

## **Policentricità**

### **Luoghi, città, metropoli e periferia:**

#### **una lezione da Gabriele Basilico**

La relazione che lega fra loro l'architettura e la fotografia ha, come già riconosciuto, un fondamento storico nelle prime riproduzioni eliografiche che presupponevano un soggetto in grado di restare immobile per ore. Otto ore di posa furono infatti necessarie a J.N Niépce nel 1826 per realizzare una veduta del cortile della casa di Gras: dunque un'origine che ci appare, già a partire da questo incontro inaugurale, quasi mitica. Tuttavia neanche ciò è sufficiente per comprendere fino in fondo il rapporto di necessità, e per molti aspetti anche strumentale, che si è stabilito nel tempo tra architettura e fotografia.

La fotografia è ancora da molte parti e, a torto, ritenuta una forma di rappresentazione 'oggettiva', secondo un'opinione che nasce da un'interpretazione ingenua dell'idea di rappresentazione riferita a quest'arte, si ritiene cioè che alla realtà del soggetto, in particolare di un manufatto architettonico, debba corrispondere un contenuto di *verità*, appunto oggettiva, mentre in realtà i due concetti sono distinti fra loro, e l'immagine fotografica possa, al massimo, darsi come prova di esistenza.

Evidentemente questa presunzione si fonda storicamente su un altro tipo di relazione, quella che da sempre è stata istituita tra l'architettura dipinta e l'architettura fotografata. Tale polarità può essere esemplificata attraverso il confronto tra la produzione, per esempio, di un artista quale Giacomo Guardi, da un lato, e quella di una famiglia di fotografi come gli Alinari, dall'altro. Alle 'cartoline illustrate' del primo, realizzate tra il 1764 ed il 1835, e tese a riprodurre, attraverso i tradizionali strumenti grafici, delle vedute il più possibile corrispondenti alla realtà, si contrappongono le fotografie degli Alinari, programmaticamente aliene da mediazioni culturali così come da interpretazioni soggettive, e caratterizzate pertanto dalla affermazione della astratta oggettività della loro particolare visione, che si assumono perciò la prerogativa di catalogare edifici e monumenti storici. 'Per gli Alinari catalogare significa innanzitutto 'togliere dal contesto', poi ricercare una luce diffusa che riveli 'tutte le parti', senza ombre cupe e luci abbacinate; il 'punto di vista' sarà di rado il marciapiede e la 'linea d'orizzonte' si troverà sicuramente a mezza altezza ...' (I. Zannier). In realtà, come qualunque altra forma di rappresentazione, anche la fotografia, già a partire dai suoi esordi, si pensi per esempio ad un personaggio come Eugene Atget, mette in scena una soggettiva, e criticamente elaborata, esperienza dello spazio e dell'architettura.

tura, e, in modo totalmente analogo, li porta alla presenza estraendoli dal continuum spazio-temporale nel quale sono *distrattamente* percepiti. Come annotava W. Benjamin è infatti 'più facile ... cogliere ... un'architettura mediante la macchina fotografica che non nella realtà'. Ma potremmo riferire questa considerazione a qualunque arte visiva. La pittura impressionista, per esempio, non solo riporta alla nostra memoria alcuni precisi edifici, ma ha modificato il nostro stesso modo di fruire dell'architettura e di interpretare lo spazio. L'attuale diffusione della fotografia non solo ci permette di distinguere in entrambi i casi ed a prescindere dalla qualità, ma rappresenta anche una traduzione critica e una interpretazione poetica. Tuttavia poiché ad essa sono attribuite affermazioni oggettive, l'immaginario architettonico, fotograficamente riprodotto, si trasforma in un oggetto di conoscenza, determinante e condizionante - sia in termini di acquisizione d'informazione che di aspettativa nei confronti di un oggetto spesso noto soltanto attraverso l'immagine fotografica - la nostra conoscenza e percezione dei luoghi. Tale condizione appare ancora più significativa qualora si consideri il carattere strumentale che ha assunto questo *medium* per quanto riguarda la comunicazione disciplinare, per il carattere di *documento*, che le fotografie assumono nelle riviste del lettore, ove esse definiscono una immagine dell'architettura costruita sostanzialmente ambigua, poiché mentre da un lato testimoniano una presenza, dall'altro istituiscono e privilegiano un rapporto con lo spazio di tipo voyeristico. Infatti la conoscenza dello spazio architettonico non si pone più come una autonoma relazione tra soggetto ed oggetto, bensì come una forma di mediazione, che passa attraverso lo strumento della rappresentazione, condizionando indubbiamente il giudizio, definendo le relazioni contestuali così come le scale della rappresentazione stessa, suggerendo, con la luce, il colore, il taglio dell'inquadratura, le poetiche dei luoghi. Ci troviamo così di fronte ad una comunicazione ambigua, dove il 'documento' si confonde, ed in modo determinante per l'interpretazione, con la sua traduzione operata da un terzo. Tuttavia questa 'ambiguità', se non è accettata passivamente, è produttiva, in quanto interpreta la realtà a partire dalla complessità delle sue manifestazioni e ne esplicita le forme in quanto non più riconducibili alle visioni totalizzanti del pensiero classico. Inoltre lo spazio fotografico è, per sua natura, uno spazio essenzialmente parziale e paralizzato, in esso si rappresenta un frammento, ritenuto significativo, dalla totalità spaziale, affinché, all'interno di una configurazione del tempo che nega la storia fissandola, quasi pietrificandola, nell'istante dello scatto si manifestino le molteplici forme del mondo, e vorrei ancora sottolineare come anche il tempo si contragga in un infinito negativo, divenendo infatti un intervallo infinitesimo durante il

