

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

I graffiti: un esempio di comprensione radicale

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/145543> since 2016-03-24T14:44:35Z

Publisher:

ARACNE

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

I graffiti

Un esempio di comprensione radicale

GAETANO CHIURAZZI

ABSTRACT: *Graffiti: an example of “radical understanding”.*

The article proposes a philosophical reflection on the graffiti writing practice. The graffiti are analyzed by the point of view of the reader. They are incomprehensible and they become an example of “radical understanding”. With the expression “radical understanding”, I want to allude at this phenomenon of a degree zero of the understanding, in which nothing is included, if not the fact that something means, that it witnesses a sign. This phenomenon is similar to the “radical translation” (Quine) and of the “radical interpretation” (Davidson).

KEYWORDS: philosophical reflection, graffiti, reader, radical interpretation, radical understanding, radical translation.

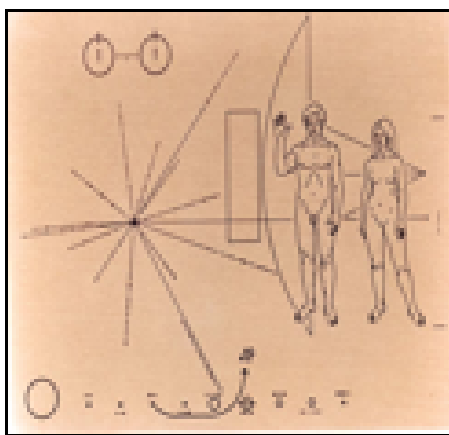
1. Un’archeologia del senso

La riflessione che mi propongo in queste pagine parte dalla considerazione dei graffiti come, in primo luogo, un fenomeno di *scrittura*. Il termine “graffiti”, del resto, richiama nella sua radice il termine greco *γράφειν*, che significa “scrivere”. Ben prima di essere una forma d’arte, come evidentemente in certe loro manifestazioni sono diventati, i graffiti sarebbero perciò da considerare innanzi tutto come una scrittura, e come tali suscettibili di una considerazione riguardo, non tanto alla loro qualità estetica, quanto al loro senso.

A questa prima presa di posizione riguardo a tale fenomeno ne aggiungerei un’altra: la scelta di considerarli dal punto di vista del lettore, e cioè del ricevente, di colui che si imbatte in essi, non li ha prodotti, e si pone la domanda sul loro senso. Questa scelta mette perciò fuori gioco l’*intentio auctoris*: sicuramente chi produce i graffiti

conferisce loro un certo senso, accessibile a lui, o alla comunità (più o meno ristretta, esoterica) di cui fa parte, ma scegliendo la prospettiva del lettore intendo portare la questione del senso dei graffiti a un punto di “radicalità” che, per l’autore, non esiste affatto: l’autore *sa* — o almeno si suppone che sappia — che cosa vuol dire con un graffito, il lettore no, e se lo chiede. Questo punto di radicalità è la possibilità che essi si mostrino — come accade nella quasi totalità dei casi — come qualcosa di *incomprensibile*.

Così considerati, i graffiti ci si presentano a prima vista simili a tante altre forme di scrittura o altre forme comunicative, più o meno iconiche, segnate da uno stesso alone di incomprendibilità immediata. È il caso, per fare degli esempi, della scrittura Maya, o di quel messaggio che ormai da circa quarant’anni viaggia nello spazio inciso su una placca in oro anodizzato saldata sulle sonde *Pioneer 10* e *11*, indirizzato a possibili intelligenze aliene della nostra Galassia. Questa placca riporta un serie di informazioni in forma iconica molto complesse, che dovrebbero comunicare a una civiltà aliena lo stato delle nostre conoscenze del mondo fisico, la nostra collocazione nell’Universo, la nostra conformazione, e così via¹.



