

La distanza dalle viole

Galleria di violette nell'arte fra Ottocento e Novecento

Giulia Perin

“Je dis: une fleur! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idèe même et suave, l'absente de tous bouquets”.
(Stephane Mallarmé)

Già immortalate dall'artista tedesco Albrecht Dürer in un acquerello di rara delicatezza stilistica della fine del XV secolo, le violette divengono protagoniste o comparse di una molteplicità di opere d'arte nei secoli successivi, ottenendo un'attenzione rilevante da parte del mondo artistico soprattutto tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, fra simbolismo e surrealismo.

Questa Galleria propone un percorso fra alcune opere che rappresentano le violette – o alludono alla loro fragranza o al suono del loro nome – partendo dalla cerchia degli Impressionisti, attraverso il Liberty e la Belle époque, fino alle prime avanguardie. Tanti i legami e le corrispondenze – alcune assai note – di questo fiore con il mito, con la storia, con la poesia, con il teatro, con il costume e con la moda. Da Afrodite alle due mogli di Napoleone, dalla Traviata alla poetessa britannica Renée Vivien (1877-1909), una cui raccolta poetica postuma si intitola *Dans un coin des violettes*, le violette si trovano via via a esprimere bellezza, modestia, purezza, debolezza, pallore, eleganza, giovinezza.

Jack Goody (Goody 1993, 301, 318), tracciando una geografia e una storia dell'utilizzo dei fiori nelle diverse epoche, evidenzia la grande rilevanza del fiore nella cultura del Novecento, spesso sottovalutata dagli storici, e sottolinea “la multiforme espansione e democratizzazione” della loro presenza nella vita e nelle rappresentazioni artistiche. È nel passaggio fra Ottocento e Novecento, in particolare, che l'attributo della violetta si estende dai ritratti di protagoniste dell'alta società europea a figure femminili provenienti da tutte le classi sociali. L'analogia cromatica e poetica fra carnagione e petali violacei – stabilita fin dalle rime petrarchesche – diventa connotato della donna moderna.

Nel corso dell'Ottocento si afferma anche una nutrita pubblicistica sul tema dei fiori, in particolare in Francia dove la cultura floreale ha un'antica tradizione. Dal *Roman de la violette* (1227) di Gerbert de Montreuil che ha al centro la fedeltà della fanciulla e la sua rappresentazione simbolica, si passa al corpus di poesia floreale della *Guirlande de Julie* (1634) che si serve di *cliché* simbolici quali appunto la violetta a indicare la modestia, per arrivare alla formulazione di un vero e proprio *Langage des fleurs*, opera di Charlotte De Latour, pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1819 da Audot. Il *Langage des fleurs* di M.me Charlotte De Latour, il cui cognome aristocratico è lo pseudonimo di Louise Cortambert, passa in rassegna le stagioni fornendo i nomi dei fiori corrispondenti a ogni mese, seguiti ciascuno da significati e aneddoti (De Latour [1819] 2008). Fiore invernale del periodo gennaio-febbraio, la violetta è associata – come nella *Guirlande de Julie* – alla modestia.

La violetta si ritrova, con sfumature di significato e di uso sociale, tanto nei quadri dei Preraffaelliti, quanto in quelli della cerchia impressionista, e va sottolineato in particolare l'apporto delle artiste Eva Gonzalès e Berthe Morisot. Quest'ultima non solo è pittrice di violette, ma anche soggetto di un celebre ritratto di Manet, che la immortalava con un bouquet di questo fiore e le invia – a suggello della loro relazione – un eloquente mazzolino di violette dipinte.

All'inizio del XX secolo è il Liberty europeo, in una *liaison* tra la dimensione figurativa ottocentesca e le sperimentazioni delle avanguardie, a ricorrere al piccolo fiore, che ben si presta alla dimensione decorativa delle arti applicate e all'appel dei prodotti di consumo: del 1906 è una confezione di sapone realizzata dall'artista ceco Alphonse Mucha per la ditta Armour&co. di Chicago.

