante lo sforzo del parto, Natalia-la Colometa rompe la colonnina del letto in legno fatto dal marito!

D'altronde con accostamenti narrativi la Rodoreda fa emergere il ruolo negativo rivestito dal Quimet all'interno della coppia: per esempio, quando racconterà che Natalia, appena saputo della morte del Quimet, si reca nel terrazzo finalmente ormai vuoto di colombi, e vi trova steccato l'unico uccello fino ad allora restato vivo: il Quimet accostato nella sua morte a quella del volatile che tanto aveva esasperato la vita della protagonista! Una indubbia valenza psicanalitica potrebbe emergere dietro questo accostamento, anche considerato il fatto che il primo colombo arrivato in casa è messo in relazione all'acquisto di un imbuto da parte del Quimet, oggetto di indubbia simbologia fallica.

*La piazza del Diamante* evidenzia una strategia di scrittura femminile davvero rimarchevole: l'accostare analogicamente prima che logicamente eventi, persone e ricordi, risulta tipico del narrare al femminile, dove l'attenzione è sempre alle cose e mai all'astrattezza della teoresi.

Anche il lettore è coinvolto nel flusso dei pensieri che, un poco alla maniera surrealista, vengono riproposti così come si producono verosimilmente nel flusso continuo dell'esistenza: "E passavano ore intere a dirsi se il Ptxuli preparava il covatoio alla Tigrada e se il primo colombo, quello della veranda e del sangue,..."<sup>23</sup>: questo riferimento ellittico ed analogico viene proposto in un capitolo abbastanza drammatico: il Quimet insieme agli amici ha deciso di aderire alla resistenza repubblicana. Ma agli occhi della focalizzazione fissa<sup>24</sup> rappresentata dall'io narrante, Repubblica e colombi, imbuto e figli, appartengono alla stessa realtà quotidiana e sono importanti non di per sé ma solamente in quanto interagiscono con il presente concreto. Così anche le vicende dolorose della guerra civile spagnola sono narrate soltanto indirettamente o meglio attraverso il coinvolgimento diretto dei personaggi. Manca in Mercè Rodoreda, come d'altronde in molte altre scrittrici del novecento<sup>25</sup>, una volontà didattica propria di molti scrittori do-

ve la Storia è riassunta in sommari descrittivi quasi da sfondo e cornice.

“E tutto andava avanti così, con i piccoli problemi quotidiani, fino al giorno che arrivò la repubblica e il Quimet s’infiammò...”<sup>26</sup>. Quimet, come ho già scritto, non è mosso da una coscienza ideologica profonda, si infiamma per la repubblica come lo era stato per i colombi o per le sedie. La “visione dal basso” porta la Rodoreda a seguire lo sviluppo della guerra civile evitando moralismi e giudizi esteriori che non siano quelli emergenti dai fatti, dalle persone che rappresentano il quotidiano per la protagonista e la sua disperata famiglia.

Le cose e la casa sono l’universo familiare in cui si muove la donna. Prima che con le persone, Natalia deve familiarizzare con le cose: “Avevo il cuore stretto. Stavo bene solo in casa. A poco a poco, con gran fatica, stavo facendo mia la casa, mie le cose”<sup>27</sup>: così pensa Natalia dopo il secondo matrimonio, e veramente le cose sono protagoniste anche di questo libro come in *Aloma*. Soprattutto gli oggetti di cui si serve una donna per le faccende domestiche, la cucina. Come nel precedente libro, anche in *La piazza del Diamante* pensieri del tutto “femminili” appaiono in quanto considerazioni del tutto scontate, date per evidenti. Quando il Quimet le invade il terrazzo con i colombi, la Colometa per prima reazione pensa che non potrà più stendere i panni in terrazzo! Oppure per connotare una vicina di casa non ne ripete il nome bensì il pranzo senza sale cui aveva partecipato. Nel momento drammatico della separazione dal Quimet, che è rientrato a casa già malato di tisi e torna a combattere, Natalia si attarda a descrivere un suo gesto di ripulire il tavolo dalle briciole, gesto che sarà ripetuto anche dal marito con grande sorpresa di lei.