La placca del *Pioneer* si presenta così come un messaggio con un chiaro contenuto scientifico, che come tale dovrebbe essere accessi-

1. Ho esaminato più specificamente questo caso in (Chiurazzi G. 2009). Qui mi limiterò a riprendere alcuni concetti esposti in questo saggio, a cui mi permetto di rimandare per ulteriori approfondimenti.

bile a tutti: eppure nessuno degli scienziati a cui è stata sottoposta è stato in grado di decifrare l'intero messaggio. Dal punto di vista del lettore, quindi, questa placca conserva un margine di indecifrabilità, *anche* per un terrestre molto acculturato, e non è inverosimile che a un extraterrestre possa fare la stessa impressione che a noi fanno i graffiti, la scrittura Maya, o altre scritture ancora del tutto indecifrate, come l'etrusco, la lineare A, l'olmecco o il Rongo-Rongo dell'isola di Pasqua: l'impressione, cioè, di una scrittura *completamente* incomprensibile. Se la placca del *Pioneer* può essere paragonata ai graffiti, è allora possibile dire che i graffiti sono un po' come la placca del *Pioneer* (e noi come gli alieni che la ricevono): un messaggio indecifrabile che ci giunge da un'intelligenza estranea, lontana, che non condivide il nostro linguaggio e i nostri codici.

Detto questo — che cioè i graffiti possono essere assimilati a una scrittura incomprensibile (una situazione che del resto riguarda molte produzioni dell'arte contemporanea e del nostro passato) —, resta tuttavia ancora una domanda: perché si dice incomprensibile una tale formazione e non, per esempio, le venature di una pietra o le linee di una foglia? Con questo voglio dire che, in fondo, si può affermare l'incomprensibilità di una scrittura solo se, prima di tutto, la si *comprende* come scrittura. L'incomprensibilità è tale solo sulla base del *riconoscimento* che tale fenomeno *dovrebbe* essere comprensibile, il che coincide con il riconoscerlo come un segno, una traccia o una scrittura. Dire che una scrittura è incomprensibile, cioè, equivale comunque a dire che la si comprende come minimo in quanto scrittura. È qui in gioco, insomma, non la comprensione di *ciò che* una scrittura vuol dire, ma la comprensione del fatto *che* essa in qualche modo significhi — la comprensione del suo essere un *segno* e non una mera cosa. Un'intelligenza aliena potrebbe non comprendere nulla della placca del *Pioneer*, ma si qualificherebbe come tale, e cioè come intelligenza, se comprendesse che si tratta di un messaggio, di qualcosa diificante, pur non potendo dire che cosa significhi. Ma che cosa significa dire che qualcosa è un segno o una scrittura? Se questa è ancora una comprensione — perché è il riconoscimento di un dato culturale, e non c'è cultura senza comprensione —, se è anzi il “grado zero” della comprensione, qual è il suo contenuto, se ne ha uno?

Con l'espressione “comprensione radicale” voglio alludere a questo fenomeno di un grado zero della comprensione, in cui non si

comprende alcunché, se non il fatto che qualcosa significhi, che si è di fronte a un segno. Tale espressione richiama altre analoghe espressioni che sono state proposte in riferimento all'interpretazione e alla traduzione: quelle di "interpretazione radicale", dovuta a Donald Davidson, e quella di "traduzione radicale", dovuta a Quine. Qui non mi interessa riferirmi alle teorie di questi autori, quanto piuttosto riprendere l'idea di "radicalità" che tali espressioni veicolano, come riferita a una situazione di opacità, di manchevolezza della comprensione, secondo gradi crescenti che vanno dal non comprendere *qualche cosa* di un discorso (interpretazione radicale), al non comprenderlo del tutto, ma avere la possibilità di decifrarlo (traduzione radicale), fino al caso estremo in cui anche questa possibilità viene a cadere (comprensione radicale). Nel caso della comprensione radicale resta comunque, come si è detto, un livello minimo di comprensione, un grado zero che è la radice di ogni altra comprensione, quel che non può non essere implicato in ogni altra comprensione.

L'idea che voglio sostenere è che questo grado minimo consiste nel comprendere un'esistenza: che, dunque, comprendere qualcosa come significante equivalga a comprendere un'esistenza. Questo far coincidere il grado minimale della comprensione con la comprensione di un'esistenza è uno dei capisaldi della ontologia ermeneutica di Martin Heidegger (Heidegger 1986). Per Heidegger l'esistenza è la condizione formale di possibilità di ogni comprensione: non c'è senso senza colui che comprende. Cosicché, laddove c'è senso, c'è esistenza: comprendere è sempre con-comprendere un'esistenza. Questa affermazione — che porta Heidegger a porre in relazione biunivoca esistenza e comprensione — non è un postulato, ma è la conseguenza dell'esperienza ermeneutica più banale: quando si comprende qualcosa, si comprende implicitamente che ciò con cui si ha a che fare è un segno, e, come tale, prodotto di qualcuno che a sua volta è dotato di comprensione, e cioè un'esistenza.