Molto importante è la fusione tra la forza visiva e il gioco verbale: il nome *viola-violetta* innesca catene di associazioni verbali, visive, tattili e sonore. È legato a una confezione di profumo anche uno spiazzante lavoro del 1921 di Marcel Duchamp, *Belle Haleine-Eau de voilette*. L'opera è realizzata a partire da un flacone delle celebri fragranze della ditta Rigaud, al quale l'artista, con la collaborazione di Man Ray, sostituisce l'etichetta originale col titolo dell'opera stessa. Il nuovo termine *voilette* è una combinazione tra *violette* e *voile*, il fiore e il velo: il profumo non è più una tradizionale *eau de toilette* e neppure una *eau de violette*, ma una crasi che somma e moltiplica i significati e le sfumature sinestetiche dei termini di partenza. Oltre al titolo, l'etichetta ospita una fotografia in cui Duchamp veste panni femminili:

l'artista 'vela/nasconde' la sua identità, la sua parte maschile, e da questo enigma emerge la figura di una donna con la veletta sul capo, in francese, appunto, *voilette*. La viola, poi, è anche uno strumento musicale che nella sua forma richiama il corpo femminile. Questa somiglianza è stata colta da Man Ray nel suo *Violon d'Ingres* del 1924, fotografia della modella Kiki di spalle, sulla cui schiena sono disegnate le chiavi di violino: il corpo della donna è trasformato in corpo musicale, oggetto nelle mani maschili, 'passa-tempo' come richiama il titolo, ma soprattutto evocazione sensuale, sonora, olfattiva, tattile, erotica.

I percorsi surrealisti si intrecciano con questo fiore (e col suo nome) nel caso della giovane francese Violette Nozière, divenuta celebre alla cronaca del tempo per aver avvelenato il padre, accusandolo di averla violentata sin dall'infanzia. Gli aderenti al movimento surrealista identificano la giovane come emblema di ribellione e realizzano un *Hommage*, una raccolta di poesie dedicate all'inquietante Violette. È da sottolineare come in francese il termine *viol* (in latino *violo*, *-as*: violentare, molestare, violare) significhi stupro. Violette Nozière quindi è una giovane donna violata, una violetta privata del suo candore. Ma la fanciulla abbandona i deboli comportamenti propri delle donne che l'hanno preceduta, e facendo cadere il velo del silenzio posto a nascondere le violenze subite, sceglie di agire.

Violette Nozière ha forse perso la modestia del suo nome, preferendo ad essa un atto di reazione, e precorrendo in qualche modo i movimenti di emancipazione femminile di qualche decennio successivo, più o meno il periodo in cui Magritte in *La grande guerre* (1964) pone ancora sopra al volto di una figura femminile un mazzo di viole, citando una performance surrealista *The Phantom of Sex Appeal* realizzata a Trafalgar Square nel 1936 e segnalando la relazione tra il visibile e il nascosto (Sylvester 1993, 402). Trent'anni prima, nel 1934, Magritte è autore di un quadro dal titolo *Le Viol* in cui è rappresentato un busto di forma fallica a reggere un volto composto da organi genitali femminili. Il fatto che ne *La grande guerre* sul volto della figura ritratta non ci siano più parti di corpo di donna, ma un mazzo di violette, potrebbe legarsi, oltre che alla sottile relazione del fiore con la dimensione femminile, ad un tentativo di usare le *violette* come *voilette* per velare l'apparenza dell'essere, ancora una volta quindi le viole come velo.

Fiore della modestia e dell'umiltà, la violetta, i cui semi erano sparsi da Goethe durante i suoi viaggi per diffondere la bellezza nel mondo, sembra dunque esercitare un'attrazione su artisti epoche e contesti assai diversi. Fiore misterioso, che unisce un'apparenza delicata a un profumo intenso e

deciso, la violetta continua tuttora ad affascinare, come dimostra un'opera di Remy Zaugg del 1998-2000 che ne coglie una dimensione sinestetica concettuale: *Mais moi, l'image, j'écoute l'odeur de la violette*.

Dopo aver dato il suo nome alla servetta della commedia dell'arte e alla *Traviata*, Violetta è ora un'eroina della Disney, una giovane aspirante cantante, ancora stranamente vicina, per certi aspetti, ai valori romantici delle Violette che l'hanno preceduta, anche se sul limite dello spettacolo globale: su questo tema vedi in questo numero il pezzo di Silvia Veroli, *Violette per fanciulle in boccio. Da Giana Anguissola a Disney Channel*.