quale viene condotta l'operazione, ed assumendo un significato emblematico rispetto al tempo 'lungo' che caratterizza la produzione delle altre arti. Proprio perché allora ciascuna immagine fotografica costituisce una interpretazione ed una traduzione della realtà secondo la poetica ed il codice dell'operatore, è particolarmente interessante la possibilità di confrontare l'opera di un fotografo-artista costretto a misurarsi con diverse città, luoghi, metropoli e periferie, quindi con i temi di un quotidiano vissuto all'insegna di una storicità architettonicamente e fisicamente espressa e mutata nel corso del tempo. Appare in questo particolarmente evidente come ciascuna interpretazione della città storica e non, nasca dall'incontro-scontro tra una particolare sensibilità artistica, e dunque da una soggettiva visione del mondo, con l'ingombrante presenza della città stessa, fino a produrre un caleidoscopio di immagini tutte realmente vere (ma nessuna oggettiva).

Ma nessuna gestualità naif, nessuna artisticità entra a condizionare il lavoro di un architetto fotografo come Gabriele Basilico. La sua formazione di architetto fa infatti sì che egli, con la sua opera, si ritenga responsabile nei confronti della critica e della progettazione architettonica, mentre contemporaneamente traspare da essa la volontà di narrare la storia della città nel luogo limite in cui le tipologie più importanti ed i monumenti storici si incontrano con gli episodi secondari dell'architettura. La città di G. Basilico è una città fatta di molte solitudini e di forti contrasti, esaltati dalla 'monumentalità' delle presenze architettoniche. L'antico ed il contemporaneo sono posti come espressioni contigue e fra loro contrastanti dello spazio metropolitano, colto in una tensione che sembra trasbordare oltre i limiti dell'immagine. All'armonia che caratterizzava il 'catalogo' dell'archeologia industriale delle periferie milanesi, rivissute nel sentimento di un abitare heideggeriano, subentra, in queste vedute, il distacco ironico con il quale si mostra la continuità delle antiche mura romane interrotta da presenze monumentali così come, con la stessa logica, dalla segnaletica stradale e dalle automobili. Il Sironi dei paesaggi urbani, il non rassegnato cantore della metropoli, che ancora ritrovavamo nelle periferie milanesi di G. Basilico, si trasforma nel baudeleriano flaneur, in colui che attraversa la città cogliendone i segni intermittenti lungo il proprio passaggio, quei luoghi emblematici in cui il monumento, il Colosseo, si coniuga con il quotidiano, l'automobile. In questo senso nessun 'catalogo' può cogliere la contraddizione della vita metropolitana, la descrizione di alcuni luoghi archeologici di straordinaria bellezza, esperiti nel loro isolamento, da un lato, e le violente dissonanze prodotte dallo scontro tra mondi irriducibili tra loro, dall'altro. Eppure, e con G. Basilico il fotografo, l'artista, si fa filosofo, c'è un'apollinea distanza da cui questi 'frammenti' sono

contemplati nella 'percezione che non esiste futuro, che non esiste progresso', nella lettura infine dello spazio del moderno come spazio labirintico della metropoli (F. Rella).

