

Capitolo settimo

Escatologia e desacralizzazione del corpo¹

1. La malattia come destino

Sono i nostri malesseri che suscitano, che creano la coscienza; una volta compiuta la loro opera, si affievoliscono e scompaiono uno dopo l'altro. La coscienza, invece, permane e sopravvive, senza ricordare quanto deve loro, senza averlo neanche mai saputo (Cioran1973).

“(…) Ma Elohim sa che, il giorno in cui ne mangerete, i vostri occhi si apriranno”. Si sono appena aperti, e già comincia il dramma. Guardare *senza comprendere*, questo è il paradiso. L'inferno è dunque il luogo in cui si comprende, in cui si comprende troppo (...) (ib.).

Sia in questa analisi dedicata a una parte della produzione fotografica di Witkin, sia in quella dedicata alle opere di Sekula e di Michals, mostreremo come le immagini fotografiche possano supportare effetti di senso legati alla dimensione sacra dell'esistenza pur essendo slegati da qualsiasi riferimento intertestuale al discorso religioso. Il discorso sacro infatti non è forzatamente legato alle tematiche religiose, dato che la sua pertinenza si costituisce a livello figurale e non soltanto figurativo. In Witkin, ad esempio, il tema della malattia, dell'infermità, della mostruosità renderà pertinenti diversi sguardi sul corpo: quello scientifico, profanatore, e al

contrario, quello umanistico, sacralizzatore, che prende in considerazione il corpo in quanto organismo, in quanto unità integrata di relazioni valoriali ecosistemiche. Lo sguardo scientifico è un tipo di sguardo che seziona l'interezza e la completezza del corpo allo scopo di capire, scomporre, analizzare: distruggere l'organizzazione di una struttura ecosistemica è, come afferma Bateson, sacrilego. Lo sguardo definito umanistico, al contrario, è uno sguardo che si mantiene quasi in disparte, senza intaccare la "grazia" del corpo in quanto insieme armonico di relazioni. In altre parole, i diversi sguardi sul corpo pongono il problema della relazione tra corpo e coscienza, autocoscienza e incoscienza, tra esperienza e innocenza, tra il vedere troppo e l'accecamento. Come abbiamo rimarcato nell'analisi di *Madeleine en extase* e *Madeleine pénitente* di Richon, la coscienza di sé e dell'altro, la manipolazione, la strategicità dell'agire è in conflitto con la dimensione sacra, che sopravviene al di là della nostra volontà, perché non programmabile, incomunicabile, incosciente.

Le immagini di Witkin mettono in scena l'autocoscienza e il "vedere troppo": sono innanzitutto il rapporto che l'infermo intrattiene con la condizione stessa dell'essere malato, il suo rapporto con "la parte notturna della vita" (Sontag 1978) a essere indagati. Witkin mette in immagine l'autoconsapevolezza e l'autoattribuzione della malattia mediante le differenti strategie di sguardo e di mascheramento attuate dai soggetti delle fotografie.

La malattia messa in scena da Witkin non affetta il corpo momentaneamente, non è una malattia che fa il suo decorso e termina con una convalescenza e una guarigione, piuttosto si manifesta in quanto deformità congenita, come in medicina vengono chiamati il morbo o la malformazione sviluppatasi durante la vita intrauterina, e che si manifesta fin dalla nascita. Pensiamo all'immagine di *Le sorelle McCarther*, gemelle siamesi unite per la testa, alla cecità ereditaria mostrata in *Donna cieca con figlio cieco*, alla rappresentazione della deformità nel *Ritratto di una nana* (foto 13).



Fig. 13. Witkin, *Portrait of a dwarf*, 1987.

Questo tipo di infermità ha una durata che si situa tra la nascita e la morte, è la forma stessa di una patologia “fetale”, e quindi ineluttabile. In questo senso la malattia congenita mette in scacco la cura, se per curare intendiamo la crescita, o meglio “favorire la trasformazione in senso evolutivo” (Donghi, Preta 1995). In questo caso, la malattia congenita spesso è incurabile, statica, è un tipo di malattia assunta e vissuta come *destino*. La malattia messa in scena da Witkin è ontologica, metafisica.