L’attenzione al dato concreto, seppur minimo, sul piano del racconto, si proietta su quello stilistico in una vera e propria corposità della scrittura. I sentimenti, le emozioni, i pensieri a volte vengono catturati in immagini che conferiscono loro fisicità e materia. In questo la Rodoreda ha un campionario splendido di esempi: “Abbassai la testa perchè non sapevo che cosa fare nè cosa dire, e pensai che dovevo subito rimpicciolire la mia tristezza fino a farne una pallina, che mi circondasse, che non mi si spargesse neanche un minuto per le vene e tutto intorno”<sup>28</sup>.

“...con l’anima ancora chiusa nella buccia del sonno”<sup>29</sup>.

Forse questa corposità surreale ed onirica viene alla Rodoreda dallo specifico della sua cultura catalana. Davanti a certe immagini non posso non pensare a Mirò o Dalì.

Però più che il colore, nella scrittura della Rodoreda si avverte la fisicità dell’odore, poichè in molti luoghi narrativamente pregnanti, è

l'odore a servire da ancoraggio col reale ed insieme esteriorizzazione visionaria del pensiero intimo della protagonista. "Ed io penetravo tra gli odori del mercato..."<sup>30</sup>, "L'odore del terrazzo con i colombi e l'odore del terrazzo senza colombi e il brutto odore della candeggina che solo dopo sposata avevo capito che specie di brutto odore era. E l'odore del sangue..."<sup>31</sup>.

L'odore è un connotativo negativo. Anche in *La piazza del Diamante* troviamo il giardino e tutto ciò che esso rappresenta, luogo di solitudine e rifugio. Ma Natalia è troppo povera per possederne uno: i suoi sono i Giardini pubblici dove si rifugia durante la crisi che l'ha colta con il secondo matrimonio quando, finite le preoccupazioni per la sopravvivenza dei suoi figli, ha finalmente il tempo per guardare dentro se stessa. Il giardino è anche quello della ricca villa padronale presso cui lavora come domestica. Ebbene: raramente la Rodoreda indulgia a raccontare il profumo dei fiori. Ne descrive invece la forma, il colore, le emozioni provate davanti ad essi. I fiori sono presenze quasi umane, saranno i veri protagonisti del terzo romanzo della Rodoreda tradotto in italiano, *Il giardino sul mare*.

### **Il giardino sul mare**

Questo romanzo fu iniziato nei primi quindici giorni del mese di settembre 1959; abbandonato nella sua stesura, fu completato soltanto nel dicembre del 1966. Appena cinque mesi dopo aver smesso la creazione di quello che sarà *Il giardino sul mare*, la Rodoreda darà l'avvio al suo più famoso romanzo, *La piazza del Diamante*. Posso così affermare che *Il giardino sul mare* si divaricò, nella sua stesura, ad accogliere la storia di Natalia che evidentemente era più urgente nella coscienza creativa della scrittrice.

In effetti *Il giardino sul mare* rappresenta una tematica molto più autunnale, con frequenti richiami alla morte che, già presente nei romanzi precedenti, in questo è protagonista fissa anche se non ossessiva. Come lascia intendere il titolo, però, il protagonista assoluto è il giardino, e, inevitabilmente, colui che lo cura, il giardiniere.

A differenza degli altri romanzi, quest'ultimo è filtrato attraverso il punto di vista di un personaggio maschile: chi dice io fin dalle prime battute ("A me è sempre piaciuto sapere cosa succede alla gente...") è il giardiniere della villa sul mare, nella costa accanto a Barcellona, che sarà testimone e memorizzatore di sei estati ed un terribile inverno, tempo dichiarato del racconto in cui i proprietari della villa vivono le loro storie d'amore e di morte.