Ciascuna delle sue 'descrizioni' si pone sotto il segno di una poetica soggettiva che ridisegna l'immagine della città non a partire dai luoghi di un'iconografia turistica o di propaganda, ma attraverso le diverse interpretazioni, ne sottolinea aspetti veri, ne coglie immagini comunque reali. Solo apparentemente infatti abbiamo assistito al racconto di una identica città, non solo perché essa è il luogo di molteplici racconti, ma anche perché diviene, nella rivisitazione degli artisti, anche il luogo nel quale riconosciamo e ritroviamo altre città, insieme ciò che è unico e singolare di Roma e ciò che essa condivide con ogni altra città. Ma in queste visioni anche quanto di più caratteristico, come l'architettura, distingue una città dall'altra, perde la propria inconfondibile identità, nella complessità dei temi ai quali fa da sfondo, o entro i quali, da protagonista, viene collocata. Benché allora G. Basilico innanzi spesso l'architettura a soggetto delle sue composizioni questa tuttavia si ritrova a parlare d'altro, delle possibili dimensioni dell'abitare, ora puntualmente ricondotte nel labirinto delle metropoli, ora congelate in distanze metafisiche. Svanita l'esperienza mistica, dopo aver svolto interamente il suo compito 'lascia il soggetto con gli occhi aperti sulla città e sui suoi percorsi' (F. Rella). Sul tema della città e dell'abitare l'architettura e la fotografia si incontrano e si scoprono parlare lo stesso linguaggio. Le discontinuità e le contraddizioni dell'una sono analoghe a quelle dell'altra, sono soltanto il limite della rappresentazione costretta a scegliere fra le molteplici manifestazioni del reale. Perciò quando la fotografia sembra ingannare, come sembrano ingannare tutte le arti, essa traccia in realtà i confini tra ciò che può essere descritto e ciò che il linguaggio non è in grado di esprimere.

Questo rapporto con l'architettura è possibile solo nel momento in cui la fotografia si ponga come arte. All'immagine di monumenti, descritti attraverso le cartoline illustrate che perpetuano la tradizione degli Alinari e tramandano, nella loro presunta oggettività, un'immagine distorta della realtà, si affiancano le arbitrarie, ma pur sempre critiche, tradizioni del testo architettonico operate da professionisti per i quali non si tratta di riprodurre tecnicamente un edificio bensì di coglierne lo spirito. Molti architetti hanno un'immagine dell'architettura moderna che può apparire profondamente distorta; attraverso le immagini fotografiche si è infatti tramandata nel tempo la monumentalità dell'architettura fascista, così come l'eccezionalità dimensionale dell'Unità di Abitazione a Marsiglia di Le Corbusier, e si potrebbero fare molti esempi del genere. Questa dis-

torsione dell'immagine nel tentativo di cogliere lo spirito di un'opera che appariva o voleva apparire tale è, ancora, un'operazione del tutto analoga a quella condotta da G. B. Piranesi nelle sue *Vedute*, finalità e obiettivi sono essenzialmente gli stessi, piegare la tecnica affinché essa sia in grado di cogliere la verità dell'opera. Quanto più allora la fotografia diviene 'infedele' tanto più tende a capire e a comunicare il contenuto di un'architettura. L'architettura fascista appariva monumentale non perché i fotografi, e fra gli altri G. Pagano, la riconducevano ad una visione obliqua che ne esaltava la dimensione e la singolarità, ma perché essa era effettivamente vissuta come espressione monumentale del regime fascista. Nel tempo del moderno la realtà non appare più così univocamente definita come forse credeva G. B. Piranesi e come ingenuamente si illudeva G. Pagano, in tempi a noi più vicini. Oggi ci troviamo ad abitare immagini che spostano il proprio interesse dall'edificio all'idea di abitare che esso sottende. Né per altro oggi nessuno accuserebbe R. Delaunay di aver realizzato un'immagine 'non oggettiva' della Torre Eiffel. La possibilità che qualcosa possa, o debba essere, 'oggettivo' non ci appartiene più, essa nasconde una volontà di potenza sulle cose e sul mondo ancora riconducibile al pensiero classico. Si continua a credere che la macchina fotografica, per la sua natura essenzialmente tecnica, possa in qualche modo tendere verso rappresentazioni prive di soggetto. Come Cartesio aveva ridotto l'*animal a cogital* lo si vorrebbe ora interamente tecnico, garantito dall'oggettività' del meccanismo autosufficiente e del tutto acritico. In realtà la fotografia è oggi uno strumento insostituibile per l'architettura, e non solo perché permette la conoscenza di opere altrimenti inaccessibili, ma anche, e non si tratta di una considerazione meno importante, per il contenuto critico delle sue rappresentazioni. Queste immagini fotografiche rappresentano, anche nella loro distanza dell'architettura, uno dei tanti strumenti che ci consentono di progettare la città a partire dalla sua conoscenza e comprensione complessive, e si pongono pertanto a fianco e a complemento della disciplina. Ma, come si evince dallo straordinario repertorio fotografico di G. Basilico, vero e proprio trattato sui luoghi, la città e le metropoli, oggi il concetto stesso di città come 'entità sociale autonoma' viene discusso e quasi dissolto. Nell'Europa occidentale, in cui la massima parte della popolazione è urbanizzata e, per una serie di motivi sociali e tecnologici, l'integrazione città-campagna è già avvenuta o rapidamente si compie, riesce difficile o almeno anacronistico parlare non solo di autonomia ma, in qualche misura, di specificità dell'elemento 'urbano'. E infatti si parla di sistema urbano, di gerarchia delle città, di aree metropolitane, di sistemazione del territorio, di aggregati regionali. Se la disciplina urbanistica nel mondo moderno si