Ciò che ci interessa analizzare in questa prima serie di fotografie dell'artista americano non sono solo le malformazioni fisiche, la diversità e l'handicap, quanto piuttosto la loro relazione con gli occhi bendati o le maschere, con il nascondersi e il mostrarsi, in una parola, con l'autocoscienza. In *Ri-*

tratto di una nana (1987) le piccole dimensioni della nana sono costruite per opposizione attraverso quelle del busto e dell'altissima gamba posta alla sinistra estrema della fotografia. La donna indossa una maschera bianca da carnevale e il suo sguardo è una feritoia scura. Vicino a lei è posato un busto danneggiato, un involucro vuoto raffigurante un volto, ritagliato o forse ferito proprio nella parte centrale. Il busto ha lo sguardo assentificato, sottolineato in negativo da una cordicella nera che ci appare come l'impronta dell'elastico della maschera². Lo sguardo è vuotato in entrambi i volti: nella figura della nana appare sprofondare verso l'interno, dato che gli occhi sono due feritoie oscurate, e nella forma-involucro del busto lo sguardo si presenta come una cavità, un buco nero diretto non verso il mondo, ma verso se stesso. Per questo possiamo avanzare l'ipotesi che questi sguardi negati, bui, rimandino a un nascondimento dei personaggi dal mondo, a una negazione della reciprocità di sguardi (con l'osservatore e quindi con l'alterità). I malati deformati non guardano fuori verso il mondo e non vogliono farsi guardare. In questo senso la maschera della nana è uno strumento per "cessare di essere se stessi", per instaurare uno sradicamento di sé, per darsi all'osservatore in quanto figura straniata. La maschera sdoppia l'identità, fa sì che lo sguardo dell'osservatore sia catturato e sviato nelle reti della maschera. La maschera è un mezzo di cui dispone l'infermo per rovesciare la propria deformità e i valori della normalità, per costruire la caricatura della diversità, per rovesciare la scala dei valori del normale e dell'anormale. La deformità è resa quindi più drammatica dalla coscienza di sé, dall'autoattribuzione della malattia, che rende difficili e fragili sia i rapporti del malato con se stesso, sia, come dimostrano queste immagini, del malato con il simulacro del suo osservatore.

Nel *Ritratto di una nana* l'involucro/ritratto è un busto svuotato dalla materia e dalla carne della vita, uno sguardo annegato nell'oscurità, incappucciato di tenebre, calco di un busto svuotato, senza forza, inconsistente, pa-

ri a un'ombra. Ma che altro è una scatola aperta, una scatola forata, un volto sottratto, se non un cranio? Quando "il volto si assenta, (...) la morte si manifesta in cavo" (Didi-Hubermann 2000, p. 39). Qui lo sguardo è risucchiato, prosciugato dall'interno dalla troppa coscienza di sé. Se la coscienza è manifestata dallo sguardo annegato in profondità, questo sguardo "in cavo", scavato, prelevato, frammentato, ferito, rimanda alla morte futura che sottrae la coscienza, mascherata di invisibile.

1.2. Salute e salvezza

si aprirono allora gli occhi di ambedue e seppero di essere nudi (Genesi, 3, 7).

L'angoscia (...) la realtà della possibilità come possibilità per la possibilità (Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, 1844).

Tutti i personaggi infirmi e infermi di Witkin sono acfali o bendati o mascherati: pensiamo ad esempio a *Donna all'ospedale* e a *Uomo senza gambe*. La vera mostruosità della malattia sembra allora configurarsi come un sovrappiù di coscienza, una coscienza che tenta di annullarsi nella morte. Come afferma il filosofo contemporaneo Cioran (1973, p. 35):

A guardare le cose secondo la natura, l'uomo è stato fatto per vivere rivolto verso l'esterno. Se vuole vedere in se stesso deve chiudere gli occhi, rinunciare a intraprendere, uscire dalla corrente. Quella che chiamiamo "vita interiore" è un fenomeno tardivo che è stato reso possibile solo da un rallentamento delle nostre attività vitali, dato che l'"anima" non ha potuto emergere e dispiegarsi se non a scapito del buon funzionamento degli organi.