Galleria

Nell'intrecciarsi dei rapporti tra Édouard Manet e Berthe Morisot, la viola, col suo fascino sinestetico, compare in maniera delicata ma fortemente simbolica. Negli anni della Terza Repubblica, in cui l'attenzione di Manet per le scene di vita contemporanee è sempre più forte, molte sono le donne dell'alta società che vengono ritratte dall'artista, e la Morisot, pittrice ella stessa e sua futura cognata, diviene una delle modelle predilette dal pittore. Del 1872 è il *Ritratto di Berthe Morisot con un mazzo di violette*, così ricordato da Paul Valéry:

“Non metto nulla, nella produzione di Manet, al di sopra di un certo ritratto di Berthe Morisot, datato al 1872. Sul fondo neutro e chiaro di una tenda grigia, questa figura è dipinta: un po' più piccola che in natura. Prima di tutto, il Nero, il nero assoluto, il nero di un cappello da lutto e del sottogola di questo piccolo cappello mescolati con ciocche di capelli castani dai riflessi rosa, il nero che non appartiene che a Manet, mi ha colpito. Ci si collega un fiocco largo e nero, che si riversa sull'orecchio destro, circonda e infagotta il collo; e la nera mantellina che copre le spalle, lascia apparire un po' di pelle chiara, nella rientranza di un collo di stoffa chiara. Questi spazi brillanti di nero intenso incorniciano e offrono un viso dai grandissimi occhi neri, con un'espressione distratta e come lontana. [...] Quel viso dagli occhi grandi, la cui vaga fissità dà un senso di distrazione profonda e offre in qualche modo, una *presenza d'assenza*” (Valéry 1932, 23-25).

Dal nero che regna nel dipinto e che colpisce la sensibilità di Paul Valéry, un nero che non è più quello di matrice spagnola delle opere precedenti, ma quasi l'emblema dell'eleganza parigina del periodo, emerge al centro del dipinto un cuore di colore brillante che, focalizzato dall'occhio dello spettatore, assume gradualmente la forma di ciò che rappresenta, un mazzo di violette. Dello stesso anno è un'altra opera di Édouard Manet legata alla Morisot (o meglio alla sua assenza), *Il mazzo di violette*: “Un giorno di cielo basso, di quelli che piacciono a Puvis, che lasciano agli intensi colori dei giardini il compito di accendere l'aria grigia, arriva a Berthe Morisot un piccolo quadro di Édouard Manet, 22x27 centimetri. [...] Al rumore della porta che si chiude Berthe taglia l'involucro: è *Il Mazzo di violette*. L'attraversa in un lampo il tono struggente dell'amatista, sono le sue violette dipinte. Poi osserva il quadro con attenzione: il mazzo incrocia il ventaglio di lacca rossa, e il viola deborda sopra la carta di una dedica a *Mlle Berthe Morisot É. Manet*” (Volpi 1998, 191).

Marisa Volpi ripercorre nel racconto *Ridere con Manet* il rapporto di Berthe Morisot con Édouard Manet, individuando nel piccolo dipinto, che accoglie i suoi oggetti personali, utilizzati durante le pose per i ritratti di cui è stata protagonista, una sorta di dono d'addio, un



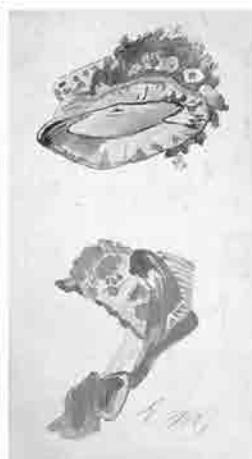
*Édouard Manet, La Femme au perroquet, 1866
olio su tela, cm. 185,1x128,6
Metropolitan Museum of Art, New York*



*Édouard Manet, Berthe Morisot au bouquet de violettes, 1872, olio su tela, cm. 55x40,5
Musée d'Orsay, Parigi*



*Édouard Manet, Bouquet de violettes, 1872, olio su tela, cm. 22x27,
collezione privata*



*Édouard Manet, Deux chapeaux, 1880, acquerello su carta,
mm. 200x124, Musée des
Beaux Arts de Dijon, Digione*



Berthe Morisot, Portrait de Madame Morisot et de sa fille Madame Pontillon, 1869, olio su tela, cm. 101x82, National Gallery of Art, Washington