pone come mero strumento tecnico e amministrativo, privo di fondamento storico, che elabora in oltre una propria figura professionale (lo stesso termine *urbanistica* si deve a Ildefonso Cerdà che nel 1859, in occasione della redazione del Piano di Barcellona, lo coniò con riferimento alla *urbs* romana), che è soggetta ad una rigida struttura di controllo burocratico-amministrativa e costretta nel letto di Procuste di una normativa quantitativamente astratta, diventa tangibile l'esistenza di quella dicotomia tra la città, considerata nella sua totalità, e il singolo oggetto architettonico, che fatica a mantenere e instaurare rapporti fisici e storici con il contesto. Nel caso particolare, ma bisogna sottolineare che si tratta di un caso del tutto interno alla logica complessiva della città, dei nuovi insediamenti, questi si pongono ormai come realtà autonome, legate da vincoli solamente spaziali ai centri urbani nella cui orbita gravitano, estranei del tutto a quella dialettica città-campagna che, fino a qualche anno fa, sembrava mantenere una sua forza polemica e contemporaneamente sottolineare un'assenza. D'altra parte solo la presunta autonomia delle discipline sembra poter salvaguardare dalla contaminazione con il reale, così come dalle ingenuità che tenderebbero a stabilire una sorta d'identità etico-estetica di ginnasiale memoria. La regolarizzazione è il concetto fondamentale in base al quale viene teorizzata la città a partire dall'affermarsi della cultura borghese. Haussmann è il primo a trattare la città come uno strumento. È proprio nell'ambito della cultura borghese e della società industriale che si afferma il concetto di periferia, quale forma dell'espansione urbana contrapposta ad una postulata centralità che è dichiaratamente storica. Il centro è tale in quanto punto di riferimento storico, politico, economico. Il 'centro storico' si pone in discorso proprio in quanto antinomico rispetto al passato: proprio nella misura in cui afferma la superiorità del passato rispetto al presente, e, con ciò, la propria intoccabilità, sottolinea, ancora più profondamente, il distacco da quella stessa storia. Si tratta dell'affermazione di una discontinuità che non permette né integrazioni né manipolazioni delle preesistenze e impone invece la costruzione di nuovi più razionali strumenti di organizzazione e gestione, non solo politica, della città. C'è insomma una sorta di ambiguità nella dialettica stessa che si è instaurata tra i termini inscindibili della questione, ma è un'ambiguità dovuta piuttosto al trasformarsi del concetto nel corso della storia. Se infatti la periferia aveva una sua ragione d'essere, e con ciò anche una forma fisica, rispetto a un centro (non necessariamente storico: anzi si è trattato, almeno fino all'Ottocento, di un centro innanzitutto politico, di potere, per cui periferia stava ad indicare regioni, territori, intere città soggette a un potere centrale), oggi rappresenta la forma stessa della costruzione della città moderna, che