Il giardinere, non connotato dal nome ma soltanto e sempre dal suo mestiere, partecipa emotivamente alla vita dei "signorini" Rosamaria e Francesc, tanto che la sua casetta diventa l'osservatorio discreto e saggio delle passioni che si agitano intorno a lui.

Non meravigli la scelta di questo io narrante maschile: egli, in più di un'occasione, dimostra una sensibilità del tutto femminile, o meglio paritetica a quella descritta per le portavoci femminili della Rodoreda. Innanzitutto il giardiniere non nasconde la propria emotività, i propri sentimenti: quando i due vecchi genitori dell'Eugeni, partito in cerca d'avventura perchè respinto da Rosamaria che ha sposato Francesc, raccontano la loro storia triste al giardiniere che li ospita in casa nell'attesa della padrona, egli non può che dichiarare: "A me incominciava a venirmi un nodo alla gola"<sup>32</sup>. La sensibilità del giardiniere è nel suo dialogare con fiori, nel suo parlare con la natura, nell'essere immerso in quell'alternanza di vita e di morte che è rappresentata dall'alternarsi stesso delle stagioni. Ma soprattutto nei rapporti con l'altro sesso, il giardiniere adotta il punto di vista femminile-rodorediano del *sentimento VS sesso*. Così, ricordando la moglie bambina morta da vent'anni, mette in evidenza che l'innamoramento era avvenuto per la grazia che ella sprigionava, per la tenerezza dimostrata nell'apprezzare i fiori. Mai riporta alla memoria scene erotiche: anzi, quando parla di "letto", lo fa per rammentare i giochi quasi fraterni che i due sposi erano soliti farvi: "Quando, a letto, giocavamo a darci le botte, a volte mi avvolgevo i suoi capelli intorno al collo e ridevamo"<sup>33</sup>. Grazie al ricordo di quest'unico amore del giardiniere, si conosce l'età del protagonista: infatti dichiara al nuovo proprietario di un terreno accanto alla villa, il signor Bellom, che sono passati vent'anni da quando, all'età di trentacinque anni, ha conosciuto Cecilia, di sedici anni.

A cinquantacinque anni il giardiniere è così un anziano saggio reso tale forse più che per l'età, per la solitudine fecondata dall'osservazione e dall'amore per la natura.

A riprova della "femminilità" strutturale del personaggio, anche il giardiniere ha un rapporto negativo con i figli, non avendone avuti e se ne rallegra, visto che rammenta quanto dolore il suo concepimento aveva comportato alla propria madre. Dichiarerà: "Mia madre diceva. "Mio figlio non ha idea di quello che mi è costato; uno strappo di due dita. E con mio marito non sappiamo ancora com'è andata, perchè appena mi faceva un po' male io mi mettevo a piangere e lui si scoraggiava"<sup>34</sup>. Anche gli altri personaggi della vicenda non hanno fortuna coi figli: Rosamaria abortisce, la moglie di Eugeni, Maribel, capisce di essere incinta dopo il suicidio di Eugeni il quale a sua volta come figlio procura soltanto dolore e dispiacere ai vecchi genitori, che non ne

hanno più notizia dal giorno della sua fuga, dopo il matrimonio di Rosamaria con Francesc. Lo stalliere si ubriaca disperato per avere un figlio perdigiorno dedito alle fughe.

La realtà esterna è filtrata da una sensibilità che riconduce alla visione femminile anche per la visionarietà metaforica con cui il giardiniere esprime le proprie osservazioni.

Esempio pregnante un suo pensiero: "Quando andavo in cucina avevo l'impressione di essermi infilato nella pancia di una rondine"<sup>35</sup>. Innanzitutto l'attenzione per la cucina, per gli utensili del cibo, lo stare spesso in quest'ambiente femminile a ricevere le confidenze dei padroni e degli ospiti della casa; inoltre il paragonare la stanza ad una pancia- di rondine! - mi sembra si commenti da solo per il suo evidentissimo referente protettivo-materno.