In base a queste considerazioni, si può pervenire a una definizione formale del segno — o, più precisamente, della scrittura — come ciò che *significa un'esistenza per un'altra esistenza*. Il messaggio del *Pioneer* potrà non dire nulla a un'intelligenza aliena: dirà però come minimo, se è compreso come un messaggio, che qualcuno nell'universo c'è, che *noi* ci siamo. Di fronte ad esso, l'alieno si troverebbe quindi nella stessa situazione in cui si trova un archeologo che trovi un

frammento di scrittura del tutto sconosciuta: il significato di un tale frammento può essere perduto, ma nondimeno esso è traccia di chi lo ha prodotto². La comprensione radicale è quindi il nucleo costitutivo di un'archeologia del senso che non indaga le sue condizioni "genetiche", alla maniera in cui Husserl cerca la genesi delle formazioni significanti nelle operazioni intenzionali della coscienza fenomenologica, ma le sue condizioni ontologiche, mirando cioè alla sua *arché*: l'"archeologia del senso" è quel che Heidegger fa con la sua ontologia fondamentale, che mostra come la condizione formale sintattica di ogni formazione di senso non è la coscienza ma l'esistenza.

2. Contro il codice

Quel che mi interessa a questo punto è far interagire le considerazioni precedenti con l'analisi che Jean Baudrillard fa dei graffiti in *Lo scambio simbolico e la morte* (1976). Queste analisi sono interessanti soprattutto perché costituiscono una delle prime riflessioni filosofiche sui graffiti, essendo quasi a ridosso della loro comparsa, datata da Baudrillard alla primavera del 1972 a New York. Essi sarebbero anzi tipici di New York³, e si distinguono dai muri dipinti, che già allora si trovavano in molte città americane: questi "City Walls" non hanno però nulla a che vedere con i graffiti, ai quali sono anteriori e ai quali, secondo Baudrillard, sarebbero sopravvissuti. I muri dipinti sono per lo più un'iniziativa che viene dai vertici, «un'impresa d'innovazione e di animazione urbana realizzata con sovvenzioni municipali» (Baudrillard 1984: 95), affidata a professionisti o ad artisti di strada, che risponde a una politica ambientale, di design urbano, del tutto legittima. I "City Walls" sono un modo di portare l'arte per strada, sono belli, e fanno

2. Mi sembra questo l'interesse di un'artista, che non è propriamente una *writer*, ma che si serve delle opere dei *writer*, come Norma Kaabalinke, su cui si veda l'intervento di Martina Corgnati in questa raccolta. La Kaabalinke tratta i graffiti esattamente come "reperti archeologici", e quindi come tracce di esistenze di cui non ricostruisce i "messaggi" (che, anzi, esplicitamente "distrugge", frammentandoli), ma piuttosto i *tracciati*, e cioè i loro movimenti spazio-temporali: è, credo, questa dimensione di radicale deitticità che caratterizza i graffiti e che la Kaabalinke coglie a mio giudizio con estrema acutezza e raffinatezza.

3. Questa affermazione di Baudrillard è contraddetta da coloro che datano la comparsa dei primi graffiti alla fine degli anni sessanta nella città di Filadelfia.

parte della storia dell'arte, ma non mirano a infrangere le regole del gioco come invece fanno i graffiti. Hanno un senso e trasmettono un messaggio, seguono uno stile astratto, geometrico o surrealista, espressione di una «controcultura niente affatto underground, ma riflessiva, articolata sulla presa di coscienza politica e culturale del gruppo oppresso» (Baudrillard 1984: 97).

I graffiti sono per Baudrillard altra cosa. La loro comparsa è seguente alla repressione delle sommosse urbane degli anni 1966–1970 negli Stati Uniti, di cui costituisce una prima reazione politica, una forma di protesta che non segue le vie tradizionali, verso cui hanno ripiegato altre frange di quelle sommosse, ma si muove su un piano di maggiore radicalità, quello non dei contenuti ma dei segni:

Si spiega così il significato politico dei graffiti. Essi sono nati dalla repressione delle sommosse urbane nei ghetti. Sotto il colpo di questa repressione, la rivolta si è sdoppiata: in una organizzazione politica marxista-leninista pura e dura da una parte, e dall'altra in questo processo culturale selvaggio al livello dei segni, senza obiettivi, senza ideologia, senza contenuto. Alcuni vedranno nella prima la vera prassi rivoluzionaria, e taceranno i graffiti di folklore. È il contrario: lo scacco del Settanta ha provocato una regressione verso l'attivismo politico tradizionale, ma ha anche obbligato la rivolta a radicalizzarsi sul vero terreno strategico, quello della manipolazione totale dei codici e delle significazioni. Non è quindi affatto una fuga nei segni, è al contrario un progresso straordinario in teoria e in pratica — due termini che qui non sono più giustamente dissociati dall'organizzazione (Baudrillard 1984: 94).