Vediamo come in un certo senso l'inferno della malattia inizi con l'autoconsapevolezza, e come questa abbia ini-

zio a partire da un rallentamento delle attività vitali, o da un loro sviamento, da un cattivo funzionamento degli organi: “sono i malesseri che suscitano, che creano la coscienza”. Per questo la malattia assume nelle fotografie di Witkin una dimensione esistenziale, legata al peccato originale: l’inferno del sapere troppo e del vedersi (diversi). Afferma ancora Cioran: “La salute è certamente un bene; ma a coloro che la posseggono è stata rifiutata la grazia di accorgersene, dato che *una salute consapevole di se stessa è una salute compromessa*” (ib.).

La salute è da intendersi come inconsapevolezza, come del resto fa rimarcare Fabbri in *Abbozzi per una finzione della cura* (1995):

il latino *salus* è legato a *salvus* che significa colui che si salva dalle modifiche, dalle perturbazioni provenienti dall'esterno. Si tratta di un'integrità totale, una specie di *pelle che salva*, che mette tranquilli, elimina le sollecitazioni della curiosità (p. 37, corsivo nostro).

Ritornando sull'immagine della nana, notiamo come il calco vuoto presenti una rottura dell'involucro “che salva” e mantiene integro l'interno. La curiosità, del resto, il voler vedere troppo, viene definita da Fabbri come un movimento dispersivo, come una ricerca dell'indeterminazione, ma anche del “pericolo, che proviene da *es-perire*, dove perire non vuol dire morire, ma sperimentare” (p. 40). Come ci appare già chiaro fin da queste prime riflessioni, è proprio la sperimentazione che distrugge l'integrità, l'inviole territorio del sacro costruito sulla non-comunicazione e sul silenzio.

2. *Il corpo-oggetto e la natura morta*

Oltre alla malattia fetale, il fotografo problematizza l'infermità senile o patologica: in *Lampada Art Déco* (foto 14)

un corpo storpio di donna diventa il formante plastico di una lampada. Il corpo mostruoso si fa oggetto di design, corpo “distante”, non “sopportabile”. Per Girard (1991):

Il mostro è la fine delle differenze sotto forma mostruosa: parti di creature che normalmente dovrebbero essere differenziate improvvisamente si scontrano e si confondono o formano le più diverse combinazioni, che *generano oggetti* come i centauri o gli uomini dalla testa di cavallo (p. 98, corsivo nostro).

Il mostro è un *mélange* di differenze mal combinate, mentre nella forma di vita della salute le differenze e le somiglianze sono ben equilibrate.



Fig. 14. Witkin, *Art-Déco Lamp*, 1986.

Nelle immagini di Witkin spesso il corpo mostruoso, difficile da identificare, assume le sembianze di un oggetto pur di ricomporsi in qualcosa di identificabile e di nominabile. Di fronte all'impossibilità di assumerlo e di riconoscerlo, il corpo cambia statuto, diventa merce. La donna rappresentata come lampada, infatti, confessa al fotografo che, piuttosto che percepirsi come mostruosità, preferisce assumere le sembianze di un oggetto. La donna si fa *strategicamente* lampada: in questo modo lo sguardo è ancora una volta impossibilitato a vedere, a vedersi, questa volta non attraverso una maschera accecante, ma attraverso la concentrazione di luce. La troppa luce impedisce la visione: anche in questa immagine viene chiaramente tematizzata la pericolosità del vedere e del vedersi. Se nella fotografia della nana le forme mostruose potevano ancora essere integrate nel genere ritratto – come vuole il titolo, ma anche il genere del busto, doppio “al futuro” della nana – e il personaggio veniva ancora valorizzato in quanto essere umano, identità e singolarità da ritrarre, qui il titolo, *Lampada Art Déco*, ci rimanda al corpo reso oggetto, alla natura morta. Ma se qui il corpo della donna mantiene in un certo senso la possibilità di essere *individuato* in quanto sintassi di organi, in altre nature morte di Witkin i frammenti di corpo vengono resi quasi irriconoscibili e non individuabili perché prelevati dall'insieme corporeo e dati a vedere nella loro singolarità non identificabile: *Anna Achmatova, Il banchetto dei folli* (foto 15), *Natura morta con specchio*.

Del resto, la natura morta fotografica non è tanto da considerare in quanto immagine che ritrae un certo tipo di oggetti, come vorrebbe un approccio referenzialista³, ma in quanto forma di vita dell'accumulazione, della ripetizione differente, del disordine, ma soprattutto del disequilibrio: la tradizione pittorica vuole che spesso sul primo piano delle nature morte ogni sorta di



Fig. 15. Witkin, *Feast of fools*, 1990.

cosa sia in procinto di cadere giù e disperdere la costruzione architettonica di forme, colori, texture che appare sullo sfondo.