Perciò il giardiniere adotta lo stesso linguaggio che era di Natalia in *La piazza del Diamante*; non credo sia stato notato quanto simili narratologicamente siano questi due protagonisti, focalizzazioni fisse attraverso cui passano i rispettivi romanzi. D'altronde, come ho scritto in apertura, *Il giardino sul mare* fu interrotto nella stesura per dare spazio alla storia della Colometa. Quindi appartiene al medesimo momento creativo.

Anche il giardiniere, come Natalia-Colometa, scrive una sorta di memoriale ripercorrendo a ritroso le tappe di una vicenda che è la sua, intrecciata con quella di molte altre persone. Entrambi i romanzi si appalesano così come resoconti quasi diaristici in cui la vicende passate sono rielaborate per capire meglio il presente; rivivono in una coscienza attivata.

Stilisticamente vive la scrittura di una grande Rodoreda: ancora il linguaggio concreto che offre fisicità alle sensazioni ed ai sentimenti così come già in *Aloma* e soprattutto in *La piazza del Diamante* ("E piangeva tutto il sale del suo corpo")<sup>36</sup>.

Il fonosimbolismo di lessemi onomatopeici accompagna anche qui il discorso indiretto, monologo interiore del giardiniere: "E di notte, gluc...gluc...gluc..., le grondaie. E l'ultima notte di pioggia fu qualcosa di spaventoso"<sup>37</sup>, "Se ne andò e dopo un po' sentii dei passi sulla sabbia e bum! bum! E una voce di uomo che chiedeva: "E' lei il giardiniere?"<sup>38</sup>, ecc.

La autobiografia fa ancora capolino discreto attraverso il personaggio del signor Bellom che, come lo zio materno della Rodoreda diventato poi suo marito, ritorna dall'America latina dopo avervi fatto fortuna e costruisce una villa accanto a quella dei "signorini" Rosamaria e Francesc, per donarla alla propria figlia Maribel che ha sposato

un giovane emigrato, quell'Eugeni che ama ancora Rosamaria e che per disperazione, dopo averla rivista, si lascerà annegare.

*Il giardino sul mare* ha come centralità proprio questa storia di amore e morte che riconduce ad un universo privato, dei sentimenti, casalingo e "femminile", l'intera esperienza dell'uomo. Ciò senza rinunciare ad una connotazione fortemente geografica e catalana, come dimostrano gli scorci paesaggistici ed i frequenti riferimenti a Barcellona, ma soprattutto l'inserimento narrativo di esponenti della cultura catalana noti in tutto il mondo, come Mirò i cui quadri "infantili" si racconta il signor Bellom avesse acquistato per abbellire la nuova villa<sup>39</sup>.

Se in *La piazza del Diamante* erano stati gli odori ad essere dominanti, in questa storia ambientata e vivificata dal giardino, i colori hanno il sopravvento. Anche con la pittura. Ben due ospiti estivi fissi della villa sono pittori: Feliu dipinge il mare, è ossessionato dall'azzurro e lo riproduce in tutte le sue gradazioni; Eulalia trasforma il reale in quadri che hanno del surreale. "Lui, dagli col mare. Lei dipinge cose strane"<sup>40</sup>.

"I dettagli sono la cosa più importante di un romanzo" così ebbe a scrivere Mercè Rodoreda, citando Stendhal, nella sua introduzione al libro di racconti *Mirall trencat* del 1974.

*Aloma. La piazza del Diamante. Il giardino sul mare*, disponibili in ottima traduzione italiana, dimostrano come storie raccontate con l'attenzione al particolare possano diventare veramente universali. Il che è poi l'unica "prova" di una grande scrittura creativa.