non si riconosce più nella storia congelata nel suo centro storico, e conserva l'accezione negativa che allude a una popolazione socialmente inferiore. Cercando di articolare concettualmente il termine 'periferia', per distinguere i suoi contenuti ideologici, culturali, architettonici, urbanistici, va subito chiarito che il problema centrale non è rappresentato dalla *periferia* in quanto tale, ma dalla specializzazione dei settori urbani, conseguenza della volontà di razionalizzazione volta a consentire un miglior uso della città stessa. Esistono quindi due, e forse più, periferie: quella della 'città giardino', dove la collocazione intermedia tra città e campagna permette il godimento di entrambe le condizioni, e quella delle borgate, caratterizzate dal degrado prima economico e sociale e solo poi, come conseguenza, ambientale. Si tratta di una condizione perpetuata fino a quello che Bernardo Secchi definisce terzo 'stile' della pianificazione, che caratterizza la più recente politica di investimenti urbani e nell'ambito del quale il concetto di periferia sta perdendo le proprie qualità di contrapposizione al centro per articolarsi e strutturarsi in forma di continuità con il complesso delle situazioni urbane, per essere destinato a scomparire definitivamente. In sostanza è praticamente impossibile definire la periferia in termini formali e in particolare architettonici, proprio perché essa coincide con l'irrapresentabile (in termini architettonici, urbanistici ecc.) della città. Mentre essa da un lato corrisponde alle esigenze di espansione urbana, dall'altro esprime contenuti differenziati sulla base delle utenze, e solo raramente è sottoposta a politiche urbanistiche che tengono conto della sua realtà iperurbana. Il fattore superficialmente caratterizzante la periferia è bensì quello di caratterizzare la zona di margine della città che urta continuamente con i propri limiti fisici e, soprattutto, normativi. Non a caso lo strumento che più prepotentemente si è andato affermando dentro e fuori dal dibattito sull'architettura e la città del moderno e che, al di fuori delle ideologie, più di ogni altro ha caratterizzato la formalizzazione di queste aree urbane è lo zoning, strumento di suddivisione specializzata del territorio. La periferia si contrappone e si differenzia dal centro per la sua miseria, miseria che è data dalla pressoché totale assenza delle stratificazioni, sia storiche che funzionali, che invece determinano la complessità del centro. La miseria della periferia è dunque nel suo essere la costruzione, urbanistica e architettonica, della città-strumento, della città da usare, piuttosto che da conoscere. Non si tratta di fattori estetici ma sociali, non di buona o cattiva architettura, quanto piuttosto di un'organizzazione del lavoro e del tempo libero che, affermando la propria centralità, definisce di conseguenza un luogo altro, socialmente meno importante e determinante, che è la periferia. Il discorso sulla periferia, nei suoi aspetti problematici, interessa

proprio i grandi centri urbani, dove la parcellizzazione e la specializzazione della vita agisce a tutte le scale, dal soggetto collettivo a quello individuale, espropriandolo del proprio tempo così come dell'uso dello spazio. Socialmente emarginato, il momento della residenza va a occupare le aree marginali, spesso abbandonate alla peggiore speculazione edilizia. Se la periferia non è necessariamente espressione culturale di degrado, essa rappresenta piuttosto l'espressione di un tentativo di razionalizzazione e strumentalizzazione della città che ha ormai oggi raggiunto un punto critico, dovuto alla compresenza di due condizioni: da un lato la difficoltà di gestire istituzionalmente, e in modo freddamente normativo, le trasformazioni urbane, dall'altro, e conseguenza della prima, una progettazione architettonica rigidamente subordinata alla pianificazione; né credo che la sola architettura, così ridotta ad ancella dell'urbanistica, possa trasformare un degrado sociale agendo unicamente sul piano dell'immagine. Un'ultima considerazione riguarda la possibilità di sopravvivenza stessa, non tanto della periferia e con essa della città in quanto luoghi fisici, quanto piuttosto dell'entità astratta che esse rappresentano. Contemporaneamente alla crisi del modello megalopolitano, si vanno infatti definendo altri modi e forme d'uso dello spazio urbano. La città telematica tende sempre di più a configurare nuovi rapporti sociali e nuove forme di organizzazione del lavoro, che prefigurano un modello (topologico) in cui la mobilità è drasticamente ridotta fino alla sua ipotetica totale eliminazione, per ipotizzare un'organizzazione del lavoro atomizzata. Il dibattito architettonico contemporaneo già non distingue infatti tra periferia e città, mentre ipotizza al contrario equilibri complementari. Equilibri che G. Basilico ben coglie sino a evidenziarne attraverso sottolineati sradicamenti l'inquietudine complessiva. Il malessere (intendiamo la malattia nel senso nietzschiano) è rimarcato dal potenziamento degli elementi di corruzione e del predominio del divenire. La 'malattia' nasce allora dal luogo in cui opera il progetto architettonico, in posizione intermedia tra il proprio dovere (volere) essere e il rapido consumo (culturale e materiale) cui è sottoposto. La periferia in quanto territorio di confine, linea d'ombra, si afferma ulteriormente nella sua condizione indefinita nel tempo. Essa infatti tende a storicizzarsi e a diventare città, basti pensare alle aree dismesse dell'industrializzazione come la Fiat di Lingotto e la Pirelli Bicocca. Si tratta di aree - fino a ieri da considerarsi marginali a un centro denso di contenuti, valori e significati - che hanno assunto oggi una collocazione e stratificazione tale da trasformarle in monumenti. L'affermazione del carattere 'romantico' della periferia è stata una delle operazioni culturali caratteristiche della cinematografia espressionista e di quella del dopoguerra in poi, così come di certa architettura co-