Queste nature morte di Witkin mettono per lo più in scena l'infermità necroscopica. Il corpo viene fotografato morto, mutilato, smembrato e deformato fino a perdere riconoscibilità rispetto a oggetti quali vasi, frutta, verdura, e diventare parte di una natura morta. Il corpo morto spesso è ancora *segnato, tracciato, mantiene le impronte* di malattie passate. I frammenti di corpi provengono da pratiche di sezionamento e da obitori: braccia, piedi, teste costruiscono un'architettura di arti e oggetti, quali vasi di fiori, coppe di frutta, libri, orologi, piccole statue, e altri oggetti consacrati dalla tradizione pittorica alla natura morta. In particolare *Il banchetto dei folli* è caratterizzato da una composizione costruita sull'enumerazione, l'accumulazione di fiori, vasi, frutta e fiori, fra i quali appaiono anche arti spezzati seminasposti

nella composizione, posizionati fra altri oggetti d'uso quotidiano. In *Il banchetto dei folli* la composizione è costruita per appaiamento e contrapposizione di materie e texture ancor prima che per forme identificabili: si veda il caso della mano tentacolare che si intreccia ai tentacoli del polpo. *Il banchetto dei folli* sembra a prima vista un'architettura piramidale stabile, ma a ben guardare si rivela in preda alla caduta: è una composizione in decomposizione, le geometrie si stanno sciogliendo e mimano un processo di disaggregazione. Il pendere e l'essere in bilico degli oggetti ci fa pensare al "dopo" – oltre il quale c'è il vuoto – e alla perdita di tonicità del corpo che prefigura la morte.

3. *Il post mortem o dell'identità negata*

Ma a ben guardare, cos'altro è il profano se non una somma di oggetti astratti dalla totalità (Bataille 1951)?

Guardiamo ora i crani riempiti. In *Storia estratta da un libro* una testa svuotata diventa recipiente di mele e albicocche e in *Natura morta* (foto 16) la testa diventa contenitore, vaso.



Fig. 16. Witkin, *Still life*, 1984.

Anche nelle religioni arcaiche, nella tradizione pagana, in special modo nelle sepolture preistoriche più antiche, i crani venivano decorati e riempiti. Come ricorda anche Di-di-Huberman (2000, p. 48):

i crani non sono mai puri e semplici resti balbuzienti: sono operati (...). Incisi, trapanati, spesso con gli orifizi ingranditi o artificialmente fratturati, i crani preistorici dimostrano un'attenzione estrema portata al destino dei volti. Le loro convessità si invertono, divengono coppe da riempire con sostanze raffinate, o a cui si portano le labbra per libagioni raffinate. I denti vengono lavorati a mo' di parure, mentre essi vengono decorati con pietre, punte d'avorio o conchiglie. Li si separa dalle mascelle come per sottolineare che la parola li ha abbandonati.

Se la lavorazione o "operazione" preistorica in un certo senso segna un percorso dal volto morto verso il ritratto, cioè mira a far ritrovare al volto un'identità, cioè la possibilità di "essere ritratto" – si opera il volto per non perderlo –, nel caso di Witkin, il volto è reso irriconoscibile e va a far parte di una natura morta disindividualizzante che si pone in opposizione rispetto alla forma di vita del ritratto.

La desacralizzazione del corpo e la negazione dell'identità non sono generate dal fatto che i corpi siano senza vita, quanto piuttosto che siano frammentati, che non siano più composti secondo l'ecologia corporale dell'organismo, e che addirittura si giochi con ciò che dovrebbe assicurarne la tenuta, cioè l'involucro e le sue modulazioni/modificazioni superficiali, come nel caso della Donna-lampada. Al contrario, un corpo sacralizzato è un corpo di cui si rispettano le relazioni e di cui l'involucro assicura l'interazione fra le parti. Qui nelle nature morte, l'involucro inteso come totalità sinestesica si è spezzato: come instaurare quindi con questi corpi una prensione analogizzante, come autoattribuirsi quegli arti-oggetto "sparpagliati", buoni solo alla composizione di differenti testure?