Eva Gonzalès, L'Indolence, 1871-1872, olio su tela, cm. 99,5x81, collezione privata



Eva Gonzalès, Le Réveil, 1876, olio su tela, cm. 82x100, Kunsthalle, Bremen

addio al quale non può ribellarsi. Il piccolo olio, oggi in collezione privata, pur essendo un omaggio di estrema bellezza ed eleganza è “concepito con la crudeltà di un rebus che non ha bisogno di essere risolto” ed assume per la giovane pittrice il ruolo di un Hermes il cui messaggio avrebbe preferito non ricevere.

“Ci stufano questi italiani con le loro allegorie, con i loro personaggi della *Gerusalemme liberata* e dell’*Orlando furioso*, con tutte quelle chiassose anticaglie. Con dei fiori o dei frutti, o anche solamente con delle nuvole, un pittore può dire tutto” (Vollard 1936, 122).

In linea con il pensiero che, riportato da Vollard, Manet esprime durante un suo soggiorno veneziano, il genere della natura morta riveste un ruolo cruciale all’interno della sua produzione, occupando circa un quinto della sua opera. La scelta di soggetti appartenenti a questa tipologia si lega, oltre che a ragioni economiche – per la grande richiesta di opere di questo tipo, a seguito della riscoperta di Chardin – a motivazioni più strettamente tecniche e stilistiche. I soggetti inanimati, infatti, permettendo il totale controllo della composizione all’artista, si prestano perfettamente alle operazioni intellettuali della sua pittura. Nel 1880, anno in cui realizza *Due Cappelli*, così come in quelli successivi, a causa di una grave malattia, l’artista risiede in diverse località di cura e riposo in cui trovare sollievo, ed è proprio in questo periodo che intensifica la sua produzione di nature morte.

“Quel periodo, quei luoghi sono teatro di un’attività inquieta e prolifica poiché, sentendosi braccato, aumenta in lui il desiderio di comunicare l’esperienza trasfigurante della sua pittura” (Volpi 2005, 97). Nell’opera del Museo di Digione, i due cappelli, ornati uno con violette artificiali su tessuto verde, e l’altro con rose, stagliandosi in maniera chiara e dettagliata su un fondo neutro, sembrano richiamare le illustrazioni delle riviste di moda dell’epoca.



Eva Gonzalès, Portrait d'une femme en blanc, 1879, olio su tela, cm. 39,5x31,8, collezione privata



Eva Gonzalès, Le bouquet de violettes, ante 1884, olio su tela, cm. 33,5x29,1, collezione privata



Pierre-Auguste Renoir, Danse à Bougival, 1882, olio su tela, cm. 182x98, Museum of Fine Arts, Boston



Claude Monet, Portrait Camille au bouquet de violettes, 1876-1877, olio su tela, cm. 116x88, collezione privata



Dante Gabriel Rossetti, May Morris, 1872, pastello su carta, dimensioni ignote, dettaglio, collezione privata

Come ha evidenziato T. Sacchi Lodispoto nella scheda sull'opera, nella mostra tenuta nel 1996 presso la Fondation Pierre Giannada di Martigny si ipotizza che *Due Cappelli* fosse destinato alla rivista "L'Art de la mode" di Ernest Hoschedé, pubblicata per un breve periodo, a partire dal primo agosto 1880 (Sacchi Lodispoto 2005, 314).

Eva Gonzalès, una delle esponenti femminili del movimento impressionista nonché allieva e modella di Manet, realizza nel 1876 *Le Reveil*. Una fanciulla in bianco, sdraiata su un letto ricoperto anch'esso di lenzuola bianche, è colta nel momento del risveglio. In un'atmosfera di luce in cui regna l'assenza di toni forti, unica nota di colore è il mazzo di viole collocate su di un mobile accanto al letto. La posa morbida del corpo della giovane, così come lo sguardo languido e sognante che traspare dal suo volto, sembra suggerire il ricordo o il pensiero di un amore, alimentato dal profumo delle violette, simile a quello di cui parla Mallarmé in *Apparition*:

"La luna intristiva. Dei serafini in lacrime
sognando, l'arco tra le dita, nella calma dei fiori
vaporosi, traevano da viole moribonde
dei bianchi singhiozzi, sorvolando sull'azzurro delle corolle.
– Era il giorno benedetto del tuo primo bacio"