**Neria De Giovanni**

#### NOTE

<sup>1</sup> Questo è stato l'argomento da me trattato al Convegno dell'Associazione Internazionale dei Critici Letterari, svoltosi a Varsavia nel 1988, pubblicato nella *Revue dell'Association Internationale des Critiques Littéraires*, n.31, Parigi, dic.1988, col titolo *Critique littéraire et stratégies éditoriales dans la divulgation des littératures étrangères*

<sup>2</sup> traggo la maggioranza delle notizie biografiche dal saggio introduttivo ad *Aloma* di Anna Maria Saludes i Amat

<sup>3</sup> citazione dalla A.M.Saludes i Amat

<sup>4</sup> a mo' di esempio, per questa poca attenzione della critica nostrana, rimando alla nota numero 3 del saggio della Saludes i Amat

<sup>5</sup> di maternità difficili a livello narrativo parla anche Clara Romanò nella sua Nota Introduttiva a *Il giardino sul mare*

<sup>6</sup> *Aloma*. Giunti, Milano, 1987, pag.5

<sup>7</sup> *Aloma*, pag.25

<sup>8</sup> parlo di "visione dal basso" anche per reinterpretare Grazia Deledda nel mio ultimo volume *Grazia Deledda*. Nemapress Editrice, Alghero, 1991

<sup>9</sup> *Aloma*, pag.95

<sup>10</sup> *Aloma*, pag. 106

<sup>11</sup> *Aloma*, pag.51

<sup>12</sup> *Aloma*, pag.89

<sup>13</sup> *Aloma*, pag.56

<sup>14</sup> *Aloma*, pag.88

<sup>15</sup> *Aloma*, pag.19

<sup>16</sup> *La piazza del Diamante*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990, pag.184

<sup>17</sup> per la definizione di "punto di vista" nel senso narratologico seguo G.Genette *Figure I, II, III*. Einaudi, Torino, 1972

<sup>18</sup> *La piazza del Diamante*, pag.40

<sup>19</sup> *La piazza del Diamante*, pag.15

<sup>20</sup> *La piazza del Diamante*, pag.39

<sup>21</sup> *La piazza del Diamante*, pag.117

<sup>22</sup> *La piazza del Diamante*, pag.40

<sup>23</sup> *la piazza del Diamante*, pag.61

<sup>24</sup> per la focalizzazione narrativa, sempre G.Genette, *op.cit.*

<sup>25</sup> per il rapporto delle scrittrici con la Storia si veda il mio *La Sfinge cantatrice- Realtà come specchio nella narrativa femminile del post-neorealismo*, ora in *Atti della Conferenza Annuale sulla Letteratura Comparata*, Purdue University, Stato dell'Indiana, USA, 1990.

<sup>26</sup> *La piazza del Diamante*, pag.60

<sup>27</sup> *La piazza del Diamante*, pag.157

<sup>28</sup> *La piazza del Diamante*, pag.45

<sup>29</sup> *La piazza del Diamante*, pag.184

<sup>30</sup> *La piazza del Diamante*, pag.59

<sup>31</sup> *La piazza del Diamante*, pag.179

<sup>32</sup> *Il giardino sul mare*, La Tartaruga, Milano, 1990, pag.102

<sup>33</sup> *Il giardino sul mare*, pag.33

<sup>34</sup> *Il giardino sul mare*, pag.31

<sup>35</sup> *Il giardino sul mare*, pag.76

<sup>36</sup> *Il giardino sul mare*, pag.67

<sup>37</sup> *Il giardino sul mare*, pag.21

<sup>38</sup> *Il giardino sul mare*, pag.24

<sup>39</sup> “Gli mostro i quadri che aveva comprato e che, secondo lui, gli erano costati un occhio della testa. Erano di un tale Mirò, di Tarragona, che dipingeva come un bambino”, pag.111

<sup>40</sup> *Il giardino sul mare*, pag.75.