In queste immagini di Witkin la malattia viene intesa come irrazionalità del corpo, condizione patologica che mostra il dis-ragionare della natura. Le nature morte assemblano pezzi di corpi diversi che mantengono le tracce della malattia, di una condizione *contro natura*. Il corpo così composto è solo un tratto figurativo residuale di un corpo sezionato che solo paradossalmente, e nel momento estremo, *trova un suo posto nella natura*. Il corpo storpio e infermo riguadagna la natura nel momento in cui diventa natura morta; il corpo rigettato perché contro natura trova *in extremis* un luogo dove su(o)pportare la natura: quando si trasforma in vaso.

Anche la relazione tra natura morta e autopsia ci rimanda al problema della coscienza, se pensiamo che etimologicamente autopsia (*auto-opsis*) significa “vedere con i propri occhi”: in medicina rimanda a un’indagine minuziosa sul cadavere, volta ad appurare le cause della morte e le modalità della malattia, eseguita con una serie di metodiche dissezioni che consentono l’esame dei *singoli* organi. Se l’autopsia rimanda a una visione e a una conoscenza dirette dei fatti, al “vedere con i propri occhi”, quindi a una visione curiosa e pericolosa nell’accezione già citata di Fabbri, e quindi a uno sguardo che viola, ancor di più l’atto del fotografare il corpo sezionato, che nella nostra cultura deve rimanere escluso dagli sguardi dei non-professionisti, rimanda a uno sguardo profanatore alla seconda potenza, uno sguardo raddoppiato che, nel guardare troppo in profondità, distrugge l’inviolabile dignità del nostro corpo. Come afferma Bateson in *Dove gli angeli esitano. Verso un’epistemologia del sacro*, le cineprese e le fotografie sono strumenti che potrebbero addirittura invalidare un rito religioso. Un rito religioso è una successione di azioni il cui significato o validità potrebbero essere indeboliti dalla fotografia, cioè dalle azioni consapevoli e riproduttrici (cfr. Bateson 1988). Infatti, in relazione alla possibilità di fotografare

e filmare una cerimonia religiosa, o comunque un rito sacro, Mary Catherine Bateson afferma:

Mi sembra che il problema non risieda nell'idea di fotografare o di filmare la cerimonia in se stessa, quanto piuttosto nel fatto che il filmare avrebbe trasformato la cerimonia in un semplice mezzo che avrebbe permesso di arrivare a un fine (...). Ciò che, in questo film, è blasfemo, è la trasformazione della cerimonia in un mezzo per arrivare a un obiettivo (...). *La blasfemia (...) non risiede nella presenza di un certo oggetto meccanico, ma nella coscienza di sé* che, la macchina, attraverso la relazione che essa intrattiene con lo scopo per il quale è utilizzata, non avrebbe potuto far altro che sviluppare (p. 38, trad. e corsivo nostri).

Fotografare è bandire la segretezza, la non-comunicazione, non solo presente ma reiterabile e futura: al contrario, “se vogliamo conservare il ‘sacro’ è necessaria una qualche forma di non-comunicazione” (Bateson, Bateson 1987, p. 127).

Questo tipo di rappresentazione della malattia e della morte rimanda sempre alla curiosità che desacralizza l'integrità salutare, curiosità del voler vedere fino in fondo, fino a raggiungere l'inferno del sapere. Il sacro è, al contrario, qualcosa col quale non possiamo interferire.

4. *La malattia dell'autocoscienza*

L'intero mondo della scienza è costruito sulla vita, eppure la scienza non è stata per nulla capace di illuminare la natura dell'esperienza soggettiva (Merleau-Ponty 1964).

Ritratto di una nana mette in scena l'interiorizzazione della propria deformità da parte del soggetto fotografato, mentre nelle nature morte il corpo morto viene de-