Sarkis Diranian, *Elégante au bouquet de violettes*, olio su tela, cm. 47x37, collezione privata



Federico Zandomeneghi, *Violettes d'hiver*, 1879, olio su tela, cm. 139x62, collezione privata, Crema



*Federico Zandomenighi, Al caffè, 1884, olio su tela, cm. 65x55
Museo Civico di Palazzo Te, Mantova*



Giovanni Boldini, La Marchesa Luisa Casati con un levriero, 1908, olio su tela, cm. 99,61x55,12, collezione privata



*Camillo Innocenti, La Sultana, 1914 ca., olio su tela, cm. 158x162,
GAM, Roma*



Enrico Lionne, Violette, 1913, olio su tela, cm. 115,5x78,5, GAM, Roma

Interessato fin dalla giovinezza a Dante e alla corrente del Dolce stilnovo, Dante Gabriel Rossetti realizza nel 1872 un ritratto di May Morris, figlia di William Morris. La fanciulla, raffigurata in una posa di estatica contemplazione, tiene nella mano destra che avvicina al petto, delle violette. La viola è, nella tradizione iconografica cristiana, un fiore attribuito alla Vergine Maria, come la rosa e il giglio; dai Padri della Chiesa è inoltre simbolicamente associato al sangue, all'umiltà e ai confessori. In quest'opera sembra legarsi anche al significato attribuitole dal linguaggio floreale coevo, che la collega alla modestia. Ma la spiritualità emanata dal volto della modella sembra richiamare l'umiltà che, come evidenzia Giovanni Pozzi (Pozzi 1993, 222-223), nell'orto mariano di Adamo di Perseigne del XII secolo era rappresentata dalla viola:

“Vuoi vedere la Vergine germogliare nei fiori? Se perlusterai l'orto cintato con l'occhio d'una pura attenzione, vedrai e odorerei in esso biancheggiare il giglio immarcescibile della verginità, profumare la viola inviolabile dell'umiltà, la rosa dell'ineinguibile carità”.

“Una volta, per un'intera stagione non portai altri fiori che violette, una specie di lutto estetico per un idillio che non voleva morire. Alla fine esso morì” (Wilde [1890] 1982, 102).

Nel *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, le viole vengono scelte da Lord Henry come simbolo formale della morte di una storia d'amore. La portata estetica raggiunta da questo fiore nella Belle Époque è profonda e resa manifesta da svariate creazioni artistiche. In un momento storico in cui la simbologia floreale assume un ruolo sempre più significativo, anche grazie alla stesura di testi sull'argomento come il *Langage des fleurs* di Charlotte De Latour, la viola, associata alla modestia, mantiene il ruolo di accessorio imprescindibile delle nobildonne dell'alta società, emblema dell'eleganza dell'epoca. Giovanni Boldini, ritrattista per antonomasia degli sfarzi della Ville Lumière, immortalò nel 1908 la Marchesa Luisa Casati in un lungo abito nero, con appoggiato sulla vita un bouquet di viole.

“Le diede un mazzo di violette doppie [...] ella non rispose. Ma portò alle nari il mazzo delle viole ed aspirò il profumo. Nell'atto, l'ampia manica del mantello scivolò lungo il braccio, oltre il gomito” (D'Annunzio [1889] 1965, 133).



Alphonse Mucha, Savon Mucha Violette, 1906, litografia a colori, cm. 31x18



Marcel Duchamp, Belle Haleine. Eau de violette, 1921, bottiglia, cm. 15,2; scatola, cm. 16,3x11,2, collezione privata



Man Ray, *Le Violon d'Ingres*, 1924, stampa alla gelatina d'argento, ritoccata, cm. 31x24,7, Getty Museum, Los Angeles



Locandina del film, *Violette Nozière*, di Claude Chabrol, 1978



René Magritte, *Le Viol*, 1934, olio su tela, cm. 73x54, The Menil Collection, Houston



René Magritte, *La grande guerre*, 1964, olio su tela, cm. 81x60, collezione privata

Luisa Amman, giovane ereditiera, consorte del marchese Casati, nonché amante di Gabriele D'Annunzio, collezionista e mecenate d'artisti, decide di fare della sua stessa esistenza un'opera d'arte, così come Andrea Sperelli, protagonista del *Piacere* dannunziano.