I graffiti per Baudrillard costituiscono una forma di protesta che non si rivolge a significati determinati, che ad essi non oppone *altri* significati, ma mira direttamente al sistema dei segni, al loro codice, la cui pervasività definisce lo spazio politico della città. Essi sono perciò una sorta di «offensiva selvaggia come le sommosse, ma d'un altro tipo, che ha mutato di contenuto e di terreno. Nuovo tipo d'intervento sulla città, non più come luogo del potere economico e politico, ma come spazio/tempo del potere terroristico dei media, dei segni e della cultura dominante» (Baudrillard 1984: 90). La radicalità politica dei graffiti consiste nel suo rivolgersi non al sistema dell'economia politica ma al sistema mass-mediatico, e cioè nel suo attaccare il potere dei segni che dominano la cultura urbana. La città, infatti, in quanto centro del potere economico-politico del mondo contemporaneo, non esercita più que-

sto potere proponendosi come luogo di produzione e/o trasformazione delle merci, come città di fabbriche e commercio, ma innanzi tutto costituendosi come centro di un potere simbolico, o, meglio, come centro del potere dei simboli e dei segni che determinano le differenze un tempo affidate alla struttura economica: «La matrice dell'urbano non è più quella della realizzazione d'una *forza* (la forza-lavoro), ma quella della realizzazione d'una *differenza* (l'operazione del segno). La metallurgia è diventata semiurgia» (Baudrillard 1984: 919).

Per Baudrillard, insomma, il luogo del potere — il luogo cioè in cui si definiscono le differenze socio-politiche — del mondo contemporaneo non è più l'economia, ma il mondo dei segni. Per questo, una contestazione *radicale* di questo potere non può non rivolgersi al suo intero sistema, e cioè al codice da cui questi segni sono retti e comandati: la centralità del codice è infatti la definizione stessa del potere (Baudrillard 1984: 92).

È quindi politicamente essenziale ciò che si batte al giorno d'oggi contro questa semiocrazia, contro questa nuova forma della legge del valore: commutabilità totale degli elementi in un insieme funzionale, ciascuno dei quali non assume un senso che come termine strutturale variabile secondo il codice. Per esempio, i graffiti (Baudrillard 1984: 92).

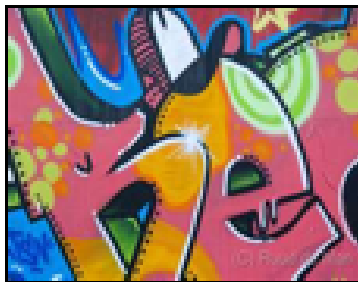
I graffiti si oppongono al dominio del codice per testimoniare una exteriorità radicale rispetto ad esso: essi perciò non veicolano dei "significati", ma si presentano come dei significanti vuoti, che "non vogliono dire nulla". Un esempio di graffito, *Superbee spix cola 139 kool guy crazy cross 136*, non vuol dire nulla. Essi perciò «resistono a qualsiasi interpretazione, a qualsiasi connotazione, e non denotano più nulla né nessuno: né denotazione né connotazione e, in quanto *significanti vuoti*, fanno irruzione nella sfera dei *segni pieni* della città, che essi dissolvono con la loro sola presenza» (Baudrillard 1984: 93).

I graffiti sarebbero quindi l'espressione di una protesta radicale diretta contro il sistema di significazione del mondo urbano, e cioè del centro del potere simbolico contemporaneo. La loro vuotezza semantica ne fa dei puri segni, allergici a qualsiasi interpretazione, e cioè privi di un qualsivoglia codice: l'indecifrabilità è un tratto costitutivo dei graffiti. Nessun dubbio che il mondo dei cosiddetti *writers* si sia successivamente strutturato dandosi anche un *proprio* codice: ma,

nella lettura di Baudrillard, il momento aurorale del graffitismo è una protesta contro *il* codice, e non contro *un* codice.