sacralizzato perché reso oggetto fra gli oggetti, oggetto qualunque, indifferenziato. *Ritratto di una nana* appartiene ancora al genere del ritratto, perché mette in scena un personaggio assorto in atto introspettivo e problematizza lo sguardo di questo personaggio sul proprio corpo al fine di tematizzare la tensione tra identità e diversità. Si tratta però già di un ritratto che porta in sé i germi di un percorso verso l'“oggettificazione”, la messa a distanza, la natura morta; un percorso che porta dal corpo-me al corpo-oggetto, dal corpo vissuto al corpo guardato come alterità. In più, la nana è ritratta in quanto nana e non in quanto donna né in quanto soggetto singolo: se ogni ritratto è il ritratto di qualcuno in particolare, la nana rappresentata non ha nome proprio, semplicemente esemplifica una malattia; in questo senso si tratta del ritratto di *una nana qualunque*. Nelle nature morte il percorso verso la disidentificazione giunge a compimento, il corpo perde qualsiasi segno identitario: le relazioni e le armonie plastiche delle nature morte sono costruite da frammenti di corpi diversi assemblati insieme. Se il *Ritratto di una nana* problematizzava ancora il rapporto che il malato intrattiene con la propria deformità da un punto di vista interno, embraiato, esperienziale, perché era l'autoattribuzione del proprio corpo a essere messo in scena, le immagini dei corpi smembrati rimandano a un punto di vista debraiato, del “vedersi da fuori” e a una presa di posizione esterna al soggetto percipiente, e che coincide con uno sguardo distale, scientifico. Lo sguardo distale è uno sguardo disincarnato, che concepisce il corpo e la sua diversità non come qualcosa da amare e/o rispettare, ma come qualcosa da “utilizzare a un fine”, e di cui si è semplicemente *curiosi*, o *interessati*. Il corpo guardato invece da una prospettiva umanistica è un corpo-organismo, impossibile da sezionare perché ciò che conta di esso è l'interezza, e il suo rapporto con i valori fondamentali dell'esistenza. Il cor-

po può essere quindi valorizzato in due modi molto diversi dalla cultura scientifica e dalla cultura umanista:

[Il corpo] scompare come oggetto unitario di studio e di pensiero. Che rapporto c'è, per esempio, tra il corpo anatomico della scienza medica, oggetto parcellizzato e inerte di cui individuare gli organi e spiegare le disfunzioni, e il corpo proprio del soggetto, flusso ininterrotto di sensazioni, esigenze, istanze, ragioni, diritti? Nel primo caso c'è qualcuno che ha un corpo, su cui qualcun altro sta lavorando dall'esterno oggettivandolo; nel secondo c'è un soggetto che è un corpo, la cui esperienza è circoscritta soltanto in lui: sino a che punto posso dire che il corpo di cui si sta occupando, qui e ora, questo medico è effettivamente lo stesso di cui, qui e ora, io ho una esperienza concreta? (...) I due punti di vista – quello esterno e quello interno – non solo non coincidono, ma non sono nemmeno complementari (Marrone 2001, pp. XXVIII-XXIX).

A porsi come questione centrale in queste immagini non è semplicemente la disfunzione (per cui non c'è cura), piuttosto è l'autoattribuzione del proprio corpo infermo, della forma del proprio involucro, la consapevolezza della propria diversità. Sia nelle immagini degli infermi mascherati, sia nel caso della donna-lampada che nasconde lo sguardo e il volto e li sostituisce con qualcosa di accecante, sia nel caso degli arti disarticolati e sparpagliati all'interno della natura morta, la rappresentazione della malattia e della morte ci rimanda all'inferno del "comprendere e vedere troppo", alla curiosità che desacralizza l'integrità salutare, curiosità del voler vedere con i propri occhi, fino in fondo. Il sacro e la salute, al contrario, non hanno occhi, sono votati alla grazia lieve e impalpabile del non-sapere.

¹ Questo paragrafo riprende il mio intervento, *La desacralizzazione del corpo come natura morta*, al XXXII convegno dell'AISS, "Il discorso della salute. Testi, pratiche, culture", e l'articolo che ne è seguito (Dondero 2005b).

² Alle spalle della nana, notiamo forme animalesche, forse la schiena di una scimmia, più probabilmente la testa di un cavallo, davanti a lei una scatola vuota: il malato deforme sembra sospeso tra l'animalità e la morte. Sulla relazione tra le immagini di Witkin e lo sguardo di Medusa, cfr. Dondero 2006c.

³ I generi, nel caso dell'immagine fotografica, non possono essere analizzati attraverso un metodo che ragiona per "oggetti rappresentati": non esiste una parte localizzabile del testo che dichiari a quale genere il testo appartiene: *il genere è disperso e diffuso all'interno del testo.*