Protagonista dell'opera di stampo divisionista di Enrico Lionne è una giovane donna dallo sguardo intenso, quasi magnetico, colta dal pittore in un momento di fissità. La freddezza della posa che comunque non nasconde del tutto la sensualità della figura si lega a un'im-
perscrutabilità dei pensieri. Nella modella di Violette sembra di ritrovare quelle rigidità
subitane di cui parla D'Annunzio nel *Piacere*:

“Come gli giunse alle nari il profumo delle viole, mormorò:

- non sono quelle di ieri sera.
- no – fece Elena, freddamente.

Nella sua mobilità, ondeggiante e carezzante come l'onda, c'era sempre la minaccia del gelo inaspettato. Ella era soggetta a rigidità subitane” (D'Annunzio [1889] 1965, 137).

Nell'agosto del 1933, la diciottenne francese Violette Nozière viene arrestata con l'accusa di aver avvelenato entrambi i genitori. Dei due, muore solamente il padre che si rivela essere causa primaria del suo gesto. La giovane dichiara infatti, durante il processo, di aver subito fin dall'infanzia ripetute violenze sessuali da parte dell'uomo e di aver dunque cercato vendetta. Estremamente interessante risulta essere l'attenzione che il caso della Nozière ha sull'opinione pubblica, gran parte della quale si schiera contro la ragazza, accusata di condurre una vita lontana dalla morale comune. Viene invece innalzata a musa dai Surrealisti, che vedendo in lei l'esempio di una donna non più piegata dal predominio maschile della società, le dedicano un *Hommage*. La storia di Violette Nozière troverà negli anni successivi nuovi narratori, desiderosi di ricordare la sua vicenda: del 1978 è sia il film *Violette Nozière* di Claude Chabrol, sia la canzone degli Area *Hommage à Violette Nozière*.

ENGLISH ABSTRACT

Between the end of 18th and the beginning of 19th Century, according to a new attention to the flower's symbolism and an increase of publications about this subject, the presence of violets recurs in a lot of artistic productions, from Manet's *Bouquet de violettes* (1872) to Lionne's *Violette* (1913). Associated with modesty in De Latour's *Le langage des fleurs* (1819), bouquets of violets become accessory of young girls of different social class. Impressionists, Pre-Raphaelites, Symbolists choose this small flower, giving it particular shades of meaning, always in a strong relation with female figure. Symbol of the Belle Époque's noble lady, going through Liberty's decorative style of the early 20th century, the violet reappears with its name, color, image or even ghost, in avant-garde's experimentations, e.g. in Surrealism's survey area, offering – with its synesthetic charm – new interesting associations, in a continuous exchange between presence and absence, fiction and reality, nature and language.

BIBLIOGRAFIA

D'Annunzio [1889] 1965

G. D'Annunzio, *Il Piacere*, a cura di G. Ferrata, Milano 1965.

De Latour [1819] 2008

C. De Latour, *Le langage des fleurs*, 1819, tr.it. a cura di G. Garufi, Firenze 2008.

Goody 1993

J. Goody, *The Culture of Flowers*, 1993, tr.it. a cura di M.C. Costamagna, Torino 1993.

Pozzi 1993

G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993.

Volpi 2005

M. Volpi, *Manet et manébit in Manet*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 8 ottobre 2005 – 5 febbraio 2006) a cura di M. T. Benedetti, Milano 2005, 97-103.

Sacchi Lodispoto 2005

T. Sacchi Lodispoto, *Due Cappelli in Manet*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 8 ottobre 2005 – 5 febbraio 2006) a cura di M. T. Benedetti, Milano 2005, scheda 124, 314.

Sylvester 1993

D. Sylvester, *René Magritte: catalogue raisonné III*, Milano 1993.

Valéry 1932

P. Valéry, *Triomphe de Manet*, Paris 1932.

Vollard 1936

A. Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris 1936.

Volpi 1998

M. Volpi, *Ridere con Manet*, in *Fatali Stelle*, Milano 1998.

Wilde [1890] 1982

O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1890, tr.it. a cura di R. Calzini, Milano 1982.