Ed è proprio questa lettura, che suppone, come si diceva, la costitutiva indecifrabilità dei graffiti, a proporli come esempio di ciò che prima abbiamo chiamato “comprensione radicale”: «La rivolta radicale, in queste condizioni, è infatti innanzitutto dire: “Esisto, sono il tale, abito in tale o tale via, vivo qui e ora”» (Baudrillard 1984: 92). Se c’è quindi un contenuto assegnabile alla protesta radicale dei graffiti, esso è quel minimo di comprensione che è strutturale al riconoscimento stesso del segno in quanto tale: la radicalità della protesta politica incontra qui la radicalità archeologica del senso.

L’anonimato che si cela dietro i graffiti sta a indicare che la rivendicazione politica dei graffiti non è quella di un’individualità “borghese”, personale, di qualcuno che risponde a un nome e a un cognome, che, proprio per questo, sarebbe totalmente inscrivibile nel sistema sociale e simbolico del capitalismo urbano; esso è invece definito in termini puramente deittici, in termini di uno spazio e di un tempo pre-simbolici, non ancora semantizzati, un puro “qui e ora”. Si tratta di una funzione che il segno possiede *in quanto segno*, e che perciò non è riconducibile a nessuna delle funzioni elencate da Roman Jakobson (referenziale, emotiva, conativa, fatica, metalinguistica, poetica): essa non riguarda la significazione, se con questo si intende l’ambito delle intenzionalità, della denotazione e della connotazione, ma il segno stesso. Il semplice fatto che ci sia un segno dice l’esistenza del suo produttore. Si tratta di una funzione che potremmo dire “ontologica” o deittica in un senso radicale, archeologico: un segno “significa” l’esistenza del suo emittente, che c’è stato un “qui” e “ora”, un “Io” che lo ha prodotto, e lo fa non in quanto denoti o connoti alcunché,



ma proprio in quanto segno. Questa funzione deittica, quindi, non è quella propria di quei termini che grammaticalizzano la relazione dell'enunciato con il contesto. Nel graffito non c'è nessun "Io", nessun "qui" e nessun "ora", c'è un segno, ed è la sua stessa presenza di segno che dice *indirettamente* un "Io", un "qui" e un "ora".

Così intesi, i graffiti possono essere considerati come il negativo del fenomeno nel senso husserliano: se il fenomeno è la messa tra parentesi dell'esistenza al fine di far emergere l'essenza o il significato come puro riempimento intuitivo, i graffiti sono la messa tra parentesi del significato — e perciò significanti *vuoti* — per far emergere la semplice esistenza. Si tratta di un'*epoché* che Heidegger realizza tramite quell'operazione simmetrica e contraria della riduzione eidetica e, poi, trascendentale, che è l'angoscia: l'angoscia ha nell'analitica esistenziale una funzione puramente metodologica, il cui scopo è quello di mettere tra parentesi tutti i significati, di sottrarli a uno a uno fino a mostrare la pura esistenza, il mero esserci "qui e ora" (esserci, la parola con cui Heidegger denomina l'esistenza, è, bisogna ricordarlo, una definizione meramente deittica). L'incomprensibilità dei graffiti induce nel lettore una sensazione analoga: non si capisce che cosa dicono, né da dove vengano, né chi li ha scritti, ma è certo che *qualcuno* li ha scritti. Questo sapere qualcuno ma non esattamente chi, dover produrre una tale inferenza ontologica ma non poter concluderla con un'identificazione, aggravando così la stessa situazione di incomprendibilità che si ha a livello dei riferimenti e dei significati, è esattamente il risultato dell'angoscia: essa contesta infatti il principio logico–metafisico *no entity without identity*, mostrando che l'esistenza è tale *prima* di — e cioè a prescindere da — ogni identità. I graffiti producono un effetto analogo: un anonimato che alla certezza del "qualcuno" associa l'ignoranza dell'identità.

Sottrarre l'esistenza al sistema dell'identificazione — e cioè del codice — significa affermarne l'esteriorità rispetto al codice che assicura la produzione dei significati: il potenziale critico–sovversivo dei graffiti è nella loro estraneità a tale "sistema".