eva. Essa si fonda sull'improgettabilità dello spazio urbano e dunque sulla sua invisibilità, per cui in questi contesti è stata condotta un'operazione rivolta piuttosto a definire il modello ideologico di riferimento, ora ispirato ad una nuova e incorrotta purezza, ora alla visione del suo degrado, elaborando un'immagine, indubbiamente tendenziosa, nella quale trovava spazio la rappresentazione di una sola periferia. Pensiamo ad esempio alle scelte in questo senso di uno scrittore e regista come Pier Paolo Pasolini, che ha deciso per la descrizione di un mondo delle borgate, del sottosviluppo, del Sud, ignorando, nemmeno rifiutando, la civiltà e la cultura odierna. L'accento ovviamente non è posto dall'autore sulla periferia in quanto fenomeno, quanto sulla scelta, tutta personale, di rappresentare e descrivere il mondo che Goffredo Fofi definisce 'pasoliniano'. Nasce, o piuttosto si costruisce, sulla memoria dell'altrettanto fortemente ideologico cinema neorealista, una poetica, e non una critica, della periferia, nelle quali miserie sociali e culturali finiscono per essere proposte quali forme comunque alternative alla città industriale e del consumo. Il tema della periferia appare, come si evince dall'intero corpus delle opere di G. Basilico, sia che riguardi le espansioni di 'villettopoli', sia paesaggi meno antropizzati, comunque luoghi in cui si avverte il tema della densità, in realtà non solo legato in modo particolare alla crescita della città, ma soprattutto all'aspetto ideologico che ambienta nella periferia il degrado urbano. Inoltre, prima ancora che sul degrado, sarebbe forse opportuno riflettere sulla mancanza di modelli atti a costruire la città stessa: in essa infatti il fallimento delle ipotesi formulate dal Movimento Moderno si è erroneamente fatto coincidere con il problema architettonico, che ne rappresenta piuttosto una conseguenza e non una condizione. Se l'ultimo degrado della città moderna è dato dall'architettura, pesano a monte di queste altre e più gravi incurie, con l'incomprensione del trasformarsi dei rapporti sociali e istituzionali, rispetto ai quali si continua a proporre un inattuabile modello di città classica. L'opera, fraintesa, di Martin Heidegger non confondeva l'abitare con la sua architettura, come sembrano attualmente intendere le correnti postmoderne, le quali invece per altri aspetti, fuori dalla chiacchiera 'ideologica', sono perfettamente integrate in una condizione che ha trasformato il concetto di architettura, introiettando il tema della trasformazione e rileggendo le forme sotto il segno della storia. La periferia si configura come alienazione culturale, come traslitterazione di un problema che investe la crescita della città emarginandola in un luogo deputato ad accogliere le scorie della cultura del Moderno. Se solo leggiamo l'opera di Baudelaire o di Benjamin, ma questo vale anche per E. A. Poe e Proust, scopriamo che si tratta di un altro problema. Non esiste alcuna periferia, o, il che è lo stesso, la pe-

riferia è ovunque. Semmai il problema si pone nei confronti delle culture che ci hanno preceduto, che hanno elaborato modelli, soprattutto che hanno saputo realizzarli. In realtà viviamo una cultura affetta da sensi di colpa che ritiene di non sapere e potere agire, che subisce le preesistenze senza comprenderle, considerandole 'altro' da sé.