Baudrillard chiama "semiocrazia" tale sistema: ma ci si può chiedere se tale definizione appaia appropriata, perché quel che i graffiti contestano — o, almeno, mostrano di contestare per il lettore — è semmai l'ordine *semantico* del segno, non il segno in quanto tale. Anzi: i graffiti non fanno altro che mostrarsi come un segno puro, e

ciò come oggetti di una comprensione radicale, al di là della loro incomprendibilità semantica.

3. Una deissi senza grammatica

Questa *lettura* dei graffiti è quella di chi ignora il loro codice di decifrazione e si limita ad assumerli come puri segni o tracce. Una tale lettura, come si è detto, potrà quindi risultare riduttiva dal punto di vista di chi, l'autore, considera invece i graffiti come un vero e proprio linguaggio, con un suo codice peculiare: il graffitismo è oggi un movimento dotato di una innegabile cultura riflessiva, che si esprime in forme molto consapevoli e culturalmente raffinate. Assumere la prospettiva del lettore ha però avuto il merito di mettere in evidenza, grazie ai graffiti, un carattere comune a ogni segno, e cioè il suo veicolare un'esistenza in quanto oggetto di una comprensione radicale. Quel che importa è allora il tentativo di collegare questa radicalità ontologica con la radicalità politica del graffitismo: il suo alludere a una "estranità" non decifrabile tramite il codice dominante. Si tratta di un effetto proprio di tutte quelle produzioni che, per il loro aspetto spaesante, sembrano alludere a un altrove, a un altro luogo, che hanno cioè un carattere eterotopico: tale è il caso dell'arte d'avanguardia, o l'effetto del sogno, nel momento in cui, con Freud, viene riconosciuto, non come una mera stravaganza della attività cerebrale, ma come qualcosa di dotato di significato, e cioè come un segno potenzialmente decifrabile. I graffiti producono nel lettore lo stesso effetto che fa il sogno: dire, tramite la loro indecifrabilità (e quindi in maniera indiretta) che c'è un altrove, che c'è dell'altro, un effetto non dissimile da quello che potrebbero provare degli alieni che si imbatterebbero nella placca del *Pioneer*, grazie alla quale potrebbero comprendere che c'è un altro mondo. "Inconscio" è il nome che Freud dà a questo altrove, metafora da allora di tutte le produzioni "underground". I graffiti sono perciò il sintomo dell'inconscio del mondo urbano, che emerge disturbando la sua vita quotidiana e normale, con espressioni che vanno dal meramente sintomatico (lo sfregio irriverente su un muro) all'arte.

Dal punto di vista strettamente semiotico, quel che mi interessa sottolineare, in ogni caso, è la specifica modalità con cui questa estraneità, o esteriorità, è veicolata: si tratta di un "significare" per cui non c'è

nessun segno specifico, ma per cui è sufficiente il segno in generale, il fatto che si riconosca un segno come tale. La deissi che si cela al cuore di ogni segno, insomma, non è quella grammaticalizzata nel linguaggio, non è quella espressa da quei significanti mobili (“indicazioni formali”, come li chiamerebbe Heidegger) che sono “Io”, “qui”, “ora”, la cui funzione è quella di marcare un “posto vuoto” nel linguaggio, destinato comunque ad essere “riempito” nel processo enunciativo, producendo così una identificazione: è invece una deissi più originaria, estranea a ogni identificazione, è la deissi dell’esistenza, cui allude implicitamente a mio parere quella strenua difesa dell’anonimato che caratterizza certi autori come Banksy. Ogni identificazione ha bisogno di un codice: ma il contenuto di ciò che ho chiamato “comprensione radicale” è esattamente ciò che precede qualsiasi codice e che ne è anzi la condizione di possibilità. *Che* ci sia esigenza di un codice, e cioè di identificare dei significati, è qualcosa che si comprende al di qua del codice: questo “al di qua” è, a mio parere, il principio stesso della contestazione del potere e della sua eventuale sovversione.

Bibliografia

BAUDRILLARD J. (1984), *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. di G. MANCUSO, Feltrinelli, Milano.

CHIURAZZI G. (2009), *Indecifrabilità e comprensione radicale*, in L. BAGETTO e J.-C. LEVÊQUE (a cura di), *Immagine e scrittura. Filosofia, pittura, schema*, Valter Casini, Roma, pp. 99–119.

HEIDEGGER M. (1986), *Essere e tempo*, trad. it. di P. CHIODI, Torino, Utet.

~~Gaetano Chiurazzi~~
~~Università degli Studi Torino~~